Hakikat ve Yöntem

-Birinci Cilt-

Hans - Georg Gadamer

Paradigma
Yayıncılık

Hakikat ve Yöntem
Hans-Georg Gadamer

Özgün Adı
Wahrheit und Methode (1960)
Truth and Method

Çevirenler
Hüsamettin Arslan & İsmail Yavuzcan

Editör
Ekrem Ayyıldız

Bu kitabın Türkçe yayın hakları **Paradigma Yayıncılık** Ltd. Şti. tarafından **J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)** yayınevinden alınmıştır. Bütün hakları mahfuzdur ve **Paradigma Yayıncılık**'a aittir; hiçbir bölümü yayıncının izni olmaksızın fotokopi ve kompüter dahil hiçbir elektronik ya da mekanik araçla yeniden üretilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

1. Baskı, Şubat 2008

Dizgi-Mizanpaj
Hülya Aşkın Bilen

Kapak
Minyatür

Baskı
Bayrak Matbaacılık
Davutpaşa Cad. No. 14/2 MB İş Merkezi-Topkapı/İstanbul

ISBN: 978-975-7819-45-5

Paradigma Sanat Felsefesi: 40

1. Felsefe; 2. Hermenoytik; 3. Fenomenoloji; 4. Dil Felsefesi;
5. Oyun; 6. Sanat Felsefesi; 7. Tarih Felsefesi; 8. Hümanizm;
9. Tarilselcilik (Historicism); 10. Teoloji/Din Felsefesi;
11. Epistemoloji; 12. Bilim Felsefesi; 13. Doğa Bilimleri Paradigması;
14. Psikolojizm; 15. Felsefe Tarihi/Düşüncesi; 16. Gelenek.

PARADİGMA YAYINCILIK

Alemdar Mah. Çatalçeşme Sok.
Yücer Han No: 42/3-5 – 34110
Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0 212) 526 81 52
Faks: (0 212) 526 81 52

Hans-Georg Gadamer

Hakikat ve Yöntem

I. Cilt

Türkçesi:

Hüsamettin Arslan (ing.) ve İsmail Yavuzcan (Alm.)

Paradigma
İstanbul 2008

İçindekiler

Türkçede Gadamer'e Ön Söz XI
Gadamer Bibliyografyası XV
Ön Söz XXXI
Giriş XXXIII
İkinci Baskıya Ön Söz XXXIX

Birinci Kısım: Sanat Tecrübesinden Doğan Bir Şey Olarak Hakikat Sorunu 1

I ***Estetik Boyutu Aşmak*** 3

1. Hümanist Geleneğin Anlam Bilimleri İçin Önemi 3
(A) Yöntem Problemi 3
(B) Hümanizmin Temel Kavramları 12
(i) Bildung (Kültür) 12
(ii) Sensus Communis 25
(iii) Yargı Yetisi 41
(iv) Estetik Haz (Geschmack) 47

2. Estetiğin Kantçı Eleştirideki Sübjektivizasyonu 58
(A) Kant'ın Estetik Zevk ve Deha Doktrini 58
(i) Estetik Zevkin Transandantal Farklılığı 58
(ii) Özgür ve Bağımlı Güzellik Doktrini 61

(iii) Güzellik İdeali Doktrini 64
(iv) Doğal Güzelliğin ve Sanata Özgü Güzelliğin Doğurduğu İlgi 68
(v) Estetik Zevk ile Deha Arasındaki İlişki 73
(B) Deha Estetiği ve Tecrübe (Erlebnis) Kavramı 76
(i) Deha Kavramının Egemenliği 76
(ii) Erlebnis Kelimesinin Tarihi Üzerine 83
(iii) Erlebnis Kavramı 88
(iv) Erlebniskunst'un sınırları ve Alegorinin Rehabilitasyonu 97

3. Sanatın Hakikati Sorununu Yeniden Keşfetmek 112
(A) Estetik Bildung (kültivasyon) Kavramının Belirsizliği . 112
(B) Estetik Bilinçte İçkin Soyutlamanın Eleştirisi 122

II *Sanat Eserinin Ontolojisi ve Hermenoytik Anlamı* ... 141
1 Ontolojik Anlamanın Anahtarı Olarak Oyun 141
(A) Oyun Kavramı 141
(B) Yapıya Dönüşüm ve Total Aracılık (Vermittlung) 155
(C) Estetik Olanın Zamansallığı 170
(D) Trajik Olanın Örneği 181
2 Estetik ve Hermenoytik Sonuçlar 188
(A) Resmin Ontolojik Değeri 188
(B) Okasiyonel ve Dekoratif Olanın Ontolojik Temeli . 202
(C) Edebiyatın Sınırboyu Pozisyonu 224
(D) Hermenoytik Görevler Olarak Yeniden İnşa ve Entegrasyon 231

İkinci Kısım: Hakikat Sorununun Anlam Bilimlerindeki Anlamaya Teşmili 239

I *Tarihsel Hazırlık* 241

1 Romantik Hermenoytiğin Sorgulanabilirliği ve Tarih İncelemesine Tatbiki 241
(A) Aydınlanmadan Romantizme Hermenoytikteki Dönüşüm 241

(i) Romantik Hermenoytiğin Prehistoryası 242
(ii) Schleiermacher'in Evrensel Hermenoytik Projesi 256
(B) Tarihsel Okul İle Romantik Hermenoytik Arasındaki İlişki 275
(i) Evrensel Tarih İdealinin Dilemması 275
(ii) Ranke'nin Tarihsel Dünya Görüşü (Weltanschauung) . 283
(iii) J. G. Droysen'de Tarihsel İnceleme ile Hermenoytik Arasındaki İlişki 295
2 Dilthey'in Tarihselciliğin Aporialarıyla Mücadelesi ... 303
(A) Epistemolojik Tarih Probleminden Anlam Bilimleri (*Geisteswissenschaften*)'nin Hermenoytik Temellerine 303
(B) Dilthey'in Tarihsel Bilinç Analizinde Bilim ile Hayat Felsefesi Arasındaki Çatışma 320
3 Epistemolojik Problemi Fenomenolojik Araştırmayla Aşmak 336
(A) Husserl ve Count Yorck'ta Hayat Kavramı 336
(B) Heidegger'in Hermenoytik Fenomenoloji Projesi .. 353
İndeks 369
İsimler İndeksi 381

Türkçede Gadamer'e Ön Söz

> Gadamer'in fundalığı *Hakikat ve Yöntem* (505 sayfa)'ini yeni okudum. Tam olarak şunu söyleyemem: Bir ölçüde durum böyle olsa da, ne hakikat ne de yöntem. Günümüz Alman ("hermenoytik") felsefesinin kutsal kitabı olacak izlenimini veriyor.
>
> Hans Albert'den Paul Feyerabend'e, 20 Şubat 1967. (*Paul Feyerabend-Hans Albert Briefwechsel*, ed. Wilhelm Braun, Frankfurt a.M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, s. 30).

Hans-Georg Gadamer 11 Şubat 1900'de Güney Almanya'daki Marburg'da Protestan orijinli bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Çocukluk yılları Breslau'da (şimdi Polonya'da Wroclaw) geçti. Annesi Emma Karoline Johanna o henüz dört yaşındayken öldü. Baba Johannes Gadamer, bir süre rektörlüğünü de yaptığı Breslau Üniversitesi'nde Eczacılık profesörüydü. Kendisini "hidayete erememiş bir agnostik" olarak niteleyen Gadamer'i biraz kendisinden dinleyelim:

> Protestanlığı, tabiri caizse, sıfır mertebesinde aşırı bilimsel yönelimlere sahip bir evde doğdum. Bu teorik bir ateizm değil-

> di. Babam doğa bilimcisiydi ve aslında doğanın sırlarının doğa bilimlerinin nesnesi olmayan bir şeyin ispatı olduğunu düşünüyordu. Onun için doğa vardı, fakat kilise yoktu. Annem onun tam karşıt kutbunda duruyordu. Onu pek tanıyamadım. O, dindar ve mutedil bir insandı, fakat aynı zamanda karakterinde sanata özgü unsurlar da vardı. Bunlar onun kişiliğinde atbaşı giden şeylerdi. Babamın yetenekleri eleştirel yeteneklerdi. Başarılı bir insan olduğu açıkça ortadaydı. Son keşiflerinden biri bugün bütün dünyaca biliniyor. Ne yazık ki başarısını görecek kadar yaşamadı. Bu başarı bulbocapnin'i keşfiydi. O bunu analitik çalışmaları sırasında bulmuştu. (..) Babam beni çok uzun süre tekrar tekrar doğa bilimleriyle meşgul olmam için ikna etmeye çalıştı. Doğal olarak buna direndim. (..) *Gymnasium*'daki son yıllarımda Yeni Ahit'i Grekçeden okuduk. Gayet tabii, Eski Ahit hikâyeleri de harikuladeydi! Ve sonra Marburg'a gittim ve orada çok daha fazla, özellikle Bultman'la teoloji alanına girdim. (..) Bu yüzden birçok Protestanınki gibi benim de dinî arkabahçemin kiliseyle hiçbir alakası yoktu. Plotinus ve diğerlerini okuduğumda onun da keza, deyim yerindeyse, bir ayrım hattı üzerinde durduğunu fark ettim. Ve Thomas Aquinas Aristotelesçiliği üzerindeki konumumu Platonizm takviye etti. *İgnoramus*'un üstünlüğünü Platon'da her yerde bulmak mümkündür. Sonra Heidegger'le ilişki kurduktan sonra Aquinas okudum. Asistanı olduğumda yaptığım ilk şey Aquinas'ın kitaplarını Marburg'a getirmek oldu. (...) Her neyse, hiçbir şekilde dinî amacım olmadı. Bunu bir ölçüde üzülerek söylüyorum.

Gadamer 1918'de Breslau Üniversitesi'ne girdi ve orada neo-Kantçı Richard Hönigswald'ın gözetiminde eğitim gördü. 1919'da ailesinin yanına Marburg'a döndü ve doktora çalışmalarını Marburg Üniversitesi'nde ilk hocaları arasındaki neo-Kantçı filozoflar Paul Natorp ve Nicolai Hartmann'la birlikte yürüttü; yine aynı üniversitede Paul Friedlander filoloji alanına yönelmesini sağladı (1927'de klasik filoloji devlet sınavını başarıyla geçti). 1922'de, kendi ifadesiyle "çok genç yaşta" doktorasını (dissertation) tamamladı. Dönemin başka birçok entelektüeli gibi Stefan Georg çevre-

si diye bilinen çevrenin içinde yeraldı: "Şair Stefan George'un üzerimde çok güçlü bir etkisi vardı." Hiç şüphesiz Gadamer'in felsefi gelişiminde en büyük pay sahibi filozof Martin Heidegger'di. Neo-Kantçılıktan Heidegger'in katkılarıyla uzaklaştı. Bir süre Heidegger'in asistanlığını yaptı. 1928'de Friedlander ile Heidegger'in kılavuzluğunda doçentlik tezini (*Plato's Dialectical Ethics*) sundu ve doçent oldu. Gadamer, Heidegger'le karşılaşmasını metinlerinden birinde şöyle dile getirir:

> Heidegger'le karşılaştığımda bunların tümü değişti — onunla tanışmak yalnızca benim için değil, o günlerin Marburg'undaki herkes için önemli bir olaydı.

1930'lar ve 40'larda gönülsüzce de olsa ilkin Nasyonal Sosyalizm'le, sonra da kısa bir süre Komünizm'le birlikte (dönazifikasyon sürecinde) yaşadı. Söz konusu rejimlerin hiçbir zaman fiilen destekçisi olmadı. Hocası Heidegger'le temel farklılıklarından biri budur. 1928'de Marburg Üniversitesi'nde asistan, 1937'de profesör, 1934-35'te Kiel'de geçici profesör, 1939'da Leipzig Üniversitesi Felsefe Enstitüsü Direktörü, 1945'te Fakülte Dekanı, 1946'da Leipzig Üniversitesi Rektörü. 1968'de emekli. 1953'te Helmut Kuhn'la yüksek düzeyde etkili felsefi dergi *Philosophische Rundschau*'yu kurdu. Fakat Gadamer'in bir filozof olarak etkili olmasını sağlayan metni 1960'ta yayınladığı *Hakikat ve Yöntem* (*Wahrheit und Methode*)'dir. Emekliliğinden sonraki yıllarını seyahat etmekle geçirdi. En fazla zaman geçirdiği ülke Kuzey Amerika'ydı. Orada birçok kurumla, özellikle de Massachusetts'deki Boston Koleji'yle yakın ilişkiler kurdu. Müteakip yıllarda kamuya açık birçok felsefi tartışmaya katıldı: Emilio Betti, Jurgen Habermas ve Jacques Derrida ile tartışmaları.

Gadamer iki kez evlendi: 1923'te Frida Kratz (sonra ayrıldı), 1950'de Käte Lekebusch..Yirminci yüzyılı başından sonuna kadar yaşamış bir insan ve filozof olarak 13 Mart 2002'de 102 yaşında hayata veda etti.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) hiç şüphesiz yirminci yüzyılın en büyük filozoflarından biridir. Hem bir insan hem de bir filozof olarak, bir yüzyıllık tarihin canlı tanığı olmuştur. Nazizmin egemen olduğu yıllarda Nazi hareketine katılmadığı hâlde memleketini terk etmemiş, ne Hitler'i desteklemiş ne ona muhalefet etmiş, politika dışı bir konumu benimseyerek felsefi çalışmalarını sürdürmüştür. Entelektüel hayatına damgasını vuran düşünür, hocası Martin Heidegger'in Nazilerle ilişkileriyle mukayese edildiğinde, bu tavrı ilginçtir. Heidegger 1933'te Freiburg Üniversitesi Rektörü olduğunda Gadamer hocasıyla ilişkilerini dondurmuştu.

Hakikat ve Yöntem ilk baskısı 1960'ta yapılmış olmasına ve daha sonraki kırk küsür yıllık hayatı boyunca çok sayıda eser vermiş olmasına rağmen Gadamer'in *magnum opus*'udur. Gadamer hermenoytiğinin , dolayısıyla *Hakikat ve Yöntem*'in bize mesajı şudur: Önce hakikat, sonra yöntem yöntemden önce hakikat. Hakikatsiz yaşayamayız; yöntem; modern dünyanın yeni idollerinden biridir.

Hakikat ve Yöntem'in Türkçeye tercümesinde, Gadamer henüz sağken Türkçeye tercümesi için tavsiye ettiği Almanca baskı esas alınmış ve daha sağlıklı bir tercüme olması için metnin İngilizce gözden geçirilmiş nüshasıyla mukayese edilerek Türkçe'ye tercüme edilmiştir. Elinizdeki metin kolektif bir tercüme faaliyetinin ürünüdür ve üç cilt olarak yayınlanması tasarlanan *Hakikat ve Yöntem*'in birinci cildidir. Birinci cilt *Hakikat ve Yöntem*'in prolegomenası, mukaddimesi gibidir; filozof burada hakikat ve yöntem sorununu sanatın ontolojisinde ve tarih düşüncesinde temellendirme denemesinde bulunur ve bu arada estetikle hesaplaşır. Bi-

rinci cilt *Hakikat ve Yöntem*'in kavram çerçevesini kurar. Kavramlar kurumlardır, lafzi anlamları için Türkçe karşılık bulmak kolay, ancak birer "kurum olarak" Türkçe karşılıklar bulmak neredeyse imkânsızdır; bir kavramı çevirdiğinizi düşündüğünüzde, onun bir kurum olarak karşılığını bulmuş olmazsınız. Kurumların tarihleri ve sosyal kontekstleri vardır; kavramları "lafzen" tercüme ettiğinizde bu onların tarihlerini ve sosyal kontekstlerini tercüme ettiğiniz anlamına gelmez; çünkü bu tarihlerin ve sosyal kontekstlerin ikinci dilde karşılığı olmayabilir ve Türkçe söz konusu olduğunda genellikle yoktur. Yapılabilecek en iyi şey "orijinale" sadık kalmaktır ve kavramın orijinalini kulanmaktır. Bu ilkeye sadık kalarak, sözün gelişi "hermeneutik" kavramını kavramın söyleniş biçimini esas alarak "hermenoytik"le (Türkiye'de ilk defa) karşıladık. Kavram; yorumlamak, izah etmek, tercüme etmek anlamına gelen Grekçe *hermeneuein*'den geliyor. Gadamer'in kavramı kullanımında Heidegger'in ontolojik hermenoytiği (*Varlık/Oluş ve Zaman;* "faktisite hermenoytiği") vardır. Heidegger'e göre insan Dasein "ontolojik olarak hermenoytik bir varlıktır; insan, dünyasını sürekli yorumlayan bir varlıktır; bir şeyi anlamak onu bir şekilde/bir şey olarak anlamak, bir şeyi "bir şey olarak" anlamak onu yorumlamak demektir. Anlamak yorumlamaktır. Dasein'a-bağlı anlama ve yorum olmaksızın dünya mümkün değildir ve tecrübe edilemez. Bilim'de dünyanın "objektif" imajı söz konusudur, fakat bu imaj bir soyutlama, dünyayla hermenoytik ilişkinin bloke edilmesine bağlı bir yapıdır. Bilimin tasviri de *fiziksel yorum*dur.

Heidegger *"Varlık/Oluş ve Zaman"*dan sonraki metinlerinde görüşünü kısmen değiştirmiş ve kendisiyle Gadamer'in yaptığı hermenoytik felsefe arasına bir mesafe koymuştur. Daha sonraki metinlerinde Heidegger saplantı halindeki temellendirme ve açıklama arayışını "metafiziğin" belirtileri arasında sayar; bu yüzden onun için özne, insani

anlama ve dolayısıyla hermenoytik üzerinde odaklanan herşey "metafizik" olma eğilimindedir. Aslında, magnum opusunda ortaya koyduğu hermenoytiğin fonksiyonunun insani sonluluk/sınırlılık adına nihai temel arayışlarına sınırlamalar koymak olduğunu unutmuş gibidir. Her ne olursa olsun, Gadamer hermenoytiğin *Varlık/Oluş ve Zaman*'daki anlamını benimsemiş ve metinlerinde ona yeni ve önemli katkılarda bulunmuştur. Şöyle söyler Gadamer: "Hermenoytikle, haklı olabileceği inancıyla ötekini dinleme yeteneğini kastediyorum."

Türkçe tercüme adına burada söylenmesi gereken şeylerden biri, belki de en önemlisi, bugüne kadar "insan bilimleri/sosyal bilimler" diye karşılanmış olan *Geisteswissenschaften* kavramını "anlam bilimleri" diye karşılamış olmamızdır. Bu, Alman geleneğinin "insan" anlayışıyla çok yakından ilişkilidir; kaldı ki "anlam"a vurgu Anglo-Sakson geleneğin insan anlayışına karşı geliştirilmiş çok güçlü bir entelektüel tepkidir. *Geiteswissenschaften* kavramına ihanet etmemek, a da daha açıkçası "daha az ihanet etmiş olmak" için "anlam bilimleri" terimini tercih ettik. Bu tercihe, Türkiye'de insanı ve toplumu inceleyen disiplinlerin geleceğine bir katkı olarak da bakılabilir.

Gadamer'in biyografisti Grondin'in harikulade *Hakikat ve Yöntem* değerlendirmesinin Gadamer'in Türk okuyucuları için daha faydalı olacağı inancındayız:

"*Hakikat ve Yöntem* güçlü bir kitaptır; gerçekten de felsefi hermenoytiğin klasiği hâline gelmiştir — savaş sonrası Alman felsefesinin ihraç edilmeye elverişli ve değerli birkaç başarısından biridir. *Hakikat ve* Yöntem mütevazı bir başlama noktasından, *Geisteswissenschaften* (*anlam bilimleri)*'a uygun epistemoloji sorunundan hareketle sanat, tarih, dil alanlarında ve Batı felsefe geleneğinde dolaşır ve bir evrensel ontolojiye ulaşır. Bu kitabın açtığı uzun yolu katetmek isteyen kişinin derin bir nefes alması ve çok sayıda "engeli"

aşması gerekir. O gerçek bir *summa/şaheser*, hermenoytiğin *summa*'sı/şaheseri, fakat aynı zamanda kontrol edilemez olanın, yani insanın sonluluğunun/sınırlılığının da *summa*'sıdır/şaheseridir. *Hakikat ve Yöntem*'i provakatif hâle getiren şey argümanıdır: Anlama teorisi asla sonunda "nesnesinin" tam bir kavrayışına ulaşmayı başaramaz. Nedeni temel tezidir: Fiilen anladığımız şeyi tam anlamıyla kavramlaştırmaya ve metodize etmeye çalışırken daima çok geç kalırız. Anlama asla fiilen temellendirilemez; çünkü anlamanın bizatihi kendisi daima zaten üzerinde durduğumuz temel, üzerinde durduğumuz zemindir. Gadamer, Staiger'in 1955'te hermenoytiğinin paradoksal gürevini tanımlamak amacıyla kullandığı şu ifadeyi memnuniyetle karşılar: "Begreifen, was uns ergreift" (bizi kavrayan şeyi kavramak). Sorun anlamanın nihai temelini keşfetmek değildir — bu tür bir arzu Kartezyen metodolojik bilim saplantısını ele verir; işte bu kitap Goetheci başlığıyla bizi bu saplantıya karşı uyarmaya çalışır. Onun sorunu daha ziyade, hermenoytik tecrübenin temellendirilemez doğasının farkına varmamızı sağlamaktır.

Hermenoytik tecrübe, planlayabileceğiniz ve kontrol edebileceğiniz bir şey değildir; aksine o beklentilerinize karşı hereket eder; sizi durdurur ve yeniden düşünmeye zorlar. Bu tecrübe insani sonluluğun/sınırlılığın tecrübesidir; o, *par excellence* hermenoytik tecrübedir; hermenoytik tecrübe, görev ister bir metni yorumlamak ister bilimsel ya da sanatsal bir görevi yerine getirmek ister daha da genelde bir şeyi kelimelere dökmek olsun her anlama hadisesini belirler. Daima bir *Wirkunggeschichte*'ye, bize bazı anlama perspektiflerini ve ufuklarını açan, diğerlerini kapatan bir geleneğe doğarız. Sorun, sınırlılığımızı asla aşamasak da bir ufku aşmak ve mevcut görüş noktamızın ötesine küçücük bir adım atmak için, sınırlılığımızın bilincine varmamızın gerekmesidir. Fakat bu durum pek de trajik değildir; çünkü

bizi birbirimizden öğrenmeye ve daima başka tecrübelere açık kalmaya ve keza bize destek olan işbirliği ve dayanışmanın bilincine varmaya yetenekli kılan da kesinlikle bu sınırlılığımızdır. Modern bilimin — uygarlığımızın yeni idollerinden/putlarından biri hâline gelme tehdidinde bulunmaktadır — Prometheusçu iddialarının arkasında gizlenmiş olan işte tam da bu türde bir önkabuldür. Gadamer'in polemiği bilimi değil — bu saçma olurdu — bu idolleştirmenin/putlaştırmanın yol açtığı büyülenmeyi, körleşmeyi, anesteziyi hedef alır. Metodolojik olarak kontrol edilebilen şey hayat tecrübemizin küçücük bir parçasıdır sadece. Hayat ve birbirimizle ilişkiler evrenimiz, dile gelebilen, paylaşılabilen şeyler, sevgilerimiz, sempatilerimiz ve antipatilerimiz, kavramlaştırılamaz hayat faktörleri; bütün bunlar yöntemin kontrolüne tabi alanların dışında kalır. Ve fakat biz burada da "hakikat"i tecrübe eder, onu paylaşır, iletir ve onunla birlikte yaşarız. *Hakikat ve Yöntem*'in ilgilendiği hermenoytik hakikat budur.

Gadamer'in konusunu tanımlamak için "hermenoytik" kelimesini kullanması onu kadim geleneğin karşısında provokatif bir hamleye dönüştürür. Eski hermenoytiğin yapmaya çalıştığı şey anlamanın kesin kuralları ve yöntemleridir. Bu yüzden ilk bakışta insanlar Gadamer'in de *Geisteswissenschaften/anlam bilimleri* için, eski Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Erich Rothacker ve Emilio Betti geleneğinde yeni bir metodoloji inşa etmek istediğini düşünmüştür. Bu çok büyük bir yanlış anlamadır. (..) Aslında Gadamer, o zamana kadar yapılandan bütünüyle farklı bir şeyle, yani yöntemle kontrol edilebilen alanın hep dışında duran bir şeyle ilgileniyordu. Gadamer'e göre *Geisteswissenschaften/anlam bilimleri* bu alan hakkında düşünmek için iyi bir çıkış noktası oluşturur; fakat kesinlikle teorisi hermenoytik olan bir metodolojiye ihtiyaç duyduğu için değil. Tam tersine, *anlam bilimleri*nin biricikliği her yöntemin sınır-

lı geçerlilik alanının farkına varmamızı sağlar. Gadamer'in bu kitabın başlangıcında başvurduğu şey anlam bilimlerini (*Geisteswissenschaften*) bilimlere dönüştürüceği tasarlanan yöntemler tartışması değildir. O bunun yerine, 1862'deki naif ancak uzak-görüşlü *yorumları*, *anlam bilimlerinin* bilme ve kavrama başarılarında muhayyilenin, hafızanın ve hatta ölçülülüğün rolünü vurgulayan *büyük* bilim adamı Hermann von Helmholtz'un kılavuzluğunu izler. Bu yüzden metnin başında Gadamer ölçülülük, sağduyu/aklıselim, *Bildung* ve yargı gibi alışılmışın dışında kavramlara başvurur ve bu da bize, söz konusu kavramların modern bilimin zafer marşından sonra buharlaşarak yok olan ya da fark edilemez hâle gelen bir bilme ve kavrama iddiasına sahip olduklarını hatırlatır. Gadamer'in bize hatırlattığı gelenek, kendisi de kesinlikle insanlık için mümkün bilgi türüyle ilgilenen hümanizmdir. Uygarlığımızın bilimle büyülenmesinin insanlığın sonluluğunun/sınırlılığının, yani insani açıdan mümkün şeyin unutuluşunu gösterdiği doğru değil midir? En yüksek insani değer kişinin kendi sınırlılığının bilincine varması ve öngörülemez olan şeye açılması değil midir? Ölçüsüz herşeye gücü yetme iddiası karşısında insani alçakgönüllülüğe saygı göstermek — Gadamer'in hermenoytiğini Gadamer'in hermenoytiği yapan şey aşağı yukarı budur.

Helmholtz *anlam bilimleri* (*Geisteswissenschaften*)'ndeki gizemli bilme tarzını tanımlarken "sanatsal sezgi"den sözer. Bu, sanatla bir çifte ilişkiye imada bulunur. Eğer bu ilişki sanatın daha düşük düzeyde bir bilgi oluşturduğuna imada bulunuyorsa küçültücü bir anlamı vardır; çünkü o saf sübjektivite ve keyfiliktir. Fakat Gadamer'e göre, sanatla ilişki pozitif bir şeydir. Başarılı bir resimde, sürükleyici bir dramada ya da büyüleyici bir şiirde keyfilik nerededir? Bu tür durumlarda yöntemden söz etmenin hiçbir anlamı olmasa bile, bunların bir gücü, hakikati ve önemi yok mu-

dur? Stefan George hayranı Gadamer için bu, sanatın, yöntemin dışında kalan hakikat iddiasıdır.

Gadamer'e göre, bilimsel yöntem ne kadar geriye çekilirse sanat o kadar öne çıkar. Bu yüzden sanat oyunları Gadamer hermenoytiğinde birçok bakımdan anahtar bir rol oynar. Sanatın tecrübesinin nasıl bütün boyutlarıyla hermenoytik probleme de uygulanabilecek bir hakikat tecrübesi olduğunu keşfetmek zorunludur. İşte tam da bu nedenle, söz konusu tecrübeyi estetizasyon tehlikesi — sanatın kendi kendisini kavrayışı ve keza bütün *anlam bilimlerinde* on dokuzuncu yüzyılda ve sonrasında ortaya çıkan bir tehlike — karşısında korumak çok önemlidir. Gadamer'in estetizasyonla — Gadamer "estetik farklılaşma"dan küçültücü bir anlamda sözeder — kastettiği şey, sanatın *sui generis* (kendine özgü), bilgi ve hakikatle/doğruyla alakalı hiçbir şeye sahip olmayan bir tecrübe sergilediği fikridir: Sanat yalnızca estetik olarak anlaşılmalıdır; yani bütünüyle sübjektif ve oyun kabilinden bir şey olarak. Gadamer için, bu estetik kültle yapılabilecek hiçbir şey yoktur (Sanata tutkusu estet izlenimi bırakmasına yol açsa da). Bu, ona göre öldürücü bir yanlış anlamadır; hakikat sorunlarında bilimsel yöntemin egemenliğinden doğan ve bu egemenliği doğrulayan bir yanlış anlama.

Dahası, *anlam bilimleri/Geisteswissenschaften* bir başka nedenle de estetik baştan çıkarmaya direnmeye her durumda yetenekli değildir: Metodolojileri ya da "hermenoytikleri", kendi bilme-kavrama iddialarını metodolojik bilginin sınırları dışına konuşlandırmak için giderek artan ölçülerde estetik kategorileri ve modelleri kullanmıştır. Bir metodolojik kendi kendini-kavrayışın ötesine geçmek için, *anlam bilimleri* estetik kavramlar alanına iltica etmiştir; anlama, der Dilthey, sanatçının yaratıcı sürecinin yeniden-yaratımını gerektirir, anlaşılan şey öncelikle ifade, yani bir sübjektif dehanın tezahürüdür. Gadamer'e göre, bu açıklama gere-

ğinden fazla "estetik," gereğinden fazla sübjektivisttir ve dolayısıyla gereksiz ölçülerde hakikatın tekelini elinde tutan metodolojik bilgi modelini kabullenmektedir. Gadamer buna, metinleri ve gelenekleri anlamak yalnızca dehanın kendi kendisini ifadelerine değil aynı zamanda bize de nüfuz eden hakikatle ilişkilidir diye karşı çıkar. O, bu şekilde, *anlam bilimlerinin* estetize edilerek banalleştirilmesine ve ayrıca tecrübe ve idrakin bilimsel kesinlik standartlarını karşılamayan modlarının marjinalleştirilme tarzına karşı çıkar; çünkü özellikle de insani bilgi ve insani varlıklara destek sağlayan hakikat böyle bir kesinliğe elverişli değildir. Bilmenin ve yargının sınırları, ölçmenin sınırlarını aşar.

Gadamer'in geniş kapsamlı hermenoytiği hem *anlam bilimlerinde* ve etikteki hem de dildeki temel varoluş durumumuzu temsil eden diyalogdaki/söyleşideki insani yargı alanını restore etme mücadelesi verir. Onun hermenoytiği bize, modern doğa bilimlerinin asla ulaşamayacağı insani bilme ve anlama alanlarını hatırlatır. Bilme ve tecrübe hiçbir şekilde doğrulama ve kontrol altına alma demek değildir. İnsani varlıklar için tecrübe daima öncelikle anlamaya ve bilmeye kendi tarzımızda katılma, *orada olma*dır. Böylesi bir hermenoytik tecrübeyi nihai temellendirme girişiminde bulunmak, onu saf bilincin ışığında konumlandırmak, bütünüyle yanlış anlamaktır. "Unser Sein mehr Sein als Bewußtsein" — varlığımız bilinçten çok daha fazla bir şeydir. (..) Tarihte taşınan varlığımız anlama süreci için bilinçteki sözde ve farazi şeffaflığından çok daha temel bir şeydir. (..) "Aslında tarih bize ait değildir, biz tarihe aitiz." Kendimizi kendi kendimizi sorgulama süreciyle anlamadan çok daha önce, apaçık şekilde yaşadığımız toplum, aile ve devlet içinde anlarız. Objektivitenin odağı tahrif edici bir aynadır. Bireyin kendi kendisinin farkına varması, tarihsel hayatın kapalı devrelerindeki bir yanıp sönmedir sadece. Bireyin önyargılarının varlığının tarihsel gerçekliğinin oluşumunda

yargılarından daha fazla belirleyici olmasının nedeni budur.

Gadamer'in eseri hakkındaki en ateşli tartışmalar gerçekte onun geleneği rehabilitasyonunda odaklanır. Onun için önyargıyı rehabilite etmek modern, metodolojik, Kartezyen bilimin teşvik ettiği bir soyutlama olarak önyargıya karşı önyargıyı ifşa etmekten çok daha kolaydır. Konuşlanmamış bilinç var olamaz. Konuşlanmışlığımız, anlama imkânı için kesinlikle engel olabilse de anlama imkânının koşulu olarak hiç de engel değildir. "Orada" olduğumuz ve konuşlanmış olduğumuz için anlarız ve "orada" olduğumuz ve konuşlanmış olduğumuz ölçüde anlarız. Hatta bilinç, konuşlanmamış ve kontrol altına alırken olduğundan çok daha katılımcıdır. "Ekili tarihsel bilinç" (*wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*)'ten söz etmeyi makul hâle getiren şey işte tam budur. Gadamer'in ifadesi bilinçli olarak belirsizdir (..): "Bilinç aynı anda tarihin gidişatında etkili olurken, tarih tarafından da belirlenir ve dolayısıyla bilincin bizatihi kendisi etkilemenin ve belirlenmenin bilincidir."

(..) Gadamer'in tarihin kendisini belirlediğini bilen"tarihsel olarak etkili bilinç"i, bu yüzden refleksif ve büyük ölçüde eleştirel bilinçtir. O bir taraftan, ister bir araştırıcı bilimsel açıklama ister idealizmden doğan türde refleksiyonda nihai temellendirme sorunu olsun, bilgimizin nihai şekilde temellendirilebileceği iddiasını çürütür; diğer taraftan o en otantik şekilde mevcut ufuklarımızın sınırlarını aşabilmemizi sağlayan yeni tecrübelere açık olmamızda gerçekleşir.

Bu, Gadamer'in genel hermenoytiğinde ve *Hakikat ve Yöntem*'in son bölümünde dile dönüşünde diyaloğun oynadığı anahtar rolü açıklar. Yalnızca, anlamamızı söze dökecek kelimeler arayıp bulduğumuz sürece anlayabiliriz. "Anlaşılması mümkün yegâne varlık dildir" ifadesi Gadamer'in, yanlış anlamalara açık olsa da, bunu hatırda kalacak

bir ifade hâline getirme tarzıdır. Bu dille herşeyin anlaşılabileceği ya da algılanabilir herşeyin dille ifade edilmesi gerektiği anlamına gelmez. Bu vecize bir sınırlama olarak anlamlıdır; yalnızca anlaşılması mümkün şey için kelimeler bulabildiğimiz sürece anlarız. Fakat bunu ne zaman yapabiliriz? Anlama, anlaşılması ya da söylenmesi mümkün herşey için kelime arayışı demektir. Keza burada da anlama iştirak etmek, kontrol altında tutmaktan çok daha temel bir şeydir.

Bu yüzden Gadamer "önermenin" Batı mantığındaki egemen konumuyla ilgili yüksek düzeyde bir eleştirel tavrı benimser. Saf önerme konuşma durumundan, kişilerarası etkileşimden, ihtiyaç ve zorunluluktan koparılmış soyut bir şeyi dizayn eder. Anlaşılması gereken şey, önermeyle birlikte taşınan ve onun gerçekleştirilmesine bağlı anlamdır. Dil önermelerde değil, hep söylenmeyi bekleyen şey için arayışı içinde olduğumuz diyalogda/söyleşide gerçekleşir. Bu söyleşi tecrübesi bize, söylenen şeyin konuşulmayan parçasının hiçbir engel teşkil etmediği, aksine hakikatin şartı olduğu hakikatini hatırlatır. Bu tür durumlarda yöntemin yapabileceği hiçbir şey yoktur; iştirak etmek herşeydir. Bu yüzden *Hakikat ve Yöntem* şu cümleyle biter: "Yöntem aletinin başaramadığı şeyi bir soru-cevap disiplini, hakikati garanti altına alan bir disiplin başarmalıdır ve gerçekten başarabilir."

Gadamer'in soruşturması Platon ve Aristoteles'ten Hegel, Dilthey, Husserl ve Heidegger'e uzanan uzun bir tarihi kapsar. Giriş'te kendi neo-Kantçı hocalarını gözden geçiren Gadamer hem Husserl'in fenomenolojik tasvirini hem de Dilthey ve Heidegger'in tarihsel görüşlerini modelleri olarak seçer. Gadamer açıktır ki ilk sorunlarını Dilthey'den devralmıştır; bu yüzden, ilk yorumcularından birçoğu onun Dilthey'in bir *Geisteswissenschaften* hermenoytiği inşa etme projesini devam ettirdiğini düşünür. Özellikle de Leo Stra-

uss böyle düşünür. Ancak aslında *Hakikat ve Yöntem* özellikle Dilthey'in — ister metodolojik ister estetik — bir *Geisteswissenschaften* hermenoytiği inşa etme girişimlerine *karşı* bir tavrı benimser. Dilthey'in aksine Gadamer, *Geisteswissenschaften*'ın yöntemin sınırını ve geleneğe aidiyetimizin önemini işaret ettiğini düşünür. Hegel tarihsellik boyutunu çok daha kapsamlı bir şekilde ele almıştır; bu yüzden Gadamer sürekli, Schleiermacher ve Dilthey'in yönteme takıntısına karşı Hegel'in spekülatif derinliğini kullanır. Bu, Gadamer'in eserlerinin Hegelci boyutlarını açıklar; K.-O. Apel ve W. Pannenberg gibi Gadamer yorumcularının Gadamer'in kendisine karşı yönelttikleri — çünkü onlar Hegel'in mutlak bilincinin yeni bir zuhurunu Gadamer'in *"etkili tarihsel bilinç"* düşüncesinde ararlar — bir şeydir. Fakat Hegel'in total diyalektiğinin karşısına Gadamer, Platon'un son sözü olmayan soru-cevap diyalektiğini olduğu kadar Heidegger'in faktisite hermenoytiğini de çıkarır. Gadamer, Hegel'e, tarihsellik tecrübesini metodolojinin prangalarından kurtarmak için başvurur; keza o, Hegel'in mutlak bilgi nosyonundan kaçmak için Heideggerci bir rota da izler."

(Grondin, Jean, *Hans-Georg Gadamer/ A Biography*, trs. Joel Weinsheimer, Yale University Press, New Haven and London, 2003, ss. 284-290.)

Elinizdeki metnin çevirmenleri olarak, Paradigma Yayınevi'nin katkılarıyla çok önemli bir metni, keza Türkiye için daha da önemli bir metni Türkçeye kazandırdığımızı düşünüyoruz.

Geriye kalan yegâne şey okurun eleştirisi ve takdiridir. Gadamer'le noktalayalım: Hermenoytiğin ruhu öteki (kişi)nin de haklı olabilme imkânıdır. Kendini bil, Tanrı olmadığını bil anlamına gelir. Felsefe kişinin kendi cehaletini kabulüyle başlar ve biter.

Hüsamettin Arslan – İsmail Yavuzcan

Gadamer Bibliyografyası

Gadamer'in toplu eserleri 1980'li yıllardan itibaren Mohr Yayınları tarafından *Gesammelte Werke* (*Toplu Eserler*) adı altında yayınlanmaya başlanmış ve bu yolla Gadamer'in farklı zamanlarda kitap ve makale olarak yayınlanmış eserleri bir çatı altında toplanmıştır. Bibliyografyamıza özellikle Toplu Eserler'in içerik bölümleri de eklenmiştir; bunun Gadamer'in daha önce yayınlanmış çalışmalarının bulunmasını kolaylaştıracağı inancındayız. Ancak Toplu Eserler dışında kalan ve özellikle 1986 ile ölüm tarihi 2002 yılı arasında yayınlanmış eserleri de vardır. Bibliyografyamıza bunları da ekledik. Türkçede ilk kez yayınlanan bu bibliyografyanın araştırmacılara önemli hizmetler sunacağı kanaatini taşıyoruz.

İngilizcede Gadamer

- *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies*, trans. P. Christopher Smith (Gadamer'den çıkış tarihi 1971), Yale University Press, New Haven 1976.
- *Philosophical hermeneutics*, ed. and trans. David E. Linge, University of California Press, Berkeley 1976.
- *Dialoguea and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, trans. and ed. P. Christopher Smith, Yale University Press, New Haven 1980.

- *Reason in the Age of Science,* trans. Frederick G. Lawrence, MIT Press, Cambridge, Mass., 1981.
- *Phuilosophical Apprenticeships,* trans. Robert R. Sullivan, MIT Press, Cambridge, Mass., 1985.
- *The Idea of the Good in Platonic-Aristotelian Philosophy,* trans. P. Christopher Smith, Yale University Press, New Haven, 1986.
- *The Relevance of the Beautiful and Other Essays,* trans. N. Walker, ed. R. Bernasconi, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- *Truth and Method,* 2nd Revised Edition (1st English edn, 1975) trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall, Crossroad, New York 1989.
- *Plato's dialectical ethics: phenomenological interpretations relating to the "Philebus,"* trans. R. M. Wallace, Yale University Press, New Haven, 1991.
- *Hans-Georg Güdamer on Education, Poetry and History: Applied Hermeneutics,* ed. Dieter Misgeld and Graeme Nicholsan, trans. Lawrance Schmidt and Monica Ruess. SUNY Press, Albany NY, 1992.
- *Heidegger's ways,* trans. John W. Staley, SUNY Press, Albany NY., 1994.
- *Literature and Philosophy in Dialogue: Essays in German Literary Theory,* trans. Robert H. Paslick, ed. Dennis J. Schmidt, SUNY Press, Albany NY., 1994.
- *The Enigma of Health: The Art of Healing in a Scientific Age,* trans. John Gaiger and Nicholas Walker, Polity Press, Oxford, 1996.
- "Reflections on my Philosophical Journey,"*The Philosophy of Hans-Georg Gadamer, Library of Living Philosophers XXIV,* ed. Lewis Edwin Hahn, trans. Richard E. Palmer, Open Court, Chicago, 1997.
- *Gadamer on Clean: "Who Am I and Who Are You? And Other Essays,* trans. and ed., Richard Heinemann and Bruce

- *The Beginning of Philosophy*, trans. Rod Coltman, Continuum, New York, 1998.
- *Praise of Theory*, trans. Chris Dawson, Yale University Press, New Haven, 1998.
- *Hermeneutics, Religion anhd Ethics*, trans. Joel Weinsheimer, Yale University Press, New Haven 1999.
- *Gadamer in Conversation*, trans. Richard Palmer (from Gadamer, 1993), Yale University Press, New Haven, 2001,
- *The Beginning of Knowledge*, trans. Rod Coltman, Continuum, New York, 2002.
- *A Century of Philosophy: a conversation with Ricardo Dottori*, trans. Rod Coltman and Sigrid Koepke, Continuum, New York, 2003.

Almancada Gadamer

- 1985-1995, *Gesammelte Werke*, 10 vols., Tübingen: J.C.B. Mohr; *Truth and Method (Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 5th edn, 1975)
- 1967-1979, *Kleine Schriften*, 4 vols, Tübingen: Mohr.
- *Gesammelte Werke or Kleine Shriften'* de yer almayan metinler.
- 1971, *Hegels Dialektik*, Tübingen: Mohr, English trans. Gadamer 1976b.
- 1976a, *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft; Aufsätze*, Frankfurt; Suhrkamp, English trans. Gadamer, 1981.
- 1989a, *Das Erbe Europas: Beiträge*, Frankfurt: Suhrkamp, English translation in Gadamer, 1992.
- 1993a, *Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer in Gespräch*, ed. by Carsten Dutt, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, English trans. Gadamer 2001.

- 1993b, *Über die Verborgenheit der Gesundheit: Aufsätze und Vorträge*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, English translation Gadamer 1996.
- 1977a, *Der Anfang der Philosophie*, Stuttgart: Reclam, English trans. Gadamer 1998a.
- 2000, *Hermeneutische Entwürfe*, Tübingen: Mohr Siebeck.

Türkçede Gadamer

- "İnsan ve Dil," *İnsan Bilimlerine Prolegomena/Dil, Gelenek, Yorum*, deleme ve tercüme Hüsamettin Arslan, Paradigma, İstanbuL MART 2002, ss. 65-73.
- "Hermeneutik ProbleminEvrenselliği,"*Hermeneutik ve Hümaniter disiplinler/Gadamer-Habermas, Gadamer-Ricoeur, Gadamer-Derrida Tartışması*, derleme ve tercüme Hüsamettin Arslan, Paradigma, İstanbul, Şubat 2002, ss. 61-72.
- "Eleştirmenlerime Cevap,"*Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler/ Gadamer-Habermas, Gadamer-Ricoeur, Gadamer-Derrida tartışması*, derleme ve tercüme Hüsamettin Arslan, Paradigma, İstanbul, Şubat 2002., ss. 259- 282.
- "Metin ve Yorum,"*Hemeneutik ve Hümaniter Disiplinler/.....Tartışması, derleme ve tercüme Hüsamettin Arslan, Paradigma, İstanbul, Şubat 2002, ss. 284-319.*
- "Jacques Derrida'ya Cevap,;;" *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler/ .....Tartışması*, derleme ve tercüme Hüsamettin Arslan, Paradigma, İstanbul, Şubat 2002, ss. 325-328.
- "Hermeneutik ve Logosentrizm," *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler/..... Tatışması*, deleme ve tercüme Hüsamettin Arslan, Paradigma, İstanbul, Şubat 2002, ss. 329-342.
- "Hermeneutik Refleksiyonun Kapsamı ve Fonksiyonu," *Retorik, Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler/ İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş*, derleme ve tercüme: Hüsamettin Arslan, Paradigma, İstanbul, Şubat 2002, ss. 1-22.

Yalnızca kendi attığın şeyi yakaladığın müddetçe,
herşey maharet ve vezgeçilebilir kazanç;
fakat aniden yakalayıcısı olduğunda bir topun
bir ebedî partnerin attığı
hassas ve ölçülü bir savuruşla
sana, ortana attığı,
Tanrı'nın büyük köprüsünün kavisiyle:
Yakalamak o zaman dönüşür bir güce—
Senin değil, bir dünyanın.

— Rainer Maria Rilke

Ön Söz

Elinizdeki metin, daha önce yayınlamış olduğumuz metnin toplu eserlerin basımı için yeniden gözden geçirilmiş biçimidir. Belirtilmedikçe fark edilemeyecek kadar küçük düzeltmeleri dikkate almazsak, metni hiç değiştirmedik. Eski sayfa numaraları elinizdeki metnin sayfa kenarlarında belirtilmektedir. İkinci Cilt'te "Hermeneutik und Historismus" (Hermenoytik ve Tarihselcilik) başlığı ile vereceğimiz notlar, önceki baskıda Birinci Cilt'te yayınlanmıştı; aynı şekilde İkinci Cilt'in ön sözü ile Üçüncü Cilt'in son sözü de İkinci Cilt'e ilave edilmiştir.

Açıklamalar hatırı sayılır ölçüde arttırılarak genişletilmiştir. Araştırmanın devamına — başkaları gibi kendinizin de — özellikle dikkat etmeniz gerekiyor; bana böylesi daha mantıklı gibi görünüyor. Açıklamalara yapılan ilaveler de dahil bütün ilaveler paranteze alınarak daha belirgin hâle getirildi. Toplu eserlerin İkinci Cilt'ine, ayırıcı, parçalayıcı ve sınırlayıcı bir bölüm olarak okunması gerektiği için, çok daha fazla dikkat gösterilmesi gerekiyor. Bu yüzden, her iki cilde, özellikle de İkinci Cilt4e genişletilmiş bir ortak register (indeks) koyduk. Reiner Wiehl'e, hazırladığı bu registerden dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Yeni register büyük ölçüde asistanım Bay Knut Ering'in ürünüdür; kendisine müteşekkirim. Çabamız, ana konularda sık geçen kavramları açık hâle getirmekti; özellikle de birinci ve ikinci ciltlerin bir bütün oluşturduklarını açıkça ortaya koymak. Öğrenemese de bilgisayar bilgiyi ele alışımıza, hiç değilse katkıda bulunuyor olmalıdır.

HGG

Giriş

Elinizdeki incelemeler, hermenoytik problemiyle ilgilidir. Anlama ve anlaşılan şeyin doğru yorumu fenomeni yalnızca anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) metodolojisine özel bir problem değildir. Geçmişleri uzun bir teolojik hermenoytik ve hukuki hermenoytik vardır ve bunlar teorik eğitim sürecinden geçmiş yargıcın veya rahibin pratik aktivitesine katkıda bulunarak onu tamamlayacak ölçüde teorik hermenoytikler değildir. Daha tarihî başlangıcından itibaren hermenoytik, modern bilimin tesis ettiği bir şey olarak yöntem kavramının sınırlarını aşar. Metinleri anlamak ve yorumlamak yalnızca bilimle ilgili bir şey değildir; apaçık biçimde, genelde insanın dünya tecrübesiyle ilgilidir. Hermenoytik fenomen, özü itibarı ile hiçbir suretle bir yöntem problemi değildir. Hermenoytik fenomen, metinleri, diğer bütün tecrübe nesneleri gibi bilimsel araştırmaya tâbi tutulan araçlarla anlama yöntemiyle ilgili de değildir. O öncelikle bilimin yöntem idealini karşılayacak türde doğrulanmış (= ispatlanmış) bilgi [*Erkenntnis*] biriktirmekle ilgili de değildir — fakat yine de bilgi ve hakikatle ilgilidir. Gelenek anlaşıldığında, anlaşılan şey yalnızca metinler değildir; gelenek anlaşıldığında, aynı zamanda vukuflar edinilir ve hakikatlere ulaşılır. Fakat hangi türden bilgilere [*Erkenntnis*] ve hangi türde hakikatlere?

Modern bilimin bilgi ve hakikat kavramlarının felsefi izahında ve doğrulanmasındaki egemenliği dikkate alındığında, bu soru meşru bir soru değilmiş izlenimi bırakıyor. Fakat bu soru bilimlerde bile kaçınılamaz bir sorudur. Anlama fenomeni, dünya ile her insani ilişkiyi içine almakla kalmaz; bilim için de bağımsız bir geçerliliği vardır ve bilimsel yöntem olarak yorumlanma teşebbüslerine direnir. Aşağıdaki incelemeler, modern bilimin bizatihi kendi içindeki evrensel bilimsel yöntem talebine dirençle başlıyor. Onları motive eden şey, tecrübeleri nerede bulunursa bulunsun, bilimsel yöntemin alanını aşan hakikat tecrübesini araştırmak ve meşruiyetini sorgulamaktır. Dolayısıyla anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*)* bilimin dışında kalan tecrübe tarzlarıyla, yani felsefenin, sanatın ve bizatihi tarihin tecrübesiyle sıkı bir ilişkileri vardır.

Çağdaş felsefe elbette bunun bilincindedir. Fakat bu tür tecrübe tarzlarının hakikat iddialarının felsefi olarak nasıl meşrulaştırılabilecekleri çok farklı bir sorundur. Hermenoytik fenomene aktüel ilginin, yalnızca anlama fenomeninin derin analizinin bu meşrulaştırmayı sağlayabileceği fikrine dayandığını düşünüyorum. Bu kanaatimi, çağdaş felsefenin felsefe tarihine atfettiği önem kuvvetle destekliyor.Tarihî felsefe geleneği konusunda, anlama (*Verstehen*) karşımıza, bizi karakteristik tarihî araştırma yöntemi illizyonunu bütün boyutlarıyla kolayca görmeye muktedir kılan en üstün tecrübe

---

* Şu ya da bu biçimde Anglosakson geleneğin varisi durumundaki filozoflar ve akademisyenler, *Geistesswissenschaften* kavramını "human sciences" ya da "cultural sciences" ile karşılama eğilimindedir; dünyanın modernleşen diğer ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de egemen entelektüel söylem, Anglosakson eğilimi izleyerek terimi "insan bilimleri" veya en iyi durumda "kültürel bilimler" terimleriyle karşılıyorlar. Bu durumda, terimin Almanca orjinalindeki *Geist* kavramının, Almanca dışındaki dillerde karşılığını bulamayacağı apaçıktır. Bu yüzden, biz terimi, *Geist*'ı da içerecek şekilde, "anlam bilimleri" terimiyle karşılamayı tercih ettik. Yine de, isteyen okuyucu, istediği karşılığı tercihte özgürdür [H. Arslan, İ. Yavuzcan].

olarak çıkar. Felsefi düşüncenin klasikleri anlamaya çalışırken, onların kendileri hakkında, çağdaş zamanların bilincinin ne reddedebileceği ne de aşabileceği hakikat iddiaları inşa etmeleri, ana felsefe yapma tecrübesidir. Şimdiki zamanın naif kendini-beğenmişliği, felsefi bilincin, kendi felsefi vukufunun Platon'un veya Aristoteles'in, Leibniz'in ya da Hegel'in vukufundan daha aşağı olabileceği ihtimalini teslim etmesi fikrine karşı çıkabilir. Klasik mirası kendi zayıflığını itirafla yorumlayarak hazmetmeye çalışması çağdaş felsefenin zaafı olarak görülebilir. Fakat, hiç kuşkusuz felsefi bilinç için daha büyük zaaf, bu türde bir kendi kendini sorgulamaktan kaçınarak palyaço durumuna düşmesidir. Bu büyük düşünürlerin metinlerinin anlaşılması sırasında, bilimin kendisini ölçtüğü araştırma ve ilerleme kriterleriyle çelişse bile, başka tarzda ulaşılamayacak bir hakikate ulaşıldığını kendimize kabul ettirmek durumundayız.

Aynı şey sanat tecrübesi için de geçerlidir. Burada, "sanat bilimi"nce yürütülen bilimsel araştırma, daha baştan, hem sanat tecrübesinin yerini alamayacağının hem de ötesine geçemeyeceğinin farkındadır. Sanat eserinde, başka bir yolla ulaşamayacağımız bir hakikatin tecrübe edilmesi, sanatın — sanat, kendisini her rasyonalize etme girişimine direnir — felsefi önemini oluşturur. Bu yüzden, felsefe tecrübesi gibi sanat tecrübesi de bilimsel bilincin kendi sınırlarını teslim etmesi için yapılmış çok keskin bir ikazdır.

Bu sebeple, müteakip incelemeler, sanat eseriyle bize ulaşan hakikat tecrübesini kendisinin bilimsel hakikat anlayışıyla sınırlanmasına izin veren estetik teorisi karşısında savunacak bir estetik bilinç eleştirisiyle başlıyor. Yalnızca sanatın hakikatini meşrulaştırmakla yetinmiyor. Ayrıca, bu noktadan hareketle, hermenoytik tecrübemizin tümüne tekabül eden bir bilgi ve hakikat anlayışı geliştirmeyi de deniyor. Sanat tecrübesi temelde metodolojik bilgi alanını aşan hakikatlerle ilişkilidir; aynı şey anlam bilimleri için de geçer-

lidir: Tarihsel geleneğimiz bütün formlarıyla anlam bilimlerinde araştırmanın nesnesi hâline gelir; fakat hakîkat de tarihsel gelenekte dile gelir. Temelde tarihsel geleneğin tecrübesi, onun objektif olarak incelenen boyutlarının çok ötesine uzanır. Bu sadece buna tarihsel eleştirinin karar vermesi anlamında doğru ya da yanlış değil, tarihsel gelenek paylaşmaya çalışmamız gereken hakikate daima aracılık ettiği için.

Bu yüzden, sanatın ve tarihsel geleneğin tecrübesiyle başlayan bu hermenoytik incelemeleri, hermenoytik fenomeni bütün boyutlarıyla takdim etmeyi deniyor. Bu estetik bilincin kendisi de, yalnızca felsefi olarak doğrulanmayı gerektirmekle kalmayan, aynı zamanda kendisi de bir felsefe yapma tarzı olan bir hakikat tecrübesi takdir etmektir. Dolayısıyla, burada geliştirilen hermenoytik bir anlam bilimleri metodolojisi değil, anlam bilimlerinin sahiden ne olduklarını ve onları dünya ile total tecrübemize bağlayan şeyin ne olduğunu metodolojik kendinin-bilincinin ötesinde anlama girişimidir. Eğer refleksiyonumuzun konusu hâline getirirsek, bu durumda amacımız, geleneksel edebî hermenoytikle teolojik hermenoytiğin olmak istedikleri türde bir anlama sanatı veya tekniği değildir. Bu tür bir sanat veya teknik, bizimle gelenekten yola çıkarak konuşan hakikat görüşü açısından, sanat tecrübesinin formalizminin hak etmediği formel üstünlük talebinde bulunmasını fark etmeyi başaramazdı. Aşağıda, her *anlamanın* ne kadar etkili bir *olay* [*Ereignis*] olduğunu ve modern tarihsel bilincin içinde yer aldığımız gelenekleri pek de zayıflatmadığını ispatlamış olsam da niyetimiz bilim pratiği ya da hayat pratiği için buyruklar inşa etmek değil, gelenekler hakkındaki mevcut yanlış düşünüşü düzeltmeyi denemektir.

Aşağıdaki denemelerin, hızlı bir değişim seline maruz kalan çağımızda karartılma tehdidi altındaki bir kavrama tarzını takviye edeceğine inanıyorum. Değişen şeyler dikkatimizi, değişmeye direnen şeylerden daha fazla çekerler.

Bu entelektüel hayatımızın genel yasasıdır. Bu yüzden, tarihsel değişme tecrübesinden doğan bakış açıları daima, fark edilmeden kalan şeyleri unuttukları için abartılı olma tehlikesi taşırlar. Bana öyle geliyor ki modern hayat içinde, tarih bilincimiz çok daha fazla tahrik ediliyor. Bu aşırı tahrikin neticesi olarak, göstermeyi umut ettiğim gibi ve aceleyle yapılmış bir tesbit olsa da, bazıları tarihsel değişimin bu abartılı değerlendirmesine, doğanın ezelî ve ebedî düzeninden medet umarak ve doğa yasası fikrini meşrulaştırmak için insanın doğasına başvurarak tepkide bulunuyorlar. İnsanlar olarak içinde yaşadığımız dünyanın birliğini yalnızca tarihsel gelenek ve hayatın doğal düzeni oluşturuyor değildir; aynı zamanda bir başkasını tecrübe etme tarzımız, tarihsel gelenekleri tecrübe etme tarzımız, varoluşumuzun ve dünyamızın doğal verilmişliğini tecrübe etme tarzımız da, aşılamaz duvarların arkasındaymışçasına içinde hapis olduğumuz değil, kendisine açık olduğumuz hakiki hermenoytik bir evren oluşturur.

Anlam bilimlerinde hakikatin neliği üzerine refleksiyon, kendisini, bağlayıcı gücünün farkında olduğu geleneğin dışına yansıtmaya çalışmamalıdır. Dolayısıyla kendi faaliyeti içinde mümkün mertebe tarihsel kendi kendine-şeffaflık kazanma çabası göstermelidir. Anlama evrenini modern bilimin idrak (*Erkenntnis*, cognition) kavramından daha iyi anlama konusundaki çabasından dolayı, kullandığı kavramlarla yeni bir ilişki tesis etmeyi denemelidir. Kendine özgü anlama ve yorumunun, ilkelere dayanan inşalar değil, geçmişte çok gerilere uzanan bir olayı geleceğe taşımak olduğunun bilincinde olmalıdır. Bu yüzden, kullandığı kavramları sorgulamaksızın kullanamaz; kavramlarının orijinal anlamlarından kendisine miras olarak kalanı alması gerekir.

Günümüzün felsefi uğraşısının klasik felsefe geleneğininkinden farkı, günümüzün felsefe geleneğinin klasik felsefe geleneğinin doğrudan ve kesintisiz bir devamı olma-

masıdır. Tarihsel geleneğe bağlılığına rağmen, günümüzün felsefesi, kendisi ile klasik modelleri arasındaki tarihsel mesafenin kesinlikle bilincindedir. Bu özellikle kavramlara ilişkin değişen yaklaşımında görülebilir. Felsefi düşünüşte, Grek kavramlarının Latinizasyonu ve Latin kavram dilinin modern dillere tercümesiyle önemli ve esaslı bir değişme olsa da, tarihsel bilincin son birkaç yüzyıldaki doğuşu çok daha radikal bir kopuştur. O zamandan beri, Batı düşünme geleneğinin sürekliliği yalnızca parça parça etkindir. Geleneksel kavramların kendimize özgü düşünüşümüze hizmet edecek hâle gelmeleriyle birlikte naif masumiyetleri de kayboldu. O zamandan beri, bilimin bu kavramlara yönelik tutumu, onları, bilinçle arkaikleştirici tarzda kullanımı şöyle dursun, ister teknik kullanımları ister onları aletler gibi kendisine bağlaması olsun, tuhaf bir biçimde nötrdür. Aslında kavramlara yönelik bu tavırların hiçbiri hermenoytik tecrübeyi karşılamaz. Felsefe yapmanın içinde geliştiği kavramlar dünyası bizi, dil bizi nasıl içine alıyorsa, o şekilde içine alır. Düşüncenin sağlamlığı ve titizliği, önyargıların bilincinde olmayı gerektirir. Bireyde çevresiyle iletişimi sırasında inşa edilmiş bulunan düşünce ve dil alışkanlıklarını hepimizin ait olduğu geleneğin forumu önüne yerleştiren her sorumlu felsefe yapma tarzına yeni, eleştirel bir bilinç eşlik etmelidir.

Aşağıdaki araştırmalar bu talebi, kavramların tarihine yönelik sorgulamayı, temasının açık izahına mümkün mertebe sıkıca bağlayarak gerçekleştirmeye çalışıyor. Husserl'in hepimiz için görev hâline getirdiği fenomenolojik tasvirde özeni; Dilthey'in her felsefe yapma tarzını içine yerleştirdiği tarihsel ufkun genişliği; ayrıca, Heidegger'in on yıllar önce Husserl ve Dilthey'e nüfuzla aldığı motivasyon; bunların tümü yazarın tabi olduğu ölçüyü ve incelemesi eksik olsa da, zorunluluğu gösteriyor; yazarın beklentisi bu ölçülere riayet etmiş olduğunun takdir edilmesidir.

İkinci Baskıya Ön Söz

Hakikat ve Yöntem'in ikinci baskısı,* neredeyse hiç değiştirilmeksizin yayınlanıyor. Kendisine okuyucular ve eleştirmenler buldu ve topladığı ilgi kesinlikle yazarına hiç kuşkusuz, onların ortaya koyduğu gerçekten değerli önerilerin tümünü dikkate alma görevi yüklüyor. Bununla birlikte, olgunlaşması yılları alan bir düşünce çizgisinin kendine ait bir istikrarı vardır. Ne kadar eleştirmenin gözleriyle bakmaya çalışsa da, insanın çok yönlü kendi genel kuşatıcı bakış açısı baskın çıkıyor.

İlk baskının yayınlanmasından bu zamana kadar geçen üç yıl, yazarının bütün kitabı tekrar sorgulamasına ve eleştirilerden[1] ve kendine ait son çalışmaların-

---

* Bu ifade Almanca'daki ikinci baskıya atıfta bulunuyor; elinizdeki tercüme gözden geçirilmiş Almanca altıncı baskısı (1990) ile İngilizce gözden geçirilmiş ikinci baskısı (1994) mukayese edilerek yapılmıştır [H. Arslan, İ. Yavuzcan].

1 Şahsen kurulan diyaloglara ilaveten, özellikle şu eleştirileri düşünüyorum:
K. O. Apel, *Hegelstudien*, 2 (1963), 3144-22.
O. Becker, "Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst (im Hinblick auf den I. Teil von *Wahrheit und Methode*), *Philosophische Rundschau*, 10 (1962), 225-38.

dan[2] öğrendiği her şeyi verimli hâle getirmesine yetmedi.***

E. Betti, *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften* (Tübingen, 1962).

W. Hellebrand, "Der Zeitbogen," *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*, 49 (1963), 57-76.

H. Kuhn, "Wahrheit und geschichtliches Verstehen," *Historische Zeitschrift*, 193, no. 2 (1961), 376-89.

J. Möller, *Tübinger Theologische Quartalschrift*, 5 (1961), 467-71.

W. Pannenberg, "Hermeneutik und Universalgeschichte," *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 60 (1963), 90-121, özellikle 94 vd.

O. Pöggeler, *Philophischer Literaturanzeiger*, 16, 6-16.

A. de Waelhens, "Sur une herméneutique," *Revue philosophique de Lauvain*, 60 (1962), 573-91.

F. Wieacker, "Notizen zur rechtsshistorischen Hermeneutik," *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften (Göttingen), philos. –hist. Klasse* (1963), ss. 1-22.

[2] Şunlara bakınız: Nachwort zu: M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1960 [*Ges. Werke* Bd. 3]; ["Einführung" to Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, İngilizce başlık, "Heidegger's Later Philosophy," *Philosophical Hermeneutics*, tr. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1976), ss. 213-28 (bu cilde yapılan atıflar ilerde *PH* kısaltmasıyla verilecek)].

Hegel und die antike Dialektik, Hegel-Stud- I, 1961, ss. 173-199. [*Toplu Eserler* (*Gesammelte Werke*) Cilt. 3]; ["Hegel and the Dialectic of the Ancient Philosophers," *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies*, tr. P. Christopher Smith (New Haven: Yale University Press, 1976), ss. 5-34.].

Zur Problematik des Selbstverständnisses, FS G. Krüger: Einsichten, Frankfurt 1962, S. 71-85 [öämdä yukarıda S. 121dvm.]; ["On the Problem of Self-Understanding," *PH*, ss. 44-58.]

Dichten und Deuten, Jb. D. Dtsch, Ak. f. Sprache u. Dichtung, 1960 S. 13-21. [Toplu Eserler (Ges. Werke) Cilt 8]; ["Composition and Interpretation," *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, tr. Nicholas Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), ss. 66-73.]

Hermeneutik und Historismus, *Phil. Rundschau.9*, 1961, 1ff. [*Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 2, "Wahrheit und Methode - Ergänzungen Register"), ss. 387dvm]; "Hermeneutics and Historicism,".

Die phänomenologische Bewegung, Phil Rundschau, 1963, 1ff [Toplu Eserler (Ges. Werke) Cilt 3, ss. 105-146]; ["The Phenomenological Movement," *PH*, ss. 130-81.]

"Die Natur der Sache und die Sprache der Dinge", Das Problem der Ordnung, Dt. Kongr. F. Phil- 6, München 1960, Meisenheim 1962 [*Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 2, „Wahrheit und Methode - Ergänzungen Register"), S. 66dvm.]; ["The Nature of Things and the Language of Things," *PH*, ss. 69-81.]

Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik, in: Sein und Ethos, Walberberger Stud. I, 1963, ss. 11-24. [Toplu Eserler (Ges. Werke) Cilt IV, ss. 175-188];

Belki de genel niyetin ve tezin kısaca ana hatlarını yeniden çizmeliyim. Benim *hermenoytik* ifadesini uzun geleneğiyle birlikte yeniden diriltmem, açıkça yanlış anlamalara yol açtı.[3] Ben daha eski zamanların hermenoytiği tarzında anlamaya kılavuzluk edecek bir el kitabı üretmek niyetinde değildim. Anlam bilimlerinin metodolojik prosedürüne yön vermek şöyle dursun, onu tasvir edecek bir kurallar sistemi geliştirme arzusunda da değildim. Amacım, bulgularımı pratik sonuçlara ulaştırmak için, bu alanlarda çalışmanın teorik temellerini araştırmak da değildi. Eğer elinizdeki araştırmanın pratik herhangi bir sonucu var ise, bunun bilim dışı bir bağlılıkla kesinlikle hiçbir ilişkisi yoktur; tam tersine bu her anlamanın içerdiği "bağlılığı" "bilimsel" kabul etme dürüstlüğüyle ilgilidir. Benim asıl iddiam felsefi bir iddia idi ve hâlen öyledir: yaptığımız veya yapmamız gereken şeye değil, istek ve faaliyetimizin dışında ve üzerinde, maruz kaldığımız şeye ilgi.

Dolayısıyla burada mesele, anlam bilimlerinin yöntemleri değildir. Yola çıkış noktam, Alman romantisizminden doğan ve modern bilimin ruhuyla beslenen, kendilerini başka her türde modern araştırma formundan ayıran ve çok farklı, bilim dışı başka tecrübelerle, özellikle de sanatın tecrübesine yakınlaştıran hümanistik mirası sürdüren şeyler olarak tarihsel anlam bilimleridir. Bu elbette aynı zamanda bilgi sosyolojisine göre de açıklanabilir. (Hep pre-devrim aşamasında kalmış olan) Almanya'da, estetik hümanizm geleneği modern bilim anlayışının gelişiminde hayati etkisini devam ettirmiştir. Başka ülkelerde, politik bilinç "hüma-

---

Mensch und Sprache, FS D. Tschizewskij, Münih 1964. [Toplu Eserler (Ges. Werke), Cilt 2, „Wahrheit und Methode - Ergänzungen Register"), ss. 146 dvm.; ["Man and Language," *PH*, ss. 59-68.]

"Martin Heidegger and Marburg Theology," *PH*, 198-212.

"Aesthetics and Hermeneutics," *PH*, ss. 95-104.

3 E. Betti, a.g.e,; F. Wieacker, a.g.e.

niter disiplinler," başka bir söyleyişle "lettres" denilen şeye, kısaca ifade etmek gerekirse eskiden humaniora diye bilinen herşeye daha fazla girmiştir.

Bu hiçbir biçimde, modern doğa biliminin yöntemlerinin sosyal dünyaya uygulanabilir olmasını engellemez. Toplumun artan rasyonalizasyonu ve bilimsel yönetim teknikleri çağımızın, modern bilimin kapsamlı ilerleyişinden muhtemelen daha dikkate değer bir özelliğidir. Modern bilimin metodolojik ruhu her yere yayılıyor. Bu yüzden, metodolojik çalışmanın anlam bilimlerindeki (*Geisteswissenschaften*) gerekliliğini reddetmek aklımın ucundan bile geçmiyordu. Doğa bilimleri ile anlam bilimleri arasındaki eski tartışmayı diriltmeyi de amaçlamıyordum. Sorun pek de bir farklı yöntemler sorunu değildir. Windelband ve Rickert'in "doğa bilimlerinde kavram formasyonunun sınırları" ile ilgili soruları bana, bu açıdan yanlış görünüyor. Karşı karşıya kaldığımız farklılık yöntemde farklılık değil, bilginin amaçlarında farklılıktır. Burada yönelttiğim soru, yöntem tartışmalarının yalnızca gizlenmesine ve görmezden gelinmesine hizmet ettiği bir şeyi, modern bilimi, onu önceleyerek mümkün kılacak ölçüde bağlamayan ya da sınırlamayan bir şeyi keşfederek bilinç alanına çıkarmayı deniyor. Bu onun kendi içkin/mündemiç gelişim yasalarını daha az kesin hâle getirmez. İnsanların dünyamızın doğal ve sosyal düzenlerini ele alışlarında daha özenli olmaları için, insani bilgi arzusundan ve insani başarı kapasitesinden medet ummak beyhude bir uğraştır. Bilim kisvesi altındaki ahlak vaizi rolü, saçma görünüyor. Keza, felsefi açıdan, meşru sayılması için "bilimin" nasıl değişmesi gerektiğini ilkelerden çıkaran filozofun iddiası da saçmadır.

Dolayısıyla, bu bağlantıda, yargı sorunu (*qaestio juris*) ile olgu sorunu (*quaestio facti*) arasındaki ünlü Kantçı ayrıma başvurmak bana tam bir yanlış anlama gibi görünüyor.

de durması için modern bilimin/doğa bilimlerinin yapması gereken şeyi buyurmak niyetinde değildi. O, şu felsefi soruyu yöneltmişti: bilgimizin/idrakimizin modern bilimi mümkün kılan şartları nelerdir ve idrakimiz nereye kadar uzanabilir? Aşağıdaki araştırma da aynı anlamda bir felsefi soruyu gündeme getiriyor. Fakat o bunu yalnızca (bazı geleneksel disiplinlere öncelik tanıyan) anlam bilimleri denilen bilimler hakkında sormuyor. O, bu soruyu yalnızca bilim ve bilimin tecrübe modları hakkında da değil, tersine, dünyanın her insani tecrübesi ve hayat pratiği hakkında soruyor. (Kantçı terimlerle dile getirmek gerekirse, o şu soruyu yöneltiyor: anlama nasıl mümkündür? Bu "yorum bilimlerinin" metodik aktiviteleri, normları ve kuralları dahil, sübjektivite açısından her anlama eylemini önceleyen bir sorudur. Heidegger'in zamansal Dasein analitiğinin, anlamanın yalnızca öznenin mümkün farklı davranışlarından biri değil, bizatihi Dasein'in varlık/oluş modu olduğunu ikna edici bir biçimde gösterdiğini düşünüyorum. "Hermenoytik" terimi burada işte bu anlamda kullanılmaktadır. Bu terim Dasein'ın, kendi sonluluğunu/sınırlılığını ve tarihselliğini oluşturan temel devinim-içinde oluşunu gösterir ve bu yüzden onun dünya ile tecrübesinin tümünü içerir. Anlama hareketini kuşatıcı ve evrensel hâle getiren nesnenin kendi doğasıdır; kaprisleri veya hatta tek bir boyutunun ön plana çıkarılarak düşünülmesi değil.

Hermenoytiğin alanının sınırlarının matematik ya da estetik gibi tarih dışı oluş modlarıyla karşı karşıya kaldığında ortaya çıktığını idia edenleri doğrulamam mümkün değil.[4] Kabul edilmelidir ki bir sanat eserinin estetik niteliğinin, sözün gelişi, nihai noktada tarihsel kaynağının ya da kültürel kontekstinin bütün sınırlamalarını aşan yapısal yasalara ve cisimleşmiş form ve şekil düzeyine dayandığı

[4] Becker, a.g.e.

doğrudur. Sanat eseriyle ilgili olarak, "nitelik hissinin" ne kadar bağımsız bilgi imkânını temsil ettiğini,[5] veya her zevk gibi onun da yalnızca formel tarzda gelişmediğini, aynı zamanda bir eğitim ve eğilim sorunu olduğunu tartışmayacağım. Yine de, estetik hazzı zorunlu olarak hazzı şekillendiren şeyi işaret eden bir şey şekillendirir. O bu ölçüde, belki de daima belirli, tercih edilmiş içerik tiplerini içerir, diğerlerini dışarıda bırakır. Fakat her durumda, sanat eserini tecrübe eden herhangi birinin kendisini bu tecrübeyle bütünleştirdiği, başka bir söyleyişle, onun için bir şey ifade eden bütün bir kendi kendini kavrayışıyla bütünleştirdiği doğrudur. Sanat eserinin tecrübesi dahil anlama eyleminin estetik tecrübe alanında her tarihselciliği aştığını ileri sürecek kadar ileri gidiyorum. Kabul edilmelidir ki bir sanat eserinin tesis ettiği özgün dünya konteksti ile dünyanın değişen şartlarında daha sonraki bekası arasında apaçık bir ayrım vardır.[6] Fakat, bugünkü dünya ile olacak olan dünya arasındaki ayrım çizgisi tam olarak nerededir? Hayatın orijinal anlamı kültürel anlam durumundaki düşünülmüş tecrübeye nasıl dönüşmektedir? Bana öyle görünüyor ki bu bağlantıda, icat ettiğim estetik farklılıktan-yoksunluk kavramı bütünüyle geçerlidir; burada net ayrımlar yoktur, anlama eylemi estetik farklılaşmanın buyurduğu düşünülmüş hazla sınırlanamaz.[7] Kabul edilmelidir ki estetik, refleksif haz vermesi için sanat eseri olarak bir tapınakta sergilenmeyen, şu anda bir müzede gösterimde olan eski bir tanrı imajı, bugün karşımızda duran bir şey olarak bile, doğduğu dinî tecrübe dünyasını taşır; bunun önemli sonucu, dünyasının yine de

---

5 *Traktat vom Schönen* (Frankfurt, 1935) adlı kitabında Kurt Riezler bir transandantal "nitelik hissi" tümdengelimi teşebbüsünde bulunur.

6 Kuhn'un şu son metnine bakınız: *Vom Wesen des Kunstwerkers* (1961).

7 [Hans Robert Jauss'un ileri sürdüğü estetik tecrübedeki ısrarı daraltıcı duruyor. Şu metnine bakınız: *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* (Frankfurt, 1979).]

bize ait olmasıdır. Her ikisini de içeren şey ise hermenoytik evrendir.[8]

Keza, hermenoytiğin evrenselliği, başka bakımlardan da, keyfi olarak sınırlanamaz ya da kısıtlanamaz. Anlama fenomenine ona elverişli alanı temin etmek için beni sanatın tecrübesi (*Erfahrung*) ile başlamaya götüren herhangi bir suni organizasyon hilesi değildi. Burada, deha estetiği, sanat eserinin tecrübesinin daima temelde, ister sanatçının ister alıcının farketmeksizin, yorumun herhangi bir sübjektif ufkunu aştığını göstermekte önemli hazırlık çalışmasını gerçekleştirmiştir. *Mens auctoris* sanat eserinin anlamının ölçüsü olarak kabul edilemez. Gerçekliği sürekli tecrübe edilen varlıkta yenileyenlerden farklı kendinde sanat fikri bile daima soyut bir şeye sahiptir. Bu fikrin neden sadece bir niyeti tanımladığını, ancak dogmatik bir çözüme izin vermediğini gösterdiğimi düşünüyorum. Her ne hâl ise, araştırmamın amacı, (Emilio Betti'nin harikulade bir tarzda yaptığı gibi) genel bir yorum teorisi ve bu yorum teorisinin yöntemlerinin farklı bir açıklamasını geliştirmek değil, her anlama modunda ortak olan şeyi keşfetmek ve anlamanın asla verili bir nesneyle değil, etkisinin tarihiyle sübjektif bir ilişki olduğunu, başka bir söyleyişle anlamanın anlaşılan şeyin varlığına/oluşuna ait olduğunu göstermektir.

Bu yüzden, müzikal bir sanat eserinin tekrar üretiminin, sözün gelişi, bir şiiri okurken veya bir resme bakarken anlamaya varmaktan farklı bir anlamda yorum olduğu itirazıyla ikna olmuş değilim. Her yeniden üretim öncelikle yorumdur ve bir yorum olarak düzeltilmeyi bekler. O aynı zamanda bu bakımdan da "anlamadır."[9]

---

[8] Burada geçerli alegorinin haklı kılınması yıllar önce Walter Benjamin'in ana eseri "Der Ursprung des deutschen Trauerspiels" (1927) ile başlar. [*The Origin of German Tragic Drama*, tr. John Osborne (1927; London: Verso NLF, 1977)].

[9] Bu noktada, farklı vurgularla da olsa, Hans Sedlmayr'ın bu gün *Kunst und Wahrheit* (Rovohlts Deutsche Enzyclopädie, 71) adı altında toplanmış bulunan yazılarına müracaat edebilirim; özellikle ss. 87 vd.

Hermenoytik görüş noktasının evrenselliği, tarih biliminin içerdiği tarihsel ilgilerin ve tarihsel tavır alışların çeşitliliğiyle de sınırlandırılamaz. Birçok tarih yazımı ve araştırma tarzı vardır kesinlikle. Her tarihsel tavır alışın etkili tarih konusunda bilinçli refleksiyona dayandığının öne sürmenin hiçbir gerekçesi olamaz. Kuzey Amerikan Eskimoları'nın tarihi, bu kabilelerin "Avrupa'nın evrensel tarihi üzerinde bir etkisi olsun olmasın, kesinlikle çok ayrıdır. Fakat etkili tarih üzerine refleksiyonun bu tarihî görev konusunda da önemini ispatlayacağı reddedilemez. Elli veya yüzyıl sonra kaleme alınan şekliyle bu kabilelerin tarihini okuyan herhangi biri, onu yalnızca miadını doldurmuş bir tarih olarak görmekle kalmayacak (çünkü bu arada daha fazla bilgi edinecek veya kaynakları daha doğru şekilde yorumlayacaktır), aynı zamanda insanların 1960'larda, kendilerine farklı sorular, önyargılar ve ilgiler yön verdiği için bu kaynakları farklı şekillerde okuduklarını da görecektir. Nihai noktada tarih yazımı ve araştırması, etkili tarih üzerine refleksiyon alanından çekilirse, ilgi dışı kalacaktır. Hermenoytik problem evrenseldir ve tarihe her türlü ilgiyi önceler; çünkü o, "tarihsel sorular" için daima temel önemi haiz şeyle ilgilidir.[10] Tarihsel sorular olmadıklarında tarihsel araştırmanın ne anlamı vardır? Kullandığı dilde — semantik tarih incelemesince meşrulaştırılmış bir dildir — bunun anlamı şudur: Uygulama bizatihi anlamanın unsurudur. Bu minvalde, hukuk tarihçisi ile pratik kanun adamını aynı düzeye yerleştirirken, ilkinin münhasıran "tefekkür (contemplative)" ikincisinin de münhasıran pratik bir görevinin bulunduğunu reddetmiyorum. Fakat uygulama, her iki aktiviteyi de içerir. Bir yasanın *hukuki* anlamı her ikisi için de nasıl farklı olabilir? Sözün gelişi, yargıcın pratik yargılama görevinin bulunduğu ve bunun da hukuk tarihçisinin (aynı ya-

saya bakarak) dikkate almayacağı birçok hukuk siyaseti mülahazasını gerektirdiği doğrudur. Fakat bu, onların kanunu hukuki *anlamalarında* herhangi bir farklılık doğurur mu? Yargıcın kararı — hayat üzerinde pratik etkisi vardır — doğru olmayı ve hiçbir biçimde yasanın keyfi uygulaması olmamayı hedefler; ve bu "doğru" bir yoruma dayanmalıdır; bizatihi anlama eyleminin tarihi ile şimdiki arasında arabuluculuğu içeren bir yoruma.

Elbette hukuk tarihçisi de doğru anlaşılan bir yasayı "tarihsel olarak" değerlendirmekle yükümlüdür ve bu daima onun tarihsel önemini dikkate alması gerektiği anlamına gelir; ona daima kendi tarihsel ön-kanaatleri ve ön-yargıları rehberlik edeceği için, onu "yanlış şekilde" de değerlendirebilir. Yine bu da geçmiş ile şimdi arasında arabuluculuk, yani uygulama demektir. Araştırmanın tarihi dahil genelde tarihin akışı bize bunu öğretir. Fakat bundan, tarihçinin yapması gerekmeyen bir şeyi yaptığı, bir hermenoytik kanon* ile engellenmesi gerektiği ya da gerekebileceği sonucu çıkmaz. Hukuk tarihinin hatalarından değil, kesin bulgulardan söz ediyorum. Hukuk tarihçisinin — tıpkı yargıç gibi — de yanlışlardan kaçınma "yöntemleri" vardır ve bu tür konularda hukuk tarihçisiyle bütünüyle hemfikirim.[11] Ancak filozofun hermenoytik ilgisi tam da hatadan başarıyla kaçınıldığında başlar. Bu yüzden, hem hukuk tarihçisi hem de hukuk dogmatikleri, kendi geçici şimdileri eylemlerinde ve işlerinde ayırtedilebilir olduğu sürece, bildikleri şeyi aşan bir hakikate tanıklık ederler.

Felsefi hermenoytiğin görüş noktasından, tarihsel yöntem ile dogmatik yöntem arasındaki çelişkinin hiçbir mutlak geçerliliği olamaz. Bu, hermenoytik görüş noktasının

---

* Kanon (canon): Model, standart. Kutsal yazılar olarak kabul edilen kitaplar koleksiyonu ya da otorite kitaplar listesi; tescilli metinler listesi (ç.).

11 Betti, Wieacker, Hellebrant, a, g, e.

bizzat kendisinin ne ölçüde bir tarihsel ya da dogmatik geçerliliğe sahip olup olmadığı sorununu doğurur.[12] Eğer etkili tarih ilkesi anlamanın yapısı içinde bir evrensel unsura dönüştürülürse, o zaman bu tez kesinlikle hiçbir tarihsel rölativite iması taşımaz, aksine mutlak geçerlilik arayışındadır — ancak hermenoytik bilinç yalnızca belirli tarihsel şartlarda varolabilir. Apaçık tarihsel materyalin intikalinden ibaret gelenek, geleneği kendine maletmenin hermenoytik bir görev olduğu apaçık bilince dönüşmeden önce kısmen sorgulanmış olmalıdır. Augustine'in Eski Ahit konusunda işte tam böyle bir bilinci vardı; ve reformasyon sırasında Protestan hermenoytik, Kitab-ı Mukaddes'i, Roma kilisesinin desteklediği gelenek ilkesine karşıt bir biçimde, yalnızca kendi temelinde (*sola scriptura*) anlamaktaki ısrarından doğdu. Fakat kesinlikle, tarihsel geleneğin — şimdi ile her tarihsel geleneğin tümü arasında önemli bir mesafeyi gerektirir — doğuşundan itibaren, anlama metodik yönelim gerektiren bir görev olmuştur. Benim tezim, etkili tarih unsurunun, tarihsel olarak gelişen ve tarihsel olarak intikal eden şeyi — sanki gelenek yabancı bir şeymiş, insani görüş noktasından anlaşılamaz bir şeymiş, bir fizik nesnesiymiş gibi — bir deney bulgusu gibi tesbit edilecek bir nesneye dönüştüren modern tarihsel bilimlerin metodolojisi benimsendiğinde bile, geleneğin her anlama tarzını etkilediği ve etkileyeceğidir.

Bu yüzden, benim kullandığım şekliyle, tarihsel olarak etkili bilinç (*wirkungsgeschichtliches Bewu_stein*) kavramında belirli bir meşru çiftanlamlılik vardır. Bu çiftanlamlılık, onun aynı anda hem tarihin akışında etkili bilinç hem de tarihin belirlediği bilinç, dolayısıyla hem etkileyen hem de belirleyen bilinç anlamına gelecek şekilde kullanılmasıdır.

---

[12] K. O. Apel, a. g. e.

Apaçık ortadadır ki benim argümanımın ağırlığı etkili tarihin hâlâ modern tarihsel ve bilimsel bilinci belirlediği ve bunu bu egemenliğin mümkün herhangi bir bilgisinin dışında yaptığıdır. Tarihsel olarak etkili bilinç öylesine radikal ölçüde sonludur/sınırlıdır ki kaderimizin tümünde etkili varlığımız kaçınılmaz biçimde kendisinin bilgisini aşar. Fakat bu, belirli herhangi bir tarihsel durumla sınırlanamayacak bir temel vukuf (insight), yine de modern tarih araştırması ve bilimin metodolojik objektivite ideali karşısında, bilimin kendi kendisini-kavrayışında özel bir dirençle karşı karşıya kalan bir vukuftur.

Elbette şu refleksif tarihî soruyu yöneltme hakkımız vardır: Etkili tarihin her anlamadaki rolüne ilişkin bu temel kavrayış neden tam da şimdi, tarihin bu belirli anında mümkün hâle gelmiştir? İncelemelerim bu soruya dolaylı bir cevap veriyor. Tarih dışı dogmatik ile tarihsel dogmatik arasındaki, gelenek ile tarihsel bilim arasındaki, eski ile modern arasındaki zıtlığın mutlak olmadığı ancak bu tarihselcilik yüzyılının naif tarihselciliğinin başarısızlığından sonra apaçık ortaya çıkıyor. Ünlü *querelle des anciens et des modernes/kadimler-modernler tartışması* reel alternatifler ortaya koyamıyor.

Dolayısıyla, burada iddia edilen şey — hermenoytiğin geçerlilik alanının evrensel olduğu ve özellikle de dilin anlamanın içinde gerçekleştiği form olduğu — hermenoytik bilinç modları kadar "pre-hermenoytik" bilinci de kuşattığıdır. Geleneğin naif içselleştirilmesi bile, "ufukların kaynaşması" olarak tanımlanamayacaksa da, bir "yeniden dile getirme"dir.

Ve bu durumda temel soru şudur: Anlamanın kendisinin ve dilselliğinin kapsamı nereye kadar uzanır? "Anlaşılabilen varlık dildir" önermesinin ima ettiği felsefi evrensellik doğrulanabilir mi? Dilin evrenselliği, savunulamaz metafizik "Herşeyin yalnızca dil ve dil olayı olduğu" sonucu-

na götürmez mi? Dile getirilemez olana ilişkin ilk akla gelen itirazın kaçınılamaz şekilde dilin evrenselliğini etkilemediği doğrudur. Anlamanın içinde gerçekleştiği diyalogun/söyleşinin sınırsızlığı, ifade edilemez olana herhangi bir iddiayı nisbileştirir. Fakat anlama, tarihin gerçekliğine yegâne uygun giriş midir? Apaçıktır ki olayın fiili gerçekliğinin, özellikle de saçmalığının ve muhtemelliğinin (contingency), anlamın tecrübesi açısından bakılarak zayıflatılması ve yanlış kavranması tehlikesi vardır.

Bu yüzden, amacım, tarihsel okulun Hegel'in spiritüalizmine muhalefetine rağmen, Droysen ile Dilthey'in tarihselciliğinin tarihi bir kitap — üstelik en küçük harfine kadar anlaşılabilir bir kitap — olarak okuma şeklindeki hermenoytik hareket noktasının cazibesinde kaldığını göstermekti. İçinde idea'nın zorunluluğu her olayın çekirdeği olan tarih felsefesini protestosuna rağmen, Dilthey'in tarihsel hermenoytiği, tarihi, düşünceler tarihi olarak zirvesine çıkarmaktan kaçamazdı. Benim eleştirim bu idi. Ancak bu tehlike, elinizdeki kitap için de geçerli olabilir mi gerçekten? Bununla birlikte, düşüncelerin gelenek içinde, özellikle de hermenoytik bütün-parça dairesi içinde şekillenmesi — benim hermenoytiğin temellerini atma teşebbüsümün hareket noktası burasıdır — kaçınılamaz şekilde bu sonuca götürmez. Bütün kavramının kendisi de ancak rölatif olarak anlaşılabilir. Tarih veya gelenek içinde anlaşılan anlamın tümü, asla tarihin tümünün anlamı değildir. Tarihsel gelenek tarihsel bilginin veya felsefi anlamanın nesnesi olarak değil, kişinin kendi varlığının etkili anı olarak kavrandığında docetism* tehlikesi önlenmiş olur. İnsanın kendi anlamasının

---

* Docetism: Docetae tarafından geliştirilen ilk dönem Hristiyan doktrinlerinden biri; bu doktrine göre, İsa Mesih'in insanlara yalnızca bir ruhani beden olarak göründüğünü ve gerçek insan bedenine sahip olmadığı için haç üzerinde acı çekerek öldüğünü iddia eder (ç.).

sonlu/sınırlı doğası, gerçekliğin, direncin, saçmanın ve anlaşılamazın kendilerini ortaya koyma tarzıdır. Bu sonluluk/sınırlılık ciddiye alınırsa, kaçınılmaz şekilde, tarihin gerçekliği de ciddiye alınmış olur.

Aynı problem *Sen* tecrübesini de her kendi kendini-anlama için belirleyici hâle getirir. Elinizdeki metnin tecrübeyle ilgili kısmı (İkinci Kısım, II.3.B) araştırmalarımdaki sistematik ve anahtar konumu ele alıyor. Orada Sen tecrübesi tarihsel olarak etkili tecrübe kavramına ışık tutuyor. Sen tecrübesi hem karşımda duran bir şeyin kendi hakkını talep etmesi hem de mutlak kabul görme ihtiyacında olması paradoksunu gözler önüne serer; ve bu şekilde "anlaşılan" sürecin bizatihi kendisidir. Fakat ben, anlaşılan şeyin Sen değil, Sen'in bize söylediği şeyin hakikati olduğunu doğru olarak gösterdiğime inanıyorum. Burada özellikle de, benim için yalnızca Sen vasıtasıyla görünür hâle gelen ve yalnızca bana bir şey söyleme imkânı tanıdığım için ifşa olan hakikati kastediyorum. Aynı şey tarihsel gelenek için de geçerlidir. O, bize kendi kendimize bilme imkânımızı olmayan şeyi öğretecek bir şeye sahip değilse, ilgimizi hak etmez. "Anlaşılabilen varlık dildir" önermesini bu şekilde yorumlamak gerekir. Bu önerme, anlayan kişinin varlık/oluş üzerinde mutlak hâkimiyeti bulunduğu anlamına değil, tersine, varlığın, bir şeyin tarafımızdan inşa edilebildiği ve bu ölçüde de kavranabildiği yerde tecrübe edilemeyeceği, yalnızca vukubulan şeyin anlaşılabildiği yerde tecrübe edilebileceği anlamına gelir.

Bu, kitabımdaki çok sayıda eleştirel yorumda ortaya çıkan felsefi metodoloji sorununu içerir. Bu sorunu, "fenomenolojik içkinlik problemi" diye adlandırmak istiyorum. Kitabımın yöntemi itibarı ile fenomenolojik olduğu doğrudur. Bu, Heidegger'in transandantal sorgulamaya ilişkin eleştirisi ve "dönüş"le ilgili düşünme tarzı, evrensel hermenoytik problemini ele alışıma temel teşkil ettiği ölçüde paradoksal

görünüyor. Fakat ben fenomenolojik ispatlama ilkesinin, Heidegger'in en azından hermenoytik problemi ifşa eden bu terimine de uygulanabileceğini düşünüyorum. Bu yüzden, (erken Heidegger'in kullandığı) "hermenoytik" terimini, metodoloji öğretisi anlamında değil, düşünme olan reel tecrübeye ilişkin bir teori olarak muhafaza ettim. Dolayısıyla, oyun ve dil hakkındaki analizimin bütünüyle fenomenolojik anlamda tasarlandığını vurgulamam gerekir.[13] Oyun oyuncunun bilincinden daha fazla bir şey ve dolayısıyla aynı zamanda sübjektif bir eylemden de daha fazla birşeydir. Dil, konuşucusunun bilincinden daha fazla bir şeydir; dolayısıyla aynı zamanda sübjektif bir eylemden de daha fazla bir şeydir. Bu ise öznenin tecrübesi olarak tanımlanabilecek bir şeydir ve "mitoloji" ve "mistifikasyon" ile hiçbir ilişkisi yoktur.[14]

Bu temel metodolojik yaklaşım, metafizik sonuçlara imada bulunmaktan kaçınır. Müteakip metinlerimde, özellikle de "Hermenoytik ve Tarihselcilik [Hermeneutics and Historicism]"[15] ve "Fenomenolojik Akım [The Phenomenological Movement]" (*Philosophical Hermeneutics*, tr. David Linge [Berkeley: Univ. of California Press, 1976]) başlıklı araştırmalarımda, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* (*Kritik der Reinen Vernunft*)'nde vardığı sonuçları kabul ettiğimi kaydettim: diyalektik bir şekilde sonludan doğarak sonsuza, insani tecrübeden kendinde şeye (Ding an sich), zamansal olandan ezelî ve ebedî olana diyalektik bir şekilde ilerleyen önerme-

---

13 Wittgenstein'ın "dil oyunları" kavramı, onunla karşılaştığımda bana çok doğal göründü. Yukarıda 2 numaralı dipnotta zikrettiğim "Die phänomenologische Gewegung" ss. 37ff. [*Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 3, ss. 144dvm.]; ["The Phenomenological Movement" başlıklı metnime bakınız.].

14 Gadamer, "Heidegger's Later Philosophy," tam biyografik bilgi için yukardaki 2 numaralı dipnot ve keza 26 September 1964 tarihli *Frankfurter Allgemeine Zeitung*' daki denememe bakınız; bu deneme şurada tekrar yayınlandı: *Kleine Schriften*, III, 202-11, *Heideggers Wege* (Tübingen, 1983), ss. 18-28 (*GW*, III).

15 [*Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 2, "Wahrheit und Methode - Ergänzungen Register", ss. 387-424]

leri, sınırlar koymak dışında hiçbir şey yapmayan şeyler olarak dikkate aldım ve felsefenin onlardan hiçbir fiilî/gerçek bilgi çıkaramayacağına kani oldum. Bununla birlikte, metafizik gelenek ve özellikle de bu geleneğin son büyük eseri Hegel'in spekülatif diyalektiği bize yakınlığını muhafaza ediyor. "Ezelî ve ebedî olanla ilişki" olarak görev varlığını sürdürüyor. Fakat benim bunu ispatlama tarzım kendisini Hegelci diyalektiğin sentetik gücünün kıskacından, hatta Platon'un diyalektiğinden türetilen "mantıktan" kurtarmayı ve kelime ile ideanın ilkin neyseler onlar oldukları diyalog/söyleşi anında bir duruş noktası elde etmeyi deniyor.[16]

Bu yüzden, elinizdeki araştırmalar, Fichte'nin, Hegel'in ve Husserl'in spekülatif transandantal felsefesinin görüş noktasından hareketle yapılmış bir refleksif kendi kendini-temellendirme talebini karşılamıyor. Fakat felsefi geleneğimizin bütünüyle diyalog/söyleşi — içinde yer aldığımız ve filozoflar olarak var olduğumuz bir diyalog/söyleşi — temelsiz bir söyleşi midir? Bize her durumda destek olan şey, temellendirmeyi gerektirir mi?

Bu son bir soruyu, yöntemle, ana hatlarını çizdiğim hermenoytik üniversalizmin içeriğinden daha az ilgili olmayan son bir soruyu doğurur? Anlamanın evrenselliği, gelenekle ilişkisinde eleştirel bir ilkeden yoksun olduğu ve tabir-i caizse, evrensel bir optimizme destek sağladığı için içeriği bakımından tek-yanlılığı gerektirir mi? Geleneğin doğası yalnızca kendine mal etme yoluyla var olsa da, gelenekle bağını koparabilmek, geleneği eleştirerek ortadan kaldırmak insanın doğasının bir parçasıdır ve reel olan insani amaçların enstrümanına dönüştürülürken gerçekleşen şey, varlıkla/oluşla ilişkimiz için çok daha temel bir şey değil midir? İşte bu ölçüde, anlamanın ontolojik evrenselliği belirli bir

---

[16] O. Pöggeler, a.g.e., ss. 120 vd'nda, Rosenkranz'ın ağzıyla, Hegel'in bu konuda söylediği şeyle ilgili ilginç bir öneride bulunmuştur.

tek-yanlılıkla sonuçlanmaz mı? Anlama kesinlikle yalnızca bildik/intikal eden kanaatleri içselleştirme veya geleneğin kutsadığı şeyi kabul etme anlamına gelmez. Heidegger — anlama kavramını Dasein'ın evrensel belirlenmişliği olarak tanımlayan ilk filozoftur — bununla, anlamanın projektivitesini/geleceğe yansıtılmasını — yani Dasein'ın geleceğe yönelmişliğini — kastediyordu. Yine de ben — anlamanın unsurları arasından — geçmiş olanın ve geleneğin asimilasyonunu vurguladığımı reddetmiyorum. Eleştirmenlerimin birçoğu gibi Heidegger de, ulaştığım sonuçlardaki nihai radikaliteden yoksunluğu muhtemelen görmüş olabilir. Bir bilim olarak metafiziğin sonu ne anlama gelir? Onun bilim hâinde sona ermesi ne demektir? İnsan, bilim, total teknokrasiye dönüşerek "varlığı unutmuşluğun" "kozmik karanlığına;" Nietzsche'nin kehanette bulunduğu nihilizme sürüklediğinde, dönüp ilk pırıltılarını beklemek yerine, akşamın ufkunda batan güneşin son solgun ışıklarına bakabilecek midir?

Bana öyle geliyor ki hermenoytik evrenselliğin tek yanlılığının, düzeltici bir hakikati vardır. O, oluşturma, üretme ve inşa etmeye dayanan modern görüş noktasını, bu görüş noktasının bağlı bulunduğu zorunlu şartlar konusunda aydınlatır. O özellikle de, filozofun modern dünyadaki konumuna sınırlamalar koyar. Herşeyden radikal anlamlar çıkarması çağrısında bulunulsa da, peygamberin, Cassandra'nın, vaizin, allamenin rolü ona uygun roller değildir.

İnsanın ihtiyaç duyduğu şey, yalnızca ısrarla nihai sorular yöneltmek değildir, aynı zamanda, burada ve şimdi gerçekleştirilebilir, mümkün ve doğru olan şeyle ilgili anlayışlar ortaya koymaktır. Filozofun, bütün insanların filozofunun, gerçekleştirmek iddiasında bulunduğu şey ile kendisini içinde bulduğu gerçeklik arasındaki gerilimin bilin-

Uyarılması ve uyanık tutulması gereken hermenoytik bilinç, bilim çağında, felsefenin üstünlük talebinin hayalî ve gerçek dışı bir şey içerdiğinin farkındadır. Fakat insanın isteği, ütopyaya ya da eskatolojik bilince dönüşme anından önce gerçekleşen şeyin eleştirisine yoğunlaşmaktan daha fazla bir şey olsa bile, hermenoytik bilinç bu isteği, hatırlamanın hakikatine ait bir şeyle yüzleştirmeye çalışır; hâlâ reel ve bundan böyle de reel olan şeyle.

Birinci Kısım

Sanat Tecrübesinden Doğan Bir Şey Olarak Hakikat Sorunu

I

Estetik Boyutu Aşmak

1 Hümanist Geleneğin Anlam Bilimleri İçin Önemi

(A) Yöntem Problemi

Anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) on dokuzuncu yüzyıldaki gelişimine eşlik eden mantıksal self-refleksiyona bütünüyle doğa bilimleri modeli hâkimdir. Bizim için yalnızca çoğul formuyla aşinası olduğumuz bir anlam kazansa da, Geisteswissenschaften kelimesinin tarihine şöyle bir bakış bunu gösterir. Anlam bilimleri kendilerini, Geist ("ruh/spirit") kavramının ve Geist biliminin içerdiği idealist yankı anlam bilimlerinin arkabahçesinde kaybolacak ölçüde açıkça doğa bilimleriyle benzerlikler kurarak anladılar. Geisteswissenschaften kavramını John Stuart Mill'in *Mantık* (*Logic*) adlı kitabının mütercimi popüler hâle getirdi. Eserinin zeylinde Mill, tümevarım mantığını *"moral bilimlere"* uygulama imkânlarının ana hatlarını çizmeyi dener. Mütercim *"moral bilimler"* kavramını Geisteswissenschaf-

ten'la karşılar.[1] Mill'in *Mantık*'ı kontekstinde bile sorun, anlam bilimlerinin kendilerine has bir mantıklarının bulunduğunun kabul edilmesine ilişkin bir sorun değildir, tam tersine, her deneysel bilimin temeli durumundaki tümevarım mantığının anlam bilimleri alanında da geçerli biricik yöntem olduğunu ileri sürmek gibi bir sorun olduğu apaçıktır.. Bu bakımdan Mill, Hume'un *Deneme* (*'Treatise'*)'sinin[2] girişinde en etkili formülasyonunu verdiği İngiliz geleneğinde durur. Keza, anlam bilimleri de bireysel fenomenleri ve süreçleri tahmin etmeyi mümkün kılacak benzerlikler, düzenlilikler ve kurallar tesis etmekle ilgileniyordu. Doğa fenomenleri alanında bu amaca her yerde aynı ölçüde ulaşılamayabilir; fakat bu farklılığın nedeni yalnızca, üzerine benzerliklerin inşa edilmesini sağlayacak ölçüde yeterli verinin her zaman sağlanamamasıdır. Nitekim, meteorolojinin yöntemi fiziğinkiyle aynıdır, ancak verileri eksiktir ve dolayısıyla tahminleri de kesin değildir. Aynı şey ahlaki ve sosyal fenomenler alanı için de geçerlidir. Tümevarım yönteminin kullanımı aynı zamanda her tür metafizik varsayımdan muaftır ve gözlemekte olduğumuz fenomenlerin oluşumunu algılama tarzımızdan bütünüyle bağımsız durur. Kişi belirli sonuçların nedenlerini ortaya çıkaramaz, yalnızca düzenlilikler tespit edebilir. Bu yüzden, insanın, diyelim, irade özgürlüğüne inanıp inanmaması hiç de önemli değildir — yine de sosyal hayat alanında geleceğe ilişkin tahminler yapabilir. Düzenliliklerinden hareketle olabileceklere ilişkin tahminler yapmak, düzenliliğin tahminini mümkün kılan bağlantının türüyle ilgili hiçbir varsayıma imada bulunmaz. Özgür kararların işe karışması — eğer özgür kararlar var ise

---

1 John Stuart Mill, *System der deduktiven und induktiven Logik*, tr. Schiel, book 6 (2nd ed., 1863), "Von der Logik der Geisteswissenschaften oder moralischen Wissenschaften."

2 David Hume, *Treatise on Human Nature*, Introduction.

— düzenliliği bozmaz, tersine onun bizatihi kendisi de tümevarımla ulaşılan evrenselliğe ve düzenliliğe aittir. Burada programlı olarak geliştirilen toplum hakkında bir doğa bilimleri idealidir ve araştırma birçok alanda başarıyla bu programı izlemiştir. Düşünülebilecek en iyi örnek kitle psikolojisidir.

Fakat anlam bilimlerinin düşünceye sunduğu özel problem, anlam bilimlerinin doğasının, eğer onlar düzenliliklerin gelişen bilgisi kriterleriyle ölçülürse, doğalarının doğru şekilde kavranamayacağıdır. Sosyal-tarihsel dünyanın tecrübesi doğa bilimlerinin tümevarım prosedürüyle bilim statüsüne yükseltilemez. Burada "bilim"le neyi kastediyor olursak olalım ve her tarihsel bilgi deneysel evrensellerin özel araştırma nesnelerine uygulanmasını içerse dahi, tarihsel araştırma somut fenomenleri bir evrensel kuralın örneği olarak kavrama denemesinde bulunamaz. Bireysel olay (vaka, ç.) hiçbir şekilde, kendisinden hareketle pratik tahminlerin yapıldığı bir yasanın doğrulanmasına hizmet etmez. Tarihsel araştırmanın ideali daha çok fenomenin kendisini, biricikliği ve evrensel somutluğu dahilinde anlamaktır. Ne kadar deneysel evrensel içeriyor olursa olsun, amacı bu evrenselleştirilmiş tecrübeleri, bir yasanın — sözün gelişi, insanların, halkların ve devletlerin evrilme biçimlerinin yasasının — bilgisine ulaşmak amacıyla doğrulamak ve genişletmek değil, tersine, bu insanın, bu halkın veya bu devletin nasıl oldukları şey olduklarını, veya daha genel olarak dile getirmek gerekirse, oldukları şeyler olmalarının nasıl gerçekleştiğini anlamaktır.

Bir şeyi, onun öyle gerçekleştiğini kavradığı için öyle olduğunu anlayan bilgi türü nedir? Burada "bilim" ne anlama gelmektedir? Kişi bu bilgi idealinin, hem tür hem de amaç bakımından, doğa bilimlerinden kökten farklı olduğunu kabul ettiğinde bile, anlam bilimlerini bütünüyle negatif bir tarzda "kesin olmayan bilimler" diye tanımlama-

nın büyüsüne kapılacaktır. Hermann Helmholtz'un 1862'deki ünlü konuşmasında doğa bilimleri ile anlam bilimleri arasında yaptığı önemli ve adil mukayesesi anlam bilimlerinin üstünlüğüne ve insani önemine vurgu yapıyorsa da o, buna rağmen anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*), doğa bilimlerinin yöntem idealine dayanan negatif bir mantıksal tasvirini yapar.[3] Helmholtz şu iki tümevarım türünü birbirinden ayırır: Mantıksal tümevarım ve sanatsal (artistic)- içgüdüsel/sezgisel tümevarım. Fakat bu, yaptığı ayrımın temelde mantıksal değil, psikolojik bir ayrım olduğu anlamına gelir. Her iki bilim türü de tümevarımlı çıkarımları kullanırlar; fakat anlam bilimleri kendi çıkarımlarına bilinç dışı bir süreçle ulaşırlar. Bu yüzden, anlam bilimlerinde tümevarım pratiği özel psikolojik şartlara bağlıdır. Bu pratik bir tür ölçülülüğü ve başka entelektüel kapasiteleri de — sözün gelişi, zengin bir hafızayı ve otoritelerin kabulünü de — gerektirir; oysa, doğa bilimcinin kendisininbilincinde çıkarımları bütünüyle kendi aklını kullanmasına bağlıdır. İnsan bu büyük doğa bilimcisinin bilimsel pratiğini evrensel olarak bağlayıcı bir norma dönüştürmesinin baştan çıkarıcılığına direndiğini kabul etse bile, Mill'in *Mantık*'ından aşina olduğu tümevarım kavramı dışında, anlam bilimlerinin işleyişini karakterize edebileceği hiçbir mantık terimine sahip değildir. Yeni mekaniğin ve onun Newton astronomisindeki zaferinin on sekizinci yüzyıl bilimlerinin modeli hâline gelmesi, Helmholtz için, on yedinci yüzyılda bu yeni bilimin doğuşunu hangi felsefi şartların hazırladığı sorununun ilgi odağının çok uzağında kalmasına yol açacak kadar tartışma götürmez bir şeydi. Bugün biz

---

3 H. Helmholtz, "Über das Verhältnis der Naturewissenschaften zur Gesamptheit der Wissenschaften," *Vorträge und Reden*, 4th ed., I, 167 vd. ["The Relation of the Natural Sciences to Science in General" (1862), tr. N. W. Eve, rev. Russell Kahl, *Selected Wrtings of Hermann von Helmholtz*, ed. Russell Kahl (Middletown, Connr.: Wesleyan University Press, 1971), ss. 122-43.]

Occamcı Paris okulunun ne kadar etkili olduğunu biliyoruz.[4] Helmholtz'a göre, metodolojik doğa bilimleri idealinin ne tarihsel olarak türetilmesi ne de epistemolojik olarak sınırlandırılması gerekiyordu; anlam bilimlerinin mantıksal bakımdan farklı bilimler olarak işleyiş tarzını anlayamamasının nedeni buydu.

Aynı zamanda, aciliyet taşıyan bir bilgi branşını — yani, aslında tam çiçeklenme döneminde bulunan "tarihsel okul" branşını — mantıksal kendi kendisinin-bilincine yükseltme görevi söz konusuydu. 1843 kadar erken bir zamanda Droysen — Hellenizmin tarihinin kaşifi ve yazarıdır — "Sanıyorum, şimdiye dek, teorik bakımdan tarih kadar doğrulanmış, tanımlanmış ve ifade edilmiş olmaktan böylesine uzak başka hiçbir bilgi alanı yoktur" diye yazmıştı. Droysen, tarihin kategorik buyruğu (imperatifi) altında, insanlığın tarihinin doğarak aktığı canlı kaynağı gösterecek bir Kant talebinde bulunuyordu. O, "tarihi daha derinden kavrayan bir düşüncenin, anlam bilimlerinin kaotik devinimininin istikrar ve daha fazla ilerleme imkânı kazanacağı çekim merkezi olacağı"[5] umudunu taşıyordu.

Burada Droysen'in medet umduğu doğa bilimleri modeli, bir özel içeriğe — yani, anlam bilimlerinin içine yerleştirilmesi gereken bir teorik bilim modeline — göre düşünülmüş değildir; tam tersine o bununla, anlam bilimlerinin de eşit ölçüde özerk ve kendi kendine yeterli bir bilimler grubu olarak sağlam şekilde tesis edilmesi gerektiğini dile getirmek istiyordu. Droysen'in *Historik*'i bu görevi yerine getirme girişiminde bulunur.

---

[4] Özellikle de Duhem'den – büyük eseri *Études sur Léonard de Vinci* (3 cilt; 1907 vd.)'dir ve ölümünden sonra onaltı cilt halinde *Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic* (1913 vd.) adıyla yayınlanmıştır. [Keza, başkalarının yanı sıra bakınız Anneliese Maier ve A. Koyré.

[5] J. G. Droysen, *Historik*, ed. Erich Rothacker (1925), s. 97.

Bilimsel yöntemin ve Mill'in *Mantık*'ının empirisizminin kuvvetle etkisi altında kalmış olan Dilthey bile, Geist kavramındaki romantik, idealist mirası muhafaza eder.. O kendi düşüncelerini daima, tarihsel okulu her doğa bilimlerine ve doğa yasalarına göre düşünüşten ayıran şeyi çok net biçimde kavradığı için, İngiliz empirizmine üstün görüyordu. "Önyargılı dogmatik empirizmin yerini alabilecek gerçek empirik prosedür yalnızca Almanya'dan doğabilir. Mill, tarih eğitiminden mahrum olduğu için dogmatiktir." — Bu, Dilthey'in Mill'in *Mantık*'ının kendisindeki kopyasına düştüğü nottu.[6] Gerçekte, Dilthey'in anlam bilimlerinin temellerini atmaya vakfettiği onyılları kapsayan yoğun emek gerektiren çalışmaları, Mill'in metninin son bölümünün anlam bilimleri konusunda öne sürdüğü mantık talebine karşı yürüttüğü bir tartışmaydı.

Yine de, Dilthey'in kendisi de doğa bilimleri modelinin, tam da anlam bilimlerinin metodolojik bağımsızlığını doğrulamaya çalışırken bile, derin etkisine maruz kalmıştı. İki delil bu noktayı açıkça ortaya koyacak ve belki de araştırmamızın katedeceği yolu gösterecektir. Wilhelm Scherer'in ölümü vesilesiyle kaleme aldığı yazısında Dilthey, Scherer'in izlediği prosedüre doğa bilimlerinin ruhunun kılavuzluk ettiğini vurgular ve Scherer'in kendisinin de İngiliz empirizminden bu ölçüde etkilenme nedenlerini ortaya koyma girişiminde bulunur: " O modern bir insandı ve cetlerimizin dünyası ruhunun ve kalbinin değil, tarihsel nesnesinin yuvasıydı."[7] Bunun antitezi, Dilthey için bilimsel bilginin insan hayatıyla bağını koparmak, kendi tarihinden uzaklaşmak — tarihin bir nesneye dönüşmesini yalnızca bu mümkün kılabilir — zorunda bırakır. Aslında biz, Scherer ile Dilthey'in tümevarım ve mukayese yöntemlerini ele alış

---

6 W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, V, LXXIV.

7 A.g.e., Cilt XI, s. 244.

tarzlarına bir hakiki bireysel ölçülülüğün egemen olduğunu ve bu ölçülülüğün, klasik kültürün dünyasının ve bireyselliğe romantik inancın onlarda yaşadığını gösteren bir manevi kültürlenmeyi varsaydığını düşünebiliriz. Yine de, kendi anlayışlarına bilimler olarak kılavuzluk eden model, doğa bilimleri modelidir.

Şu ikinci referans bunu açıkça ortaya koyar: Dilthey, anlam bilimlerinin yöntemlerinin bağımsızlığına atıfta bulunur ve bu bağımsızlığı onların inceleme nesnelerine başvurarak temellendirir.[8] İlk bakışta bu, kulağa, Aristotelesçi ve doğa bilimleri modelinden sahici kopuşa işaret eden bir tez izlenimi verebilir. Fakat, anlam bilimlerinin yöntemlerinin bağımsızlığına ilişkin açıklamasında Dilthey, eski Baconcı "doğaya egemen olmak istiyorsak, ona boyun eğdirmeliyiz" (*Naura parendo vincitur*)[9] aforizmasına, başka bir söyleyişle, pratikte, Dilthey'in elde tutmaya çalıştığı klasik ve romantik mirasa karşıt bir ilkeye başvurur. Tarihsel eğitimi çağdaş neo-Kantçılık karşısındaki üstünlüğünü açıklıyor ise de, mantıksal uğraşlarıyla Dilthey'in, aslında Helmholtz'un ortaya koyduğu basit önermelerin ötesine geçemediği söylenebilir. Dilthey anlam bilimlerinin epistemolojik bağımsızlığını kuvvetle savunsa da, modern bilimde "yöntem" diye adlandırılan şey her yerde varlığını sürdürür ve yalnızca doğa bilimlerinde örnek formunu bulur. Anlam bilimlerinin kendilerine ait hiçbir yöntemleri yoktur. Ancak Helmholtz'la birlikte, bu durumda yöntemin ne ölçüde anlamlı olduğu ve anlam bilimlerinin diğer mantıksal önkabullerinin tümevarımlı mantıktan muhtemelen daha önemli olup olmadıkları sorulabilir. Helmholtz, anlam bilimlerine haklarını teslim etmek amacıyla hafıza ve otoriteye vurgu yaparken ve burada bilinçle çıkarımda bulunmak yerine

---

[8] A.g.e., I, 4.

[9] A.g.e., I, 20. [Francis Bacon, *Novum Organum*, bk. I, Aphorism 3].

psikolojik ölçülülükten söz ederken, bunu doğru bir biçimde göstermiştir. Bu ölçülülüğün temeli nedir? O nasıl kazanılır? Anlam bilimlerinde bilimsel olan şey, metodolojilerinden çok burada ikamet ediyor değil midir?

Anlam bilimleri bu soruya yol açtıkları ve dolayısıyla modern bilim anlayışına uymadıkları için, felsefenin kendisi için problem olarak kalırlar. Helmholtz ile yüzyılının bu soruya verdikleri cevap yeterli değildir. Onlar, bilgi ve bilim fikrini doğa bilimleri modelinde şekillendirirken ve anlam bilimlerinin ayırıcı özelliğini sanatın unsurlarında (sanatçıya özgü hissediş ve sanata has tümevarımda) ararken Kant'ı izlerler. Fakat Helmholtz'un çizdiği doğa bilimlerinde faaliyet resmi, daha tek-yanlıdır; çünkü Helmholtz "ani sezgi kıvılcımları"na (veya "ilhamlara") inanmaz ve bilimsel faaliyeti sadece "kendisinin-bilincinde çelik kadar sağlam (kesin, ç.) sonuçlar çıkarma faaliyeti" olarak görür. O, John Stuart Mill'in "modern zamanlarda, tümevarıma dayanan bilimlerin mantığın yöntemlerine, meslekten filozofların tümünün katkıda bulunduğundan daha fazla katkıda bulundukları"[10] yolundaki görüşüne atıfta bulunur. Onun için, tümevarıma dayanan bilimler, bilimsel yöntemin gerçek modelidirler.

Fakat Helmholtz, tarihsel bilginin doğanın yasalarının araştırılmasına hizmet eden tecrübe türünden çok farklı bir tecrübe türüne dayandığını biliyordu. O bu yüzden, tümevarım yönteminin tarihsel araştırmada neden doğa incelemelerindeki işleme şartlarından farklı şartlar altında işlediğini belirlemeye çalışır. O bu amaca ulaşmak için, Kantçı felsefenin temeli durumundaki doğa ve özgürlük ayrımını kullanır. Tarihsel bilgi, tarihsel inceleme alanında doğa yasaları değil, özgürce teslim olunan pratik yasalar, yani buy-

---

[10] Helmholtz, a.g.e., s. 178.

ruklar olduğu için farklıdır. İnsani özgürlüğün dünyası doğa yasalarının öngördüğü istisnasızlık durumlarını sergilemez.

Fakat bu düşünce tarzı pek ikna edici değildir. İnsani özgürlük dünyasının tümevarımlı araştırmasını Kant'ın özgürlük ile doğa arasında yaptığı ayrıma dayandırmak, ne Kant'ın niyetleri ne de tümevarımın bizatihi kendi mantığı açısından doğrudur. Bu noktada Mill çok daha tutarlıdır; çünkü o, özgürlük problemini metodolojik olarak dışarıda bırakır. Ayrıca, Helmholtz'un anlam bilimlerinin hakkını verebilmek için Kant'a başvurusunun tutarsızlığı hiçbir gerçek meyve vermez; çünkü Helmholtz'a göre bile, anlam bilimlerinin empirizmini, meteorolojinin empirizmiyle aynı tarzda bir empirizm saymak, vazgeçmek (*Verzicht*) ve pes etmekle (*Resignation*) eşdeğerde bir şeydir.

Ancak aslında uzun bir süredir, anlam bilimleri kendilerini basitçe doğa bilimlerinden daha aşağı düzeyde bilimler olarak görmüyorlar. Tersine, Alman idealizminin entelektüel mirasına sahip çıkarak, hümanizmin hakiki temsilcileri oldukları yolunda gurur yüklü derin bir bilinç geliştirdiler. Alman klasisizmi çağı yalnızca edebî ve estetik eleştirinin modası geçmiş barok haz idealini ve Aydınlanma rasyonalizmini aşan bir yeniden canlanışını sağlamakla kalmadı, aynı zamanda insanlık idesine ve aydınlanmış akıl idealine bütünüyle yeni bir içerik de verdi. Aydınlanmanın mükemmeliyetçiliğini kendi "yeni bir insan oluşturma ideali" (*Bildung zum Menschen*) ile aşmak suretiyle tarihsel bilimlerin on dokuzuncu yüzyıldaki doğuşuna zemin hazırlayan, başka herkesten çok Herder'dir.[11] *Bildung* (kültür, *eğitim*) kavramı — o sırada çok büyük önem kazanmış bir kavramdı — on sekizinci yüzyılın muhtemelen en büyük fikriydi ve bu kavram,

---

[11] [Benim şu denememe bakınız: "Herder und die geschichtliche Welt," *Kleine Schriften*, III, 101-17 (GW, IV).]

herhangi bir epistemolojik doğrulamasını yapmayı başarmaya muktedir değillerse de, on dokuzuncu yüzyılın anlam bilimlerine nefes alıp verecekleri atmosferi sağlamıştı.

B) Hümanizmin Temel Kavramları

(i) Bildung (Kültür)

Bildung kavramı çok açık bir biçimde, barok çağ tarihsel bakımından çok geride kalmışsa da, Goethe'nin yaşadığı yüzyılı hâlâ tıpkı çağdaşları gibi tecrübe etmemize neden olan derin bir entelektüel değişmeye işaret eder. Hâlâ kullanmakta olduğumuz anahtar kavramlar ve kelimeler özel anlamlarını o zaman kazanmışlardır ve eğer dille birlikte sürüklenmiyor, tersine makul bir tarihsel anlama çabasına giriyor isek, sözel ve kavramsal tarihle ilgili bir sorular yumağı ile karşılaşmamız kaçınılmazdır. Müteakip kısımlarda, felsefi soruşturmamıza bir katkı olarak, araştırmacıları bekleyen büyük görevi yerine getirmek dışında bir şey yapmak mümkün değildir. Apaçıklarmış gibi kullandığımız "sanat," "tarih," "yaratıcılık," "dünya görüşü," "tecrübe," "deha/dahilik," "dış dünya," "içsellik," "ifade," "stil" ve "sembol" gibi kavramlar bir tarihsel zenginliği (*Aufschluß*) taşırlar.[12]

Anlam bilimleri açısından önemini vurguladığımız Bildung kavramını ele alırsak, kendimizi şanslı bir durumda buluruz. Burada, daha önce yapılmış bir inceleme[13] bize,

---

[12] [Politik ve sosyal tarih için bugün *Geschichtliche Grundbegriffe* (ed. Otto Brunner, Werner Gonze ve Reinhart Kosellek) felsefe için *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (ed. J. Ritter) adlı sözlüklere bakılabilir.

[13] I. Schaarschmidt, *Der Bedeutungswandel der Worte Bilden und Bildung* (yayınlanmamış tez, Könisberg, 1931).

kavramın tarihiçesine ilişkin iyi bir genel bakış sağlar: Kavramın Orta Çağ mistisizmindeki kaynağı, barok mistisizmindeki gelişimi, Klopstock'un *Messiah*'ındaki dinî ruhaniliği bütün bir döneme egemendir — ve sonunda Herder Bildung terimininin şu yol gösterici tanımını yapar: "İnsanlığı eğitim/kültür yoluyla yükseltmek." On dokuzuncu yüzyıldaki Bildung kültü (*Bildungsreligion*) kavramın bu derin anlamını muhafaza etmiştir ve bu derin anlam bizim Bildung nosyonumuzu belirlemiştir.

Bildung kavramının âşinası olduğumuz içeriği konusunda dikkat çekilmesi gereken ilk önemli şey, daha eski tarihli "doğal form" fikrinin — dış görünüşe (organların şekline, biçimli figürlere) ve genelde doğanın yarattığı şekillere (sözün gelişi dağların oluşumuna — *Gebirgsbildung*) atıfta bulunur — aynı zamanda bu yeni fikirden bütünüyle kopmuş olmasıdır. Artık Bildung daha çok kültür fikriyle ilişkilidir ve öncelikle kişinin doğal yetenek ve hünerlerinin doğru şekilde insani geliştirilme tarzına işaret eder. Herder'in kavrama verdiği form, Kant ile Hegel arasında olgunlaşır. Yine de Kant, Bildung kavramını bu tarzda kullanmaz. O, "yetiştirmeden/geliştirmeden" bir kapasite (ya da "doğal yeti") olarak söz eder ve ona göre aslında bu, eyleyen öznenin özgürlük eylemidir. Bu yüzden o, kişinin yeteneklerinin kaybına izin vermemesini insanın kendisine karşı görevleri arasında sayar, ancak bunu Bildung kavramını kullanmaksızın yapar.[14] Fakat Hegel aynı Kantçı kişinin kendi kendisi karşısındaki görevleri fikrini benimserken, Sichbilden (kendi kendini eğitme ya da yetiştirme) ve Bildung'dan da söz eder.[15]

---

[14] Immanuel Kant, *Metaphysics of Morals*, ss. 19 vd.

[15] G. W. F. Hegel, *Werke* (1832 vd.), XVIII, *Philosophische Propädeutik, Erster Cursus*, ss. 41 vd.

Ve Wilhelm von Humboldt, hassas kulaklarıyla *Kultur* ile *Bildung* arasındaki şu anlam farklılığını işitir: "Fakat dilimiz içinde Bildung'dan söz ettiğimizde bilgiden ve total entelektüel ve ahlaki çaba hissinden hem daha yüksek hem daha derin bir şeyi, yani armonik şekilde duyarlılığa/hissiyata ve karaktere karışan bir zihin eğilimini kastederiz."[16] Burada Bildung artık "kültür" — yani kişinin kapasite ve yetilerini geliştirmesi — anlamına gelmez. Aksine, Bildung kavramının doğuşu, antik bir mistik geleneğe can verir; bu geleneğe göre, Tanrı'nın suretinde yaratılan insan, ruhunda Tanrı'nın imajını/suretini taşır ve insan bu imajı kendi içinde geliştirmelidir. Bildung'un Latince muadili *formatio*, diğer dillerde, mesela İngilizce'deki (Shaftesbury'de) muadili "form" ve "formation"dur. Keza form fikrinin Almanca'daki mütekabil türevleri de — yani *"Formierung"* ve *"Formation"* — Bildung kavramıyla uzun süre birlikte var olmuştur. Rönesans Aristotelesçiliğini müteakip form kavramı teknik anlamlarından bütünüyle koparılmış ve tam anlamıyla dinamik ve doğal bir tarzda yorumlanmıştır. Ancak, Bildung kavramının "form" kavramı karşısındaki zaferi tesadüfi bir zafer gibi görünmüyor. Çünkü Bildung kavramında Bild vardır. "Form" fikri hem Nachbild (imaj, kopya)'i hem de Vorbild (model)'i içine alan Bild'in gizemli çift anlamlılığından yoksundur.

Oluştan varlığa aralıksız geçiş uyarınca, Bildung (Almanca *"Formation"* kelimesinin çağdaş kullanımı gibi), oluş sürecinin kendisinden çok sonucunu gösterir. Geçiş burada özellikle de, Bildung'un sonucuna bir teknik inşa tarzında ulaşılmadığı, bu sonuç bir iç formasyon ve gelişim sürecinden doğduğu ve dolayısıyla hep sürekli bir Bildung durumunda kaldığı için apaçıktır. Bildung kelimesinin bu bakımdan Grekçe *physis*'i —doğa'yı çağrıştırması tesadüfi de-

---

[16] Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Akadamie ed., VII, part I, 30.

ğildir. Doğa kavramı gibi Bildung kavramının da kendisi dışında hiçbir amacı yoktur. (Kelime ve şey olan *Bildungsziel*'e — Bildung'un hedefi — kuşkuyla, Bildung'un ikincil bir türü şeklinde yaklaşılmalıdır. Bu hâliyle Bildung bir amaç olamaz; eğitimcinin refleksif tematiğindeki hariç, böyle bir amaç peşinde koşulamaz.) Kendisi dışında hiçbir amacı bulunmamakla, Bildung kavramı, sadece kavramın türetildiği verili yetilerin geliştirilmesi (*Kulturveirung*) amacını aşar. Bir yetinin geliştirilmesi, verili olan bir şeyin, onu uygulamak ve geliştirmek bir amaca götüren araç olacak şekilde geliştirilmesidir. Bu yüzden, bir gramer kitabının eğitim içeriği sadece bir araçtır ve kendi başına bir amaç değildir. Onu özümsemek kişinin yalnızca dil yetisini geliştirir. Tersine, Bildung'da, kişi, onunla ve onun içinde şekillenerek kendisi hâline gelir. Herşey edinildiği ölçüde içselleştirilir; fakat Bildung'da içselleştirilen şey, fonksiyonunu yitirmiş araçlara benzemez. Ayrıca, Bildung'da içselleştirilen hiçbir şey yok olmaz, tersine herşey muhafaza edilir. Bildung hakiki bir tarihsel kavramdır ve tarihsel "muhafaza etme" karakterinden dolayı, anlam bilimlerinde anlama için önemlidir.

Bu yüzden, Bildung'un lingüistik tarihine bir ilk bakış bile bizi, ilk kez Hegel'in "ilk felsefe" alanına yerleştirdiği tarihsel kavramlar dairesine götürür. Aslında Hegel, Bildung'un ne olduğunu çok zekice ele almış ve işlemiştir. Biz önce onu izleyeceğiz.[17] O, aynı zamanda felsefenin (biz buna anlam bilimlerini [*Geisteswissenschaften*] de ilave edebiliriz) "varoluşunun şartını Bildung'da bulduğunu" da görmüştür. Çünkü *Geist*'ın varlığının Bildung fikriyle derin bağlantıları vardır.

---

[17] Hegel, *Philosophische Propädeutik*, ss. 41-45. [Şimdi şu antolojiye bakınız: J. E. Pleines, *Bildungstheorien. Probleme und Positionen* (Freiburg, 1978). O aynı zamanda Buck, Pleines ve Schaaf tarafından yazılan bir başka metne daha atıfta bulunur.]

İnsan, doğasının entelektüel, rasyonel boyutunun kendisinden talep ettiği doğal ve aracısız olandan kopuşla karakterize edilir. "Bu alanda o, doğası gereği, olması gereken şey değildir" — ve bu yüzden Bildung'a ihtiyaç duyar. Hegel'in Bildung'un formel yapısı diye adlandırdığı şey, evrenselliğine bağlıdır. Evrensel olana yükseliş anlayışıyla Hegel, çağının Bildung'la anladığı şeyin bütünlüklü bir kavrayışını ortaya koyar. Evrensel düzeye yükseliş teorik Bildung'la sınırlı değildir ve pratiğe yönelime zıt, teorik yönelim anlamına gelmez sadece; evrensele yükseliş aynı zamanda, bir bütün olarak insani rasyonalitenin temel karakterini de içerir. Kendisini bir evrensel entelektüel varlık olarak kurmak, insani Bildung'un evrensel doğasıdır. Kendisini tikelliğine teslim eden herkes barbardır (*ungebildet*) — yani kendisini ölçüsüz ve oransız kör öfkesine kaptıran herkes. Hegel, esasen böyle bir insanın soyutlama gücünden mahrum olduğunu gösterir. O, bakışını, kendisinden hareketle evrensel olana, kendi tikel varlığının ölçüsünü ve oranını veren evrensel olana çeviremez.

Bu yüzden, evrensel düzeye yükselen bir şey olarak Bildung, insani görevdir. O tikelliğin evrensele feda edilmesini gerektirir. Fakat, olumsuz şekilde dile getirmek gerekirse, tikelliğin feda edilmesi, arzunun sınırlanması ve dolayısıyla arzunun nesnesinden özgürlük ve onun objektivitesi için özgürlük demektir. Burada fenomenolojik diyalektiğin tümdengelimleri, *Propädeutik* (*Felsefeye Giriş*)te dile getirilen şeyi tamamlar. *Phänomenologie des Geistes* (*Geist'ın Fenomenolojisi*) adlı eserinde Hegel, hakiki bir özgür "kendinde ve kendisi için" bilincin doğuşunu ele alır ve çalışmanın özünün nesneyi tüketmekten çok onu şekillendirmek olduğunu gösterir.[18] Çalışmanın nesneye verdiği bağımsız varlık için-

[18] Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (*Geist'ın Fenomenolojisi*). Ed. Hoffmeister, ss. 148 vd. [Benim *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies* (tr. P. Christopher

de bilinç kendisini bağımsız bir bilinç olarak bulur. Çalışma, bastırılmış arzudur. Nesneyi şekillendirirken — yani kendisi diğerkâm şekilde aktif ve evrenselle ilişkili hâle gelirken — çalışan bilinç kendisini varoluşunun dolaysız mevcudiyetinin üzerine, evrenselliğe yükseltir; ya da Hegel'in dile getirdiği gibi, o, nesneyi şekillendirirken kendisini de şekillendirir. Hegel'in kastettiği şey, bir "kapasite," bir hüner edinirken insanın bir kendisi olma hissi de kazandığıdır. Kendisini kendisine yabancı bir zihin çerçevesine tabi kıldığı ölçüde hizmet etmenin kişiliksizliğinde mahrum kaldığı şey, işleyen bir bilinç olduğu sürece kendisinin parçası hâline gelir. Aslında kendi zihin çerçevesini kendisinde bulur ve bundan onun şekillendirdiği eser diye söz etmek çok doğrudur. Çalışma bilincinin kendisinin farkında oluşu pratik Bildung'u oluşturan bütün unsurları içerir: Arzunun, kişisel ihtiyacın ve özel çıkarın dolaysızlığından uzaklaşma ve müşkülpesent bir evrensel talebi.

Propädeutik'inde Hegel pratik Bildung'un doğasını, yani evrenseli içselleştirme çabasını, çok sayıda örneğe başvurarak gösterir. Genel bir mülahazayla, kişinin ihtiyaçlarının aşırı ölçüde tatminini ve güçlerini aşırı ölçüde kullanımını sınırlayan şey ılımlılık/itidal— sağlık — tır. Başka nelerin zorunlu olabileceğinin gözlemlenmesine açılan şey ihtiyatlılıktır. Fakat her meslek seçiminin bir ihtiyatlılık boyutu vardır. Çünkü her mesleğin bir kaderi, dışsal bir zorunluluğu vardır; o, kişiden kendisine özel bir hedef olarak peşinde koşmayacağı görevler yüklenmesini ister. Pratik Bildung, kişinin kendi mesleğini tam anlamıyla, bütün boyutlarıyla icrasında görülür. Fakat bu, kişinin kendisini kendi-

---

Smith, New Haven: Yale University Press, 1976) adlı çalışmamda yer alan "Hegel's Dialectic of Self-Consciousness" başlıklı denememe bakınız; ss. 54-74 ve L. Siep, *Anerkennung als Prinzip der praktischen Philosophie: Untersuchungen zu Hegels Jenaer Philosophie des Geistes* (Freiburg, 1979).]

si yapan tikelliğine yabancı unsurun üstesinden gelerek onu bütünüyle kendisine ait bir şey hâline getirmesini içerir. Bu yüzden, kendini bir mesleğin evrenselliğine adamak aynı zamanda, "kendini nasıl sınırlamak gerektiğini bilmek" — yani, mesleği yegâne iş hâline getirmek — demektir. Bu durumda o, artık bir sınırlama değildir."

Hegel'in pratik Bildung'u bu tasvirinde bile, tarihsel Geist'ın şu temel karakteri farkedilebilir: kendi kendisiyle uzlaşmak, kendisinin başka bir varlıkta bilincine varmak. Bu teorik Bildung fikrinde apaçık hâle gelir; çünkü teorik bir mesafe almak, aslında, zaten yabancılaşma, yani kişinin "yakın olmayan bir şeyle, yabancı olan bir şeyle, hafızaya ve düşünceye ait olan bir şeyle uğraşma" talebidir. Teorik Bildung, insanın bildiği ve dolaysızca tecrübe ettiği şeyi aşar. O, kendisinden farklı olan şeyi onaylamak ve şeyleri, "kendi özgürlüğü dahilindeki objektif şeyleri" bencilce ilgiden bağımsız kavrayabileceği evrensel bakış açıları bulmaktan ibarettir.[19] Bildung'u edinmenin daima teorik ilgileri gerektirmesinin nedeni budur ve Hegel antikitenin dünyasının ve dilinin buna özellikle elverişli olduğunu öne sürer ; çünkü bu dünya kendimizin kendimizden zorunlu kopuşunu sağlayacak ölçüde uzak ve yabancıdır; "fakat o aynı zamanda, onu edinmiş olmak, onunla mücehhez olmak, kendisini bulmak, ancak Geist'ın gerçek evrensel özüne göre kendisini bulmak için gerekli bütün kendinden çıkış noktalarını ve kendine dönüş yollarını da içerir."[20]

Gymnasium yöneticisi Hegel'in bu sözlerinde, klasistlerin, Geist'ın evrensel doğasının en kolay şekilde özellikle klasik antikite dünyasında bulunabileceği önyargısını keşfederiz. Fakat temel fikir doğrudur. Kişinin kendisinin yabancıda farkına varması, onda evinde olması geist'ın, varlı-

---

19 Hegel, XVIII, 62.

20 Hegel, *Nürnberger Schriften*, ed. J. Hoffmeister, s. 312 (1809 Address).

ğı yalnızca yabancı olan şeyden kendisine dönüşten ibaret temel hareketidir. Bu yüzden her teorik Bildung, yabancı dilleri ve kavram dünyalarını öğrenmek bile, çok daha önce başlayan bir Bildung sürecinin devamından başka bir şey değildir. Kendisini doğal varlığından kurtararak anlamlı olana (*Geistige*) yükselten her tekil birey, mensubu olduğu halkın dilinde, törelerinde ve kurumlarında, konuşmayı öğrenirken olduğu gibi, kendisine mal etmesi gereken şeyi önceden-mevcut bir yapıda bulur. Bu yüzden her birey daima, içinde büyüdüğü dünya, dil ve gelenek vasıtasıyla, insanlarca oluşturulduğu ölçüde, Bildung sürecine ve doğallığını aşmaya angajedir. Hegel, halkın kendisini kendi dünyasında var ettiğini vurgular. O kendisinden doğar ve dolayısıyla kendi içinde olan şeyi dışa vurur.

Bu yüzden, Bildung'un özünü oluşturan şey açıkçası, aslında yabancılaşma değil, kendine dönüştür — ve bu da kesinlikle yabancılaşmayı varsayar. Fakat Bildung, yalnızca tarihsel olarak zihnin evrensele yükselme süreci olarak anlaşılamaz; o aynı zamanda, eğitimli insanın (*Gebildet*) içinde hareket ettiği unsurdur da. Fakat bu ne türde bir unsurdur? Helmholtz'a yönelttiğimiz sorular buradan doğuyor. Hegel'in cevabı bizi tatmin edemiyor; çünkü Hegel, Bildung'u, felsefenin mutlak bilgisinde erimesiyle ulaşılan töze tam hâkimiyetteki yabancılaşma ve maletme hareketiyle tamamlanan bir şey olarak görür.

Fakat Bildung'un, tıpkı bilincin tarihselliğine vukufun onun dünya tarihi felsefesiyle bağlantısız olması gibi, Geist'ın Hegel'in Mutlak Geist felsefesiyle bağlantısız unsuru olduğunu teslim edebiliriz. Tekemmül etmiş Bildung fikrinin, Hegel'den uzaklaşan tarihsel bilimler için bile zorunlu bir ideal olarak kaldığının farkında olmalıyız. Çünkü Bildung onların içinde devindikleri unsurdur. Daha önceki kullanımın fiziksel görünüşe atıfla "form mükemmelliği" diye adlandırdığı şey bile, her gelişmeyi geride bırakan ve

bütün kolların armonik hareketini mümkün kılan gelişmenin son aşaması gibi bir şey değildir. İşte tam bu anlamdadır ki anlam bilimleri (*Geisteswissenschaften*), bilimsel bilincin/araştırma bilincinin önceden şekillendiğini ve tam da bu nedenle, anlam bilimlerinin yargı formunu ve bilgi modunu, içinde hareket ettikleri unsurmuşçasına kuşatan doğru, öğrenilemez ve taklit edilemez bir duyarlılığa/ölçülülüğe sahip olduğunu varsayar.

Helmholtz'un anlam bilimlerinin çalışma tarzını, özellikle de sanatsal duyarlılık ve *ölçülülük/incelik* diye adlandırdığı şeyi tanımlama biçimi, aslında, zihnin içinde belirli bir özgür hareket yeteneğine sahip olduğu bu Bildung unsurunu varsayar. Bu yüzden Helmholtz "değişik birçok tecrübenin tarihçinin veya filologun hafızasına akışına elverişliliğinden"[21] söz eder. Bu, dışarda bir görüş noktasından belirleme izlenimi verebilir, yani, doğa bilimcisinin kendi kendisini anlama tarzına uygun şekilde "kendinin-bilincinde sarsılmaz sonuçlar çıkarma faaliyeti" ideali izlenimi verebilir. Onun kullandığı şekliyle *hafıza* kavramı, burada bahis konusu olan şeyi açıklamak için yeterli değildir. Aslında, bu incelik ya da duyarlılık, eğer güçlü bir hafıza kullanan ve dolayısıyla hiçbir şekilde nüfuz edilemeyen idrak sonuçlarına ulaşan sonradan zuhur etmiş bir ruh yeteneği olarak düşünülürse, doğru şekilde anlaşılamaz. İnceliği/duyarlılığı mümkün kılan, onun edinilmesine ve ona sahip olunmasına yol açan şey yalnızca, anlam bilimlerinin bilgisine elverişli bir psikolojik donanımın parçası değildir.

Ayrıca, hafızanın doğası yalnızca bir genel yetenek ya da kapasite olarak anlaşıldığında doğru şekilde anlaşılmış olamaz. Zihinde tutma, unutma ve yeniden hatırlama insanın tarihsel oluşumuna aittirler ve bunların kendileri insanın tarihinin ve Bildung'unun parçasıdırlar. Kim hafızasını

---

21 Helmholtz, a.g.e, s. 178.

sırf bir yeti olarak kullanırsa kullansın — herhangi bir hafıza "tekniği" böyle bir kullanım türüdür — yine de ona mutlak şekilde kendisine ait bir şey gibi sahip olamaz. Hafızanın şekillendirilmesi gerekir; çünkü hafıza herhangi bir şey ve herşey için hafıza değildir. İnsan bir şeylerin hafızasına sahip, diğer şeylerin hafızasına sahip değildir; insan bir şeyi hafızasında tutar, diğerinin hafızasına girmesini engeller. Hafıza fenomenini yalnızca bir psikolojik yeti saymaktan kurtulmanın ve onu insanın sonlu tarihsel varlığının temel unsuru olarak görmenin zamanı gelmiştir. Unutma, uzun süredir yetersiz şekilde dikkate alınma tarzında zihinde tutma ve hatırlama ile yakından ilişkilidir; unutma, özellikle de Nietzsche'nin işaret ettiği gibi, bir kusur ve eksiklik değil, zihnin (*Geist*) varoluşunun şartıdır.[22] Zihin (Geist) yalnızca unutarak yenilenme imkânına, uzun zamandır bildik olan şeyi yeniyle birçok düzeyde birleştirecek şekilde yeni gözlerle görme kapasitesine sahip olabilir. "Zihinde tutma" çift anlamlıdır. Hafıza (*mneme*) olarak o, hatırlama (*anamnesis*) ile bağlantılıdır.[23] Fakat aynı şey, Helmholtz'un kullandığı "ölçülülük/incelik" kavramı için de geçerlidir. Biz "ölçülülükle" durumlara özel duyarlılık yetisini ve duyarlılığı, genel ilkelerden çıkarılan bilgi kâfi gelmeyeceği için bu durumlarda nasıl hareket edilmesi gerektiğine ilişkin duyarlılığı anlıyoruz. Bu yüzden ölçülülüğün temel unsuru zımnidir ve formüle edilemez. Bir şey ölçülü olarak ifade edilebi-

---

22 Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites St+ck, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1.; [*Unseasonable Meditations*, 2nd essay, "On the Use and Abuse of History for Life," 1.]

23 Hafızanın tarihi onun kullanımının tarihi değildir. Mnemoteknik kesinlikle bu tarihin bir parçasını oluşturur, fakat *memoria* fenomenini bu başlık altında gündeme getiren pragmatik perspektif bu tarihi önemsemez. Bu fenomenin tarihini merkeze yerleştiren daha ziyade Augustine olmalıdır; çünkü o devraldığı Pythagorasçı-Platonik geleneği bütünüyle dönüştürmüştür. *Mneme*'nin fonksiyonuna, tümevarım sorununda tekrar döneceğiz. (Bakınız: *Umanesimo e Simbolismo*, ed. Castelli [Rome, 1958], P. Rossi'nin denemeleri, "La Costruzione delli imagini nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno.")

lir; fakat bu daima bir şeyin incelikle/duyarlılıkla es geçilerek söylenmeden bırakılması anlamına gelir ve es geçilebilecek şeyi dile getirmeye duyarsızızdır. Ancak bir şeyi pas geçmek, bakışı ona değil başka bir şeye yöneltmek anlamına değil, gözü ona sabitlemekten ziyade ona teğet geçecek şekilde tutmak anlamına gelir. Bu yüzden, ölçülülük/duyarlılık kişinin mesafesini korumasına katkıda bulunur. Ölçülülük saldırganlığı, gereksiz müdahaleyi ve kişinin özel alanına tecavüzü engeller.

Helmholtz'un sözünü ettiği ölçülülük pek de bu teamüller ve âdetler fenomeniyle özdeş değildir; fakat yine de paylaştıkları temel bir şey vardır. Çünkü, anlam bilimlerinde fonksiyon icra eden ölçülülük sadece bir duygu ve bilincinde olmama değildir; o aynı zamanda bir bilme modu ve bir varlık modudur. Bu, Bildung kavramının yukarıdaki analizinden kolayca anlaşılabilir. Helmholtz'un ölçülülük diye adlandırdığı şey, Bildung'u içerir ve hem estetik hem de tarihsel Bildung'un fonksiyonudur. Eğer insan anlam bilimlerindeki faaliyeti sırasında ölçülülüğüne bel bağlayacaksa, estetik olana ve tarihsel olana duyarlılığı olmalı veya onu geliştirmiş olmalıdır. Bu duygu yalnızca kişinin doğal donanımının bir parçası olmadığı için, biz haklı olarak, duygudan değil estetik veya tarihsel bilinçten söz ederiz. Yine de, bu bilinç, duyuların dolaysızlığıyla pekâlâ uyum sağlayabilir — yani o bireysel durumdaki ayrım ve değerlendirmelerden, nedenlerini vermese de emin olabilir. Bu yüzden, estetik duygusuna/hissine sahip biri güzel olan ile çirkin olanı, yüksek kalite ile düşük kaliteyi birbirinden nasıl ayırt etmesi gerektiğini bilir ve tarih hissine sahip kişi bir çağ için neyin mümkün olduğunu ve neyin mümkün olmadığını bilir ve geçmişin şimdi karşısındaki ötekiliğine ilişkin bir duyarlılığı vardır.

Eğer bütün bunlar Bildung'u gerektiriyorsa, sözü edilen şey bir prosedür ya da davranış değil, oluşa giren şeydir.

Eğer sanat eserinin ya da geçmişin "ötekiliğine" ilişkin bir duyarlılık daha önceden yoksa, bir geleneği bütünüyle incelemek, onu daha yakından gözlemlemek yeterli olmayacaktır. Hegel'i izleyerek, Bildung'un genel karakteristiği olarak vurguladığımız şey şuydu: kendi kendini öteki olan şeye — çok daha evrensel başka görüş açılarına — açık tutmak. Bu kişinin kendisiyle ilişkisinde bir oran ve mesafe duygusunu içerir ve dolayısıyla kendisini aşarak evrensele yükseltmesi demektir. Kişinin kendisine ve kendi özel amaçlarına mesafeli tavır alması, başkalarının onlara baktığı tarzda bakması anlamına gelir. Bu evrensellik, hiçbir suretle, kavramın ya da aklın evrenselliği değildir. Bu, belirli bir varlığın bir evrensel tarafından belirlenen durumu değildir; hiçbir şey nihai olarak ispatlanamaz. Eğitimli insanın (*gebildet*) kendisini açık tuttuğu görüş noktaları, kullanılabilir değişmez ölçüler değildir; bunlar ona yalnızca başkalarının mümkün görüş noktaları olarak sunulurlar. Bu yüzden, eğitimli bilinç aslında duyu karakterinden daha fazla bir şeydir. Çünkü her duyu — sözün gelişi görme duyusu — kendi alanını kuşattığı, belirli bir alana açık kaldığı ve bu şekilde ona açılan şeydeki ayrımları kavradığı için zaten evrenseldir. Bu ayrımlar belirli bir zamanla ve belirli bir alanla sınırlıdır; oysa eğitimli bilinç her istikamette aktiftir, eğitimli bilinç doğa bilimlerinin tümünü aşar. O *evrensel duyudur.*

Bir evrensel ve ortak duyu (common sense) — Bildung'un doğasının bu formülasyonu kapsamlı bir tarihsel kontekste imada bulunur. Helmholtz'un düşünüşünün temelinde yatan Bildung fikri gibi bir Bildung fikri üzerine refleksiyon bizi bu kavramın tarihinde oldukça gerilere götürür. Anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) felsefeye sunduğu bu problemi, on dokuzuncu yüzyılın metodolojisinin suni darlığından kurtarmak istiyorsak, bu kontekste daha da yakından bakmamız gerekir. Anlam bilimlerini bilimler hâline getiren şey, modern bilimsel yöntem fikrinden

çok Bildung kavramı geleneğinden yola çıkılarak daha kolay anlaşılabilir. Dönmemiz gereken gelenek *hümanist gelenektir*. Modern bilimlerin tezlerine direnişiyle bu gelenek yeni bir anlam kazanıyor.

Hümanizm döneminden bu yana, "skolastik" bilimin eleştirisinin kendisini duyurma tarzını ve bu eleştirinin muhalefet ettiği şeydeki değişmelerle birlikte değişme tarzı konusunda ayrı bir araştırma yapmaya değer. Başlangıçta hümanizmle birlikte yeniden hayat bulan klasik motiflerdi. Hümanistlerin Grekçeye ve *eruditio* (*Bildung*, çev.) patikasına derin ilgileri, antikacının merakından çok daha fazlasını ifade ediyordu. Klasik dillerin tekrar hayat bulması, kendisiyle birlikte retoriğe ilişkin yeni bir değerlendirmeyi de beraberinde getirdi. Hümanizm "okula," yani skolastik bilime açılmış bir savaştı ve "okulda" ulaşılamayan — ve aslında felsefenin henüz başlangıcında var olan bir antitez durumundaki — bir insani bilgelik/hikmet idealini destekliyordu. Platon'un sofizm eleştirisi ve daha ziyade Isocrates'e yönelik tuhaf belirsiz tutumu, burada ortaya çıkan felsefi probleme işaret eder. On yedinci yüzyılın yeni metodoloji bilinciyle birlikte sahneye çıkan bu eski problem kaçınılmaz biçimde çok daha kritik bir probleme dönüştü. Bu yeni bilimin ayrıcalıklı olma iddiası karşısında, hümanistik Bildung kavramının hakikatin özel kaynağı olup olmadığı sorunu, giderek çok daha akut bir hâle geldi. Aslında, on yedinci yüzyılın anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) kendi hayat yollarını, benimsemedikleri hâlde, hümanistik Bildung fikrinin bekasından hareketle çizdiklerini göreceğiz.

Keza, burada belirleyiciliği tartışma götürmez olan şeyin matematik değil hümanistik incelemeler olduğu apaçıktır. Bu durumda, on yedinci yüzyılın yeni metodolojisi anlam bilimleri için ne anlama gelebilirdi? Bu yöntem fikriyle anlam bilimlerinde ne kadar az şey başarıldığını görmek için yalnızca *Logique de Port-Royal*'in aklın tarihsel doğrulara uy-

gulanan kurallarıyla ilgili bölümlerini okumak yeterlidir.[24] Bu uygulamanın sonuçları gerçekten sözü edilmeye değemeyecek ölçüde önemsizdir — sözün gelişi, bir olayı hakikati bakımından değerlendirmek için kişinin ona eşlik eden şartları (circumstances) dikkate alması gerektiği fikri. Bu argüman türüyle Jansenistler mucizelerin inanılmayı ne ölçüde hak ettiklerini göstermenin metodolojik bir yolunu bulmayı denemişlerdi. Onlar mucizelere, test edilmemiş inanca yeni yöntemin Geist'ı ile karşı çıkmış ve kutsal kitap ile kilise geleneğinin doğru mucizelerine bu yolla meşruiyet sağlamayı denemişlerdi. Yeni bilimin eski kilisenin hizmetinde kullanıldığı açık — bu ilişkinin devam etmediği de çok açıktır ve Hristiyan önkabullerinin bizatihi kendileri sorgulanmaya başlandığında nelerin vukubulacağı tahmin edilebilir. Doğa bilimlerinin metodolojik ideali kutsal kitap geleneğinin tarihsel tanıklıklarının güvenilirliğine tatbik edildiğinde, bu kaçınılmaz biçimde, Hristiyanlık için çok farklı katostrofik sonuçlara yol açtı. Mucizelerin Jansenistlerinki tarzında eleştirisi ile Kitab-ı Mukaddes'in tarihsel eleştirisi arasında çok uzun bir mesafe yoktur. Spinoza bunun iyi örneklerinden biridir. İleride, bu yöntemin anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) hakikati için biricik norm olarak mantıken tutarlı bir uygulamasının anlam bilimlerinin kendi kendilerini tahrip etmelerine yol açtığını göstereceğiz.

(ii) Sensus Communis

Bu konuda hümanist geleneği hatırlamak ve anlam bilimlerinin bilgi modu konusunda ondan öğrenilmesi gereken şeyin ne olduğunu sormak önemlidir. Vico'nun *De nostri temporis studiorum ratione*'si iyi bir başlama noktası oluşturur.[25]

---

24 *Port Royal Logic*, 4. Kısım, Bölüm 13 vd.

Kullandığı başlığın gösterdiği gibi, Vico'nun hümanizm savunması Jesuit (Cizvit) pedagoji sisteminden hareketle Descartes'a olduğu kadar Jansenizme de karşı çıkar. Vico'nun "Yeni Bilim"in ana hatları gibi pedagojik manifestosu da eski hakikatlere dayanır. O sensus communis'e, akl-ı selime (common sense) ve hümanist güzel konuşma idealine — klasik bilgelik anlayışında zaten mevcut unsurlara — başvurur. "Güzel konuşma" (*eu legein*) daima iki anlama sahip olagelmiştir ve yalnızca bir retorik ideal değildir. O aynı zamanda doğru şeyi — yani hakikati — söyleme anlamına da gelir ve sadece konuşma — bir şeyi güzel söyleme — değildir.

Bu ideal, kadim dünyada, retoriğin hocaları kadar felsefenin hocaları tarafından da tebliğ edilmiştir. Retorik, felsefeyle hep çatışma hâlindeydi ve Sofistler hakkındaki yersiz spekülasyonların aksine doğru hikmeti (*Lebensweisheit*) öğretmek iddiasındaydı. İşte, kendisi de bir retorik hocası olan Vico antikiteden doğan hümanist geleneğin içinde yer alıyordu. Bu geleneğin anlam bilimlerinin kendi kendini-idraki açısından önemi apaçık ortadadır; özellikle de bu retorik idealin, yalnızca Platon tarafından değil, aynı zamanda modern zamanların anti-retorik metodolojisi tarafından da mahkum edilen pozitif belirsizliğinden dolayı önemlidir. Biz Vico'da bizi ilgilendirecek çok şey buluruz. Ancak sensus comminus'a başvurusu, retorik unsurun yanı sıra, klasik geleneğin bir başka unsurunu da içerir. Bu, bilgin ile hikmet sahibi insan arasındaki karşıtlıktır — ilk kez Kiniklerin Sokrates'i anlayışlarında ortaya konulmuş bir karşıtlık — ve bu karşıtlığın içeriği *sophia* ile *phronesis* kavramları arasında yapılan ayrıma dayanır. Bu ilkin Aristoteles ta-

---

[25] Aktaran W. F. Otto, G. B. Vico, De mostri temporis studiorum ratione; [G. B. Vico, *On the Study Methods of Our Time*, tr. Elio Gianturco (Library of Liberal Arts; Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965)].

rafından işlenmiş, Peripatetikler tarafından teorik hayat idealinin eleştirisi olarak geliştirilmiş[26] ve Helenistik dönemde, özellikle de Grek Bildung idealinin Roma'nın hâkim politik sınıfının kendi kendinin-bilinciyle kaynaşmasından sonra hikmet sahibi insan imajının belirlenmesine katkıda bulunmuştur. Geç dönem Roma hukuk bilimi de, teorik sofia idealinden çok pratik phronesis idealine daha yakın sanat ve hukuk pratiğinin arkabahçesinde gelişmiştir.[27]

Klasik felsefenin ve retoriğin rönesansı ile birlikte, Sokrates imajı, özellikle de bilgin ile hikmet sahibi/bilge arasında çok yeni bir rolü varsayan idiot, yani meslek sahibi olmayan insan figürüyle gösterildiği üzere, bilime karşı bir sese dönüştü.[28] Aynı şekilde, hümanizmin retorik geleneği Sokrates'e ve Dogmatistlerin kuşkucu eleştirisine başvurur. Biz Vico'nun, Stoacıları, *regula veri* olarak akla inandıkları için eleştirdiğini, aksine, hiçbir şey bilmemelerinin bilgisine sahip olduklarını ileri süren eski Akademisyenlere, (retoriğin unsuru) durumundaki tartışma sanatında usta olduklarından için övgüler yağdırır.

Vico'nun sensus communis'e müracaatı hiç şüphesiz, bu hümanist geleneğe özel bir renk verir. Bilgi alanında da keza bir *querelle des anciens et des modernes* / antik-modern tartışması vardır. O artık "okul"a karşıt bir şey değildir; tersine, Vico'nun zihnindeki karşıtlık, özellikle modern bilime karşıtlığıdır. Vico, modern eleştirel bilimin yararlarını reddetmez, sınırlarını çizer. Bu yeni bilim ve matematiksel metodolojisiyle birlikte dahi biz, kadimlerin hikmeti ile hikmet

---

26 Werner, Jaeger, *Über Ursprung und Kreislauf des philosophischen Lebensideals*, Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1928).

27 F. Wieacker, *Vom römischen Recht* (1945).

28 Bakınız Bir idyot edebiyatı olarak dört diyalog ortaya koyan Nicholas of Causa, *De sapientia I, II, Demente, De statics experimentis.*

(*prudentia*) ve güzel konuşma (*eloquentia*) kültürü olmaksızın faaliyette bulunamayız. Fakat eğitimdeki en önemli şey, yine de başka bir şeydir — sensus communis (hakikatle değil, muhtemel olan şeyle beslenir) içinde Bildung. Amaçlarımız açısından temel öneme haiz şey, burada sensus communis'in apaçık şekilde yalnızca her insanda mevcut genel yeti değildir, aynı zamanda komüniteye anlam veren şeydir de. Vico'ya göre, insan iradesine istikametini sağlayan şey, aklın soyut evrenselliği değil, bir grup, bir halk, bir ulus ya da tümüyle insan ırkı komünitesince temsil edilen somut evrenselliktir. Dolayısıyla, bu komünal anlamın gelişiminin hayat için belirleyici bir önemi vardır.

Vico retoriğin önemini ve bağımsızlık haklarını, neyin doğru ve haklı olduğuna ilişkin argümantasyona bağlı bilgi olmayan, ancak kişiye apaçık olan (verisimile) şeyi keşfetmesini sağlayan bu komünal hisse/duyuya dayandırır. Eğitim, der Vico, eleştirel araştırma patikasında yürüyemez. Gençlik, muhayyilesine ve hafızasının oluşmasına elverişli imajlar talep eder. Fakat, bilimleri modern eleştirinin Geistıyla/ruhuyla öğrenmek, bunu başaramaz. Bu yüzden, Kartezyenizm eleştirisine eski Topicayı/konuyu da ilave eder. Bu, argümanlar bulma sanatıdır ve ikna edici şeye ilişkin bir hissin gelişmesine katkıda bulunur ve bu his içgüdüsel tarzda ve *ex tempore* işler ve bu yüzden yerine bilim ikame edilemez.

Vico'nun talimatlarının apologetik/özür dileyen bir havası vardır. Bu talimatlar bilimin yeni hakikat/doğru anlayışını, muhtemel olanın haklarını savunmaları dolayısıyla dikkate alırlar. Gördüğümüz üzere, Vico burada Platon'a kadar gerilere uzanan kadim retorik geleneği izler. Fakat onun kastettiği şey retorik iknanın müdafasının çok ötesine uzanır. Burada pratik bilgi ile retorik bilgi arasında yapılan eski Aristotelesçi ayrım — doğru olan ile muhtemel olan arasındaki ayrıma indirgenemeyecek bir ayrımdır — işbaşındadır. Pratik bilgi, yani phronesis, başka bir bilgi türü-

dür.[29] Pratik bilgi öncelikle, somut bir alana yöneltilmiş bilgi demektir. Bu yüzden o, "şartları" sınırsız çeşitliliğiyle birlikte kucaklamalıdır. Vico'nun açıkça vurguladığı şey budur. Onun temel ilgisinin, bu bilgi türünün rasyonel bilgi kavramının dışında ikamet ettiğini göstermek olduğu doğrudur; fakat bu aslında safiyane bir teslimiyet değildir. Aristotelesçi ayrım, evrensel ilkeler temelinde bilme ile somut olanı görme temelinde bilme arasındaki ayrım dışında başka bir şeye daha atıfta bulunur. Kaldı ki Vico bununla yalnızca bireysel bir durumu evrensel bir kategori (*Allgemeine*) kapsamına yerleştirme —"yargı gücü (*Urteilkraft*)" dediğimiz şey — kapasitesini kastediyor da değildir. Söylemek istediği şey daha ziyade, bu ayrımın, Roma Stoacı sensus communis doktrinine karışarak onun parçası hâline gelmiş olumlu bir etik motifi içerdiğidir. Somut durumun kavranması ve ahlaki kontrolü, verili olan şeyi evrensel olan şey — yani kişinin doğru şeyle sonuçlanabilecek şekilde izlediği amaç — kapsamına yerleştirmektir. Dolayısıyla o bir irade yönelimini — yani ahlaki varlığı (*hexis*) — varsayar. Aristoteles'in phronesis'i "entelektüel/zihinsel erdem" saymasının nedeni budur. O phronesis'i yalnızca bir yeti/kapasite (*dynamis*) olarak değil, aynı zamanda "etik erdemler" totalitesi olmaksızın var olamayan — buna karşılık moral varlık olmaksızın etik erdemler de var olamazlar — ahlaki varlığın belirlenimi olarak da görür. Bu erdemin tatbiki, insanın yapması gereken şeyle yapmaması gereken şeyi birbirinden ayırması anlamına geliyorsa da, bu, sadece bir pratik zekâ ve genel beceri sorunu değildir. Yapılması gereken şey ile yapılmaması gereken şey arasındaki ayrım uygun olan ile uygun olmayan arasındaki ayrımı da içerir ve bu yüzden kendisini geliştirmeyi sürdüren bir ahlaki tutumu varsayar.

---

[29] Aristoteles, *Nicomachean Ethics*, VI, 9, 1141 b 33: kendisi için iyi olanı bilmek bir bilgi türüdür.

Aristoteles'in Platon'un "iyi ideası"na karşı geliştirdiği bu düşünce, aslında Vico'nun sensus communis konusundaki kökleri geçmişe uzanan fikridir. Skolastisizmde, *De Anima*[30] üzerine kafa patlatırken Aziz Thomas için diyelim, sensus communis dış duyuların ortak köküdür — yani onları birleştiren, verili olan şeyle ilgili yargılarda bulunan yeti/meleke, her insanda bulunan yetidir.[31] Bununla birlikte, Vico'ya göre sensus communis her insanda bulunan doğru olan şey ile ortak iyi olan şey hissidir; hatta o komünitede yaşanarak kazanılan ve komünitenin yapıları ve hedeflerince belirlenen bir duyudur. Bu kavram doğal yasayı, Stoacıların *koinai enoiai* kavramını andırır. Fakat sensus communis, bu anlamda, bir Grek kavramı değildir ve kesinlikle Aristoteles'in *De Anima*'da özel duyular (*aisthesis idia*) doktrinini her algının bir farklılaşma ve evrensel yönelim olduğu yolundaki fenomenolojik bulguyla uzlaştırmaya çalışırken sözünü ettiği *koine dunamis* anlamına gelmez Vico daha ziyade, özellikle de Grek kültürüyle karşı karşıya geldiklerinde kendi sivil ve sosyal hayat geleneklerinin değerine ve önemine sıkıca sarılan Roma klasiklerinde var olan şekliyle eski Roma sensus communis kavramına döner. Roma sensus communis kavramında, filozofların teorik spekülasyonlarına yöneltilmiş bir eleştirel yorumun sesi işitilebilir; işte Vico'nun modern bilime karşıt kendi konumundan hareketle tekrar seslendirdiği yorum budur (*critica*).

Felsefi ve tarihsel incelemelerle anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) işleyiş tarzını bu sensus communis anlayışında temellendirmek konusunda açıkça ortada bir şey vardır. Çünkü onların nesneleri, kelimelerimizde ve faaliyetlerimizde şekillendiği şekliyle insanlığın ahlaki ve tarihsel varoluşunun bizatihi kendisini özellikle sensus commu-

---

30 Aristoteles, *De anima*, 425a 14ff; *On the Soul*, 425 a 14 vd.

31 St. Thomas, *Summa Theologica, I*, ques. 1, 3 ad 2 and ques. 78, 4 ad 1.

nis belirler. Bu yüzden, evrensellere, rasyonel delillere dayalı sonuç çıkarma, sonuca götüren şey şartlar olduğu için, yeterli değildir. Fakat bu, fazla negatif bir formülasyondur. Cemaat duygusu kendisi hakkındaki pozitif bilgiye aracılık eder. Kimse tarihsel bilgi modunu, burada, "kendinin-bilincinde dedüksiyon" (Helmholtz) yerine, "öteki insanların tanıklığına inanca" (Tetens[32]) izin verme yükümlülüğü bulunduğunu söyleyerek tüketemez. Üstelik bu tür bilginin daha az doğruluk değeri taşıdığı da söylenemez. D'Alembert şunları yazdığında doğru fikri dile getirir: "Muhtemellik ilkece, nedenlerini ortaya çıkaramadığımız için bir tür şansa yorduğumuz tarihsel olguların durumunda, yani genelde bütün geçmiş, şimdiki ve gelecek olaylar için geçerlidir. Nesnesi şimdi ve geçmiş olan bu bilgi, yalnızca tanıklıkta temellendirilse de, genellikle bizde aksiyomlardan doğan kanaatler kadar güçlü bir kanaat üretir."[33]

Tarih (*historia*), teorik akıldan tümüyle farklı bir hakikat kaynağıdır. Cicero'nun *vita memoriae*' (canlı hafıza)'den söz ederken kastettiği şey budur.[34] O kendi başına var olur; çünkü insani tutkuları aklın evrensel buyrukları yönetmez. Bu alanda insan daha ziyade, onları yalnızca tarih ortaya çıkarabileceği için, ancak tarihin sunabileceği ikna edici örneklere ihtiyaç duyar. Bacon'ın bu örnekleri sağlayan tarihi, aslında felsefe yapmanın diğer yolu (*alia ratio philosophandi*) diye tanımlamasının nedeni budur.[35]

Bu da aynı şekilde formülasyonu itibarı ile fazlasıyla negatiftir. Nitekim biz, bütün bu versiyonlarında, ahlaki bilginin varlık modunun, Aristoteles'in farkına vardığı şek-

---

32 Tetens, *Philosophische Versuche* (1777), Kant-Gesellschaft tarafından yayınlanmıştır, s. 515.

33 *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, ed. Köhler (Meiner, 1955), s. 80.

34 Cicero, *De oratore*, II, 9, 36.

35 Bakınız Leo Strauss, *The Political Philosophy of Hobbes*, chapter 6.

liyle, etkili olduğunu göreceğiz. Anlam bilimlerinin kendilerini çok daha yeterli bir şekilde anlayabilmeleri için, bunu akılda tutmaları önemlidir.

Vico'nun Roma sensus communis kavramına dönüşü ve hümanist retoriği modern bilime karşı müdafaası, bizi özel olarak ilgilendiriyor; çünkü burada bize anlam bilimlerinin on dokuzuncu yüzyılda kendilerini kavramlaştırırken farkına varamadıkları bir anlam bilimlerinde hakikat unsuru takdim edilmektedir. Vico, kesintiye uğramamış retorik ve hümanist bir kültür geleneğinde yaşadı ve yalnızca onun eskimeyen tezini tekrar gündeme getirdi. Esasen, rasyonel ispat ve inşa imkânlarının bilgi alanını tamamıyla tüketemeyeceği öteden beri biliniyordu. Bu yüzden Vico'nun sensus communise başvurusu, gördüğümüz gibi, antikite kadar geriye giden ve günümüz de de süregiden etkisi konumuz olan daha geniş bir kontekstte yer alır.[36]

Tersine biz bu geleneği geriye doğru, öncelikle de modern yöntem kavramının anlam bilimlerine uygulanmasından doğan zorlukları göstererek katetmeliyiz. O hâlde önce, bu geleneğin gücünü bu ölçüde nasıl yitirdiğini ve anlam bilimlerinin bir şeyin doğruluğunu bilme iddialarının onlara yabancı bir standartla, yani modern bilimin metodik düşünüşüyle nasıl ölçülmeye başlandığına bakalım.

Genelde Vico ve İtalya'nın kesintisiz retorik geleneği, büyük ölçüde Alman "tarih okulu"nun belirlediği bu gelişmeyi doğrudan etkilemez. Vico'nun on sekizinci yüzyıla herhangi bir etkisinin olup olmadığını belirlemek zordur. Fakat o sensus communis kavramına başvurusunda yalnız değildi. *Shaftesbury* de aynı başvuruyu yapmıştı ve onun on sekizinci yüzyıl üzerinde güçlü bir etkisi vardı. Shaftesbury,

---

36 Castiglione'nin bu Aristotelesçi temanın intikalinde önemli bir rolü vardır; bkz. Erich Loos, *Baldassare Castigliones* Libro del cortegiano (Frankfurt, 1955).

nükte (wit) ile *humor*'un sosyal anlamıyla/önemiyle ilgili değerlendirmesini sensus communis kavramı altına yerleştirir ve Roma klasikleriyle onların hümanist yorumcularını açıkça zikreder.[37] Dile getirdiğimiz üzere, sensus communis kavramının bize Stoacıları ve doğal hukuku hatırlattığı kuşkuya mahal bırakmayacak kadar açıktır. Yine de, Shaftesbury'nin takipçisi olduğu Roma klasiklerine dayanan hümanist yorumun geçerliliğini reddetmek imkânsızdır. Shaftesbury'ye göre, hümanistler sensus communis kavramından, genel refah hissinin yanısıra, "cemaat ya da toplum sevgisini, doğal muhabbeti, insanlığı ve diğerkâmlığı" anlıyorlardı. Onlar Marcus Aurelius'un *koinonoemosyne* — sensus communis kavramının Grek filozoflarından değil, armoniyi dile getiren Stoacı anlayıştan doğduğunu teyit eden çok alışılmışın dışında ve suni bir kelimedir — terimini benimsemişlerdi.[38] Hümanist Salmasius bu kelimenin içeriğini, "insandaki cemaate dönük, kendi lehindeki herşeye atıfta bulunmayan, dikkatini ilgilenilen şeylere yönelten ve kendisi hakkında sınırlı ve makul bir ölçüye göre düşünen çerçevesi çizilmiş, geleneksel ve düzenli düşünme tarzı" diye tanımlar. Shaftesbury'nin düşündüğü şey sosyal erdem, kafadan çok kalbin erdemi olarak bütün insanlara bahşedilmiş doğal hukukun unsuru konumundaki bir yeti değildir. Ve eğer o, nükte ile humor'u ona göre anlıyor ise, keza bu açıdan da hümanitas'taki bir rafine *savoir vivre*'yi, yani şakayı anlayan ve onu muhatabıyla kurduğu derin ilişkinin farkında olduğu için başkalarına anlatan insanın tutumunu içeren kadim Roma kavramını izliyor demektir. (Shaftesbury nükte ile humor'u açıkça dostlar arasındaki sosyal etkileşimle sınırlar.) Sensus communis burada büyük ölçüde

---

37 Shaftesbury, *Characteristics*, I, Treatise II, özellikle part III, sect 1.

38 Marcus Aurelius, I, 16.

bir sosyal etkileşim erdemi olarak sahneye çıkıyorsa da, kendisinde mündemiç ahlaki ve hatta metafizik bir temeli vardır.

Shaftesbury entelektüel ve sosyal sempati erdemini düşünmektedir; ve yalnızca moraliteyi/ahlakı değil, bütün estetik metafiziği ona dayandırdığını hatırlayalım. Takipçileri, herşeyden önce Hutcheson[39] ve Hume onun tezlerini moral duyu (moral sense) doktrininde ayrıntılı şekilde işlemişlerdir ve bu doktrin daha sonra Kantçı Etik'e model olmuştur.

"Common sense" kavramı, metafiziğe ve onun kuşkuculukta ölümüne polemik bir tavır takınan ve kendi yeni sistemini orijinal ve doğal sağduyu (common sense) yargıları temelinde inşa eden *İskoç* felsefesinde (Thomas Reid)[40] çok merkezî bir sistematik fonksiyon kazanmıştır. Bunun Aristotelesçi ve skolastik sensus communis anlayışı geleneğinin etkisiyle gerçekleştiği şüphe götürmez. Duyular ve duyuların idrak kapasitesi soruşturması bu gelenekten gelir ve nihai noktada felsefi spekülasyonun abartılarını düzeltme amacındadır. Fakat *common sense* ile *toplum* arasındaki ilişki de korunur: "Onlar, hayatın genel gidişatı içinde, akıl yürütme yetimizin bizi karanlıkta bıraktığı yerde istikametimizi bulmamızı sağlarlar." Onların gözlerinde, doğru an-

---

39 Hutcheson *sensus communis*'i basitçe "sempati" diye adlandırır.

40 Thomas Reid, *The Philosophical Works*, ed. Hamilton (8th ed., 1895). II. Cilt'in 774. sayfası ve devamında Hamilton'ın *sensus communis* konusundaki ayrıntılı notları yer alır; Hamilton burada çok külliyetli miktarda materyali tarihsel tarzda ele almaktan çok sınıflandırıcı tarzda ele alır. *Sensus communis*'in sistematik fonksiyonunun felsefede ilk kez Buffier'de (1704) uygulamasını bulduğu bilgisini bana Guenther Pflug vermiştir. Dünyanın duyularla edinilen bilgisinin bütün teorik problemleri aşması ve pragmatik olarak doğrulanması, aslında, Kuşkucuların eski motiflerinden biridir. Fakat Buffier *sensus communis*'i aksiyom düzeyine yükseltir; Kartezyen *cogito* nasıl bilinç dünyasının temeli ise, onun için *sensus communis* de dış dünyanın bilgisinin temelidir. Buffier, Reid'i etkilemiştir.

lamanın, yani akl-ı selimin (good sense) felsefesi, metafiziğin "körlüğüne" ilaç olmakla kalmaz, aynı zamanda toplum hayatına uygun düşen bir ahlak felsefesini de içerir.

Sağduyudaki moral unsur ya da *le bon sens* günümüze kadar varlığını sürdürmüştür ve bu kavramlar Almanca kavram *"der gesunde Menschenverstand"* (*"sağlam anlama"*)'dan farklıdır. Henry Bergson'un Sorbon'da 1895'teki ödül töreninde *le bon sens* hakkındaki güzel konuşmasını örnek olarak alalım.[41] Doğa bilimlerinin soyutlamaları, dil ve hukuki düşünme eleştirisi, "daha önce şekillenmiş düşünceleri, şekillenme sürecindeki düşüncelere yer açmak için elimine ederek zihnin/zekanın her an kendi kendisini tekrar kazanan iç enerjisine kuvvetle bel bağlayışı" (s. 88); Fransa'da buna *le bon sens* deniliyordu. Doğal olarak bu kavram kesinlikle duyulara referans içeriyordu, fakat Bergson için bu kavram, duyuların aksine, *le bon sens*'in "sosyal çevreye" atıfta bulunduğunu söylemesini gerektirmeyecek şekilde "sosyal çevreye" atıfta bulunuyordu: "Diğer duyular bizi şeylerle ilişkiye sokarken, 'akl-ı selim (good sense)' diğer kişilerle ilişkilerimize yön verir" (s. 85). O bir tür pratik hayatın dehasıdır, daimi bir "yeni durumlara tekrar tekrar adaptasyon" görevi, kendisiyle adaletin gerçekleştiği genel ilkeleri gerçekliğe adapte etme faaliyeti, "pratik hakikat içindeki basiret," "ruhun mükemmelliğinden kaynaklanan yargıda doğruluktur" (s. 88). Bergson'a göre *le bon sens*, düşünce ile iradenin ortak kaynağı olarak, sosyal yasalar arayan bilimsel dogmatiklerle metafizik ütopistlerin yanlışlarından kaçabilen "sens social"dir. "Muhtemeldir ki, yerinde bir söyleyişle, yöntemler yoktur, eylemde bulunma tarzları vardır." Onun *bon sens*in gelişmesi için klasik incelemelerin önemine vurgu yaptığı doğrudur — o klasik inceleme-

---

41 Henri Bergson, *Écrits et paroles*, ed. R. – M. Mossé-Bastide, I (Paris: Presses Universitaires de France, 1957), 84-94.

leri "kelimelerin buzunu" kırarak düşüncenin alttaki özgür akışını keşfetme girişimleri olarak görür (s. 91) — fakat bunun karşıtı durumdaki soruyu, yani *le bons*'un klasik incelemer için ne ölçüde zorunlu olduğunu sormaz — başka bir söyleyişle, onun hermenoytik fonksiyonundan söz etmez. Bergson'un sorusunun bilimlerle hiçbir alakası yoktur, onun sorusu daha çok *le bon sens*'in hayat için vazgeçilemez önemiyle alakalıdır. Bizim burada yaptığımız şey yalnızca bu kavramın ahlaki ve politik anlamının Bergson ile takipçilerinin zihinlerine egemen olduğunu vurgulamaktır.

Hem Vico'nun hem de Shaftesbury'nin içinde yer aldıkları ve öncelikle *le bon sens*'in klasik vatanı Fransa'nın temsil ettiği ahlak felsefesi geleneğinin etkisi altında değil, Kant ve Goethe çağının Alman felsefesinin etkisi altında gelişmeleri, anlam bilimlerinin self-refleksiyonunun on dokuzuncu yüzyıldaki karakteristik özelliğidir. Bugün İngiltere ve Latin ülkelerinde bile sensus communis kavramı yalnızca bir eleştiri sloganı değil, bir genel sivil(civic) nitelik olduğu hâlde, Almanya'da Shaftesbury ile Hutcheson'ın takipçileri, on sekizinci yüzyılda, sensus communis kavramının içerdiği politik ve sosyal unsuru içselleştiremediler. On sekizinci yüzyılın okul metafiziği ve popüler felsefesi — Aydınlanma ülkeleri İngiltere ve Fransa'yı incelemiş ve taklit etmiş olsalar da — sosyal ve politik şartların büyük ölçüde kendisine kapalı olduğu bir fikri asimile edemediler. Aldıkları, ancak politik içeriğini boşalttıkları sensus communis kavramı gerçek eleştirel anlamını yitirdi. Sensus communis bütünüyle teorik bir fakülte olarak anlaşıldı: Ahlaki bilince (vicdana) ve estetik zevke paralel teorik yargı. Bu yüzden o, temel fakülteler skolastizmine entegre edildi; Herder bu fakülteler skolastisizminin (Riedel'e yönelttiği dördüncü "kritischen Wäldchen"de) eleştirisini yapmış ve bu eleştiri onu tarihselciliğin estetik alanında bile öncüsü hâline getirmişti.

Yine de önemli bir istisna vardı: *Pietizm.* Bilimin — yani ispatlamanın — "okul"a karşı iddialarını sınırlayarak sensus communis'e başvurmak sadece Shaftesbury gibi bir dünya adamı için değil, aynı zamanda cemaatlerinin kalbine nüfuz etmeye çalışan papazlar için de önemliydi. Bu yüzden Suabialı Pietist Oetinger açıkça Shaftesbury'nin sensus communis savunmasına dayanıyordu. Aşağıdaki tasvirde sensus communis'in yalın şekilde "kalp" diye tercüme edildiğini görüyoruz. "Sensus communis yalnızca bütün insanların gündelik hayatta önlerinde buldukları şeylerle değil, toplumu bir arada tutan şeylerle, ifadelerin içerdiği düzenlemeler ve modeller kadar hakikat ve ifadelerle de ilgilidir. ..."[42] Oetinger bunun yalnızca bir kavramlara açıklık getirme sorunu olmadığını göstermek amacındadır — açıklık "yaşayan bilgi için yeterli" değildir. Ayrıca, "bazı tahminler ve eğilimler var olmalıdır." "Babalar çocuklarına herhangi bir neden olmaksızın ilgi duyarlar; aşk ispatlanamaz, tersine, genelde akla karşı, kalbi sevilenin serzenişleriyle doldurur." Oetinger'in "okulun" rasyonalizmine karşı sensus communis'e başvurması özellikle de, ona belirli bir hermenoytik uygulama imkânı verdiği için önemlidir. Bir kilise adamı olarak Oetinger için önemli olan şey Kitab-ı

---

42 Bu iktibası şu metinden yaptım: M. Friedrich Christoph Oetinger, *Die Wahrheit des sensus communis oder des allgemeinen Sinnes, in den nach dem Grundtext erklärten Sprüchen und Prediger Salomo oder das beste Haus- und Settenbuch für Gelehrte und Ungelehrte* (yeni ed. Ehmann, 1861). Geliştirici yöntemi için Oetinger retorik geleneğe başvurur ve ayrıca Shaftesbur'den, Fénelon ve Fleury'dan alıntılar yapar. Fleury'ye göre (*Discours sur Platon*) oratorların yönteminin iyi yanı, onun "önyargıları ortadan kaldırmasıdır" ve Oeitinger, Fleury'nin oratorların filozofların da sahip olduğu bu yönteme sahip olduklarını savunurken haklı olduğunu söyler (s. 125). Oetinger'e göre, Aydınlanma, eğer bu yöntemi aştığını düşünüyorsa, hatalıdır. Araştırmamız bizi, Oetinger'in bu görüşünü onaylamaya sürüklüyor. O bir *mos geometricus*'a, yani, Aydınlanmanın ispatlama idealine — bu bizi günümüzde pek ilgilendirmeyen ya da yalnızca tekrar böyle almaya başlayan bir şeydir — saldırıyorsa da, aynı görüş modern anlam bilimleri ve onların "mantıkla" ilişkileri için de geçerlidir.

Mukaddes'in anlaşılmasıdır. Burada matematiksel, ispatlayıcı yöntem başarısız kaldığı için, o, bir başka yöntem, "geliştirici yöntem" — yani, "Kitab-ı Mukaddes'in organik takdimi; öyle ki adalet bir filiz gibi yetiştirilebilsin." — talebinde bulunur.

Oetinger aynı zamanda sensus communis kavramını, benzer şekilde rasyonalizme karşı çıkan kapsamlı ve derinliğine araştırmanın nesnesi hâline getirir.[43] O, bütün hakikatlerin kaynağını, tam da *ars iveniendi*'yi, herşeyi yalnızca kalkülüs metafiziğine (*excluso omni gusto interno*) dayandıran Leibniz'e tezat şekilde onda bulur. Oetinger'e göre, sensus communis'in doğru temeli vita, yani hayat kavramıdır (*sensus communis vitae gaudens*). Doğanın deney ve hesaplama vasıtasıyla şiddete dayalı anatomisinin çıkarılmasına tezat, o basitten karmaşığa doğal gelişmeyi ilahî yaratılışın ve keza insan ruhunun evrensel gelişme yasası olarak görür. Her bilginin sensus communis kavramından doğduğu fikri için Wolff, Bernoulli, Pascal'dan, Maupertius'un dilin kaynağı hakkındaki araştırmasından, Bacon, Fenelon vb. düşünürlerden iktibaslar yaparak sensus communis'i "her insani varlığa açık nesnelerin, kesinlikle basit/yalın doğrudan temas ve sezgiden hareketle keskin ve derin kavranışı" olarak tanımlar.

Oetinger'in kavramın hümanist ve politik anlamını peripatetik* (peripatetic) sensus communis kavramıyla birleştirdiği, yukarıdaki ifadesinin ikinci kısmından "doğrudan temas ve sezgiden hareketle") açıkça anlaşılmaktadır. Yukarıdaki tanım (doğrudan temas ve sezgi) bize bazan Aristoteles'in *nous* doktrinini hatırlatır. O, görme, işitme vb'yi birleştiren Aristotelesçi *common dunamis* sorununu ele alır; common dunamis onun için hayatın sahici ilahî gizemini te-

---

[43] F. C. Oetinger, *Inquisito in sensum communem et rationem* .... (1753; yeni baskısı Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964).] iktibaslar bu eserden yapılmıştır. Bakınız Gadamer, "Oetinger als Philosoph," *Kleine Schriften III*, 89-100 (*GW*, IV).

* Aristotelesçi (ç.)

yidine hizmet eder. Hayatın ilahî gizemi yalınlığıdır — insan onu düşüşle (Adem'le Havva'nın Cennet'ten dünyaya atılışı, ç.) birlikte kaybetmiş olsa bile, Tanrı'nın inayetiyle geriye dönerek birlik ve basitliği tekrar bulabilir: "logosun aktivitesini yani Tanrı'nın, çokluğu birlikte birleştiren mevcudiyetini" (s. 162). Tanrının mevcudiyeti kesinlikle hayatın kendisinden, yaşayan şeyleri ölülerden ayıran bu "komünal duygudan" ibarettir — Oeitinger'in ahtapot ve deniz yıldızından, kesilseler bile, kendilerini ve formlarını yeni bireyler olarak tekrar tamamlamalarından söz etmesi tesadüfi değildir. Aynı ilahî güç insanda da Tanrı'nın izlerini keşfedecek ve insani mutluluk ve hayatla en fazla bağlantısı bulunan şeyin farkına varacak güdü ve iç motivasyon formunda işler. Oetinger rasyonel doğruları ortak doğruların — bütün zamanlarda ve mekânlarda bütün insanlara faydalı "duyumsanabilir doğruların" — kabul edilebilirliğinden ayırır. Komünal duyu bir içgüdüler kompleksidir — başka bir söyleyişle, insanın hakiki mutluluğunun bağlı olduğu şeye yönelik doğal güdü ve böyle olması ölçüsünde de Tanrı'nın mevcudiyetinin etkisidir. Güdüler, Leibniz'le birlikte, etkiler olarak — yani, karmaşık temsiller olarak — anlaşılamazlar; çünkü, onlar gelip geçici şeyler değil, derin kökleri bulunan eğilimlerdir ve diktatörce, ilahî ve karşı konulamaz bir güçleri vardır.[44] Bu güdülere dayanan sensus communis'in bilgimiz için büyük önemi vardır, çünkü onlar kesinlikle Tanrı'nın lütfudurlar.[45] Şunları yazar Oetinger: "akıl (*ratio*) kendisini kurallarla yönetir; hatta genellikle de Tanrısız yönetir; fakat duyu (sense) daima Tanrı'yla birliktedir: Doğa sanattan ne kadar farklı ise, duyu ile akıl da birbirlerinden o kadar farklıdır. Tanrı bütününe düzenli olarak yayılan büyümeyle eş zamanlı bir artışla doğa içinde çalışır.

---

44 *radicatae tendentia ... Habent vim dictatoriam divinam, irresistibilem.*

45 *in investigandis ideis usum habet insignem.*

Oysa sanat herhangi bir tikel bir parçadan yola çıkar. ... Duyu doğayı taklit eder; akıl, sanatı" (s. 247).

Bu ifadenin bir hermenoytik kontekstten doğması yeterince ilginçtir; gerçekten de, iktibaslar yaptığımız bilgi yüklü kitabında "*Sapientia Salomonis*" bilginin nihai nesnesini ve en yüksek örneğini temsil eder. O, sensus communis hakkındaki bölümde yer alır. Oetinger burada, Wolffçu okulun hermenoytik teorisine saldırır. Her hermenoytik kuraldan çok daha önemli olan şey "*sensu plenus*"tur. Doğal olarak, bu tez bir spiritüalistik ekstrem tezdir, fakat buna rağmen *vita* ya da *sensus communis* kavramı içinde mantıksal bir yeri vardır. Onun hermenoytik anlamı şu cümleyle açıklanabilir: " Kutsal Kitap'ta ve Tanrı'nın kelamında bulunan fikirler, her biri bir bütün içinde kavranıldıkları ve hepsi birbirlerine göre anlaşıldıkları ölçüde daha yararlı ve saf fikirlerdir."[46] Burada, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda insanların "sezgi" demekten hoşlandıkları şey, geriye metafizik temeline, yani, bütünün her bireyin içinde yer aldığı yaşayan, organik varlık yapısına götürülür: "Hayatın tümünün merkezi kalptedir; common sense kalp vasıtasıyla aynı anda sayısız şeyi kavrar" (Praef.)

Hermenoytik kuralların bilgisinden çok daha derin olan şey, kişinin bu kuralları kendi kendisine tatbikidir: "Süleyman'ın darbımesellerini anlamanın anahtarına, ancak kuralları önce kendinize uyguladıktan sonra sahip olabilirsiniz." (s. 207).[47] Bu temelde Oetinger, düşüncelerini, sensus communis başlığı altında yazmış bulunan tek kişi

---

[46] *sunt feucundiores et defaecatiores, quo magis intelliguntur singuale in omnibus et omnes in singulis.*

[47] İşte tam bu noktada Oetinger, Aristoteles'in, ahlak felsefesi tartışması sırasında hazır bulunan genç dinleyicileri karşısındaki kuşkuculuğunu hatırlatır. Hatta bu, onun uygulama probleminin ne ölçüde bilincinde olduğunun da işaretidir.

dediği Shaftesbury'nin düşünceleriyle uyumlu hâle getirmeyi başarır. Fakat o aynı zamanda, rasyonel yöntemin tek yanlılığına dikkat çeken başka düşünürlerin adlarını da zikreder — sözün gelişi Pascal'ın *esprit géométrique* ile *esprit de finesse* arasında yaptığı ayrımı. Bununla birlikte, Swabialı Pietist için, sensus communis kavramı etrafında kristalize olan şey, politik ve sosyal ilgi değil, teolojik ilgidir.

Elbette başka Pietist teologlar da egemen rasyonalizm karşısında, güçlü hermenoytiği uygulamayla (*applicatio*) da ilişkili Rambach örneğinde görebileceğimiz gibi, Oetinger'in vurguladığı şekilde uygulamaya vurgu yapmışlardır. Fakat pietistik eğilimler geç on sekizinci yüzyılda dışlandığında, sensus communis'in hermenoytik fonksiyonu düzeltme fonksiyonuna indirgenmiştir: duyguların, yargıların ve sonuçların — yani sensus communis'in — "konsensusuyla/mutabakatıyla çelişen şey düzeltilemez.[48] Shaftesbury'nin sensus communis'e toplum ve devlet için atfettiği önemin aksine, bu negatif fonksiyon, kavramın Alman aydınlanmasınca içinin boşaltılarak entelektüelize edildiğini gösterir.

(iii) Yargı Yetisi

Sensus communis kavramının on sekizinci yüzyıl Almanyası'ndaki bu gelişimi, onun *yargılama gücü* kavramıyla çok yakından ilişkili olma nedenini açıklayabilir. "*Gesunder Menschenverstand* (good sense, akl-ı selim)"ı — bazan "gemeiner Verstand" (common understanding, ortak anlama) denilir — belirleyici şekilde karakterize eden şey aslında yargılama gücüdür. Aptal insan ile duyarlı insan arasındaki fark, aptal insanın yargıdan yoksun olmasıdır — yani

---

[48] Şu metne atıfta bulunuyorum: Morus, *Hermeneutica*, I,II, XXIII.

onun öğrendiği ve bildiği şeyleri doğru şekilde sınıflandırarak doğru şekilde uygulayamamasıdır. "Yargılama gücü" kelimesi on sekizinci yüzyılda, temel bir entelektüel yeti olduğu düşünülen *judicium* kavramı yerine kullanılmak üzere ortaya atıldı. Aynı şekilde, İngiliz ahlak filozofları, ahlaki ve estetik yargıların aklın buyruklarına itaat etmediklerini, duygu (estetik haz) karakterine sahip olduklarını vurgularlar; aynı şekilde, Alman Aydınlanması'nın temsilcilerinden biri olan Tetens, sensus communis'i "refleksiyonsuz *judicium*" olarak görür.[49] Aslında yargının mantık temeli — bir şeyi bir kuralın örneği saymak suretiyle, bir tikeli bir evrensel kategori altına yerleştirmek — ispatlanamaz. Bu yüzden yargı uygulanmasına kılavuzluk edecek bir ilkeyi gerektirir. Bu ilkeyi izlemek için, Kant'ın maharetle dile getirdiği üzere, bir başka yargı fakültesine ihtiyaç duyulacaktır.[50] Bu yüzden o soyut bir şey olarak öğretilemez, yalnızca durumdan duruma uygulanabilir ve dolayısıyla duyular benzeri bir yetiden daha fazla bir şeydir. O, öğrenilemeyen bir şeydir; çünkü, kavramlardan hareketle yapılacak hiçbir ispatlama kuralların uygulamasına kılavuzluk edemez.

Netice itibarı ile, Alman Aydınlanma felsefesi yargılama yetisini zihnin yüksek güçleri arasında değil, zayıf güçleri arasında bir yeti olarak görür. O bu bakımdan, skolastik geleneği sürdürdüğü hâlde, sensus communis'in özgün Romalı anlamından ayrılır. Bu özellikle de estetik için önemliydi. Sözün gelişi Baumgarten, yargı yetisinin farkına vardığı şeyin duyumsanabilir bireysel, eşsiz şey olduğundan ve bireysel şeyde yargıladığı şeyin onun mükemmelliği ya

---

49 Tetens, *Philosophhische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* (Leipzig, 1777), I, 520.

50 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1799, 2nd ed., s. VII. *Critique of Judgement*, tr James Meredith (Oxford, 1952), s. 5. Bundan böyle *KdU* kısaltmasıyla atıfta bulunulacak.

da eksikliği olduğundan çok emindir.[51] Yargının bu tanımının şeye ilişkin önceden mevcut bir kavramı uygulamak anlamına gelmediği, duyarlı bireysel olanın, çok'un bir'le uzlaşmasını sergilediği ölçüde kendi içinde kavranabildiği anlamına geldiği kaydedilmelidir. Mesele, evrensel olanın uygulanması değil, içsel tutarlılıktır. Görebildiğimiz kadarıyla, bu zaten Kant'ın daha sonra "refleksif yargı" diye adlandırdığı ve reel ve formel uyuma göre yargı olarak anladığı şeydir. Verili hiçbir kavram söz konusu değildir; aksine, bireysel nesne "içkin şekilde (immanently)" yargılanır. Kant bunu estetik yargı diye adlandırır; Baumgarten *"iudicium sensitivum"*u nasıl *"gustus"* olarak tanımlamışsa, Kant da şunu tekrarlar: "Mükemmeliyetin duyumsanabilir yargısına estetik zevk denir."[52]

Aşağıda, *iudicium* kavramının bu estetik gelişiminin — bunun on sekizinci yüzyıldaki sorumlusu özellikle Gottsched'dir — bu aynı zamanda Kant'ın kesin yargı ile refleksif yargı arasında yaptığı ayrımın problemlelerden yoksun olmadığı sonucunu doğursa da, Kant için sistematik bir önem kazandığını göreceğiz.[53] Ayrıca, sensus communis'in anlamını estetik yargı gücüne indirgemek de zordur. Vico ile Shaftesbury'nin bu kavramı kullanım tarzlarından, sensus communis'in entelektüel bir yeti değil, öncelikle kullanılması gereken formel bir kapasite olduğu, yargı içeriklerini belirleyen yargı ve kriterlerin tümünü içerdiği anlaşılıyor.

Sağduyu/akl-ı selim kendisini öncelikle doğru ile yanlış, makul ile makul olmayan konusunda yargılarda bulunulurken sergiler. Sağlam yargıda bulunan kişi, bu-

---

[51] Baumgarten, *Metaphysica* § 606; *perfectionem imperfectionemque rerum percipio, yani, diiudicio.*

[52] *Eine Vorlesung Kants über Ethik*, ed. Menzer (1924), s. 34.

[53] Aşağıdaki 44.üncü sayfaya bakınız.

nunla tikelleri evrensel bakış açılarına göre değerlendirebilen kişi değildir, tam tersine o sahiden önemli/anlamlı olan şeyi bilir, başka bir söyleyişle şeylere doğru, sağlıklı ve sağlam görüş açılarından bakar. İnsani zayıflığı doğru hesaplayan ve hilelerinde hep doğru hamleyi yapan dolandırıcı, buna rağmen, terimin asıl anlamında "sağlam yargıya" sahip değildir. Bu yüzden, yargı fakültesine atfedilen evrensellik (*Allgemeinheit*) hiçbir şekilde Kant'ın düşündüğü kadar genel (gemein) değildir. Yargılama yetisi hiç de herşeyi karşılaması gereken bir fakülte değildir. Herkes yeterli ölçüde "ortak hisse" (gemeinen Sinn) — yani yargıya — sahiptir ve ona sahip olduğu için kişiden bir "ortak cemaat hissi" (*Gemeinsinn*), sahici bir ahlaki ve sivil (*civic*) dayanışma sergilemesi beklenir, fakat bu aynı zamanda doğru ve yanlış yargı, "ortak iyiye" ilgi demektir. Vico'nun hümanist geleneğe böylesine bel bağlamasına yol açan şey budur; nitekim o, cemaat hissi kavramının entelektüalizasyonuna karşı bu kelimeye özgü Roma geleneğinde yaşayan anlam zenginliğini — bu bugün de Latin ırkının karakteristiğidir — kararlı bir şekilde korur. Aynı şekilde, Shaftesbury kavramı ele alırken, gördüğümüz gibi, onu aynı zamanda hümanizmin politik ve sosyal geleneğiyle ilişkilendirmiştir. Sensus communis sosyal ve ahlaki varlığın unsurlarından biridir. Bu kavram, metafiziğe polemik saldırıyla birleştirildiğinde — Pietizm ve İskoç felsefesinde olduğu gibi — bile, ilk eleştirel fonksiyonunu korumaya devam etmiştir.

Tam tersine, bu düşüncenin *Yargı Gücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft/Critique of Judgement)*'ndeki Kant versiyonunda çok farklı bir vurgu vardır.[54] Artık kavramın temel ahlaki anlamının hiçbir sistematik yeri yoktur. Bildiğimiz üzere o, ahlak felsefesini İngiliz felsefesinde işlenen

---

54 *Critique of Judgement*, § 40.

"ahlaki duygu" doktrinine açık bir karşıtlık içinde geliştirmiştir. Bu yüzden o, sensus communis kavramını ahlak felsefesinin bütünüyle dışına itmiştir.

Ahlaki buyruğun koşulsuzluğuyla birlikte ortaya çıkan şey duyguya dayandırılamaz; bireyin duygusu değil, genel ahlaki duyarlılık kastedildiğinde bile. Çünkü ahlakta mündemiç/içkin buyruk başkalarıyla ilgili herhangi bir mukayeseli refleksiyonu bütünüyle dışarda bırakır. Ahlaki buyruğun koşulsuzluğu kesinlikle ahlaki bilincin başkalarını yargılarken katılığını koruması gerektiği anlamına gelmez. O daha ziyade, kendisini kişinin kendi yargılama yetisinin sübjektif, özel şartlarından ve öteki kişinin duruş noktasından kurtarmak anlamında ahlaki buyruktur. Fakat bu koşulsuzluk aynı zamanda ahlaki bilincin başkalarının yargısına başvurarak kendisini sorumluluktan kurtarabileceği anlamına da gelmez. Buyruğun zorunluluğu, duyarlılığın evrenselliğinin erişebileceğinden çok daha keskin anlamda evrenseldir. Ahlak yasasını iradeye uygulamak bir yargı meselesidir. Fakat o, saf pratik aklın yasaları altında işleyen bir yargı sorunu olduğu için, görevi tam da, pratik iyi ve kötü kavramlarını yalnızca empirik sonuçlar üzerinde temellendiren "pratik aklın empirisizminden"[55] korumaktan ibarettir. Bu saf pratik aklın "tipikliğiyle" gerçekleştirilir.

Kant için başka bir sorun daha vardır: Pratik aklın katı yasalarını insan zihnine nasıl aşılamamız gerekir? O bunu, "hakiki ahlaki tutumlar yaratma ve geliştirme yönteminin ana hatlarını sağlamaya çalıştığı" "Saf Pratik Aklın Metodolojisi (Methodology of Pure Practical Reason)"inde ele alır. Bunun için o, aslında, olağan insani akla çağrıda bulunur ve pratik yargıyı uygulayarak geliştirmek ister; hiç şüphesiz estetik un-

---

55 *Kritik der praktischen Vernunft*, 1787, s. 124. Bundan böyle *KpV* kısaltmasıyla atıfta bulunulacak..

surun da bunda bir rolü vardır.[56] Fakat bu ahlaki duygunun geliştirilebilmesi aslında ahlak felsefesinin görevi değildir ve her ne olursa olsun bu onun temelleriyle ilişkili değildir. Çünkü Kant, irademizin yalnızca saf pratik aklın kendi kendisini yasa hâline getirmesinde temellenen motiflerce belirlenmesi talebinde bulunur. Bu sadece duyarlılık ortaklığına dayandırılamaz, yalnızca *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin görevi olan şeyi ortaya çıkaracak ve güçlendirecek "iradenin belirsiz fakat güvenli şekilde kılavuzluk eden pratik eylemi"ne dayandırılabilir.

Sensus communis'in Kant'ta hiçbir rolü yoktur (mantıksal bakımdan bile, Kant'ın transandantal yargı doktrininde, yani şematizm ve ilkeler doktrininde ele aldığı şeyin artık sensus communis ile hiçbir ilişkisi yoktur.[57] Çünkü burada nesnelerine a priori atıfta bulunduğu varsayılan kavramlar söz konusudur, tikel olanı evrensel olanın şemsiyesi altına yerleştirmek değil. Ancak, fiilen tikel'i evrenselin örneği olarak kavrayabilme yetisi söz konusu olduğunda, bu, Kant'a göre, kelimenin en doğru anlamında "genel/ortak bir şeydir — yani "o her yerde bulunabilecek bir şeydir, fakat hiçbir suretle herhangi bir erdem veya avantaj değildir."[58] Bu sağlam anlamanın biricik anlamı eğitimli ve aydınlanmış aklın hazırlık aşaması olmasıdır. O, hissetme denilen belirsiz yargı türünde aktiftir, fakat yine de " genelde yalnızca belirsizce tasavvur edilmiş ilkelere göre de olsa"[59] kavramlara göre yargılar ve o kesinlikle özel bir "cemaat hissi" sayılamaz. Yargının sensus communis'e kadar geriye uzanan evrensel mantıksal kullanımının kendine özgü hiçbir ilkesi yoktur.[60]

---

56 *A.g.e*, 1787, s. 272; *Critique of Judgement*, § 60.

57 *KdU*, 1799, 3rd ed, s. 157 (*Critique of Judgement*, s. 40).

58 *Critique of Pure Reason*, B 171 vd.

59 A.g.e., s. 64.

60 Kant'ın yargı için "yol gösterici ipuçları" olarak örneklerin (ve dolayısıyla tarihin) önemini teslim etmesiyle mukayese ediniz (B 73).

Bu, yüzden Kant için, yargılamayla ilgili duyu fakülteleri denilebilecek fakültelerden geriye kalan yalnızca estetik yargılama fakültesidir. Burada geçerli bir cemaat duygusundan söz edilebilir. Estetik hazla ilişkili bilgiden söz edilip edilemeyeceği kuşkulu, estetik yargıların kavramlara göre alınamayacağı kesin ise de, estetik haz zarureten kavramsal değil duyusal olsa bile, evrensel uzlaşmaya imada bulunur. Hakiki cameat hissi, der Kant, estetik hazdır (*Geschmack*).

Bu, on sekizinci yüzyılın insani hazzın kesin farklılıklarını tartışmayı sevdiğini hatırladığımızda, paradoksal bir formülasyondur. Fakat estetik zevk farklılıklarından rölativistik, kuşkulu hiçbir sonuç çıkarılmasa, tersine iyi estetik zevk fikrine bağlı kalınsa bile, "iyi estetik zevki" — eğitimli bir toplumun üyelerini diğer bütün insanlardan ayıran şeyi — cemaat hissi diye adlandırmak paradoksaldır. Empirik bir önerme olarak alındığında bu gerçekten saçmadır ve biz bu tasvirin Kant'ın transandantal amacı için — yani estetik zevkin eleştirisini yapmanın a priori bir gerekçelendirmesi için ne kadar anlamlı olduğunu sorgulayacağız. Fakat biz aynı zamanda, cemaat hissinde mündemiç/içkin doğruluk/hakikat iddiasının, cemaat hissi kavramının güzel olan şeye ilişkin estetik zevk yargısına indirgenerek nasıl daraltıldığını ve estetik hazzın Kantçı sübjektif a priori'sinin anlam bilimlerinin kendi kendilerini-kavrayışlarını nasıl etkilediğini de sorgulayacağız.

(iv) Estetik Haz (Geschmack)

Zamanda daha gerilere gitmeliyiz. Bu cemaatin hissi kavramını estetik zevke indirgeyerek daraltma sorunu değil, *estetik zevk* kavramının bizatihi kendisini daraltma sorunudur. Bu fikrin, Kant'ın onu *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin temeli hâline getirmeden önceki uzun tarihi, estetik zevk kavramı-

nın başlangıçta estetik bir düşünceden çok ahlaki bir düşünce olduğunu gösteriyor. O bir hakiki insanlık ideâlini tanımlar ve karakterini "okul" dogmatizmine karşı eleştirel bir duruştan alır.

Bu tarihin başlangıcında Balthasar Gracian[61] durur. Gracian zevk duyusunun, duyularımız arasındaki bu en hayvani ve en derin duyunun hâlâ şeyleri yargılamak için oluşturduğumuz entelektüel farklılaşmanın başlangıç noktalarını taşır. Bu yüzden, çok dolaysızca kabul eden ya da reddeden hazzın duyumsal farklılaşması aslında sırf bir güdü değildir, duyumsal güdü ile entelektüel özgürlük arasındaki dengeyi kurar. Haz/zevk duyusu hayat için en acil ihtiyaç olan şeyi seçmek ve yargılamak için zorunlu mesafeyi korumaya muktedirdir. Gracian hazda zaten "hayvanlığın zihinselleşmesini (*Vergeistigung*)" görür ve doğru şekilde yalnızca zihnin (*ingenio*) değil, aynı zamanda hazzın (*gusto*) da eğitiminin/gelişiminin (*cultura*) söz konusu olduğuna işaret eder. Bu gayet tabii aynı zamanda duyusal haz için de geçerlidir. "Güzel şivesi" olan insanlar, bu hazları geliştiren titiz insanlar vardır. Bu "*gusto*" fikri, Gracian'nın ideal sosyal gelişim diye adlandırdığı şeyin başlangıç noktasıdır. Onun eğitimli insan (*discreto*) ideali, bir "*hombre un su punto*" olarak eğitimli insanın hayata ve topluma ait şeylerin tümünden, bilinçli ve refleksif tarzda ayrımlar ve tercihler yapacak şekilde, doğru özgürlük mesafesine ulaşmasıdır.

Gracian'ın Bildung ideali bir döneme damgasını vurmuştur. O, Hristiyan saray adamının (*Castiglione*) yerini alır.

---

61 Gracian ve özellikle Almanya'daki etkisi konusundaki temel çalışma Karl Borinski'nin *Gracian und die Hofliteratur in Deutschland* (1894)'dır. Buna son zamanlarda **F**. Schummer'in şu çalışması eklenmiştir: *Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts, Archiv für Begriffsgeschichte*,1 (1955). [Keza bakınız W. Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung* (Berlin, 1963).]

Sınıfsal belirleyicilerden bağımsız olma, Batı Bildung idealleri arasındaki dikkate değer bir idealdir. Bu, Bildung'a dayalı (*Bildungsgesellschaft*) bir toplum idealidir[62] ve sosyal Bildung idealinin, absolutizmin/mutlakçılığın ve onun verasete dayalı aristokrasisinin baskısının dümen suyuna karışarak ortaya çıkar. Bu yüzden, estetik haz düşüncesinin tarihi İspanya'dan Fransa'ya ve İngiltere'ye, absolutizmin tarihini izler ve üçüncü tabakanın (estate) tarihiyle çok yakından ilişkilidir. Estetik haz yalnızca yeni toplum tarafından yaratılmış bir ideal değildir, biz bu "iyi estetik zevk" idealinin daha sonra "iyi toplum" denilen şeyi ürettiğini görüyoruz. O artık kendisini doğum ve rütbe temelinde tanıyarak meşrulaştırmaz, aksine bunu yalnızca yargıların paylaşılan doğası vasıtasıyla ya da daha çok dar ilgileri ve özel alışkanlıkları yargı payesine yükseltme kapasitesiyle yapar.

Estetik haz kavramı hiç kuşkusuz bir *bilme moduna* imada bulunur. İyi estetik zevkin işareti, kendimizden ve özel tercihlerimizden geri durmaya muktedir olmadır. Bu yüzden estetik haz, temel doğası itibarı ile, özel bir fenomen değil, birinci düzeyde bir sosyal fenomendir. O, bir hukuk yargıcı gibi, amaçladığı ve temsil ettiği evrensellik adına tözel bireysel eğilimlerinin karşısına bile dikilebilir. İnsan kendi estetik zevkinin reddettiği bir şeyden hoşlanabilir. Estetik haza ilişkin kararın belirleyici olması ilginçtir. Söylediğimiz gibi, yalnızca herkesin kabul etmesi gereken evrensel kavramsal kriterler olmadığı için değil, aynı zamanda bulunamayacağı ve hatta var olsalar bile doğru olduğu düşünülemeyeceği için de *de gustibus non disputandum*/zevkler tartışılmaz (Kant haklı olarak estetik zevk sorunlarında uzlaşmazlık olabilir, fakat estetik zevkler tartışılamaz, der).[63] İn-

---

62 F. Heer'in, modern Bildung kavramının kaynağını Rönesans, Reformasyon ve Karşı-reformasyon pedagojik kültüründe görmekte haklı olduğunu düşünüyorum. Bakınız *Der Aufgang Europas*, ss. 82 ve 570.

63 Kant, *KdU*, 1979, 3rd ed., s. 233.

sanın estetik zevki olmalıdır — fakat insan onu ne gözlemleyerek öğrenebilir ne de yerine taklidini ikame edebilir. Yine de estetik zevk sadece özel bir nitelik değildir; çünkü o daima iyi estetik zevk olma peşindedir. Estetik zevk yargısının belirleyiciliği geçerlilik iddiasını da içerir. İyi estetik zevk her durumda yargısından emindir — başka bir söyleyişle temelde o hiçbir tereddüt, başkalarına yan gözle bakış, hiçbir neden arayışı gerektirmeyen kesin estetik zevktir.

Dolayısıyla estetik zevk duyu gibi bir şeydir. İşleyişi hiçbir nedenler bilgisi içermez. Eğer estetik zevk bir şeye negatif tepkiyi dile getiriyorsa, bunun nedenini söyleyemeyebilir. Ancak o bu tepkiyi büyük ölçüde bir kesinlikle tecrübe eder. Estetik zevkin kesinliği bu yüzden zevksizlikten bağışıktır. Estetik zevki içeren kararlardaki negatifliğe duyarlı olmamız dikkate şayan bir şeydir. Muadili durumundaki pozitiflik, doğru şekilde dile getirmek gerekirse, estetik haz alınabilir şey değil, estetik zevki incitmeyen şeydir. Bu herşeyden önce estetik zevkin yargıladığı şeydir. Estetik zevki tanımlayan şey, tam da zevksiz olan şeyden zarar görmesi ve dolayısıyla ondan yarayı tehdit eden herhangi bir şey gibi kaçmasıdır. Bu yüzden, "iyi estetik zevkin" karşıtı aslında "kötü estetik zevk" değildir. Onun karşıtı daha ziyade "estetik zevkten yoksunluktur." İyi estetik zevk, kaba herhangi bir şeyden, tepkisi estetik zevkten yoksun biri için algılanması imkânsız doğal kaçma duyarlılığıdır.

Estetik zevkle yakından ilişkili fenomenlerden biri moda'dır. Estetik zevk fikrinde mündemiç/içkin sosyal genelleme unsuru burada belirleyici bir gerçekliğe dönüşür. Fakat, tam da modadan farklılığı , estetik zevkin evreselliğinin farklı bir temelinin bulunduğunu ve empirik evrensellikle aynı evrensellik olmadığını gösterir (Bu Kant için önemli bir noktadır.) Bizatihi "moda" kelimesi, kavramın değişmez bir başkalarına karşı sosyal vaziyet alış içindeki değişebilir bir

herkesin yaptığı şeyin sağladığı norm dışında başka hiçbir norma sahip değildir. Moda eşit ölçüde şu ya da bu şekilde olabilecek şeyleri istediği gibi düzenler. Onu oluşturan şey gerçekten de empirik evrensellik, başkaları yerine düşünme, mukayese ve şeylere genel bir görüş noktasından bakmaktır. Bu yüzden koparılması zor bir sosyal bağlımlılık yaratır. Kant onu, modayı gereğinden fazla ciddiye almak aptallık olsa bile, moda içinde bir aptal olmak modaya karşı olmaktan çok daha iyidir diye düşünürken çok haklıdır.[64]

Tam tersine estetik zevk fenomeni farklılık yaratan bir entelektüel fakültedir. Estetik zevk bir cemaat içinde işler, ancak onun kölesi değildir. Aksine iyi estetik zevki ayırt eden şey, kendisini modanın temsil ettiği estetik zevke adapte edebilmesi, ya da tersi durumda modanın talep ettiği şeyi kendi iyi estetik zevkine adapte edebilmesidir. Bu yüzden, insanın değişen talimatları körce izleyerek değil, kendi yargılama yetisini kullanarak modada bile ölçü bulması, estetik zevk kavramının parçasıdır. İnsan kendi "stilini" devam ettirir — başka bir söyleyişle, insan modanın taleplerini kendi estetik zevkini dikkate alan bir bütünle ilişkilendirir ve yalnızca bu bütünle uyum içinde olan şeyi kabul eder ve gücünün yettiği ölçüde kendi estetik zevkiyle birleştirir.

Bu yüzden estetik zevk yalnızca şunu veya bunu güzel olarak tanımakla kalmaz, güzel herşeyin armonize olması gereken bütüne göre bir göze/bakışa sahiptir.[65] O hâlde estetik haz sosyal bir duyudur, yani empirik evrenselliğe, başkalarının yargılarıyla tam uyuma bağlıdır. Bu, herkesin bizim yargımızla hemfikir olacağı anlamına değil, tersine (Kant'ın söylediği gibi) herkesin onunla uyuşması gerektiği

---

64 *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 71.

65 Bakınız A. Baeumler, *Einleitung in die Kritik der Urteilkraft*, ss. 280 vd., özellikle 285.

anlamına gelir.[66] Modanın icra ettiği tiranlığa karşı kesin estetik zevk özel bir özgürlük ve üstünlüğü muhafaza eder. Bu onun, yalnızca kendisine ait özel normatif gücüdür: o, ideal bir cemaatin mutabakatının kesinliğinin bilgisidir. Estetik zevkin modanın yön verdiği varlığının aksine, biz burada iyi estetik zevkin idealitesini buluruz. Bundan, estetik zevkin bir şeyi — nesnenin vukubulduğu tarzlarda dahi kurallara ve kavramlara indirgenemeyen bir şeyi — fark ettiği sonucu çıkar.

Estetik zevk ideasına kendine özgü genişliğini armağan eden şey işte kesinlikle tam da budur: yani onun özel bir bilme tarzı oluşturmasıdır. Refleksif yargı gibi o da, bireysel nesnede altına yerleştirilmesi gereken evrenseli kavradığı alana aittir. Hem estetik zevk hem de estetik yargı nesneyi, başka herşeyle uyumlu olup olmadığını — yani "uygun" olup olmadığını —anlamak için bir bütüne göre değerlendirir.[67] İnsan ona ilişkin bir "duyguya/hisse" sahip olmalıdır — bu duygu ispatlanamaz.

Bir bütünün bir bütün olarak verili olduğu yerde değil, tasarlandığı — yani amaçlı kavramlarla algılandığı — yerde bu tür bir hissin bulunması gerektiği açıktır. Bu yüzden estetik zevk hiçbir şekilde o dekoratif niteliğine göre yargılanarak doğada ve sanatta güzel olanla sınırlanamaz, aksine o bütün bir ahlak ve adabı içine alır. Ahlaki kavramlar bile hiçbir suretle bir bütün olarak verili değildir ya da tek bir normatif tarzda belirlenmiş değildir. Aksine, hayatın hukuk

---

66 *KdU*, 1799, 3rd ed., s. 67.

67 "Stil" ideasının ait olduğu yer burasıdır. Tarihsel bir kategori olarak o, dekoratif olanın "güzel olandan" ayrılması gerçeğinden doğar. Toplu Eserler (Ges. Werke), Cilt 2, „Wahrheit und Methode - Ergänzungen Register", içindeki Ek'e (Exkurs) bakınız ss. 375vd. [ayrıca bkz. *"Die Universalität des hermeneutischen Problems"* (*Kleine Schriften* I, ss. 101-112.; *Toplu Eserler* (Ges. Werke), Cilt 2, "Wahrheit und Methode - Ergänzungen Register", ss. 219vd.]; ["The Universality of the Hermeneutic Problem," *Philosophical Hermeneutics*, tr. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1976), ss. 3-17)].

ve ahlak kurallarına göre düzenlenmesi eksiktir ve verimli ilavelerde bulunmayı gerektirir. Somut örneğin doğru bir değerlendirmesinin yapılabilmesi için yargı zorunludur. Biz buna özellikle de "hermenoytiğin" bütünleme fonksiyonunun yasayı somutlaştırmaktan ibaret olduğu hukuktan aşinayız.

Mesele, genel ilkelerin doğru uygulanmasından daima daha fazla bir şeydir. Ahlak ve hukuk bilgimize, bireysel durumlar daima ilavelerde bulunur; ahlak ve hukuk bilgimizin onları verimli şekilde belirlediği durumlarda bile. Yargıç yalnızca yasayı somut duruma uygulamakla kalmaz, yargısıyla yasanın gelişmesine (yargıç-yapımı hukuk) de katkıda bulunur. Hukuk gibi, ahlak da sürekli bireysel durumların verimliliğiyle gelişir. Bu yüzden, güzel ve yüce/ulvi olanın değerlendirilmesi olarak yargı, hiçbir suretle yalnızca doğa ve sanat alanında verimli değildir. Hatta kimse, Kant'la[68] birlikte, yargının verimliliğinin "büyük ölçüde" bu alanda bulunduğunu söyleyemez. Aksine, doğada ve sanatta güzel olanla insanlığın ahlaki gerçekliğine yayılan güzel olanın okyanusu birleşir.

Bireysel olanın verili bir evrenselin (Kant'ın belirleyici yargısı) kapsamı altına sokulmasından yalnızca saf teorik ve pratik aklın uygulamasına göre söz edilebilir. Fakat aslında burada bir estetik yargı söz konusudur. Kant bunu dolaylı olarak, örneklerin yargıyı keskinleştirmekteki değerini teslim ettiği ölçüde kabul eder. O buna şu belirlemeyi ilave eder: "Entelektüel vukufun doğruluğu ve kesinliği bakımından onlar genellikle bir ölçüde belirsizdirler. Çünkü yalnızca nadir durumlarda (*casus in terminis* olarak) kuralın gereklerini yeterince karşılayabilirler."[69] Fakat bu belirleme-

---

68 *KdU*, 1799, s. vii.

69 *Critique of Pure Reason*, B 173 (tr. Kemp Smith).

nin diğer tarafı, açıktır ki, örnek görevi yapan olayın/durumun aslında, sırf kural olan şeyin durumundan farklı bir şey olmasıdır. Bu yüzden, ona gerçek hakkını vermek (sadece pratik ve teknik yargı dahilinde olsa bile) daima estetik bir unsuru içerir. Bu bakımdan, belirleyici yargı ile refleksif yargı arasındaki ayrım — Kant yargı eleştirisini bu ayrıma dayandırır — mutlak bir ayrım değildir.[70]

Onun yalnızca bir mantık meselesi değil, aynı zamanda bir estetik *yargı meselesi* olduğu açıktır. Yargının üzerinde işlediği tikel durum/olay sadece bir olay/durum değildir, o bir evrensel yasanın ya da kavramın belirli bir örneği olarak tüketilemez. Aksine o daima bir "bireysel durumdur" ve bizim onu, yasa onu kuşatamadığı için özel durum/olay diye adlandırmamız anlamlıdır. Bir şey hakkındaki o şeyin somut bireyselliğine yönelik her yargı —yani, eyleme çağrıda bulunan bir durumu gerektiren yargı — açıkça dile getirmek gerekirse özel bir durum hakkında yargıdır. Bu, olayı yargılamanın sadece onun kendisine göre yargılandığı evrensel ilkelerin uygulanmasını değil, o ilkenin ortaklaşa-belirlenmesini, tamamlanmasını ve düzeltilmesini de içermesi dışında bir anlama gelmez. Bundan, nihai noktada, bütün ahlaki kararların estetik hazzı gerektirdiği sonucu çıkar — bu, kararın bu en bireysel dengelenişinin onları yöneten biricik şey olduğu anlamına değil, onun koparılamaz bir unsuru olduğu anlamına gelir. O gerçekten de, hedefe ulaşacak ve evrensel olanın, yani ahlaki yasanın (Kant) aklın bi-

---

70 Hegel'in Kant'ın belirleyici yargı ile refleksif yargı arasındaki ayrımını aşmanın temellerini sunduğu mülahazanın bu mülahaza olduğu açıktır. O, Kant'ın yargı doktrinindeki spekülatif anlamı, onunla evrensel olan somut şekilde kendi başına var olan bir şey olarak anlaşıldığı sürece kabul eder, fakat aynı zamanda Kant'daki evrensel ile tikel arasındaki ilişkinin hakikat olarak değil, sübjektif bir şey olarak ele alınması çekincesini de öne sürer (*Enzyklopädie* § 55 vd., ve aynı şekilde *Logik*, ed. Lasson, II, 19). Kuno Fischer de özdeşlik felsefesinde, verili evrensel ile keşfedilmesi geren şey arasındaki ayrımdan vazgeçildiğini söyler (*Logik und Wissenschaftslehre*, s. 148).

zatihi kendisinin yapamayacağı şekilde uygulanmasını disipline edecek ispatlanamaz bir ölçülülük başarısıdır. Bu yüzden estetik zevk ahlaki yargının temeli değil, zirvesidir. Kötü olan şeyin estetik zevki aleyhine geliştiğini keşfeden insan, iyi olanı kabulde ve kötü olanı reddetmekte çok büyük bir kesinliğe — yiyecekleri tercih eden ya da reddeden en hayati duyularımızın kesinliği kadar yüksek bir kesinliğe — sahiptir.

Bu yüzden, estetik zevk kavramının on yedinci yüzyılda doğmasının, yukarıda işaret ettiğimiz şeyin sosyal ve sosyal bakımdan kenetleyici fonksiyonunun antikiteye kadar gerilere uzanan ahlak felsefesiyle bağlantıları vardır.

Hristiyan ahlak felsefesinde hümanist ve bu nedenle nihai belirlemede Grek bir unsur vardır. Grek etik'i — Pythagorasçılar ve Platonculardaki ölçülülük etik'i, Aristoteles'in geliştirdiği mesotes (mean) etik'i — derin ve geniş anlamıyla iyi estetik hazzın etiki'dir.[71]

Böyle bir tezin, kulaklarımıza tuhaf geleceği kabul edilmelidir — kısmen sık sık estetik zevk kavramındaki ideal normatif unsuru kavrayamadığımız, ancak yine de estetik haz farklılıklarıyla ilgili rölativistik-kuşkucu argümandan etkilendiğimiz için. Fakat herşeyden önce, Kant'ın etik'i her estetik ve duygudan arındıran ahlak felsefesindeki başarısının etkisi altında kaldık. Eğer bugün Kant'ın *Yargının Eleş-*

---

[71] Aristoteles'in erdemlerin ve doğru davranışın ayrıntılı tasvirindeki son sözü, bu yüzden daima *hos dei veya nos ho orthos logos*'tur. Etik pratiğinde düşünülebilen şey, aynı zamanda logos'tur. Bir genel çerçevenin dışında akribes (precise, kesin) değil. Belirleyici olan şey, doğru nüansı bulmadır. Bunu gerçekleştiren *phronesis bir hexis tou aletheuein*, yani gizli bir şeyin aşikar hâle geldiği, başka bir söyleyişle bilinir hâle geldiği oluş durumudur. N. Hartmann, etikteki her normatif unsuru "değerlere" göre anlama teşebbüsüyle bunu "durum değerine," Aristoteles'in erdem kavramları tablosunun tuhaf bir genişlemesine dönüştürmüştür. [Bakınız N. Hartman, *Ethik* (Berlin, 1926), ss. 330-31ve benim "Wertethik und praktische Philosophie," *Nicolai Hartmann 1888-1982, Gedenkschrift*, ed. A. J. Buch (Bonn, 1982), ss. 113-22 (GW, IV)].

tirisi'nin anlam bilimlerinin tarihi için önemini incelersek, onun estetiğe transandantal bir felsefi temel sağlamasının önemli sonuçlar doğurduğunu ve bir dönüm noktası oluşturduğunu söylememiz gerekir. O hem bir geleneğin sonu hem de yeni bir gelişmenin başlangıcıdır. O, estetik zevk kavramını, özel bir yargı ilkesi olarak bağımsız gerçeklik talebinde bulunabilecek bir alanla sınırladı — ve bunu yaparak bilgi kavramını aklın teorik ve pratik kullanımıyla sınırladı. Güzel olan (ve yüce olan)la sınırlanan yargı fenomeni onun transandantal amacı için yeterliydi; fakat çok daha genel estetik haz tecrübesi kavramını ve hukuktaki ve ahlaktaki estetik yargı aktivitesini felsefenin merkezinden uzaklaştırdı.[72]

Bunun önemini yeterince vurgulamak mümkün değil; çünkü burada feragat edilen şey, filolojik ve tarihsel incelemelerin içinde yaşadığı unsurdur ve onlar "anlam bilimleri" adı altında, kendilerini doğa bilimlerinin yanında metodolojik olarak temellendirmeye kalkıştıklarında, bu, onların kendi kendilerini-kavrayışlarının mümkün biricik kaynağıydı. Şimdi Kant'ın transandantal analizi, onların kendilerini adadıkları gelişme ve inceleme için gerekli geleneksel materyallerin hakikat taleplerini kabul etmeyi imkânsızlaştırdı. Nitekim bu, anlam bilimlerinin metodolojik biricikliğinin meşruiyetini yitirmesi anlamına geliyordu.

Estetik yargı eleştirisinde Kant'ın meşrulaştırmak istediği şey, estetik hazzın sübjektif evrenselliğiydi; çünkü bu sübjektif evrensellikte artık nesneye ilişkin herhangi bir bilgi olamazdı ve "güzel sanatlar" alanında dehanın herhangi bir estetiğe üstünlüğü kurallara bağlıydı. Bu yüzden romantik hermenoytik ve tarih, sadece Kant estetiğinin geçer-

---

[72] Gayet tabii Kant estetik hazzın, "harici görünüşler dünyasındaki ahlakilik" olarak doğru davranış için belirleyiciliğini görmeyi başaramaz (bakınız *Anthropologie*, § 69), fakat o estetik hazzı iradenin saf akılla belirleniminin dışında tutar.

li hâle getirdiği deha kavramında kendi kendini-anlama için bir irtibat noktası buldu. Bu, Kant'ın etkisinin diğer yüzüydü. Estetik yargının transandantal doğrulaması estetik bilincin özerkliğinin temeliydi ve tarihsel bilinç de kendisini aynı temel üzerinde meşrulaştırmıştı. Kant'ın estetiği yeni temellendirme tarzının içerdiği radikal sübjektivizasyon sahiden devir-açıcıydı. Doğa bilimlerininki hariç herhangi bir teorik bilginin güvenilirliği yıkılırken, bu anlam bilimlerini kendi kendilerini kavramlaştırmakta doğa bilimlerinin metodolojisine bel bağlamaya sürükledi. Fakat o, bu bel bağlamayı "sanat unsurunu," "duyguyu," ve "empatiyi" tali unsurlar olarak ortaya koyarak daha da kolaylaştırdı. Helmholtz'un yukarıda ele aldığım[73] anlam bilimleri tasviri, her iki bakımdan da Kant'ın etkisinin iyi örneklerinden biridir.

Eğer anlam bilimleri açısından bu türde bir kendi kendini yorumda eksik olan şeyi göstermek ve çok daha uygun imkânlar yaratmak istiyorsak, *estetik*'in problemlerinden hareket etmeliyiz. Kant'ın estetik yargıya yüklediği transandantal fonksiyon onu kavramsal bilgiden ayırmak ve dolayısıyla güzel olanı ve sanat fenomenlerini belirlemek için yeterlidir. Fakat hakikat kavramını kavramsal bilgiye tahsis etmek doğru mudur? Bizim aynı zamanda, sanat eserinin de hakikate sahip olduğunu kabul etmemiz gerekmiyor mu? Bunun kabulünün yalnızca sanat fenomenini değil, aynı zamanda tarih fenomenini de yeni bir bakış altına yerleştireceğini göreceğiz.[74]

---

[73] Yukarıda ss. 56 vd.

[74] Alfred Baumler'in mükemmel kitabı *Kants Kritik der Urteilskraft*, Kant'ın estetiği ile tarih problemi arasındaki ilişkinin pozitif boyutunu bilgilendirici şekilde ele alır. Fakat biz aynı zamanda kayıpları da dikkate almalıyız.

2. Estetiğin Kantçı Eleştirideki Sübjektivizasyonu

(A) Kant'ın Estetik Zevk ve Deha Doktrini

(i) Estetik Zevkin Transandantal Farklılığı

Estetik zevkin temellerini araştırma sürecinde, empirik evrenselliği aşan bir a priori unsur bulması, Kant'ın kendisi için de sürprizdi.[75] Bu vukuf, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni doğurmuştur. O, artık, estetik hazzın gözlemcinin eleştirel yargısının nesnesi olması anlamında sırf estetik haz eleştirisi değildir. O, eleştirinin eleştirisidir; başka bir söyleyişle o bu türden eleştirinin estetik zevk konularındaki meşruiyetiyle ilgilidir. Sorun artık yalnızca yaygın ve egemen estetik zevki doğruladığı farz edilen — estetik zevk farklılıklarının kaynağıyla ilgili beylik fikir gibi — empirik ilkeler değildir; sorun, kendi içinde eleştiri imkânını tümüyle meşrulaştıracak hakiki bir a priori ile ilgilidir. Bu tür bir meşrulaştırmanın içeriğinin ne olabileceğidir?

Bir estetik yargının geçerliliğinin evrensel bir ilkeden çıkarılamayacağı ve evrensel bir ilkeyle ispatlanamayacağı açıktır. Hiç kimse, estetik haz sorunlarının argüman ve delillerle çözülebileceğini varsayamaz. Aynı şekilde, iyi estetik zevkin hiçbir zaman empirik evrenselliğe ulaşamayacağı ve dolayısıyla hâkim estetik zevke başvurunun estetik hazzın asıl doğasını gözden kaçıracağı da açıktır. Estetik haz kavramında mündemiç şey, onun körü körüne popüler değerlere ve tercih edilmiş modellere bağlanamaması, basitçe onları taklit etmemesidir. Estetik haz alanında model-

---

75 Bakınız Paul Menzer, *Kants Äesthetik in ihrer Entwicklung* (1952).

lerin ve tarzların imtiyazlı bir fonksiyonları vardır elbette, fakat Kant'ın da haklı olarak söylediği üzere, onlar taklit için değil izlenmek içindirler.[76] Model ve örnek estetik hazzı kendi yoluna gitmekte teşvik ederler, fakat onlar, estetik hazzın işini üstlenemezler. " Çünkü estetik haz bizatihi kendisi olmalıdır."[77]

Diğer taraftan, estetik haz kavramının tarihinin çizdiğimiz ana hatları, özel tercihlerin karar verilen şeyler olmadıklarını açıkça göstermektedir; fakat estetik yargı durumunda empiri-ötesi bir norm işler. Kant'ın estetiği estetik zevk yargısında temellendirmesinin fenomenin şu iki boyutuna da hakkını verdiğini göreceğiz: Onun empirik adem-i-üniverselliğine ve a priori evrensellik iddiasına.

Kant'ın eleştirinin estetik zevk alanındaki bu meşruiyeti için ödediği bedel, estetik zevkin *bilgi kaynağı olarak anlamını* reddetmesidir. O, sensus communis'i sübjektif bir ilkeye indirger. Estetik hazda, güzel oldukları yargısına varılan nesneler hakkında hiçbir şey bilinemez, yalnızca sübjektif bilinçte onlarla a priori ilişkili bir haz hissinin bulunduğu ifade edilebilir. Bildiğimiz üzere Kant, bu duyguyu, nesnenin temsilinin bilgi fakültemizle uyumlu (*zweckmäßig*) olmasına dayanan bir şey olarak görür. O, muhayyilenin ve anlamanın özgür oyunudur ve aynı zamanda bilgiye de elverişli, nesneden duyulan hazzın nedenini sergileyen sübjektif bir ilişkidir. Bu özneye uygunluk ilkece herkes için aynıdır — yani o evrensel şekilde komünike edilebilir ve dolayısıyla estetik zevkin evrensel geçerliliğe sahip olduğu iddiasını temellendirir.

Kant'ın estetik yargıda keşfettiği *ilke* budur. Bu ilkenin bizatihi kendisi yasadır. Bu yüzden o, estetik haz sorunla-

---

[76] *KdU*, 1799, s. 139, s. 200 ile mukayese ediniz (tr. Meredith, ss. 77, 169, 171, 179, 181).

[77] A.g.e., ß 17, s. 54 (tr. Meredith, s. 75).

rındaki duyumsal, empirik uzlaşma ile bir kuralın rasyonalist evrenselliği arasında bir yerde konumlanan güzel olanın a priori etkisidir. Buna göre, onun *Lebensgefühl* ("yaşama hissi") ile ilişkisini onun biricik temeli olarak kabul edilirse, artık estetik zevke de "*cognition sensitiva*" da denemez. O, ne nesneye ilişkin bilgi sağlayabilir ne de duyulara haz veren şeyin ürettiği bir sübjektif tepki sorunudur. Estetik zevk "refleksif zevktir."

Bu yüzden Kant estetik zevki doğru sağduyu/akl-ı selim diye adlandırırken,[78] artık yukarıda ana hatlarını çizdiğimiz büyük ahlaki ve politik sensus communis kavramı geleneğini düşünmez. O, bu ideayı daha çok şu iki birbiriyle uzlaşan unsurlar olarak görür: İlki, idrak güçlerimizin özgür oyununun ürünü olduğu ve dışa yönelik bir duygu gibi özel bir alanla sınırlı kalmadığı ölçüde estetik hazzın evrenselliği; ikincisi, Kant'a göre, cazibe ve heyecan gibi bütün sübjektif, özel durumlardan soyutlandığı ölçüde estetik hazzın komünal niteliği. Böylece, her iki bakımdan da bu "duyu"nun evrenselliği, negatif şekilde, soyutlandığı şeye tezat olmaklığıyla tanımlanır; pozitif şekilde komünaliteyi temellendiren ve komüniteyi yaratan şeyle değil.

Yine de, Kant için, estetik zevk ile sosyabilite arasındaki eski bağlantı geçerliliğini korur. Fakat "estetik zevk kültürü" "Estetik Zevkin Metodolojisi" başlığı altında, yalnızca bir ek olarak ele alınır.[79] Orada, Grek modelininin temsil ettiği bir şey olarak "*humaniora*," insanlığa uygun sosyabilite olarak tanımlanır ve ahlaki duygunun kültürü, hakiki estetik zevkin kesin değiştirilemez formunun kabul edilme tarzı olarak tasarlanır.[80] Bu yüzden, estetik hazzın özel içe-

78 A.g.e., § 20 vd., s. 64 (tr. Meredith, ss. 82 vd.)

79 A.g.e., s. 60.

80 A.g.e, § 60, s. 264 (tr. Meredith, s. 227). Ancak İngiliz ahlak duygusu felsefesi eleştirisine rağmen, bu ahlak duygusu fenomeninin estetikle bağlantılı olduğu-

riklerinin transandantal fonksiyonuyla alakalı olmaktan çıkar. Kant bu konuyla yalnızca orada bir özel estetik ilke bulunduğu ölçüde ilgilenir ve sadece *saf* haz yargısıyla ilgilenmesinin nedeni budur.

"Estetik Haz Analitiği," transandantal gayesine uygun şekilde, estetik haz örneklerini fark gözetmeksizin doğal güzellikten, dekoratif ve sanatsal temsilden alabilir. Fikrinin hoşlandığı nesnelerin varlık modu, estetik yargının özünü etkilemez. "Estetik yargı eleştirisi," bir sanat felsefesi olma arayışında değildir — sanat bu yargının nesnesi olsa da. "Saf estetik haz yargısı," doğa ile sanat arasındaki farklılıkla yalnızca dolaylı olarak ilişkili metodolojik bir soyutlamadır. Bu yüzden Kant estetiği daha yakından ele alınarak, estetiğini sanat felsefesi olarak yorumlayanların yorumlarının, özellikle de deha kavramına bel bağlayan yorumların hakkını teslim etmek şarttır. Bu amaçla Kant'ın dikkate değer ve ihtilaflı özgür ve bağımlı güzellik doktrinini ele alacağız.[81]

(ii) Özgür ve Bağımlı Güzellik Doktrini

Kant burada, "saf" estetik haz yargısı ile "entelektüalize edilmiş" estetik haz yargısı arasındaki farklılığı tartışır Bu iki yargı arasındaki farklılık "özgür" güzellik ile "bağımlı" (yani bir kavrama/anlayışa bağlı) güzellik arasındaki farklılığa tekabül eder. Bu özellikle de sanatın anlaşılmasında tehlikeli bir doktrindir; çünkü, doğanın özgür güzelliği ve — sanat alanında — süsleme/tezyin, bunlar "kendilerin-

nu görmeyi başaramaz. Her ne hâl ise, doğanın güzelliğinden alınan hazzın "ahlaki olanla bağlantılı" olduğunu söylerken, aynı zamanda, ahlak hissinin, pratik yargının bu etkisinin bir a priori zevk olduğunu da söyleyebilmiştir (a.g.e., s. 169; tr. Meredith, § 42, s. 159).

81 A.g.e., § 16 vd.

de" güzel oldukları için saf estetik haz yargısına uygun güzellikler olarak ortaya çıkar. Bu, kavramın/anlayışın işe karıştığı her yerde — yalnızca şiir alanında değil, bütün *temsilî* sanatlarda böyledir — durum, Kant'ın sözünü ettiği "bağımlı" güzellik örneklerindekiyle aynıdır. Onun örnekleri — insan, hayvan ve mimari yapı — insan amaçlarının egemen olduğu dünyada vukubuldukları şekilleriyle doğal şeyler ya da insan amaçları için üretilmiş şeylerdir. Her bir durumda da şey verebileceği estetik zevke hizmet eder ve onu sınırlar. Bu yüzden Kant'a göre, insan bedenini dekore eden dövme, "dolaysız" bir haz doğurabilse dahi, tepkiye yol açar. Kant elbettte burada sanat olarak sanattan ("bir şeyin güzel temsilinden") değil, daha ziyade güzel şeylerden (doğanın ya da mimarinin güzel şeylerinden) söz ediyor.

Kant'ın kendisinin de daha sonra tartışacağı (§ 48) doğal güzellik ile sanata özgü güzellik arasında yaptığı ayrım burada önemli değildir; fakat çiçeklerin güzelliği dışındaki özgür güzellik örnekleri arasında arabesk çizgilere sahip bir halıyı ve ("temasız" ya da hatta " metinden yoksun") müziği de saydığında, bu, bütün şeyleri, doğrudan doğruya "belirli bir kavramın kapsamına giren nesneler" kapsamına yerleştirdiğini, dolayısıyla şunların da şartlı, özgürlük içermeyen güzelliğe dahil edilmesi gerektiğini gösterir: Şiir, plastik sanatlar ve mimari alanı kadar doğanın güzelliklerine dekoratif çiçeklere baktığımız gibi bakamayacağımız bütün nesnelerin de. Bütün bu durumlarda, estetik haz yargısı belirsiz ve sınırlıdır. Eğer estetik "saf estetik haz yargısında" temellendirilirse — estetik haz kriteri sadece bir ön şart hâline getirilmedikçe — sanatın değerini göstermek imkânsız görünüyor. Yargının Eleştirisi'nin daha sonraki bölümlerinde deha (genius) kavramının gündeme getirilmesi, bu şekilde anlaşılabilir. Fakat bu daha sonraki bir vurgu değişikliği anlamına gelir. İlk bakışta bu bir sorun değilmiş gö-

rünüyor. Burada (§ 16), estetik hazzı kriter alan bakış açısı, sadece bir ön şart olmaktan çok uzak, estetik yargının doğasını tüketme ve onu "entelektüel" kriterlerle sınırlamalara karşı koruma iddiasındadır. Dahası, Kant aynı nesnenin iki farklı görüş açısından — özgür ve bağlı güzellik açılarından — değerlendirilebileceğini görse bile, estetik zevkin ideal hakeminin, "düşüncelerine sunulan şeye" göre değil, "duygularına sunulan şeye" göre yargıda bulunan kişi olduğu anlaşılıyor. Hakiki güzellik, dünyamızda, amaçların egemen olduğu, kendilerini dolaysız ve kendilerinde güzellikler olarak sunan ve bu yüzden herhangi bir kavramın ya da amacın bilinçle çıkarılıp atılmasını gerektirmeyen çiçeklerin ve süslemenin güzelliğidir.

Ancak biraz daha yakından bakıldığında bu anlayış Kant'ın ne söyledikleriyle ne de ele aldığı şeyle örtüşür. Kant'ın görüş açısında bulunduğu varsayılan estetik zevkten dehaya vurgu değişikliği gerçekleşmez; insan yalnızca sonradan geliştirilecek şey için daha başlangıçta yapılan gizli hazırlığın farkına varabilir. Kant bir insana dövme yapılmasını veya bir kilisenin özel bir süslemeyle dekore edilmesini yasaklayan sınırlamaları reddetmez, ister; Kant estetik hazzın sonuçta ortaya çıkan küçülüşünü, ahlaki bakış açısıyla bir kazanç sayar. Özgür güzellik örnekleri güzelliği doğru şekilde sergilemeyi amaçlamaz, yalnızca haz olarak hazzın nesnenin mmükemmelleşmesiyle ilgili bir yargı olmadığını teminat altına alır. Dahası, bölümün sonunda Kant iki tür güzellik arasındaki ayrımın — ya da daha doğrusu, güzellikle iki tür ilişki arasındaki ayrımın — kendisini güzellikle ilgili birçok eleştirel tartışmayı sona erdirmeye muktedir kılabileceğine inanıyorsa da, bu estetik haz tartışmalarını çözme ihtimali, tabiri caizse, yalnızca iki yaklaşım arasındaki işbirliğinin sonucudur. Gerçekten de, iki yaklaşım birbiriyle uyumlu hâle getirilerek, genellikle birleştirilecektir.

Bu birlik, "bir kavrama/anlayışa göre bakmanın" tasavvur özgürlüğünü ortadan kaldırmadığı yerde daima mevcuttur. Kant, kendi kendisiyle çelişmeksizin onu, amaçlı unsurlarla hiçbir çatışmanın yer almadığı meşru *estetik* haz durumu olarak tanımlar. Ve özgürce kendi başlarına var olan güzellikleri ("estetik zevk" bir şekilde, yalnızca doğru şeyin seçildiği çoğu yerde değil, doğru mekân için doğru şeyin seçildiği çoğu yerde de kendisini ortaya koyuyor görünüyor) izole etmek nasıl iradi ise, aynı şekilde, belirli bir anlama kavramı, tasavvur yoluyla şematik tarzda örneklerle açıklanırken kesinlikle güzellikten söz edilemeyeceği, sadece tasavvurun anlamayla özgür uyum içindeyken — yani üretici/prodüktif olabildiğinde — güzellikten söz edilebileceği söylenmek suretiyle, iradi olarak saf estetik zevk yargısının görüş noktasının ötesine geçilebilir ve geçilmelidir. Bu muhayyel prodüktivite arabeskin kıvrımlarındaki gibi bütünüyle özgür olduğu yerde zengin değil, daha çok, anlamanın birlik arzusunun oynama dürtülerini engelleyecek ölçüde sınırlamadığı yerde, yani oyun alanında zengindir.

(iii) Güzellik İdeali Doktrini

Bu son uyarılar aslında Kant'ın metninde bulunabilecek olandan çok daha fazla şeyi dile getiriyor; fakat Kant'ın düşüncesinin istikameti (§ 17) bu yorumu doğrular. Bu bölümdeki denge dikkatli bir incelemeyi müteakip apaçık hâle gelir. Burada ayrıntılarıyla tartışılan normatif güzellik fikri ana konu değildir ve estetik doğal şekilde yöneldiği ideal güzelliği temsil etmez. Aksine ideal güzellik yalnızca insani forma, yani "ahlaki olanın ifadesi" dahilinde vardır; "*bu unsur bulunmaksızın nesne evrensel olarak haz verici olamaz.*" Bu yüzden, Kant'ın söylediği gibi, bir güzellik idealine göre yargı, saf estetik haz yargısı değildir. Bu doktrinin en önem-

li sonucu, bir şeyin sanat eseri olarak zevk verebilmesi için sadece zevk bakımından tatmin edici olmaktan daha fazla bir şey içermesi gerektiğini açıkça gösterecektir.[82]

Bu gerçekten şaşırtıcıdır. Hemen yukarıda, gerçek güzelliğin amaçlı düşüncelerle birleşmeye engel olduğu izlenimi bıraktığını görsek de, burada, güzel bir ev, güzel bir ağaç, güzel bir bahçe vb. konusunda tam tersi dile getirilir — başka bir söyleyişle, bu şeylerin ideallerini tasavvur edemeyeceğimiz ifade edilir; çünkü "bu amaçlar kendi kavramlarıyla *yeterli ölçüde* belirlenmiş ve sabitleştirilmiş *değildir* [italikler bana ait] ve neticede amaçlılıkları (*Zweckmäßigkeit*) *bütünüyle kontrol dışı* güzellik durumundaki kadar özgürdür." Yalnızca insani formu dolayısıyla ideal güzelliği vardır; tam da bu güzellik amaç yüklü bir kavramla sabitleştirilmeye elverişli olduğu için. Winckelmann ve Lessing'in ileri sürdüğü bu doktrin[83] Kant'ın estetiği temellendirmesinde bir anahtar konum işgal emeye başlar. Ve bu tez formel zevk estetiğinin (arabesk estetik) Kantçı düşünceye nasıl hiç tekabül etmediğini açıkça gösterir.

Güzellik ideali doktrini normatif idea ile rasyonel idea ya da güzellik ideali arasındaki farklılıkta temellenir. Estetik nomatif idea, bütün doğal türlerde bulunur. Güzel bir hayvanın (mesela bir ineğin: Myron) güzel görünme tarzı, kendisiyle tekil örneğin yargılanacağı bir standarttır. Bu yüzden, bu normatif idea, "bütün tekil bireyler arasında dolaşan tür imajı olarak" tasavvurun tekil sezgisidir. Bu tür bir normatif ideanın temsili yine de güzelliği dolayısıyla haz doğurmaz; yalnızca tek başına bu türe ait güzel ola-

---

[82] [Ne yazıktır ki Kant'ın estetik haz yargısı analizi Adorno ile Jauss'un estetik teorisinde yanlış uygulanmıştır. Bakınız T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (*Schriften*, VII, 22 vd.) ve H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt, 1982), ss. 29 vd.]

[83] Lessing, *Entwürfe zum Laokoon*, no. 20b, Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. Lachmann (1886 vd.), XIV, 415.

bilecek herhangi bir durumla çelişmediği için" haz doğurur. O güzelliğin prototipi değil, yalnızca doğruluğun prototipidir.

Bu aynı zamanda normatif insani form ideası için de geçerlidir. Fakat, insani formun güzelliğinin hakiki ideali "ahlaki olanın ifadesinde"dir. Ahlaki olanın ifadesi; eğer bunu, ikinci 'ahlakın sembolü' olarak estetik fikirler doktrinini güzellik doktriniyle birleştirirsek, o takdirde, güzellik ideali doktrininin de sanatın özüne yer açtığını görebiliriz.[84] Sanat teorisinin Winckelmann'ın klasizminin ruhuna uygulandığı ortadadır.[85] Apaçıktır ki Kant'ın söylemek istediği şey, insan formunun temsilinde temsil edilen nesne, bizimle temsiliyle konuşan sanatsal anlamıyla uyuşur. Kantçı terimlerle dile getirmek gerekirse, güzelliğin bu temsili idealiyle entelektüalize edilen ve ilgilenilen zevk bizi estetik tatminden uzaklaştırmaz, ona yakınlaştırır. Yalnızca insani formun temsili, aynı zamanda nesnesinin ifadesi olarak eserin içeriğinin tümünü bizimle konuşur hâle getirir.[86]

---

84 Bundan böyle Kant'ın açıkça sanat eserini [artık öncelikle doğal güzelliği] daha önce "normatif idea" ve onun ideal durumdaki akademik doğru ve tam temsilini, yani "onu *temsil etmek* isteyen kişi için daima daha fazlasını" temsilini' değil (*KdU*, § 17, s. 60)] düşündüğüne dikkat edin.

85 Lessing'in "çiçek ve manzara ressamı" konusundaki *a.g.e.*'ne bakınız: "O herhangi bir idealle alakasız güzellikleri taklit eder; olumlu terimlerle dile getirmek gerekirse, bu heykelciliğin plastik sanatlardaki hâkim konumu için de geçerlidir.

86 Kant burada *Allgemeine Theorie der schönen Künste* adlı eserindeki "Güzellik" makalesinde insan formuna benzeri bir farklılık atfeden Sulzer'i izler. Çünkü, insan bedeni "görünür hâle gelmiş ruhtan başka bir şey değildir." Hiç şüphe götürmez şekilde, Schiller "Über Matthissons Gedichte" denemesinde aynı anlamda şunları söyler: "Tikel formlar alanı hayvani beden ile insani kalbi aşamaz ve dolayısıyla yalnızca bu ikisinin durumunda [o bununla, kontekstin gösterdiği üzere, bu ikisinin, yani insanın çifte doğasını oluşturan hayvani beden ile kalbin birliğini kasteder] bir ideal gerçekleşebilir." Fakat Schiller'in eseri neredeyse sembol kavramının yardımıyla manzara resmi ve manzara şiirinin bir doğrulaması ve dolayısıyla daha sonraki sanat estetiğine hazırlıktır.

Her sanatın doğası, Hegel'in formüle ettiği gibi, "insanı kendisine sunmasıdır."[87] Diğer doğal nesneler — yalnızca insani formlar değil — ahlaki fikirleri sanata özgü temsille dile getirebilir. İster manzara, hayat ister ilham verici bir doğaya bakış olsun, her sanata özgü temsil bunu yapabilir. Ancak burada Kant haklıdır; ahlaki değerin ifadesi ondan ödünç alınmıştır. Fakat insan bu düşünceleri kendine has varlığıyla dile getirir, çünkü o ne ise odur. Olumsuz büyüme şartları yüzünden bodur kalan ağaç bize zavallı görünebilir, fakat kendini zavallı hissedemez ve zavallılığını dile getiremez ve ağaç ideali görüş noktasından bodur kalmak "zavallılık" değildir. Ancak zavallı insan bizatihi insani ahlaki idealin kendisiyle ölçüldüğünde zavallıdır (yalnızca kendisi için geçerli olmayan bir insani ideale uymasını istediğimizde, bize zavallı hissetmeksizin zavallılığını dile getireceği bir insani idealle ölçüldüğünde zavallı değil). Hegel estetik derslerinde, ahlaki olanın ifadesini "ruhun ışıması"[88] diye tanımlarken bunu mükemmelen anlamıştır.

Bu yüzden "kuru hazzın" formalizmi, yalnızca estetikte rasyonalizmden değil, her evrensel (kozmolojik) güzellik doktrininden kesin kopuşa götürür. İşte tam da normatif idea ile güzellik ideali arasındaki klasist ayrımı kullanarak Kant, mükemmelleşme estetiğinin herşeyin eşsiz, mukayese kabul etmez güzelliğini duyulara tam sunumlarında bulmasının temellerini yıkar. Ancak şimdi "sanat" artık "özerk" bir fenomen hâline gelmiştir. Sanatın görevi artık doğanın ideallerini temsil etmek değil, insanı doğada, insani ve tarihsel dünyada kendisiyle karşılaşmaya yetenekli kılmaktır. Kant'ın güzel olanın kavramsız da haz verebildi-

---

87 *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Lasson, s. 57: Bu yüzden, sanat eserine duyulan evrensel ihtiyaç, insanın ne olduğunu göstermenin yolunu insan düşüncesinde aramaktır."

88 A.g.e., s. 213.

ğini ispatlaması, yalnızca bizimle anlamlı şekilde konuşan güzel şeyin ilgimizi çekebilmesi olgusunu reddetmez. İşte tam da estetik hazzın kavramdan-yoksunluğunun kabulünün kendisi, haz estetiğini aşmaktadır.[89]

(iv) Doğal Güzelliğin ve Sanata Özgü Güzelliğin Doğurduğu İlgi

Kant, empirik değil, a priori güzele duyulan *ilgi* sorununu ortaya koyduğunda, estetik zevkin asli ilgilerden bağımsızlığı hakkında dile getirdiği şeye karşıt bir şey olarak bu güzele ilgi sorunu, yeni problemler doğurur ve haz görüş noktasından deha görüş noktasına geçişi tamamlar. Her iki fenomen için geliştirilen doktrin aynıdır. Temellerin tesisinde, "estetik haz eleştirisini" duyumcu (sensualistic) ve rasyonalistik önyargılardan kurtarmak önemlidir. Kant'ın estetik bakımdan yargılanan nesnelerin varlık modunu (ve dolayısıyla doğanın güzelliği ile sanatın güzelliği arasındaki ilişki problemini) sorgulamadığı kesinlikle doğrudur. Fakat sorunun bu boyutu, estetik haz noktasından hareketle baştan sona düşünüldüğünde — yani o aşılarak ele alındığında ortaya çıkar.[90] Kant estetiğini motive eden temel problem güzel olanın ilgilerimizi ayartmasıdır. Bu ayartma doğada ve sanatta farklıdır ve doğal güzellik ile sanata özgü güzellik bu problematiğe kapı aralar.

---

89 [Kant açıkça, "bir güzellik idealine göre yargıda bulunmanın hiçbir şekilde sırf bir haz yargısı olmadığını" (*KdU*, s. 61) söyler. Benim şu metnimle mukayese ediniz: "Die Stellung der Poesie im Hegel'schen System der Küntse," *Hegel-Studien*, 21 (1986).]

90 Bu bağlantıları Rudolf Odebrecht'e borçluyuz (*Form und Geist: Der Aufstieg des dialektischen Gedankens in Kants Ästhetik* (Berlin, 1930)). [Bakınız benim 'Die Stellung der Poesie im Hegel'schen System der Künste" Hegel-Studien 21, (1986).]; ["Intuition and Vividness," (tr. Dan Tate), *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, tr. Nicholas Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), ss. 157-70).]

Burada Kant'ın en karakteristik kanaatlerini buluruz.[91] Beklentilerimizin aksine, Kant'ın "ilgiden bağımsız hazzı" aşarak güzele ilgiyi sanat için sorgulamaz. Güzellik ideali doktrininden, sanatın doğal güzellik karşısında avantajlı olduğunu sonucuna varmıştık; ahlaki olanın daha doğrudan ifadesi olma avantajı. Tam tersine Kant, öncelikle (§ 42) *doğal güzelliğin* sanata has güzellik üzerindeki avantajını vurgular. Güzelliğin bir avantaja sahip olması, yani güzelin, temsil edilen şeyin idrak yetimize uygunluğunu (*Zweckmässigkeit*) açıkça ortaya koyma avantajı yalnızca saf estetik yargı için avantaj değildir. Bu, hiçbir anlamlı içeriğe sahip olmadığı için doğal güzelliğin durumunda çok açıktır ve bu yüzden estetik zevk yargısını entelektüelize edilmemiş saflığıyla ifşa eder.

Fakat o yalnızca metodolojik bir avantaja sahip olmamakla kalmaz; Kant'a göre o aynı zamanda içerik avantajına da sahiptir ve doktrininin bu noktasına hayli kafa yorduğunu düşünür. Güzel doğa dolaysız bir ilgi, yani ahlaki ilgi uyandırmaya yeteneklidir. Biz doğanın güzel formlarını güzel bulduğumuzda, bu keşif kendisi dışında, "doğanın bu güzelliği ürettiği" düşüncesine işaret eder. Bu düşüncenin ilgi uyandırdığı yerde, ahlaki duyarlılığımız da gelişir. Rousseau'nun etkisiyle estetik hazzı güzel olan için rafine etmekten hareketle geriye doğru ahlaki duyarlılık istikametinde bir genel argüman oluşturmayı reddetse de, Kant için doğanın güzelliğine ilişkin duygu, özel bir durumdur. Doğanın güzel olması yalnızca "ilgisini zaten ahlaki bakımdan iyi olanın derinlikliklerine yöneltmiş" kişide ilgi uyandırır. Bu yüzden, doğal güzelliğe ilgi ahlaki olana ilgiyle akraba-

---

[91] Schiller bunu, şunu yazarken haklı olarak hissetmişti: "İnsan yazara yalnızca büyük düşünür olarak hayranlık duymayı öğrenmişse, burada onun kalbinden bir iz bulmanın sevincini yaşar.""Über naive und sentimantalische Dichtung," *Sämmtliche Werke*, ed. Güntter and Witkowski (Leipzig, 1910 —), kısım 17, s. 480.

dır. Doğanın ilgiden bütünüyle bağımsız zevkimizle niyet dışı uyumunu — yani doğanın bizim için harikulâde amaçlılığını (*Zweckmäßigkeit*) — gözlemleyerek, doğal güzelliğe ilgi bize yaratılışın nihai amacını, "varlığımızın ahlaki kaderini" işaret eder.

Burada mükemmeliyet estetiğinin reddi doğal güzelliğin ahlaki anlamıyla harikulâde bir uyum sergiler. Tam da biz doğada hiçbir *kendinde amaç* bulamadığımız hâlde güzellik — yani hazzımızın amacına (*Zweck*) uygunluk (*Zweckmäßigkeit*) —bulduğumuz için doğa bize aslında nihai amaç, yaratılışın nihai amacı olduğumuzun "ipucunu" verir. İnsana varlığın/oluşun total yapısındaki yerini gösteren her varlığa (entity) mükemmelleşme hedefini veren antik kozmolojik düşüncenin çözülüşü, bir mutlak amaçlar yapısı olarak güzel olmaktan çıkan dünyaya bizim için yeni bir amaçlı olma *güzelliği* verir. O, doğa olur; doğa insan ve onun tarihsel kötülükleri hakkında hiçbir şey bilmemesinden dolayı masumdur. Yine de, bize söyleyecek bir şeyi vardır. Doğa, güzel doğa olarak *bizi* insanlığın ne olması gerektiğine/kaderine ilişkin anlaşılabilir bir fikre götüren bir *dil* kazanır.

Doğaldır ki sanatın önemi aynı zamanda onun bizimle konuşmasına, ahlaki bakımdan belirlenmiş varoluşu dahilinde insanı kendisiyle yüzleştirmesine bağlıdır. Fakat sanatın ürünleri yalnızca bize bu şekilde hitap etmek üzere var olurlar — oysa doğal nesneler bize bu şekilde hitap etmek için var değildir. Doğal güzele anlamlı ilgi budur; o herşeye rağmen insanı ahlaki bakımdan belirlenmiş varoluşu konusunda kendisiyle yüzleştirebilmektedir. Sanat bize insanın tasarlamadığı bir gerçeklik içinde kendi kendisini bu keşfini iletemez. İnsan sanatta kendi kendisiyle karşı karşıya geldiğinde, bu onun kendisini başka bir şeyle doğrulaması değildir.[92]

---

92 [Burada, zorunlu fonksiyon icra edişiyle yüce/ulvi olanın analizi özellikle önemli olabilir. Bakınız J. H. Trede, *Die Differenz von theoretischem und praktisc-*

Bu büyük ölçüde doğrudur. Kant'ın argümanının ikna ediciliği etkileyicidir, fakat o argümanında sanat fenomenine uygun kriterleri kullanmaz. Biri onunkine karşı-argüman geliştirebilir. Doğal güzelliğin sanata özgü güzellik karşısındaki avantajı doğal güzelliğin özel bir şeyi dile getirme yeteneksizliğinin diğer yüzüdür sadece. Fakat, tam tersine, sanatın doğal güzellik karşısındaki avantajının sanatın dilinin iddialar sergilemesi ve kişinin kendi ruh durumuna göre yorum için özgür ve belirsizce kendisini ileri sürmesi değil, bizimle anlamlı ve belirli bir tarzda konuşması olduğu söylenebilir. Sanatla ilgili en merak uyandırıcı ve gizemli şey, bu belirliliğin hiçbir şekilde zihnimiz için bir pranga olmamasıdır; aslında bu belirlilik oyuna, idrak yetilerimizin özgür oyununa yer açar. Kant sanatın "doğa olarak seyredilmeye" [93] — yani kuralların sınırlamalarını açığa vurmaksızın istenilen hazzı almaya — yetenekli olması gerektiğini söylerken haklıdır. Temsil edilen/sunulan şeyle bildiğimiz gerçeklik arasındaki intensiyonel uzlaşmayı düşünmeyiz; onun nasıl bir şey olduğuna bakmayız; onun anlamlandırma iddiasını önceden çok iyi bildiğimiz bir kriterle ölçmeyiz; tam tersine bu kriter "kavram" — sınırsız bir şekilde, "estetik olarak genişler."[94]

Kant'ın "bir şeyin güzel temsili/takdimi" olarak sanat tanımı bunu, çirkin şeyin bile sanatla temsilde güzel hâle geleceği ölçüde hesaba katar. Yine de, sanatın asıl doğası doğal güzelliğin karşı kutbuna yerleştirildiğinde pek açık değildir. Eğer bir şey hakkındaki düşünce yalnızca güzel bir şekilde sunulabiliyorsa, bu yalnızca bir "akademik" tem-

---

hem Vernunftgebrauch und dessen Einheit innerhalb der Kritik der Urteilskraft (Heidelberg, 1969) ve benim "Intuition and Vividness," tr. Dan Tate, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, tr. Nicholas Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), ss. 157-70.]

93 *KdU*, 1799, Üçüncü Baskı, ss. 179 vd. (§ tr. Meredith, ss. 166 vd.).

94 A.g.e., s. 194 (§ 45, tr. Meredith, ss. 166 vd.).

sil/takdim olabilir ve her güzelliğin minimum şartıdır. Fakat Kant için de sanat, "bir şeyin güzel takdiminden/temsilinden" daha fazla bir şeydir: Sanat *estetik düşüncelerin*, başka bir söyleyişle kavramların tümünün ötesinde ikamet eden bir şeyin — temsili/takdimidir. Genius (deha) kavramı Kant'ın bu vukufunu formüle etmeye çalışır.

Estetik düşünceler — onları takdimiyle/temsiliyle sanatçı verili kavramı sınırsızca genişletir ve zihin fakültelerinin özgür oyununu motive eder — doktrininde modern okuyucuyu tatmin etmeyen bir şey vardır. Sanki bu düşünceler hâlihazırda dominant bir kavrama bağlanıyormuş gibidir; tıpkı, bir tanrının niteliklerinin formuyla ilişkilendirilmesi gibi. Rasyonel kavramın tekrar ifade edilemez estetik temsil/takdim karşısındaki geleneksel üstünlüğü öylesine güçlüdür ki Kant'ta bile, anlamada değilse de oyundaki fakülteler arasında muhayyile başı çektiği hâlde, kavramın estetik düşünce karşısında önceliği bulunduğu yolunda bir yanlış izlenim ortaya çıkar.[95] Estetisyen, Kant'ta, Kant için kavramın üstünlüğü iddiasında bulunmaksızın güzel olanın kavramsız anlaşılabileceği ve fakat yine de bağlayıcı bir güce sahip olacağı yolundaki temel kavrayışını savunmasının zorluğunu gösteren birçok önerme bulacaktır.

Fakat onun düşünüşünün ana hatları bu hatalardan bağımsızdır ve sanatın temeli olarak genius (deha) yorumunda zirvesine ulaşan etkileyici bir mantık tutarlılığı sergiler. Bu "estetik düşünceleri temsil/takdim kapasitesi"nin çok daha ayrıntılı bir yorumuna girilmeksizin bile, burada Kant'ın transandantal sorgulamadan kopamadığı ve onu sanatsal yaratım psikolojisine sürüklemediği ortaya konula-

---

[95] A.g.e., s. 161 (§ 35, tr. Meredith, s. 143), "özgürlük ile muhayyilenin anlamayı doğurduğu yerde"; keza s. 194: "bu yüzden muhayyile burada yaratıcıdır ve entelektüel düşünceler fakültesini (aklı) harekete geçirir" (§ 49, tr. Meredith, s. 177).

bilir. Ayrıca, genius'un (deha'nın) irrasyonalitesi hem yaratıcıya hem de alıcıya açık yaratıcı kuralların üretimindeki bir unsuru ortaya çıkarır; sanat eserinin içeriğini kavramanın, eserin hiçbir dilde tam anlamıyla asla dile getirilemeyecek eşsiz formu ve bıraktığı etkinin gizemi vasıtasıyla kavramak dışında başka hiçbir yolu yoktur. Bu yüzden, genius (deha) kavramı Kant'ın estetik haz konusunda hayati saydığı — bununla kastedilen onun insanın zihinsel güç oyununu kolaylaştırması ve muhayyile ile anlama arasındaki armoniden doğan hayatiyeti arttırması ve kişiyi güzel olan karşısında oyalanmaya davet etmesidir — şeye tekabül eder. Genius (deha), nihai belirlemede canlandırıcı ruhun tezahürüdür; çünkü kuralcının kurallara aşırı bağlılığına tezat bir şey olarak genius (deha), özgür bir icat etme eylemi ve dolayısıyla yeni modeller yaratan bir orjinalite sergiler.

(v) Estetik Zevk ile Deha Arasındaki İlişki

Bu durumda, Kant'ın estetik zevk ile deha arasındaki karşılıklı ilişkiyi nasıl gördüğü sorunu ortaya çıkar. Kant estetik zevkin imtiyazlı konumunu, sanat eserlerine (yani dehanın sanatına) yol gösterici güzellik noktasından bakılmasının zorunluluğu ölçüsünde muhafaza eder. Estetik zevkin dehanın icadına empoze ettiği düzenlemelerden üzüntü duyulabilir, fakat estetik zevk deha için zaruri bir disiplindir. Bu yüzden, çatışma durumlarında Kant estetik zevkin galip gelmesi gerektiğini düşünür. Fakat bu önemli bir sorun değildir; çünkü temelde estetik zevk ile deha ortak bir temeli paylaşırlar. Dehanın sanatı zihin fakültelerinin özgür oyununu iletilebilir hâle getirir. Bunu gerçekleştiren şey onun icat ettiği estetik düşüncelerdir. Fakat estetik tatmini karakterize eden şey de bir zihin durumunun — estetik tatminin — iletilebilirliğidir. Estetik zevk bir yargı fakültesidir ve bu yüzden refleksiftir; fakat yansıttığı şey yalnızca bu zihin du-

rumudur — sanata özgü güzellik kadar doğal güzellikle de sonuçlanan idrak güçlerine zindelik verme. Bu yüzden, deha kavramının sistematik önemi özel bir sanata özgü güzellik durumuyla sınırlıdır; oysa estetik zevk, tam tersine evrenseldir.

Kant'ın deha kavramını bütünüyle transandantal soruşturmanın hizmetine sokması ve empirik psikolojiye kaymaması, deha kavramını sanatta yaratımla sınırlandırması açıkça ortaya koyar. Bu isimlendirmeden bilim ve teknoloji alanındaki büyük mucit ve kâşifleri mahrum bırakması,[96] empirik psikoloji açısından bütünüyle gayrımeşru bir şeydir. Yalnızca eğitim ve metodik çalışmayla keşfedilemeyen bir şeyle "karşılaşılan" her durumda — yani, *inventio*'nun bulunduğu, bir şeyin metodolojik hesaplamadan değil ilhamdan doğduğu yerde — önemli olan şey *ingenium*, yani dehadır. Ve yine de Kant'ın amacı doğrudur: yalnızca sanat eseri, sadece deha tarafından yaratılabilecek şekilde, içkin tarzda belirlenmiştir. Yalnızca sanatçının durumunda,"icat" — eser — doğası gereği *Geist*'la — yargıladığı ve zevk aldığı kadar yaratan *Geist*'la — bağlantılı kalabilir . Ancak bu tür icatlar taklit edilemez ve dolayısıyla bu transandantal görüş noktasından Kant (yalnızca burada) dehadan söz ederek sanatı dehanın sanatı olarak tanımlarken haklıdır. Dehanın başka bütün başarı ve icatlarını, icatları büyük ölçüde dehasının ürünü olsa da, özleri itibarı ile, deha ürünü olmaları belirlemez.

Özetleyelim: Kant için deha kavramı aslında onu estetik yargı gücündeki "transandantal nedenler" açısından ilgilendiren şeyin yalnızca tamamlayıcı unsurudur. *Yargının Eleştirisi*'nin ikinci kısmının hiçbir şekilde sanatla değil, yalnızca *doğa* ile (ve onun amaç içerikli kavramlarla yargılan-

---

[96] A.g.e, ss. 183 vd. (§ 47, tr. Meredith, ss. 169 vd.)

ması ile) ilgili olduğunu unutmamalıyız. Bu yüzden, bütünün sistematik amacı için, estetik yargıyı *doğadaki* güzel ve yüceye uygulamak *sanatın* transandantal temellendirmesinden çok daha önemlidir. "Doğanın idrak fakültelerimiz için amaçlılığı" — bu, estetik yargının transandantal ilkesi olarak, yalnızca doğal güzellikle (sanatla değil) ilgilidir — aynı zamanda anlamayı amaç kavramını doğaya uygulamak için hazırlama fonksiyonu görür.[97] Bu yüzden, estetik haz — yani estetik — eleştirisi teleolojiye hazırlıktır. Kant'ın felsefi amacı, doğanın bilgisindeki bir yargılama ilkesi olarak kurucu iddiası *Saf Aklın Eleştirisi* tarafından tahrip edilen teleolojiyi meşrulaştırmaktır. Bu niyet bir bütün olarak felsefesini sistematik bir sonuca götürür. Yargı, anlama ile akıl arasındaki köprü vazifesi görür. Estetik hazzın işaret ettiği şeyin — insandaki duyular üstü temelin — anlaşılabilirliği aynı zamanda doğa ile özgürlük kavramları arasında aracılık eder.[98] Kant için doğal güzellik probleminin sistematik anlamı/önemi budur; o *teleolojinin merkezî konumunu temellendirir.* Sanat değil, sadece doğal güzellik amaç kavramının doğayı yargılamada meşrulaştırılmasına katkıda bulunabilir. Yalnızca bu sistematik nedenle, "saf" estetik haz yargısı üçüncü *Eleştiri*'ye vazgeçilemez bir temel sağlar.

Fakat "estetik yargı eleştirisinde" bile, dehanın görüş noktasının sonunda estetik zevkin görüş noktasını dışarıda bırakması dışında hiçbir sorun yoktur. Yalnızca Kant'ın dehayı nasıl tanımladığına bakmak yeterlidir: Deha doğanın gözdesi/favorisidir — tıpkı doğal güzelliğin doğanın lütfu olarak görülmesi gibi. Biz de sanatı sanki doğaymış gibi görebilmeliyiz. Deha ile doğa sanata kendi kurallarını verir. Bütün bu ifadelerde,[99] doğa kavramı tartışma götürmez kriterdir.

---

97 A.g.e., s. li (§ vii)

98 A.g.e., ss. Lv vd (§ ix, tr. Meredith, ss. 38 vd).

99 A.g.e., s. 181 (§§ 45-6, tr. Meredith, ss. 166-68).

Demek oluyor ki deha kavramının yaptığı şey yalnızca sanat eserlerini estetik bakımdan doğal güzellikle aynı düzeye yerleştirmektir. Sanata da estetik açıdan bakılır — yani, o da refleksif yargı konusudur. Amaçlı olarak üretilen ve dolayısıyla amaçlı olan şey bir kavramla ilişkilendirilemez, tersine o yalnızca yargılanmada beğenilmek ister — tıpkı doğal güzellikte olduğu gibi. "Sanat dehanın yarattığı sanattır" sözü şu anlama gelir: Sanata özgü güzellik için de yargı dışında hiçbir ilke, idrak fakültelerimizin oyunundaki özgürlük hissini güçlendirmeye elverişlilik dışında hiçbir kavram ve bilgi kriteri yoktur. Doğadaki *veya* sanattaki,[100] güzellik aynı a priori ilkeye sahiptir ve bu a priori ilke bütünüyle sübjektivite içinde ikamet eder. Estetik yargının özerkliği güzel nesneler için özerk bir geçerlilik alanının var olduğu anlamına gelmez. Kant'ın, yargının a priorisi konusundaki transandantal refleksiyonu, estetik yargının iddiasını doğrular, fakat temelde sanat felsefesi anlamında bir estetik felsefesine izin vermez (Kant'ın kendisi hiçbir doktrinin ya da metafiziğin burada *Eleştiri*'ye tekabül etmediğini söyler).[101]

(B) Deha Estetiği ve Tecrübe (Erlebnis) Kavramı

(i) Deha Kavramının Egemenliği

Estetik yargıyı sübjektivitenin a priorisinde temellendirme, transandantal felsefi refleksiyonun anlamı Kant'ın takipçileriyle birlikte değişirken çok yeni bir içerik kazanmıştır. Eğer doğal güzelliğin Kant'taki önceliğinin temeli olan ve genius kavramını tekrar doğaya bağlayan metafizik arka-

---

100 Kant karakteristik şekilde "veya"yı "ve"ye tercih eder.

101 A.g.e., ss. X ve lii (tr. Meredith, Preface s. 7 ve § viii, s. 36.

bahçe artık mevcut değilse, sanat problemi yeni bir tarzda sahneye çıkıyor demektir. Schiller, Kant'ın *Yargının Eleştirisi*'ni ele alış tarzı ve kendi ahlaki ve pedagojik eğiliminin ağırlığını "estetik eğitim" fikrine yüklemesi de *sanatın görüş açısını* — Kant'da olduğu gibi estetik zevk ve yargıyı değil — en üst konuma yerleştirmiştir.

Sanat'ın görüş noktasından Kantçı estetik zevk düşüncesi ile deha düşüncesinin ilişkileri bütünüyle değişir. Genius/deha çok daha kuşatıcı bir kavrama dönüşmüştür, aksi takdirde estetik haz fenomeni değerini yitirmek durumundaydı.

Artık Kant'ın kendisinde bile, değerlerin böyle bir tersyüz edilmesine elverişli boşluklar vardı. Hatta Kant'a göre bile, estetik hazzın sanatın dehanın eseri olduğu tespitinin yargılama fakültesi için bir anlamı vardır. Estetik zevkin yargıladığı şeylerden biri sanat eserinin geist'ının olup olmadığıdır. Kant sanata özgü güzellik hakkında " bu tür bir obje yargılanırken onda ruh (*geist*) — dolayısıyla deha — olma ve olmama (*geistlos*) ihtimalini dikkate almalıdır"[102] der ve başka bir yerde, dehasız (genius) yalnızca sanatın değil, yarıgılamayı sağlayacak doğru ve bağımsız bir estetik zevkin de mümkün olmadığının altını çizer.[103] Bu yüzden estetik zevkin görüş noktası, en önemli nesnesi durumundaki sanata uygulandığı sürece, kaçınılamaz şekilde dehanın görüş açısını ihmal eder. Anlamada deha, yaratmada dehaya tekabül eder. Kant bunu böyle dile getirmez, fakat burada kullandığı *geist* kavramı[104] eşit ölçüde her iki örneğe de uygulanabilir. Bu temel üzerine ileride çok daha fazla şey inşa edilmelidir.

---

102 A.g.e., § 48 [Meredith'in Kant tercümesinde "soul" ve "soulless," Gadamer'in iktibas ettiği ifadenin tercümesinde *geist* ve *geistlos*].

103 A.g.e., § 60.

104 A.g.e., § 49.

Gerçekten de, eğer sanat fenomeni ön plana çıkarsa, estetik haz kavramının önemini kaybedeceği ortadadır. Estetik zevkin görüş noktası sanat eseri açısından tâli konumdadır. Estetik zevki oluşturan seçiciliğe duyarlılık genellikle, dehanın sanat eserinin orijinalitesine tezat bir eşitleyici etkiye sahiptir. Estetik haz alışılmadık ve şaşırtıcı/farklı olan şeyden kaçınır. O, şeylerin görünüşüyle ilgilenir; sanat üretimindeki bizzat orijinal şeyle ilgilenmez. On sekizinci yüzyılda deha düşüncesinin doğuşu sırasında bile, estetik zevk kavramı aleyhine polemik tavır buluruz. Bu polemik tavır klasist estetiği hedef almıştı ve Fransız klasisizminin estetik zevk idealinin Shakespeare'e yer açması gerektiği talebindeydi (Lessing). Bu açıdan Kant modası-geçmiş bir düşünürdür ve transandantal amaçlarla, *Sturm und Drang*'ın yalnızca şevkle bertaraf etmekle kalmayarak aynı zamanda şevkle cebren yerle bir ettiği estetik zevk kavramını ısrarla savunduğu ölçüde bir ara konumu benimser.

Aslında genel temelleri/ilkeleri belirlemekten sanat felsefesinin özel problemlerine geçerken Kant'ın bizatihi kendisi de estetik zevkin görüş noktasını aşar ve *estetik zevkin mükemmelleşmesinden* söz eder.[105] Fakat bu ne demektir? Estetik zevkin normatif karakteri onun eğitilerek (Bildung) mükemmelleştirilebilme imkânına imada bulunur. Mükemmel estetik zevk — Kant ulaşılmasının önemli olduğunu düşünür — belirli bir değiştirilemez formdur. Bu, kulağımıza saçma gelse de, çok mantıklıdır. Çünkü eğer estetik zevkin iyi estetik zevk olması gerekiyorsa, bu, estetik kuşkuculuğun varsaydığı estetik zevk rölativizmini bitirir. O "nitelikli" bütün sanat eserlerini ve dolayısıyla elbette dehanın yarattığı sanat eserlerini içine alacaktır.

---

105 A.g.e., s. 264 (§ 60).

Böylece, Kant'ın tartıştığı mükemmel estetik zevk fikrinin deha kavramıyla daha yeterli şekilde tanımlanabileceğini görüyoruz. Mükemmel estetik zevk fikrini doğal güzellik alanına uygulamanın imkânsız olduğu açıktır. Bu bahçe kültürü örneğinde kabul edilebilir bir şey olabilirdi; fakat Kant, argümanıyla tutarlı bir şekilde, bahçe kültürünü sanata özgü güzel alanına yerleştirir.[106] Fakat doğal güzellikle — bir manzaranın güzelliğiyle, diyelim — karşı karşıya gelindiğinde, mükemmel estetik zevk fikri önemini yitirir. Mükemmel estetik zevk her doğal güzelliği kendi erdemlerine göre değerlendirmekten mi ibarettir? Bu alanda bir tercih olabilir mi? Başka bir erdemler sıralaması var mıdır? Güneşli bir manzara yağmur altındaki bir manzaradan daha mı güzeldir? Doğada çirkin bir şey var mıdır? Veya farklı ruh durumlarında farklı güzellikler, farklı zevkler için farklı tatminler mi vardır? Kant insanın doğa tarafından tatmin edilmesini moral bakımdan önemli sayarken haklı olabilir. Fakat bu konuda iyi estetik zevk ile kötü estetik zevki birbirinden ayırmak anlamlı mıdır? Fakat yine de, bu ayrımın tartışmasız doğru olduğu — yani sanat ve hüner ürünüyle ilişkili olduğu — yerde, gördüğümüz üzere, estetik zevk güzel üzerindeki bir sınırlamadır sadece ve kendisine ait hiçbir ilke içermez. Bu yüzden, mükemmel estetik zevk fikri, sanatla olduğu kadar doğayla ilişkisinde de kuşku götürür bir şeydir. Değişkenliği kabul edilmediğinde, estetik zevk kavramı zorlamaya maruz kalır. Estetik zevk, eğer herhangi bir şey ise, bütün insani şeylerin değişebilirliğinin ve bütün insani değerlerin rölativitesinin delilidir.

---

106 Onu ziraatin dallarından biri değil, resmin branşlarından biri olarak görmesi ilginçtir (a.g.e., s. 205, § 51, tr. Meredith, s. 187); Fransız bahçe düzenleme idealinden İngiliz bahçe düzenleme idealine geçişi varsayan bir sınıflandırma. Schiller'in şu denemesine bakınız: "Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795." Ancak Schleiermacher *Ästhetik* (ed. Odebrecht, s. 204'te)'inde İngiliz bahçeciliğini "yatay/ufki mimari" diye adlandırdığı mimariye yerleştirir. (Aşağıdaki 269 numaralı dipnota bakınız.)

Kant'ın, estetiği estetik zevk kavramında temellendirmesi, bütünüyle tatmin edici değildir. Deha kavramı — Kant onu sanata özgü güzellik için transandantal bir ilke olarak geliştirmiştir — evrensel bir estetik ilke olarak kullanılmaya daha elverişli görünüyor. Çünkü o zamanın akışı içinde değişmeme şartını estetik zevk kavramından çok daha iyi karşılar. Sanatın mucizesi — başarılı sanat eserlerinin sahip olduğu gizemli mükemmellik — her çağda görülebilir. Estetik zevki sanatın transandantal yorumuna tabi tutmak ve estetik zevki sanatta dehaya güven hissiyle anlamak mümkün görünüyor. Kant'ın "Güzel sanat dehanın sanatıdır" ifadesi böylece genelde estetiğin transandantal ilkesine dönüşür. Estetik, nihai belirlemede yalnızca sanat felsefesi olarak mümkündür.

Alman idealizmi bu sonucu çıkarmıştır. Bu ve diğer bakımlardan Kant'ın transandantal muhayyile doktrinini izleyen Fichte ve Schelling bu fikrin kullanımında kendi estetiklerinde yenilik yaptılar. Kant'ın aksine onlar, sanatın *görüş açısını* (dehanın bilinç dışı üretimi olarak) herşeyi — Geist'ın ürünü olarak anlaşılan doğayı bile kuşatan — içeren görüş noktası hâline getirdiler.[107]

Fakat artık estetiğin temeli değişmiştir. Estetik zevk kavramı gibi, doğal güzellik kavramı da değerini yitirir ya da farklı şekilde anlaşılır. Kant'ın böylesine coşkuyla portresini çizdiği doğal güzelliğe moral ilgi, artık sanat eserlerinde insanın kendisiyle-yüz yüze gelmesinin gerisine çekilir. Hegel'in muhteşem *Estetik*'inde doğal güzellik yalnızca "Geist'ın refleksiyonu" olarak mevcuttur. Aslında, artık es-

---

107 Friedrich Schlegel'in ilk *Lyceum Fragment* (1797)'ı, evrensel güzel fenomeninin Kant ile takipçileri arrasında ortaya çıkan gelişme ve benim "sanatın görüş noktası" diye adlandırdığım şeyle ne ölçüde belirsizleştiğini gösterir: "Doğaları gereği sanat eserlerini üretenlere sanatçılar denir." Bu ifadede kulağımıza gelen, Kant'ın doğa lehinde temellendirilmiş bir kavram olarak deha kavramı yorumunun etkisidir, fakat sonra, deha kavramı, tersine bir gelişmeyle, sanatçılardaki kendi kendinin-bilincinden yoksunluğa itiraza dönüşecek ölçüde değerini yitirir.

tetiğin sistematik bütününde bağımsız herhangi bir unsur değildir.[108]

Doğal güzelliğin kendisiyle birlikte yorumlayan ve anlayan *Geist*'a sunduğu belirsizliğin, Hegel'le birlikte dile getirdiğimiz "onun tözü *Geist*'tadır"[109] ifademizi doğruladığı açıktır. Estetik açıdan dile getirmek gerekirse, Hegel burada kesinlikle doğru bir çıkarımda bulunmaktadır; bunu yukarıda, estetik zevk fikrinin doğaya uygulanmasının yersizliğinden söz ederken ele almıştık. Bir manzaranın güzelliği hakkındaki yargılar elbette zamanın sanat zevkine bağlıdır. Çirkin bir şey olarak tasvir edilen — on sekizinci yüzyılda bile karşılaşırız ve bu bildiğimiz kadarıyla, mutlakiyet (absolutism) yüzyılına hâkim keyfî simetri ruhunun etkisidir — Alp manzarasını yalnızca çirkin bir şey olarak düşünmek zorunda kalırız. Bu yüzden Hegel'in estetiği bütünüyle sanatın görüş açısına dayanır. Sanatta insan kendisiyle yüz yüze gelir; geist, geist'la karşı karşıya kalır.

Bu, modern estetiğin, sistematik felsefe alanında olduğu gibi burada da, spekülatif idealizmin tescil edilmiş öneminin uzun ömürlü etkisini taşıyan gelişimi için belirleyicidir. Hegelci okulun dogmatik şematizminin on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki keskin reddi, "Kant'a dönüş" sloganı altında yeni bir eleştiri talebine yol açmıştır. Aynı şey estetik için de geçerlidir. Sanat göz alıcı bir biçimde, Hegel'in *Estetik*'inde olduğu gibi, dünya görüşleri tarihi yazımı için kullanılsa da, tarih yazımının — Hegelci okul tarafından (Rosenkranz,

---

[108] Hotho'nun estetik üzerine dersler versiyonu doğal güzelliğe, Hegel'in Lasson tarafından ders notları temelinde yeniden inşa edilen oriinal düzenlemesinin de gösterdiği üzere, bir ölçüde bağımsız bir konum verir. Bakınız Hegel, *Sämtliche Werke*, ed. Lasson, Xa !. Cilt. (Die Idee und das Ideal), ss. Xii vd. [şu yeni edisyona bakınız: A. Gethmann-Siefert, *Hegel-Studien*, ek. Vol. 25 (1985) ve keza benim şu yazıma bakınız: "Die Stellung der Poesie im Hegel'schen System der Küntse," *Hegel-Studien*, 21 (1986).]

[109] *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Lasson.

Schosler vb.) sık sık kullanılan — a priori yöntemi hızla güvenilirliğini yitirdi. Ancak buna karşıt bir şey olarak doğan Kant'a dönüş çağrısı, artık gerçek bir dönüş ve Kant eleştirilerinin ufkunun yeniden keşfi olamazdı. Aksine, sanat fenomeni ve deha kavramı estetiğin merkezinde kaldı; doğal güzellik problemi ve estetik zevk kavramı marjinalleşti.

Bu, lingüistik kullanımda da kendisini gösterdi. Kant'ın deha kavramını sanatçıyla sınırlaması (yukarıda ele aldık) varlığını koruyamadı; tam tersine, on dokuzuncu yüzyılda deha kavramı yaratıcı kavramıyla birlikte — bir evrensel değer kavramı statüsüne yükseldi ve hakiki bir *apotheosis*'e dönüştü. Bu gelişmenin gerisinde romantik ve idealistik bilinç dışı üretim kavramı yatar ve bu kavram Schopenhauer ve bilinç dışının felsefesi kanalıyla inanılmaz bir popüler etki bırakır. Deha kavramının estetik zevk kavramı karşısındaki bu türden sistematik üstünlüğünün Kantçı olmadığını gösterdik. Kaldı ki Kant'ın asıl ilgisi, estetiğe bu kavramın kriterinden bağımsız özel bir temel sağlamaktı; hakikat sorununu sanat alanına taşımak değil, estetik yargıyı sübjektif a priori hayat hissimizde, "genelde bilgi" kapasitemizin hem estetik zevkin hem de dehanın özü durumundaki armonisinde temellendirmekti. Bunların tümü on dokuzuncu yüzyıl irrasyonalizminin ve deha kültünün parçasıydı. Kant'ın estetik tatminde "hayat hissine ağırlık verilmesi" (*Lebensgefühl*) doktrini "genius/deha" fikrinin hayatı *(Leben)* kuşatan bir kavram olarak geliştirilmesine, özellikle de Fichte'nin deha ve dehanın yarattığı şeyi bir evrensel transandantal konuma çıkarmasından sonra, katkıda bulundu. Bu yüzden, Yeni-Kantçılık, her objektif geçerliliği transandantal sübjektiviteden türetmeye çalışarak, *Erlebnis* (tecrübe) kavramının bilincin yapıtaşı olduğunu ilan etti.[110]

---

110 Fichte'nin idealist estetik için önemini gün ışığına çıkaran *L'estetica del idealismo tedesco* (1952) adlı kitabıyla Luigi Pareyson'dur. Aynı şekilde, yeni-Kançılıkta Fichte ile Hegel'in etkisi de gözlemlenebilir bir şeydir.

(ii) Erlebnis Kelimesinin Tarihi Üzerine

Fiil *erleben*'in tersine, isim *Erlebnis*'in ancak 1870'lerde yaygınlık kazandığını keşfetmek şaşırtıcıdır. On sekizinci yüzyılda o, hiçbir şekilde bulunmuyor değildi, fakat Schiller ve Goethe bile varlığından habersizdi.[111] Bu kelimenin ilk sahneye çıktığı yer, öyle görünüyor ki Hegel'in mektuplarından biridir.[112] Fakat otuzlarda ve kırklarda bile bu kelimenin (Tieck, Alexis ve Gutzkow'da) çok nadir örneklerine rastladım. Bu kelimenin aynı şekilde elli ve altmışlı yıllarda da nadiren kullanıldığı, yetmişli yıllarda birden bire daha sık şekilde kulllanılmaya başlandığı anlaşılıyor.[113] Kelimenin genel kullanıma, biyografik yazılarda kullanılmaya başlandığı sırada girdiği açıktır.

Erlebnis daha eski olan ve Goethe çağında sıkça kullanılan *erleben* kelimesinden türetilmiş ikincil bir formasyon olduğu için, yeni kelimenin neden icat edildiğini belirlemek için önce *erleben* kelimesinin anlamının analizini yapmalıyız. *Erleben* "bir şey vuku bulurken hâlâ hayatta olmak" anlamına gelir. Bu yüzden kelime — kişinin bildiğini varsaydığı, ancak (ister başkalarından devralınmış olduğu için is-

---

111 Bu, *Erblenis* kelimesinin örneklerinin karmaşasını gidememişse de, bu bilgiyi Berlin'deki Deutsche Akademie'nin sunduğu enformasyona göre böyledir. [Bakınız şimdi Konrad Gramer, "Erlebnis," *Historisches Wörtenbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter, II, 702-11.]

112 Bir yolculuğu tasvir ederken Hegel "benim bütün tecrübem (*Erlebnis*)" diye yazar (*Briefe*, ed. Hoffmeister, III, 179). Bunun bir mektup olduğuna dikkat edilmelidir; mektuplarda eğer hiçbir geleneksel kelime bulunamamışsa alışılmadık ifadelerden, özellikle de konuşma diline ait kelimelerin kullanımında bir sakınca görülmez. Bu yüzden Hegel aynı zamanda benzer ifadeler kullanır: "şimdi benim Viyana'daki hayat tarzım [*Lebwesen*, uydurma bir kelime]." Onun (dişi *Erlebnis* kelimesini kullanımının da gösterdiği gibi) henüz mevcut olmayan türdeş bir kelime aradığı açıktır

113 Dilthey'in Schleiermacher biyografisinde (1870), Justi'nin Winckelmann biyografisinde (1872), Hermann Grimm'in *Goethe* (1877)'sinde ve muhtemelen sık sık başka yerlerde.

ter söylenti kaynaklı olduğu için olsun yahut türetildiği, tahmin edildiği ya da tasavvur edildiği için olsun (fark etmeksizin) kendi tecrübesinin tanıklık etmediği bir şeyin aksine — reel bir şeyin kavanılmasındaki dolaysızlığı sergiler. Tecrübe edilen şey daima kişinin kendisinin bizzat tecrübe ettiği şeydir.

Fakat, tecrübe edilen şeyin daimi içeriğini dile getirmek için kelimenin aynı zamanda *"das Erlebte* (yaşanmış olan)" formu da kullanılır. Bu içerik ağırlığı, önemi ve sürekliliği, tecrübenin geçiciliğinden türeyen bir sonuç ya da ürün gibidir. Türev *Erlebnis* kelimesinin altında şu anlamların ikisinin de yattığı açıktır: Dolaysızlık — o her yorumu, her yeniden ele almayı ve iletişimi önceler ve yalnızca yorum için, yani şekillendirilecek materyal için başlangıç noktası sağlar — ve onun keşfedilen ürünü ve kalıcı sonucu.

Erleben (yaşamak, tecrübe etmek) kelimesinin çifte anlamına tekabül eden şey, *Erlebnis* (tecrübe) kelimesinin kök saldığı biyografi literatürüdür. Zaten biyografinin özü, özellikle de sanatçılarla şairlerin on dokuzuncu yüzyılda yazılmış biyografileri, eseri hayattan hareketle anlamaktır. Onların başarıları, *Erlebnis* kelimesinin ayırıcı özelliği olduğunu gördüğümüz iki anlamı arasında arabuluculuk etmekten ve bu anlamları bir verimli birlik olarak görmekten, yani yalnızca tecrübe edildiği sürece değil, aynı zamanda tecrübe edilmiş olması süreklilik kazandığı sürece "tecrübe" hâline gelen bir şey olarak görmekten ibarettir. Bu türden bir "tecrübe," sanatta ifade edildiğinde yepyeni bir varlık durumu (*Seinsstand*) kazanır. Dilthey'in ünlü başlığı *Das Erlebnis und die Dichtung* (*Tecrübe ve Şiir*) bu akrabalığı özlü bir biçimde dile getirir. Aslında Dilthey, kelimeye kısa süre sonra moda hâline gelen bir kavramsal fonksiyon veren, Avrupa dillerinin birçoğunun ödünç almasına yol açacak ölçüde değeri apaçık moda kavram hâline getiren ilk düşü-

nürdü. Fakat Dilthey'in terimi kullanımının yalnızca dilin hayatında fiilen vukubulan şeyin altını çizdiğini düşünmek daha makuldür.

Biz Dilthey'de dil ve kavram bakımından yeni bir kelime olan *Erlebnis*'te etkili farklı unsurları kolayca ayırt edebiliriz. *Das Erlebnis und die Dichtung* başlığı geç bir tarihe aittir (1905). Dilthey'in 1877'de yayınladığı kavramı içeren Goethe üzerine denemesinin ilk versiyonu *Erlebnis* kelimesini bir ölçüde kullanır, ancak bu kullanım kavramın daha sonraki terminolojik kesinliğinden yoksundur. *Erlebnis* kelimesinin sonraki, kavram hâline dönüştürülmüş anlamının ilk formları, daha yakından ele alınmaya değer. Kelimenin birdenbire belli fasılalarla ortaya çıktığı bir Goethe biyografisinde (ve bu konudaki bir denemede) yer alması sırf tesadüf olmaktan daha fazla bir şey gibi görünüyor. Başka herhangi birinden çok, Goethe bu kavramın icat edilmesini provoke eder; çünkü onun şiiri çok yeni bir anlamda tecrübe ettiği şeyden hareketle anlaşılabilirlik kazanır. Goethe'nin bizatihi kendisi de şiirinin kapsamlı bir itiraf karakteri taşıdığını söylemiştir.[114] Hermann Grimm'in Goethe biyografisi bu ifadeyi metodolojik ilke olarak kabul eder ve sonuçta onu sık sık çoğul *Erlebnisse* olarak kullanır.

Dilthey'in Goethe denemesi kavramın bilinç dışı tarihine tekrar dönmemize imkân sağlar; çünkü bu deneme 1877 versiyonunu ve *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905)'ta onu daha sonraki yeniden işleyişini önceler.[115] Bu denemede Dilthey, Goethe'yi Rousseau ile mukayese eder ve Rousseau'nun kendi iç tecrübe dünyasına dayandırdığı yeni yazma türünü tanımlamak için *das Erleben* ifadesini kullanır. Rousseau'yu yorumunda biz aynı zamanda *"die Erlebnisse*

---

[114] *Dichtung und Wahrheit*, part II, book 7 (*Werke*, Sophienausgabe, XXVII, 110).

[115] *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, X; bakınız Dilthey, "Goethe und die dichterische Phantasie" (*Das Erlebnis und die Dichtung*, ss 468 vd.

früherer Tage" (daha önceki zamanların tecrübeleri) ifadesini de buluruz.[116]

Ancak, Dilthey'in erken döneminde, *Erlebnis* kelimesinin anlamı yine de çok belirsizdir. Bu belirsizliği Dilthey'in *Erlebnis* kelimesini daha sonraki edisyonların bir pasajından çıkarması açıkça ortaya çıkarır: "Hem yaşadığı şeyin, hem de dünya hakkındaki cehaleti dikkate alındığında, tahayyül ettiği ve tecrübe ettiği (Erlebnis) şeyin karşılığı ..."[117] O, burada da Rousseau'dan söz etmektedir. Fakat muhayyel tecrübe, ne *Erleben*'in asıl anlamını, ne de Dilthey'in *Erlebnis*'in doğrudan verili olan şey, her muhayyel yaratımın nihai materyali anlamına gelen daha sonraki kendi teknik kulllanımını karşılıyor.[118] Türev kelime *Erlebnis*, elbette, Aydınlanma rasyonalitesinin eleştirisini de ifade eder ve bunu hayat kavramını (*Leben*) vurgulayan Rousseau'yu izleyerek yapar. Muhtemelen *Erlebstein* (tecrübe edilmiş, yaşanmış olma) ortaya çıkaran ve dolayısıyla *Erlebnis* kelimesinin oluşumunu mümkün kılan Rousseau'nun Alman klasisizmi üzerindeki etkisiydi.[119] Fakat hayat kavramı da Alman spekülatif idealizminin metafizik arkabahçesini oluşturur ve Fichte, He-

---

116 *Das Erlebnis und die Dichtung*, 6th ed., s. 219; karşılaştırınız Rousseau, *Confessions*, part II, book 9. Dilthey'in ifadesinin tam karşılığı bulunamamıştır. Dilthey'in ifadesinin Rousseau'nun tanımının tercümesi değil, yorumu olduğu açıktır.

117 *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, a.g.y.

118 Goethe hakkında denemesinin şu versiyonuyla mukayese ediniz: *Das Erlebnis und die Dichtung*, s. 177: "Şiir hayatın temsil ve ifadesidir. O tecrübeyi (*Erlebnis*) dile getirir ve hayatın dış gerçekliğini temsil eder."

119 Goethe'nin dilinin burada belirleyici bir etkisinin bulunduğu şüphe götürmez: "Şiire tecrübe edilmiş/yaşanmış bir şey (*ein Erlebtes*) içerip içermediğini sorun?" (Jubiläumsaugabe, XXXVIII, 326). "Kitapların da tecrübeleri (*ihr Erlebtes*) vardır" (a.g.e., s. 257) Eğer kültürün ve kitapların dünyası bu kriterle ölçülüyor ise, bu durumda o da tecrübenin nesnesi demektir. Friedrich Gundlof'un çok daha sonraki Goethe biyografisinde *Erlebnis* fikrinin ilave bir terminolojik gelişmeye maruz kalmış olması kesinlikle tesadüf değildir. Gundlof'un *Ur-Erlebnis* (asli/ilksel tecrübe) ile *Bildungserlebnisse* (kültürel tecrübeler) arasında yaptığı ayrım *Erlebnis* kelimesinin doğduğu biyografik kavramın mantıksal gelişimidir.

gel ve hatta Schleiermacher'de önemli bir rol oynar. Anlamanın ve özellikle de algılamanın ya da tasavvur etmenin soyutluğunun aksine, bu kavram totaliteyle, sonsuzlukla ilişkiye imada bulunur. Bu, *Erlebnis* kelimesinin bugün de sahip olduğu tonlamasında açıkça duyulabilir.

Schleiermacher'in Aydınlanma'nın soğuk rasyonalizmi aleyhine hayati duyguya başvurusu, Schiller'in mekanistik topluma karşı özgürlüğe çağrısı, Hegel'in hayat (daha sonra *Geist*) ile "pozitivite" arasında kurduğu karşıtlık, modern endüstriyel toplumu protestonun öncüleridir; ve bu protesto yüzyılımızın başında *Erlebnis* ve *Erleben* kelimelerinin neredeyse kutsal çağrısı hâline gelmiştir. Jugendbewegung (Gençlik Hareketi)'un burjuva kültürü ve onun kurumlarına isyanı bu düşüncelerden ilham alıyordu; Friedrich Nietzsche ile Henri Bergson'un etkisinin bu isyanda önemli bir rolü vardı; fakat o Stefan Georg Çevresi'ndekine benzer bir "ruhani hareket" ve önemli ölçüde Georg Simmel'in felsefesinin bu olaylar karşısında geliştirdiği sismografik duyarlılık aynı şeyin parçalarıydı. Günümüzün hayat felsefesi romantik seleflerini izlemektedir. Hayatın günümüzün çağdaş kitle toplumundaki mekanizasyonunun reddi kelimeye öylesine doğal bir vurgu yapmaktadır ki bu vurgu nedeniyle kelimenin kavramsal imaları bütünüyle gizli kalmaktadır.[120]

Bu yüzden, Dilthey'in kavrama vurgusunu, kelimenin romantikler arasındaki ön tarihinin ışığında anlamamız ve Dilthey'in Schleiermacher biyografisinin yazarı olduğunu hatırlamamız gerekiyor. Schleiermacher'de *Erlebnis* kelimesine henüz rastlayamayacağımız doğrudur; hatta *Erleben*

---

[120] Sözün gelişi, Rothacker'in Heidegger'in *Erleben* kelimesine ilişkin eleştirisi — Heidegger'in eleştirisi bütünüyle Kartezyenizmin kavram imalarını hedef alıyordu — karşısında hayrete düşmesiyle mukayese ediniz: *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das problem des Historismus* (1954), s. 431.

kelimesine bile rastlayamayız. Fakat Schleiermacher'in metinleri *Erlebnis*'in anlamının menzilini içine alan sinonimlerden/eş anlamlı kelimelerden yoksun değildir[121] ve kavramın panteistik arkabahçesi neredeyse apaçık ortadadır. Hayatın unsurlarından biri olarak her eylem, hayatın, kendisini onda ifşa eden sonsuzluğu ile ilişkilidir. Sonlu/sınırlı herşey, sonsuzun/sınırsızın ifadesi ve temsilidir.

Aslında biz Dilthey'in Schleiermacher biyografisinde, dinî tefekkürü tasvirinde, *Erlebnis* kelimesinin, içeriğini önceden ima eden çarpıcı kullanımını buluruz: "Onun kendisiyle birlikte var olan tecrübelerinin (*Erlebnisse*) her biri, evrenin açıklayıcı kontekstinden hareketle çizilmiş farklı bir resmidir."[122]

(iii) Erlebnis Kavramı

Kelimenin tarihini ele aldıktan sonra, şimdi de *Erlebnis* kavramının tarihini gözden geçirelim. Dilthey'in *Erlebnis* kavramının apaçık şekilde iki unsur, panteistik ve pozitivistik

---

121 *Akt des Lebens* ("hayatın eylemi"), *Akt des gemeinschaftlichen Seins* ("komünal varlığın eylemi"), *Moment* ("başlatıcı unsur"), *Eigenes Gefühl* ("kişinin kendine ait hissiyatı"), *Empfindung* ("duygu"), *Einwirkung* ("etki"), *Regung als freie Selbsbestimmung des Gemüts* ("kalben kendi kaderini özgür tayini olarak duygu"), *das ursprünglich Innerliche* ("özgün içsellik/derinlik"), *Erregung* ("heyecan"), vb.

122 Dilthey, *Das Leben Schleiermachers*, 2nd ed., s. 341. *Erlebnisse*'in (benim doğru okunuş tarzı saydığım) okunuşu, 1870'deki ilk baskıdaki (1.ed., s.305) yeralan *Ergebnisse*'nin ikinci baskıda (1922, Mulert) düzeltilmiş şekli olması ilgi çekicidir. Eğer bu ilk baskıdaki bir basım hatası ise, *Erlebnis* ile *Ergebnis* arasındaki anlam yakınlığından doğmuş bir baskı hatası olabilir. Bu başka bir örnekle de açıklanabilir. Hotho'nun *Vorstudien für Leben und Kunst* (1835)'unda şunu okuruz: "Ve yine de bu tahayyül türü, kendisi bizatihi kaynak olmaktan çok, tecrübelerde karşı karşıya kalınan (*erlebter Zuständе*) durumların hatırasına bağlıdır. Hafıza bütün şartlarıyla birlikte bu sonuçların (*Ergebnisse*) bireyselliğini ve dışsal eylem tipini koruyarak yeniler ve evrenselliğe kendi adına doğma imkânı vermez." Hiçbir okuyucuyu, burada *Ergebnisse*'den çok *Erlebnisse*'nin geçtiği bir metinle karşılaşmak şaşırtmayacaktır. [Schleiermacher biyografisine son yazdığı giriş bölümünde Dilthey genellikle *Erlebnis* kelimesini kullanır. Bakınız *Gesammelte Schriften*, XIII, part 1, ss. xxxv-xlv.]

iki unsur, tecrübe (*Erlebnis*) unsuru ile onun ondan daha fazla bir şey durumundaki sonucunu (*Ergebnis)* içerdiğini biliyoruz. Bu bir tesadüf değil, Dilthey'in kendisinin daha sonra ele almayı düşündüğümüz spekülasyon ile empirisizm arasındaki ara konumunun sonucudur. O, anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften)* işleyişini epistemolojik açıdan meşrulaştırmakla ilgilendiği için, kafasını meşgul eden şey, gerçekte *verili/mevcut* şeyin ne olduğu sorusudur. Bu yüzden kavramlarını motive eden şey epistemolojik bir motiftir ya da daha çok bizatihi epistemolojinin kendi motifidir — bu da yukarıda analizi yapılan lingüistik sürece yansır. Uygarlığın Endüstriyel Devrimin dönüştürdüğü karmaşık işleyişinin sıkıntılarının yol açtığı tecrübeden uzaklaşma ve tecrübe arzusu *Erlebnis* kelimesini nasıl genel kullanıma sokmuşsa, aynı şekilde, tarihsel bilincin gelenek karşısında takındığı yeni, mesafeli vaziyet alış da *Erlebnis* kelimesine epistemolojik fonksiyonunu armağan etmiştir. Anlam bilimlerinin on dokuzuncu yüzyıldaki gelişiminin karakteristik özelliği yalnızca doğa bilimlerini haricî bir model olarak kabul etmeleri değil, doğa bilimlerininkiyle — modern doğa bilimleriyle aynı arkabahçede çiçeklendikleri için — aynı deney ve araştırma duygusunu geliştirmiş olmalarıdır. Mekanik çağ nasıl doğal dünya olarak anlaşılan doğal dünyadan yabancılaşmışsa ve bu duyguyu ben-bilinciyle ve yöntem kavramına dönüşen bir kuralla — yani yalnızca "açık ve seçik algılamalar" kesindir kuralıyla — dile getirmişse aynı şekilde on dokuzuncu yüzyılın anlam bilimleri de tarihin dünyasına yabancılaşmayı yaşamışlardır. Geçmişin, sanatın ve tarihin zihinsel eserleri artık apaçık şekilde şimdiye ait değildiler; onlar daha ziyade, araştırmaya teslim edilmeliydiler; onlar geçmişin kendileriyle şimdiye dönüştürülebileceği veriler/datalar (*Gegebenheiten*) idiler. Bu yüzden, Dilthey'in *Erlebnis* kavramını formülasyonunda *verili olan* kavramının da büyük önemi vardı.

Dilthey'in "tecrübe" kavramıyla anlamaya çalıştığı şey, anlam bilimlerinde verili olan şeyin özel doğasıdır. Descartes'ın *res cogitans* formülasyonunu izleyerek Dilthey tecrübe kavramını refleksiviteyle, içsellikle (interiority) tanımlar ve bu özel verili oluş temelinde tarihsel dünyanın bilgisinin epistemolojik doğrulamasını inşa etmeye çalışır. Tarihsel nesnelerin yorumunun tekrar kendilerine yöneldiği birincil veriler (*Gegebeuheiten*) deney ve ölçüm verileri değil, anlam birimleridir. Tecrübe kavramının ifade ettiği şey işte budur: bize ne kadar tuhaf ve kavranamaz görünürse görünsünler, anlam bilimlerinde karşılaştığımız anlam yapıları, bilinçte verili durumdaki şeyin nihai birimlerine, kendileri artık yabancı, objektif herhangi bir şey içermeyen veya yorumlanmayı gerektirmeyen birimlere kadar geriye götürülebilir. Bu tecrübe birimlerinin kendileri anlam birimleridir.

Şimdi, bilincin nihai birimini Kantçılıkta ve Ernest Mach'a kadar on dokuzuncu yüzyılın pozitivist epistemolojisinde otomotikman yapıldığı üzere "duyumsama (sensation)" değil,"Erlebnis" diye adlandırmanın Dilthey'in düşüncesi için ne kadar hayati bir şey olduğunu göreceğiz. Bu yüzden Dilthey duyum atomlarından bilgi inşa etme idealini sınırlandırır ve onun yerine *verili olan* kavramının kesin şekilde belirlenmiş bir versiyonunu koyar. Tecrübe (içinde analizi yapılabilecek psişik unsurlar değil) birimi, hakiki verili olan şeyin birimini temsil eder. Böylece biz, anlam bilimlerinin epistemolojisinde, mekanistik modeli sınırlandıran hayat kavramını buluruz.

Hayat kavramı teleolojik olarak anlaşılır; hayat, Dilthey için, verimliliktir. Hayat kendisini anlam yapılarında nesnelleştirdiği için, anlamı her anlama, "hayatın nesnelleşmelerini tekrar doğdukları zihin hayatına tercüme etmekten" ibarettir. Bu yüzden, tecrübe kavramı objektif olana ilişkin her bilginin epistemolojik temelidir.

Tecrübe kavramının Husserl'in fenomenolojisindeki epistemolojik fonksiyonu da aynı ölçüde evrenseldir. *Mantık Araştırmaları*'nın beşincisinde (İkinci Bölüm) fenomenolojik tecrübe kavramı popüler tecrübe kavramından açıkça ayırt edilmiştir. Tecrübenin birimi bir "Ben"in fiilî tecrübe akışının parçası olarak değil, intensiyonel bir ilişki olarak anlaşılır. Anlam birimi olarak burada da *Erlebnis* teleolojiktir. Tecrübeler yalnızca tecrübe edilen ve amaçlanan bir şey oldukları ölçüde var olabilirler. Husserl'in intensiyonel-olmayan (gaye içermeyen, amaç unsuru taşımayan) tecrübelerin varlığını da kabul ettiği doğrudur, fakat bu tecrübeler sadece anlam birimlerinin, yani intensiyonel (gaye ya da amaç içeren) tecrübelerin materyalleridir. Bu yüzden, Husserl için tecrübe, özü intensiyonalite olan her bilinç eyleminin kuşatıcı adı hâline gelir.[123]

Böylece hem Dilthey'de hem de Husserl de, hem hayat felsefesinde hem de fenomenolojide, *Erlebnis* kavramı öncelikle bütünüyle epistemolojik bir kavramdır. Onun teleolojik anlamı dikkate alınır, fakat kavramsal olarak belirlenemez. Hayatın (*Leben*) kendisini tecrübede (*Erlebnis*) ifşa etmesi, yalın şekilde ifade etmek gerekirse, hayatın nihai temel olması anlamına gelir. Kelimenin tarihi, onu bir başarı (*Leistung*) olarak kavramanın belirli bir doğrulamasını sağlar. Çünkü biz icat edilmiş *Erlebnis* kelimesinin kesif, yoğun bir anlama sahip olduğunu gördük. Eğer bir şey *Erlebnis* sayılıyorsa ya da bir şeye *Erlebnis* deniyorsa, bu onun bir anlam bütünlüğünün birliğine bağlı olması demektir. Tecrübe — başka şeylerin tecrübe edildiği — diğer tecrübelerden ne kadar kopuksa, hayatın "hiçbir şeyin" tecrübe edilmediği geriye kalan kısmından da o kadar kopuktur. Tecrübe artık bilinç hayatının akışı içinde hızla geçmişe karışan bir şey

---

[123] Bakınız Edmund husserl, *Logische Unterschungen II*, 365 numaralı dipnot; *Ideen zu einer reinen Phänomenologischen Philosophie, I*, 65.

değildir yalnızca; o bir ünitedir ve bir ünite olması dolayısıyla yeni bir *bir* olma modu kazanır. Bu yüzden, kelimenin biyografi literatüründe doğması ve nihai noktada ilk kullanımının otobiyografide gerçekleşmesi çok anlaşılabilir bir şeydir. Tecrübe diye adlandırılabilecek şey kendisini hafızada oluşturur. Onu tecrübe diye adlandırırken yaşayan anlamına atıfta bulunuruz; çünkü tecrübe onu yaşayan kişi için tecrübedir. İntensiyonel tecrübe ile bilincin teleolojik yapısı hakkında konuşmayı meşrulaştıran budur. Ancak diğer taraftan, tecrübe nosyonu/mefhumu aynı zamanda hayat ile saf kavram arasındaki bir çelişkiye de imada bulunur. Tecrübe, kendi anlamıyla ilgili her kanaati dışarıda bırakan kesin bir dolaysızlığa sahiptir. Tecrübe edilen herşey biri tarafından tecrübe edilir ve anlamı kısmen bu ben'in birliğine aittir ve dolayısıyla bu tek bir hayat ile bütün arasındaki reddedilemez ve ortadan kaldırılamaz bir ilişkiyi içerir. Nitekim, bir tecrübedeki temel öneme haiz şey, hakkında söylenebilecek şeyle veya anlamı sayılabilecek şeyle tüketilememesidir. Otobiyografik ya da biyografik refleksiyonla belirlendiği için anlamı hayatın hareketinin tümüyle kaynaşmış durumdadır ve ona eşlik eder. Tecrübenin varlık/oluş modu (*Seinsweise*), onunla ilişkiye asla son verilemeyecek ölçüde belirleyicidir. "Her tecrübe derin insanlarda çok uzun süre yaşamaya devam eder"[124] der Nietzsche. O bununla tecrübelerin hemen unutulmadıklarını, onları içselleştirmenin uzun zaman aldığını ve dolayısıyla (asli içeriklerinden çok) bunun onların özel varlığını ve anlamını oluşturduğunu dile getirmek ister. Böylece, bu empatik anlamda *Erlebnis* diye adlandırdığımız şey unutulamaz, yeri doldurulamaz bir şey, anlamı kavramsal belirlemeyle tüketilemez bir şey demektir.[125]

---

124 *Gesammelte Werke*, Musarion ed., XIV, 50.

125 Karşılaştırınız Dilthey, VII, 29 vd.

Felsefi açıdan bakıldığında, *Erlebnis* kavramındaki dikkat çektiğimiz belirsizlik, bu kavramın nihai veri (*Gegebenheit*) ve her bilginin temeli olması dolayısıyla tüketilemeyeceği anlamına gelmesidir. "Tecrübe" kavramında fark edilmeyi gerektiren farklı başka bir şey vardır ve bu hâlâ ele alınmayı bekleyen, hâlâ aşılamamış bir probleme işaret ediyor: Tecrübenin hayatla iç ilişkisi.[126]

Bu kuşatıcı temanın — hayat ile tecrübenin ilişkisinin — iki başlama noktası vardı ve biz aşağıda Dilthey'in, özellikle de Husserl'in bu problemler serisinde nasıl takılıp kaldığını göreceğiz. Burada, Kant'ın tözcü ruh doktrinleri eleştirisinin can alıcı öneminin ve ayrıca kendisinden farklı kendinin-bilincinin transandantal birliğinin, algının sentetik birliğinin öneminin farkına varacağız. Rasyonalist psikolojinin bu eleştirisi Paul Natorp'un[127] 1888'de anladığı ve daha sonra Richard Hönigswald'ın *Denkpsychologie* kavramına dayandırdığı[128] türde Kant'ın eleştirel yöntemine dayanan bir psikoloji fikrini doğurur. Natorp, tecrübenin dolaysızlığını dile getiren *Bewußtheit*'ı eleştirel psikolojinin nesnesi olarak tanımlar ve yeniden inşa edici psikolojinin araştırma yöntemi olarak evrensel sübjektivizasyonu geliştirir. Natorp daha sonra kendi temel düşüncesini çağdaş psikolojik araştırmanın kavramlarının eleştirisiyle destekleyerek işlemeyi sürdürür, fakat 1888 kadar erken bir zamanda şu temel düşünce zaten mevcuttu: Asli tecrübenin somutluğu —

---

126 Dilthey'ın daha sonra şunları yazarken *Erlebnis* kelimesini tanımını sınırlamasının nedeni budur: "*Erlebnis* kalitatif bir oluş, başka bir söyleyişle insanın iç varlığıyla tanımlanamayan bir gerçekliktir, fakat o aynı zamanda farklı bir durumda sahip olunamayacak bir derinliğe uzanır. (VII, 230). O sübjektiviteden yola çıkmanın yetersizliğini bilinçli şekilde farkedemez, ancak onu kendi lingüistik tereddütleriyle dile getirir: " ona sahip olunabileceği söynebelir mi?"

127 *Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode* (1888); *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode* (yeni baskı, 1912).

128 *Die Grundlagen der Denkpsychologie* (1921; 2nd. Ed., 1925).

yani bilincin bütünlüğü — farklılaşmamış bir üniteyi temsil eder; oysa, objektifleştirici bilgi yöntemi bu birliği bozarak belirler. "Fakat bilinç, hayat — yani süregelen karşılıklı iç ilişki — demektir." Bu özellikle de bilinç ile zaman arasındaki ilişkide açıkça görülür: "Bilinç zaman içinde bir olay olarak verili değildir, tersine zaman bir bilinç formudur."[129]

Aynı yılda, yani 1888'de — Natorp böylece dominant psikolojiye karşı çıkar — Henri Bergson'un ilk kitabı *Les données immédiates de la conscience* (Bilincin Doğrudan Verileri, ç.) yayınlanır; bu metin çağdaş psikofiziğe eleştirel bir saldırıdır. Natorp gibi o da hayat fikrini, psikolojik kavramların objektifleştirme/şeyleştirme ve kategorize etme eğilimine karşı çıkmak için kullanır. Burada, tıpkı Natorp'unkiler gibi "bilinç" ve onun parçalara ayrılmamış bütünlüğü hakkında ifadeler buluruz. Bergson onun için şimdilerde ünlü *durée* kavramını icat eder; bu kavram psişik olanın mutlak sürekliliğini dile getirir. Bergson bunu "organizasyon" olarak anlar — yani onu canlı varlıkların (*être vivant*) oluş moduna, her unsurun bütünün temsilcisi (*représentatif du tout*) olduğu oluş moduna — başvurarak tanımlar. Bergson bilinçteki her unsurun iç içe geçmişliğini, bir melodiyi dinlediğimizde bütün notaların birbiriyle iç içe geçme tarzıyla mukayese eder. Böylece Bergson da hayat kavramındaki anti-Kartezyen unsuru objektifleştirici/şeyleştirici bilime karşı savunur.[130]

Burada *hayat* denilen şeye ve onun tecrübe kavramını etkileyen boyutlarına daha yakından bakarsak, hayatın tecrübeyle ilişkisinin evrensel olanın tikel olanla ilişkisi olmadığını görürüz. Aksine tecrübenin intensiyonel içeriğiyle belirlenen bir şey olarak birliği, bütünle, hayatın bütünüyle

---

129 *Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode*, s. 32.

130 Henri Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, ss. 76 vd.

dolaysız ilişkide ikamet eder. Bergson bütünün temsilinden söz eder; Natorp'ın iç ilişki kavramı, burada ortaya çıkan parça ile bütünün "organik" ilişkisinin ifadesidir. Hayat kavramının, bu açıdan "hayatın" kendi dışına taşması"[131] olarak analizini yapan aslında Georg Simmel'dir.

Bütün'ün anlık *Erlebnis*'te temsili, apaçıktır ki nesnesi tarafından belirlenmesi olgusunu aşar. Her tecrübe, Schleiermacher'in terimleriyle dile getirmek gerekirse, "sonsuz/sınırsız hayatın unsurlarından biridir."[132] Georg Simmel — *Erlebnis* kelimesinin bu ölçüde moda hâline gelmesinin sorumlusudur — tecrübe kavramıyla ilgili şu önemli şeye vurgu yapar: "Objektif olan sadece bilmede olduğu gibi bir imaj ya da fikir hâline gelmekle kalmaz, bizatihi hayat sürecinin unsurlarından birine de dönüşür."[133] Hatta o, her tecrübenin hayata ilişkin bir macera olduğunu da söyler.[134] Fakat macera nedir? Macera asla sadece bir bağımsız olay/parça (episode) değildir. Bağımsız parçalar iç tutarlılığı bulunmayan ve işte tam da bu nedenle hiçbir kalıcı önemi/anlamı bulunmayan ayrıntı serileridir. Oysa macera olayların bildik istikametini kesintiye uğratır, ancak kesintiye uğrattığı kontekstle pozitif ve anlamlı bir ilişkileri vardır. Bu yüzden macera hayatın, nefes alışları ve diriliğiyle bir bütün olarak hissedilmesine imkân sağlar. Maceranın cazibesi burada yatar. O, gündelik hayatın koşullarını ve mecburiyetlerini ortadan kaldırır. O, bilinmeyene dalma cüretinde bulunur.

---

131 Georg Simmel, *Lebensanschauung* (2nd ed., 1922), s. 13. İlerde Heidegger'in hayat kavramının diyalektik oyununu ontolojk bakımdan önemli hale getiren belirleyici adımı nasıl attığını göreceğiz (bakınız aşağıda ss. 335 vd.)

132 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion*, II. Bölüm; [*On Religion: Speeches to Its Cultured Despisers*, section II]

133 Georg Simmel, *Brücke und Tür*, ed. Landmann (1957), s. 8.

134 Bakınız Simmel, *Philosophische Kultur, Gesammelte Essays* (1911), ss. 11-28.

Fakat o aynı zamanda, bir macera olarak istisnai bir şey olduğunu bilir ve dolayısıyla maceranın içinde gerçekleşemeyeceği gündelik hayata dönüşle bağlantısını korur. Bu yüzden, macera "başa gelir," tıpkı insanın zenginleşmiş ve daha olgun olarak doğduğu bir test ya da imtihan gibi.

Aslında her *Erlebnis*'te bununla ilgili bir unsur vardır. Her tecrübe hem hayatın sürekliliğini unutturur hem de aynı zamanda insanın hayatının tümüyle ilişkilidir. Bu yalnızca, tecrübenin yalnızca insanın hayat bilinci kontekstiyle tam entegre edilememesi ölçüsünde hayatiyetini koruduğu anlamına değil, aynı zamanda hayat bilincininin tümüne nüfuz ederek "korunma ve erime" tarzının (*Aufgehoben)* kişinin sahip olduğunu düşündüğü her "anlamı" aştığı anlamına gelir. O, hayatın tümü içinde kendisi olduğu için, hayatın tümü de onda mevcuttur.

Böylece, tecrübeyi kavramsal analizimizin sonunda, *Erlebnis*'in yapısı ile estetiğin oluş modu arasındaki yakınlığı görebiliriz. Estetik tecrübe diğer tecrübe türleri arasında bir tecrübe türü olmakla kalmaz, aynı zamanda bizatihi tecrübenin özünü de temsil eder. Aslında sanat eseri kendisi için dünya hâline gelirken, estetik olarak tecrübe edilen şey de, *Erlebnis* olarak, gerçeklikle bağlantılarını koparır. Sanat eserinin tanımı gereği daima bir estetik tecrübe olduğu ortadadır; fakat bu, sanat eserinin gücünün onu tecrübe eden kişiyi kendi hayat kontekstinden koparması ve aynı zamanda onu tekrar varoluşunun tümüyle ilişkilendirmesi demektir. Sanat tecrübesinde yalnızca bu özel içeriğe ya da nesneye ait olmakla kalmayan, aynı zamanda hayatın anlamlı bütününü temsil eden bir anlamla doluluk mevcuttur. Estetik Erlebnis daima bir sınırsız/sonsuz bütünün tecrübesini içerir. Tam da onu açık bir tecrübe akışı hâline getirecek diğer tecrübelerle birleşemediği, ancak dolaysız bir şekilde bütünü temsil ettiği için, anlamı sınırsızdır/sonsuzdur.

Yukarıda söylediğimiz gibi, estetik tecrübe *Erlebnis* kavramının anlamının örnekleyici anı olduğu için, *Erlebnis* kavramının sanatın temelinin belirleyici özelliği olduğu açıktır. Sanat eseri hayatın sembolik temsilinin doruk noktası olarak anlaşılır ve her tecrübe bu doruk noktasına doğru yol alır. Bu yüzden, kendisi de estetik tecrübenin nesnesi olarak görülür. Estetik için bundan çıkan sonuç, aslında sanatın, *Erlebniskunst* (tecrübeye dayalı sanat) olduğudur.

(iv) Erlebniskunst'un sınırları ve Alegorinin Rehabilitasyonu

Erlebniskunst kavramı önemli bir belirsizlik taşır. Başlangıçta *Erlebniskunst* açıkça sanatın tecrübeden doğduğu ve tecrübenin ifadesi olduğu anlamına geliyordu. Fakat türetilmiş anlamıyla *Erlebniskunst* kavramı daha sonra estetik olarak tecrübe edilmiş *olması* düşünülen sanat için kullanıldı. Bunların her ikisinin de birbiriyle ilişkili olduğu açıktır. Varlığının anlamının tecrübeyi dile getirmekten ibaret olması, tecrübe yoluyla kavranılması dışında kavranılamaz.

Bu tür bütün durumlarda olduğu üzere, *Erlebniskunst* kavramını da ona konulan sınırlamaların tecrübesi belirler. Yalnızca sanat eserinin tecrübelerin dönüştürülmesinden ibaret olduğu apaçık ortada değilse — ve bu dönüşüm sanat eserini, bir uyurgezerin güven hissiyle yaratan ilham sahibi bir dahinin tecrübesine dayandığı apaçık ortada değilse ve sonra sanat eserinin, kendisine açılan/maruz kalan kişi için tecrübe hâline gelişi apaçık ortada değilse — o zaman insan *Erlebniskunst* kavramının ana hatlarıyla bilincine varabilir. Goethe yüzyılı bu varsayımların apaçıklığı açısından bizim için dikkate değer bir yüzyıl, bir çağ ve bir devirdir. Yalnızca bizim için kendisini sona erdirdiği ve ötesini görebildiğimiz için onu kendi sınırları içinde anlayabilir ve onunla ilgili bir anlayışa sahip olabiliriz.

Yavaş yavaş, bu devrin sanatın ve edebiyatın total tarihi içindeki devirlerden yalnızca biri olduğunu anlıyoruz. Ernst Robert Curtius'un Orta Çağ'ın edebî estetiği hakkındaki abidevi eseri bize bu konuda iyi bir fikir verir.[135] Eğer *Erlebniskunst*'un sınırlarının ötesine bakmaya başlar ve başka kriterler kullanırsak, Avrupa sanatı içinde yeni manzaralar açılır: Klasik dönemden barok sanat çağına kadar tecrübe edilmiş olma standardından çok farklı başka değer standartları hâkimdir ve bu yüzden gözlerimiz bütünüyle bilinmedik sanat dünyalarına açılır.

Bütün bunlar da bizim için "tecrübeler" hâline gelebilirler. Bu tür bir estetik kendi kendini-anlama daima mümkündür. Fakat, bizim için bu şekilde tecrübe hâline gelen sanat eserinin bizatihi kendisinin böyle anlaşılmak istemediği hususu reddedilemez. Değer kriterlerimiz durumundaki deha ve tecrübe edilmiş olma kriterlerimiz burada yeterli değildir. Biz aynı zamanda çok farklı kriterleri de hatırlayabilir ve dolayısıyla sözün gelişi, bir şeyi sanat eseri yapan şeyin tecrübenin hakikiliği veya tecrübenin ifadesinin yoğunluğu değil, sabit ifade formlarının ve tarzlarının ustaca manipülasyonu olduğunu söyleyebiliriz. Kriterlerdeki bu farklılık her sanat türü için geçerlidir, fakat özellikle de edebî sanatlarda apaçıktır.[136] On sekizinci yüzyıl kadar geç bir zamanda şiir ile retoriğin yan yana durduklarını görürüz; bu modern bilinç için şaşırtıcı bir şeydir. Kant bunların her ikisini de "muhayyilenin özgür oyunu ve anlama yetisinin ciddi meşgalesi"[137] olarak görür. Onun için hem şiir hem de retorik, güzel sanattır ve her ikisi de idrak fakültelerinin,

---

135 Ernst Curtius, *Europäische Literatur und europäisches Mittelalter*, Bern 1948 [*European Literatüre and Latin middle Ages*, tr. Willard Trask (London, 1953)].

136 Keza, Paul Böckman'ın *Formgeschichte der deutschen Dichtung* adlı kitabını dayandırdığı sembolik dil ile ifade edici dil arasındaki tezatla mukayese ediniz.

137 *KdU*, § 51.

duyuların ve anlama yetisinin tasarlanmamış armonisini sergiledikleri sürece "özgür"dürler. Bu geleneğe karşı, tecrübe edilmiş olma ve ilham sahibi deha kriterleri kaçınılmaz biçimde çok farklı bir "özgür" sanat anlayışı sunmuşlardır; bu anlayışa göre şiir tesadüfi/arızi herşeyi elimine ettiği ve retoriği tümüyle çıkarıp attığı ölçüde "özgür" sanat kapsamına girer.

Bu yüzden, retoriğin on dokuzuncu yüzyılda değerini yitirmesi, zarureten dehanın bilinçsizce yaratma doktrininin eseridir. Biz bu devalüasyonun şu özel örneğinin izini süreceğiz; *sembol* ve *alegori* kavramlarının tarihi ile modern dönemde onlar arasındaki ilişkinin değişmesi.

Lingüistik tarihiyle ilgilenen araştırmacılar bile genellikle alegori ile sembol arasındaki estetik karşıtlığın — bu bizim için apaçık bir şey gibi görünüyor — ancak son iki yüzyıl esnasında felsefi açıdan işlenmiş olmasını pek dikkate almazlar ve öncelikle yöneltilmesi gereken sorunun aslında bu farklılık ve zıtlığa ihtiyacın nasıl doğduğu sorusu olması gerektiğini göremezler. O zamanın estetiği ve tarih felsefesi üzerinde çok etkili olan Winckelmann her iki kavramı da eş anlamlı kavramlar olarak kullanır; aynı şey bir bütün olarak on sekizinci yüzyıl estetik araştırmaları için de geçerlidir. Her iki kavramın anlamı da aslında ortak bir şeyi paylaşır. Her iki kavram da anlamı dış görünüş ya da görünüşten ibaret olmayan, anlamıyla dış görünüşünü aşan bir şeye atıfta bulunur. Paylaştıkları şey, her ikisinin de başka bir şeyin yerini almalarıdır. Duyu-dışı şeyin apaçık hissedilir hâle geldiği bu anlam ilişkisine dinî ve kutsal ayinler alanında olduğu kadar şiir ve plastik sanatlar alanında da rastlanır.

"Sembol" ve "alegori" kelimelerinin klasik kullanımının, her ikisi arasındaki bugün aşinası olduğumuz daha sonra ortaya çıkan karşıtlık ilişkisini ne ölçüde mümkün kıldığını keşfetmek, daha detaylı bir incelemeyi gerektiriyor.

Biz burada yalnızca temel çizgilerden birkaçını özetleyebiliriz. Söz konusu kelimelerin başlangıçta birbirleriyle hiçbir ilişkileri yoktu. "Alegori" önceleri konuşma alanına, logos alanına aitti ve bu yüzden hermenoytik ya da retorik bir figürdü. Alegoriyle fiilen kastedilen istenen şey yerine, başka bir şey, daha somut bir şey söylenir; fakat bu ilk anlamı anlaşılır kılar.[138] Fakat "sembol" logos alanıyla sınırlı değildir; çünkü sembol bir diğer anlamla ilişkili değildir; tersine onun kendi duyusal mevcudiyetinin "anlamı" vardır. Gösterilen bir şey gibi o da, *tessera pospitals* ve benzerleri gibi, başka bir şeyi tanımamızı sağlar. Sembol açıktır ki yalnızca içeriğinden dolayı değil, "üretilebilmesinden" — yani bir doküman[139] olabilmesinden — dolayı da değeri olan bir şeydir; bir cemaatin üyeleri birbirlerini onunla tanırlar; nişan ya da kimlik veya parola olarak ister dinî bir sembol ister seküler bir kontekstte ortaya çıkan bir sembol olsun, *sembolün* anlamı her durumda fiziki varlığına bağlıdır ve yalnızca gösterildiğinde ya da konuşulduğunda temsilî bir fonksiyon kazanabilir.

Alegori ve sembol kavramları farklı alanlara aitseler de, yalnızca ortak yapıları — bir şeyi başka bir şey vasıtasıyla temsil etme — dolayısıyla değil, ana uygulamalarını dinî alanda buldukları için de birbirleriyle yakından ilişkilidirler. Alegori, teolojik dinî metinden — başlangıçta Homer'den — hakaretamiz materyali silme ve onun arkasındaki geçerli hakikatleri kavrama ihtiyacından doğar. Retorikte, dolambaçlı ifadelerle ve dolaylı ifadelerin daha uygun olduğu her durumda ilave bir fonksiyon kazanır. Sembol

---

138 *Allegoria* orjinal *hypnoia*'nın yerini alır: Plutarch, *Quomodo adoloscens poetas audire debeat* ("How a Young Man Ought to Study Poetry," *Essays on the Study and Use of Poetry*, tr. F. M. Padelford [Yale Studies in English, 15; New York: Holt, 1902]).

139 *Symbolon*'un "kontrat" olarak anlamının uzlaşmanın kendi karakterine veya dökümantasyonuna bağlı olup olmadığı konusunda kararsızım.

kavramı bu retorik-hermenoytik alegori kavramına (alegori anlamında sembolün ilk kez Chrysippus'ta ortaya çıktığı anlaşılıyor)[140] özellikle yeni-Platonculuğun Hristiyan dönüşümüyle yakınlaşır. Magnum opus'unun başında Pseudo-Dionysius sembolik tarzda (*symbolikos*) düşünme ihtiyacını, Tanrı'nın duyular üstü varlığının duyular dünyasına alışık zihinlerimizle mukayese edilemezliğine atıfta bulunarak savunur. Bu yüzden *symbolon* burada batını bir fonksiyon elde eder;[141] o, tıpkı alegorik konuşmanın "daha yüksek" anlama götürmesi gibi, ilahî olanın bilgisine götürür. Hem alegorik yorum prosedürü hem de sembolik bilgi prosedürü aynı nedenle gereklidir; ilahî olanı hiçbir şekilde, duyular dünyasından hareketle bilme tarzları dışında bilmek mümkün değildir.

Fakat sembol kavramının, alegorinin retorik kullanımına bütünüyle kapalı bir metafizik arkabahçesi vardır. Duyularla algılanabilir olandan ilahî olana yönelmek mümkündür. Çünkü duyular dünyası saf hiçlik ve karanlık değil, hakikatin dışarıya doğru taşması ve yansımasıdır. Modern sembol kavramı bu gnostik fonksiyonundan ve onun metafizik arkabahçesinden kopuk şekilde anlaşılamaz. "Sembol" kelimesinin ilk kullanımından (bir doküman, gösterge/işaret ya da geçiş işareti) gizemli bir işarete ilişkin felsefi fikre yükselebilmesinin ve dolayısıyla yalnızca eğitimli birisince yorumlanabilir hieroglife benzer hâle gelmesinin biricik nedeni, sembolün keyfi şekilde seçilmiş ya da yaratılmış bir işaret/gösterge olmaması, görülebilir olanla görülmeyen arasındaki metafizik ilişkiyi varsaymasıdır. Görülebilir görünüş ile görülemez anlamın birbirinden koparılamazlığı, yani iki alanın bu örtüşmesi her dinî ibadetin temelidir. Terimin estetik alana nasıl teşmil edildiğini anla-

---

140 *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. H. Von Arnim, II, 257 vd.

141 *Symbolikos kai anagogikos, On the Celestial Hierarchy*, I, 2.

mak kolaydır. Solger'e göre,[142] "sembolik olan, ideanın şu ya da bu şekilde tanınabildiği bir mevcudiyete" — başka bir söyleyişle ideal ile görünüşün sanat eserine has iç birliğine — atıfta bulunur. Oysa alegori böylesi bir anlam birliğini yalnızca başka bir şeyi işaret ederek yaratır.

Fakat alegori kavramı da, yalnızca konuşma figürüne ve yorumlanan anlama (*sensus allegoricus*) değil, bunun yanı sıra imajlarda sanatsal olarak temsil edilen soyut kavramlara atıfta bulunması ölçüsünde hatırı sayılır ölçüde teşmile maruz kalmıştır. Apaçıktır ki retoriğin ve poetiğin kavramları, plastik sanatlar alanında estetik kavramlar geliştirmekte ihtiyaç duyulan modeller olarak görev yaparlar.[143] Alegori kavramındaki retorik unsur, anlamdaki bu gelişmeye alegori, sembolün talep ettiği asli metafizik yakınlık türünü değil, konvansiyon ile dogmatik uzlaşmanın — bunlar kişiyi imajsız bir şeyi imajlarla sunmaya muktedir kılar — yarattığı bir koordinasyonu varsaydığı ölçüde katkıda bulunmuştur.

Böylece, özetle dile getirmek gerekirse, on sekizinci yüzyıldaki semantik eğilimler, (içkin ve özü itibarı ile an-

---

142 *Vorlesungen über Ästhetik*, ed. Heyse (1829), s. 127.

143 "Alegori" kelimesi dil alanından plastik sanatlar alanına transfer edildiği zaman araştırılmaya değer. Bu transfer amblemleştirme disiplininin ürünü müydü? (Bakınız P. Mesnard, "Symbolisme et Humanisme," *Umanesimo e Simbolismo*, ed. Castelli [Rome, 1958].) Ancak, on sekizinci yüzyılda insanlar alegorilerle konuşmanın plastik sanatların ilki olduğunu düşünüyorlardı; Lessing'in üstlendiği gibi, şiiri alegorilerden kurtarmak, öncelikle şiirin plastik sanatlar modelinden kurtarılması anlamına geliyordu. Ayrıca, Winckelmann'ın alegori fikrine pozitif yaklaşımı hiçbir şekilde çağdaş estetik zevkle ya da du Bos ve Algarotti gibi çağdaş teorisyenlerin görüşleriyle uyuşmuyordu. O aksine, ressamın fırçasının "anlamadan payını alması gerektiği" talebinde bulunurken Wolff ile Baumgarten'ın etkisinde altında kalmış görünüyor. Bu yüzden o, alegoriyi bütünüyle kapı dışarı etmez, onlara karşı modern alegorileri savunmak amacıyla klasik antikiteye atıfta bulunur. Alegorinin on dokuzuncu yüzyıldaki genel aşağılanışının — sembolik kavramının otomatikman alegori kavramının karşıt tuktubuna yerleştirilme tarzında olduğu gibi — Winckelmann'a ne ölçüde haksızlık ettiğini, Justi örneğinden anlayabiliriz (I, 430 vd.).

lamlı bir şey olduğu düşünülen) sembolik olanın, haricî ve suni anlamı bulunan alegorik olanın karşıt kutbuna yerleştirilmesine yol açmıştır. Sembol duyularla algılanabilir olan ile duyularla algılanabilir-olmayanın örtüşmesidir; alegori duyularla algılanabilir olan ile duyularla algılanabilir-olmayanın anlamlı ilişkisidir.

Nitekim, deha kavramının ve "ifadenin" sübjektivizasyonunun etkisi altında, anlamlardaki bu farklılık bir değerler karşıtlığına dönüşmüştür. Sembol (belirsizliğinden dolayı nihai yorumu yapılabilir bir şey değildir) alegoriye (anlamla kesin ve belirlenebilir bir ilişkisi olduğu düşünülür), sanatın sanat-dışına karşıtlığında olduğu gibi karşıt bir şeydir. Bizatihi anlamının belirlenemezliği, Aydınlanma çağının rasyonalist estetiği, eleştirel felsefeye ve deha estetiğine yenildiğinde, sembol kelimesine ve *sembol kavramına* zaferini armağan eden şeydir. Bu ilişki detaylarıyla gözden geçirilmeye değer bir ilişkidir.

Kant'ın sembol kavramının *Yargının Eleştirisi*'nin 59'uncu paragrafındaki mantıksal eleştirisi bu noktayı açıkça ortaya koyar ve belirleyicidir: O, sembolik temsili şematik temsilin karşıt kutbuna yerleştirir. Sembolik olan temsilî olandır (mantıksal sembolizm denilen "sembolizm"de olduğu gibi sadece notasyondan ibaret bir temsil değildir): Sembolik temsil bir kavramı (Kant'ın felsefesindeki transandantal şematizmin yaptığı gibi) doğrudan değil, dolaylı bir şekilde, " ifadenin kavramın doğru şemasını içermesi dolayısıyla değil, refleksiyon için sembol olması dolayısıyla" sunar. Bu sembolik temsil kavramı, Kantçı düşüncenin en parlak sonuçlarından biridir. O böylece, skolastik formunu *analogie entis*'de bulan ve insani kavramları Tanrı'dan uzak tutan teolojik hakikatin hakkını teslim eder. O ayrıca bunu — özellikle de bu "işin derin bir araştırmayı gerektiriyor olması"na atıfta bulunarak — dilin sembolik işleyiş tarzının metaforikliğinin derin incelenmesine atıfta bulunarak keşfe-

der; ve nihayet analoji kavramını özelde güzel olanın ahlaki iyi olanla ilişkisini — bu ilişki ne bir tâbilik ilişkisi ne de bir eşitlik ilişkisidir — tanımlamak için kullanır. "Güzel olan ahlaki bakımdan iyi olanın sembolüdür." İhtiyatlı olduğu kadar net de olan bu formülle Kant estetik yargıda tam refleksiyon özgürlüğünü insani anlamıyla birleştirir — bu çok önemli tarihsel sonuçları olan bir düşüncedir. Schiller bu konuda onu izlemiştir.[144] İnsanlığın estetik eğitimini Kant'ın formüle ettiği güzellik ve ahlak analojisine dayandırırken Schiller apaçık şekilde Kant'ın açtığı patikayı izleyebilmiştir: "Estetik zevk duyusal tahrikten alışkanlığa dayalı ahlaki ilgiye geçişi, tabiri caizse zorlayıcı bir sıçrama bahis konusu olmaksızın, mümkün kılar."[145]

Sorun, sembol ile alegorinin nasıl bugünkü bildik karşıtlık ilişkisine girdikleridir. En başta, Klopstock'un, Lessing'in, genç Goethe'nin, Karl-Philipp Moritz ve diğerlerinin kendi zamanlarında Winckelmann'a yönelttikleri soğuk ve keyfî alegori eleştirisini paylaşıyor olsa bile, biz Schiller'de bu karşıtlıkla ilgili hiçbir şey bulamayız.[146] Yeni

---

144 Sözün gelişi o *Anmut und Würde*'de, güzel objenin ideanın/düşüncenin "sembolü" görevini yerine getirdiğini söyler. *Werke*, ed. Günter and Witkowski (191 vd), kısım 17, s. 322.

145 Kant, *KdU*, 3rd ed., s. 260 (§ 59, tr. Meredith, s. 225).

146 Filologların Goethe'de "sembol" kelimesiyle ilgili titiz araştırmaları (Curt Müller, *Die geschichitlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung* [1933]) Winckelmann'ın alegori-estetik konusundaki tartışmasının kendi çağdaşları için ne kadar önemli olduğunu ve Goethe'nin sanat hakkındaki görüşünün ne kadar önem kazandığını gösterir. Winckelmann edisyonlarında Fernow (I, 219) ve Heinrich Meyer (II, 675 vd) otomatik olarak sembol kavramını Weimar klasizminde işlendiği şekliyle kabul ederler. Schiller ile Goethe'nin kullanım tarzının etkisi hızla yaygınlık kazanmışsa da, bu kelime Goethe'den önce herhangi bir estetik anlama sahip görünmüyor. Onun "sembol"ün kavram renklerine katkısının başka bir yerden, Loof'un *Der symbolbegriff*'in 195'inci sayfasında Gerhard'a atfıyla ortaya koyduğu gibi, Protestan hermenoytik ve ayin teorisinden doğduğu ortadadır. Karl-Philipp Moritz bunun özellikle de iyi bir örneğidir. Onun sanat yaklaşımı tıka basa Goethe'nin ruhuyla dolu ise de alegori eleştirisinde alegorinin "güzelliğin artık hiçbir öne-

sembol kavramının ilk ip uçlarını ancak Schiller ile Goethe arasındaki mektuplarda bulabiliyoruz. 17 Ağustos 1797 tarihli ünlü mektubunda Goethe, Frankfurt izlenimlerinin doğurduğu hissiyatı tasvir eder ve bu ruhu davet eden nesneler hakkında şunu söyler: "Onlar tam anlamıyla sembolliktirler — başka bir söyleyişle, söylememe bile gerek yoktur ki, başka birçoklarının sembolleri olarak karakteristik bir çoklukta dururlar ve belirli bir totaliteyi kuşatırlar ...." O, bu tecrübeye önem atfetmiştir; çünkü bu tecrübenin ona "empirizmin milyon-başlı ejderhasından" kaçmasına yardım edeceğini düşünmektedir. Schiller onu bu konuda destekler ve bu duygusal hissetme modunu "bu alanda uzlaştığımız şeyle" bütünüyle uyumlu bulur. Fakat Goethe'yle birlikte bu, bildiğimiz kadarıyla, *estetik tecrübeden çok gerçeklik tecrübesidir* ve bu tecrübeyi tasvir etmek amacıyla Goethe'nin *sembolik* kavramını erken Protestan kullanımından aldığı açıktır.

Schiller gerçekliğin sembolik bir şey olarak anlaşılmasına idealist itirazlar yöneltir ve bu yüzden "sembol"ün anlamını estetik istikametine sürükler. Goethe'nin sanat-aşığı dostu Meyer de sembol kavramını, hakiki sanat eserini alegoriden ayırmak için estetiğe uygular. Ancak Goethe'nin kendisi için sanat teorisindeki sembol ile alegori karşıtlığı, bütün fenomenlerde aradığı anlam istikametindeki genel eğilimin özel bir örneğidir. Bu yüzden, o sembol kavramını renklere uygular; çünkü orada da "aynı zamanda, anlamı dile getiren hakiki bir ilişki var." Burada da geleneksel hermenoytik *allegorice, symbolice, mystice* şemasının etkisi onun için çok tipik şu cümleyi yazacak kadar açıktır:[147] "Vukubu-

---

minin bulunmadığı saf sembole yakın bir şey olduğunu" yazabilmektedir (zikreden Müller, s. 201). [Kapsamlı ilave tartışmalar için bakınız *Formen und Funktionen der Allegorie*, ed. W. Haug (Volfenbüttel Symposium, 1978); Metzler, 1979).]

147 *Farbenlehre*, 1'inci didaktik bölümün 1'inci cildi, no. 916.

lan herşey semboldür ve kendi kendisini tam temsil etme durumunda sembol başka herşeye işaret eder."[148]

Sembol kelimesinin felsefi estetikteki bu kullanımı kendisini muhtemelen Greklerin "sanat dini" ile kurumlaştırmıştır. Bunu Schelling'in mitolojiden hareketle geliştirdiği sanat felsefesi açıkça gösterir. *Götterlehre*'sinde Karl-Philipp Moritz — ki Schelling ona atıfta bulunur — mitolojik şiirin "sadece alegori"yle "çözümlenmesini" reddeder, fakat yine de "sembol" kelimesini bu "fantezi dili" için kullanmaz. Ancak, der Schelling, "Genelde mitoloji ve özelde mitolojik edebiyatın herhangi bir parçası şematik ya da alegorik olarak değil, sembolik olarak anlaşılmalıdır. Çünkü mutlak sanata özgü temsilin talebi şudur: Evrensel olanı bütünüyle tikel, tikel olanı da bütünüyle evrensel ve hiçbir anlama gelmeyecek şekilde *tam bir ilgisizlikle/farksızlıkla temsil.*"[149] Heine'nin Homer görüşünü eleştirisinde Schiller bu yüzden, mitoloji ile alegori arasındaki asıl ilişkiyi tespit ederken, aynı zamanda, sembol kavramına sanat felsefesi içinde merkezî bir konum da verir. Keza biz Solger'in de sanatın tümüyle sembolik olduğunu söylediğini görüyoruz.[150] Solger sanat eserinin bizatihi "idea"nın varoluşu olduğunu söyler — sanat eserinin anlamı "fiilî sanat eseri dışında aranan idea" değildir." Çünkü bu dehanın yaratısı durumundaki sanat eserinin karakteristiğidir: Anlamı bizatihi bu fenomenin kendisinde ikamet eder, ona keyfî şekilde yüklenemez. "Sembol" kelimesinin Almanca'ya *Sinnbild* (anlam imajı) olarak tercümesine atıfta bulunarak Schelling onu, tıpkı bir imaj gibi "somut, yalnızca kendisine benzeyen, fakat yine de kavram kadar evrensel ve anlamla yüklü" bir şey olarak

---

148 3 Nisan 1818 tarihli, Schubart'a yazdığı mektup. Genç Friedrich Hegel (*Neue philosophische Schriften*, ed. J. Körner [1935], s. 123) de benzer şekilde şunu söyler: "Bilginin tümü semboliktir."

149 Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802), *Sämmtliche Werke*, part 1, V, 411.

150 Erwin, *Vier Gespräche über Schöne und die Kunst*, II, 41.

tanımlar.[151] Aslında Goethe'nin anladığı şekliyle sembolü ayırt eden şey, idea'nın kendisine onunla varlık kazandırmasıdır. Yalnızca sembol kavramı sembolle sembolize edilen şeyin iç birliğine imada bulunduğu için sembolün estetik için temel bir evrensel kavrama dönüşmesi mümkün olabilirdi. Sembol, duyularla algılanabilir görünüş ile duyular üstü anlamın örtüşmesidir ve bu örtüşme, Grek *symbolon*'un özgün anlamı ile bu anlamın çeşitli dinî mezheplerin terminolojisinde devam etmesi gibi, göstergelerin kullanımında olduğu üzere bir müteakip koordinasyon değil, birbirine ait iki şeyin birliğidir: Her sembolizm — bu sembolizmle ruhban sınıfı daha yüksek düzeydeki bilgiyi yansıtır — büyük ölçüde, der Friedrich Creuzer[152] (*Symbolik* adlı kitabı antikitenin gizemli sembolizmini yorumlamak gibi ihtilaflı bir görevi yerine getirme amacındadır) tanrılar ile insanlar arasındaki "ilk bağlantıya" dayanır.

Fakat sembol kavramı zorlukla karşılaşılmaksızın bir evrensel ilkeye dönüştürülemezdi. Çünkü, sembolü oluşturan imaj ile anlamın birliği kolayca anlaşılır bir şey değildir. Sembol düşünceler dünyası ile duyular dünyası arasındaki gerilimi kolayca ortadan kaldıramaz: O, form ile öz, ifade ile içerik arasındaki bir uyumlu ilişki yokluğu sergiler. Bu gerilimi özellikle de sembolün dini fonksiyonunda söz konusudur. Dini bir seremonide açık olanla sonsuz olanın anlık ve total birbiriyle örtüşme imkânı, sembolü anlamla dolduran şeyin sonlu olanla sonsuz olanın bir aradalığı olduğunu varsayar. Bu yüzden, sembolün dini formu tam anlamıyla, tek olan şeyi bölen ve onu yeniden bütünleştiren "*Symbolon*"un asli doğasına tekabül eder.

Form ile öz arasındaki uyumsuzluk, sembolün anlamı duyularla algılanabilir görünüşün ötesine işaret ettiği ölçü-

---

151 A.g.e., *V*, 412.

152 F. Creuzer, *Symbolik*, *I*, s. 30.

de temel bir uyumsuzluktur. Sembolün form ile öz arasındaki salınımının ya da kararsız gidiş gelişinin kaynağı budur. Bu uyumsuzluk, sembol ne kadar belirsiz ve ne kadar anlamlı ise o ölçüde büyük bir uyumsuzluktur — ve anlam forma ne kadar nüfuz ederse o kadar küçük bir uyumsuzluktur: Creuzer'ın fikri buydu.[153] Hegel "sembolik" terimini, imajla anlam arasındaki bu uyumsuzluktan dolayı Doğunun sembolik sanatıyla sınırlar. Ona göre, anlam aşırılığı klasik sanattan farklı belirli bir sanat formunun özelliğidir;[154] çünkü klasik sanat bu uyumsuzluğu aşmıştır. Fakat bunu söylemek kavramı — görmüş olduğumuz gibi, imaj ile anlam arasındaki uyumsuzluktan çok örtüşmeyi dile getiren bir kavramı — bile isteye sabitleştirmek ve keyfî olarak daraltmaktır. (Pek çok takipçisine rağmen) sembolik kavramını sınırlarken Hegel'in (Schelling'den beri) tam da estetik özerkliği kavramının talepleri karşısında meşrulaştırmak amacıyla, görünüş ile anlamın sembolik olandaki birliğini vurgulamaya çalışan modern estetiğin eğilimleri hilafına bir duruş sergilediği de kabul edilmelidir.[155]

Şimdi de buna mukabil bir şey durumundaki *alegorinin değerini yitirişini* izleyelim. Başlangıçtaki faktörlerden biri, Lessing ve Herder zamanından itibaren Alman estetiğinde Fransız klasisizminin terk edilişi olabilir.[156] Nitekim Solger

---

153 A.g.e., s. 30.

154 *Ästhetik*, 1, (*Werke* [1832 vd.], X, 1), ss. 403 vd. [Benim şu metnime bakınız: "Hegel und Heidelberger Romantik," *Hegels Dialektik*, ss. 87-98 (GW,III).]

155 Kaldı ki önümüzde, 1818'de sembolü saf konvansiyonel alegorinin özel bir durumu olarak gören bir kullanım tarzının 1859'da hâlâ mümkün olduğunu gösterecek Schopenhauer örneği var: Welt als Wille und Vorstellung [*World as Will and Idea*], § 50.

156 Klopstock'a göre (X, 254 vd.) burada Winckelmann bile yanlış bir bağlılık sergiler: "Çoğu alegorik resmin iki ana yanlışı genellikle hiç anlaşılamamaları ya da çok zor anlaşılmalarıdır ve bu resimlerin doğaları gereği ilgi çekici olmamalarıdır. ... Büyük ustalar gerçek kutsal ve seküler tarihle meşgaleyi tercih ederler. ... Kendi ülkelerinin tarihiyle meşgaleyi başkalarına bırakalım. Bunun da ilgi çekici olabileceği ortada ise de, Greklerin ve Romalıların tarihinin benimle

"alegorik" terimini olumlu anlamda Hristiyan sanatının tümü için kullanır ve Friedrich Schlegel bu istikamette çok daha ileri gider. Schlegel şöyle der: Güzelliğin tümü alegoridir (*"Gespräch über Poesie/Şiir Hakkında Konuşmalar"*). Hegel'in "sembolik" kavramını kullanımı (Creuzer'inki gibi) yine de bu alegorik olan kavramına çok yakındır. Fakat bu kullanım tarzı — söze dökülemez olanın dille ilişkisi konusundaki romantik anlayışa ve Doğu'nun alegorik şiirinin keşfine dayanır — on dokuzuncu yüzyıl kültürel hümanizmince korunamamıştır. Weimar klasisizmine başvurulmuştur ve aslında alegorinin değerinin düşürülmesi Alman klasisizmindeki dominant hedefti; bu eğilim kaçınılmaz şekilde, deha kavramının doğuşundan ve sanatın rasyonalizmin prangalarından kurtarılmasından doğdu. Alegori kesinlikle yalnızca dehanın ürünü değildir. Alegori sağlam geleneklere dayanır ve daima kavram yoluyla rasyonel kavrayışa direnemeyen sabit, değişmez bir anlama sahiptir — alegori kavramı dogmatik anlayışlarla çok yakından ilişkilidir: (Grek Aydınlanması'ndaki şekliyle) mitik olanın rasyonalizasyonuyla veya (eski kilise literatüründeki şekliyle) Kutsal Kitap'ın doktrinel birliğe göre Hristiyan yorumuyla ve nihayet modern Avrupa sanatının ve edebiyatının temeli ve son evrensel formu barok olan Hristiyan kültürü ile klasik kültürün uzlaştırılmasıyla çok yakından ilişkili. Bu geleneğin çöküşüyle birlikte alegori de çokmüştür. Sanat kendisini bütün dogmatik bağlardan kurtardığı ve dehanın bilinç dışı ürünü olarak tanımlanabildiği andan itibaren alegori kaçınılamaz biçimde estetik bakımdan kuşkulu hâle dönüştü.

Sembolik'in pozitif, alegorik'in negatif ve sanata özgü bir kavrama dönüşmesinde Goethe'nin estetik hakkındaki

---

ilişkisi nedir?" Alegorinin (anlamayı amaçlayan alegorinin) özellikle de dönemin Fransızları arasındaki aşağı düzeydeki anlamına tepki için bakınız Solger, *Vorlesungen zur Ästhetik*, ss. 133 vd. Keza Erwin II, 49, ve *Nachlass*, I, 525.

fikirlerinin çok büyük bir etkisi vardır. Özellikle de onun kendi şiiri aynı etkiye maruz kaldı; çünkü hayatının itirafı, tecrübenin (*Erlebnis*) poetik inşası olarak görülüyordu. On dokuzuncu yüzyılda, bizatihi kendisinin ortaya çıkardığı tecrübe kriteri en yüksek değer standardı hâline geldi. Yüzyılın ruhuna uygun şekilde, Goethe'nin eserlerinde — yaşlılık yıllarının şiiri gibi — bu kriteri karşılamayan herşey alegoriyle "yüklü" şeyler sayılarak gözden çıkarıldı.

Nihai noktada bu aynı zamanda, sembol kavramını evrensel ve Goetheci anlamıyla benimseyen felsefi estetiğin gelişimini de etkilemiştir; fakat felsefi estetiğin düşüncesi gerçeklik ile sanat arasındaki karşıtlığa dayanır — yani o şeyleri "sanatın görüş açısından" ve on dokuzuncu yüzyılın estetik kültür dini açısından görür. F. T. Vischer bu görüşün tipik örneğidir; o Hegel'den koptuğu ölçüde Hegel'in sembol kavramının çerçevesini genişletir ve sembolü sübjektivitenin büyük başarılarından biri olarak görür. "Zihnin karanlık sembolizmi" kendi başına ruhsuz olan şeye (doğaya ya de fenomenal görünüşlere) ruh ve anlam verir. Estetik bilinç — mitik-dinî bilince tezat bir şey olarak — özgür olduğunu bildiği için, herşeye bahşettiği sembolizm de "özgür"dür. Hâlâ müphem ve belirlenmemişliğini korusa da sembolizmi artık kavramla özel ilişkisi karakterize etmez. Aksine onun insan zihninin yarattığı şeylerden biri olarak kendine has bir pozitivitesi vardır. O, görünüş ile ideanın günümüzde— Schelling'le birlikte — sembol kavramıyla vurgulanan mükemmel uyumudur; oysa uyumsuzluk alegoriye ve mitik bilince tahsis edilmiştir.[157] Aynı şekilde çok daha yakın bir zamanda, Cassirer'de, estetik sembolizmin mitik sembolizmden, estetik sembolde imajla anlam arasın-

---

157 F. T. Vischer, *Kritische Gänge: Das Symbol.* E. Volhard'ın *Zwischen und Nietzsche* (1932) adlı metninin 157'inci sayfa ve davamındaki harika analiziyle ve W. Oelmüller'in *F. Th. Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik* (1959) adlı kitabında yaptığı genetik açıklamayla mukayese ediniz.

daki gerilimin dengeye kavuşmuş olmasıyla ayrıştığını görüyoruz — bu, klasistlerin "sanat dini" kavramının son yankılarından biridir.[158]

Sembol ile alegorinin lingüistik tarihiyle ilgili bu sorgulamadan somut bir sonuç çıkaracağız. İki kavram — "organik olarak" doğan sembol ile soğuk, rasyonel alegori arasındaki değişmez çelişki, tecrübe (*Erlebnis*) ve deha estetiğiyle bağlantısını gördüğümüzde etkisini yitirir. Barok sanatın (antik pazarda apaçık şekilde görülebilir) yeniden keşfi ve özellikle son on yıllarda, modern estetik araştırmalarıyla birlikte barok şiirin keşfi alegorinin rehabilite edilmesine yol açmışsa, bunun teorik nedenini şimdi anlayabiliriz. On dokuzuncu yüzyıl estetiği zihnin sembol-üretme faaliyetinin özgürlüğünde temellenmiştir. Fakat bu yeterli bir açıklama mıdır? Keza bu sembol oluşturma aktivitesi aslında bir mitik, alegorik geleneğin süregelen varlığıyla sınırlı bir aktivite değil midir? Fakat bu bir kez kabul edildiğinde, *Erlebnis* estetiğinin önyargısı mutlak bir tezat hâline getirse de, sembol ile alegori arasındaki tezat tekrar nisbi bir tezada dönüşür. Aynı şekilde, estetik bilinç ile mitik bilinç arasındaki farklılığın mutlak bir farklılık olduğu da düşünülemez.

Bu tür soruların doğuşunun estetiğin temel kavramlarının kökten revizyonunu zorunlu hâle getirdiğini kabul etmemiz gerekir. Açıkça belirtmek gerekirse biz burada tekrar estetik haz ve estetik değerlerdeki değişmeden daha fazlasını içeren farklı bir değişmeyle ilgileniyoruz. Dahası, estetik bilinç kavramının bizatihi kendisi ve dolayısıyla ait olduğu sanatın bakış açısı şüpheli hâle geliyor. Sanat eserine

---

158 Ernst Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form in Aufbau der Geisteswissenschaften*, s. 29. [Aynı görüş daha önce şu metinde de dile getirilmiştir: Benedetto Groce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*. Tübingen 1930]; [*Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic* (1902).]

estetik yaklaşım doğru yaklaşım mıdır? Veya "estetik bilinç" diye adlandırdığımız şey bir soyutlama mıdır? Alegorinin tasvirini yaptığımız yeniden değerlendirmesi, estetik bilinçte de dogmatik bir unsur olduğunu gösteriyor. Ve eğer mitik bilinç ile estetik bilinç arasındaki farklılık mutlak/kesin bir farklılık değilse, bu durumda estetik bilincin eseri olan sanat kavramının kendisi de sorgulanabilir hâle gelmez mi? Her ne olursa olsun, sanatın tarihindeki büyük çağların, insanların kendi çevrelerini, estetik bilinç ve bizim "sanat" kavramımız olmaksızın, dinî ya da seküler hayattaki fonksiyonları herkesçe anlaşılabilecek ve kimseye sadece estetik haz vermeyen yaratılarla doldurdukları çağlar olduğundan şüphe edilemez. Estetik *Erlebnis* kavramı bu yaratılara, onların hakiki varlıkları budanmaksızın uygulanabilir mi?

3. Sanatın Hakikati Sorununu Yeniden Keşfetmek

(A) Estetik Bildung (kültivasyon) Kavramının Belirsizliği

Bu sorunun kapsamını doğru şekilde değerlendirmek için, ilkin "estetik bilinç" kavraminin spesifik, tarihsel olarak gelişen anlamını keşfetmemizi sağlayacak bir tarihsel sorgulama yapacağız. Bugün biz artık "estetik" kavramından, zaman ve mekân doktrinini "transandantal estetik" diye, doğa ve sanatta güzel ve yüce doktrinini "estetik yargı eleştirisi" diye adlandırırken Kant'ın kelimeyle ilişkilendirdiği şeyi anlamıyoruz. Dönüm noktasının, transandantal estetik zevk düşüncesini ahlaki bir talebe dönüştüren ve onu bir

buyruk olarak formüle eden Schiller olduğu anlaşılıyor. Schiller'in formülasyonu şudur: "Estetik tarzda yaşa!"[159] Estetik yazılarında Schiller, Kant'ın estetik haz yargısını ve onun evrensel geçerlilik talebini kendisiyle transandantal olarak doğruladığı radikal sübjektivizasyonu alır ve onu metodolojik bir önkabul olmaktan çıkararak içerikle ilgili bir önkabule dönüştürür.

Kant daha önce estetik zevki duyulara özgü hazdan ahlaki hazza geçiş anlamıyla uyumlu hâle getirdiği kadarıyla Schiller'in Kant'ın bizatihi kendisini izlediği doğrudur.[160] Fakat Schiller sanatın özgürlüğün pratiği olduğunu söylerken, Kant'tan çok Fichte'ye atıfta bulunuyordu. Kant estetik zevkin ve dehanın a priorisini bilgi fakültelerinin özgür oyununda temellendirirken, Schiller bunu Fichte'nin güdüler (impulses) teorisine göre yeniden yorumlar: Oyun güdüsü, form güdüsü ile içerik güdüsünü armonize etmekle yükümlüdür. Oyun güdüsünü geliştirmek estetik eğitimin amacıdır.

Bunun kapsamlı sonuçları vardı. Çünkü günümüzde sanat, güzel görünüşün sanatı olarak, pratik realitenin karşıt kutbuna yerleştirilmekte ve bu karşıtlığa göre anlaşılmaktadır. Eskiden sanat ile doğa birbirlerini tamamlarken, şimdi bunun yerini görünüş ile gerçekliğin karşıtlığı almıştır. Geleneksel olarak, doğanın insanın kullanımı için bilinçle dönüştürülmesi de dahil "sanat"ın amacı doğanın açık bıraktığı gedikleri tamamlamak ve doldurmaktı.[161] Ve "güzel sanatlar," bu çerçeve içinde görüldükleri ölçüde gerçek-

---

159 "Über die ästhetische Erziehung des Menschen"'de (*Letters on the Aesthetic Education of Mankind*), sözün gelişi 15. mektupta söylenen şey şöyle özetlenebilir: "Form güdüsü ile içerik güdüsü arasında bir armoni, başka bir söyleyişle bir oyun güdüsü olmalıdır."

160 *Kritik der Urteilskraft*, s. 164.

161 *KdU*, s. 164.

liği maskeleyen, peçeleyen, değiştiren görünüşler değil, gerçekliğin mükemmelleştirilmeleriydiler. Fakat eğer sanat kavramı gerçekliğe tezat görünüş olarak tanımlanırsa, bu durumda doğa artık kuşatıcı bir çerçeveyi temsil ediyor olamaz. Sanat kendisine ilişkin bir bakış açısı hâline gelir ve kendisine ait bir özerk üstünlük iddiası tesis eder.

Sanatın egemen olduğu yerde, güzelliğin yasaları yürürlüktedir ve gerçeklik cephesinin sınırları aşılır. Bu "ideal krallık," her sınır ihlaline, hatta devletin ve toplumun ahlaki vesayetine karşı savunulmalıdır. *Briefe über die ästhetische Erziehung / Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar*'daki büyük planının doğurduğu değişiklikler, muhtemelen Schillerci estetiğin ontolojik temelindeki değişiklerle yakından ilişkilidir. Bildiğimiz kadarıyla, sanatla eğitim, sanata hazırlık eğitimi hâline gelir. Sanatın bizi hakiki ahlaki ve politik özgürlüğe hazırlamasının yerini, bir "estetik devlet" kültürü, sanata ilgi duyan bir kültürlenmiş toplum (*Bildungsgesellschaft*) alır.[162] Fakat bu, Kantçı duyular dünyası ile ahlaki dünya düalizminini aşma girişiminin karşısına, bu düalizm estetik oyunun özgürlüğünde ve sanat eserinin armonisinde aşılacağı için, yeni bir engel çıkarır. Sanatın ideal olanla hayatı uzlaştırması yalnızca bir lokal ve geçici uzlaştırmadır. Güzellik ve sanat gerçekliğe sadece geçici ve görünüşü değiştiren bir pırıltı verir. Sanatın ve güzelliğin kişiyi yükselttikleri ruh özgürlüğü realitede değil, yalnızca estetik durumdaki özgürlüktür. Bu yüzden, Kant'ın estetik olarak uzlaştırdığı "dır/olan" ile "meli/olması gereken" düalizminin arkasında çok derin, çözülmemiş bir düalizm vardır. Estetik uzlaştırmanın şiiri kendisinin-bilincini, yabancılaşmış gerçekliğin nesri karşısında aramalıdır.

---

162 *Letters on the Aesthetic Education of Mankind*, 27'inci mektup. Bu sürecin mükemmel bir yorumu için bakınız H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel* (Berlin, 1931).

Schiller'in şiiri karşıt kutbuna yerleştirdiği gerçeklik kavramının artık Kantçı olmadığı tartışma götürmez. Çünkü gördüğümüz gibi, Kant daima doğal güzellikten yola çıkar. Fakat, dogmatik metafiziği eleştirmek amacıyla Kant kendi bilgi kavramını "saf doğa bilimi" imkânıyla sınırladığı ve dolayısıyla nominalist gerçeklik kavramının geçerliliğini tartışmadığı için, on dokuzuncu yüzyıl estetiğinin kendisini içinde bulduğu zorluk nihai noktada Kant'ın kendisine kadar geriye gider. Nominalist önyargıların egemenliği altında, estetik varlık yalnızca yetersiz ve eksik şekilde anlaşılabilirdi.

Aslında, bizi estetik varlığı yeterince anlamaktan alıkoyan kavramlardan kurtaran on dokuzuncu yüzyıl psikolojisinin ve epistemolojisinin fenomenolojik eleştirisidir. Bu eleştiri, estetik varlığın modunu gerçeklik tecrübesine göre ve gerçekliğin modifikasyonu olarak kavramak amacıyla yapılmış bütün teşebbüslerin yanlışlığını göstermiştir.[163] Taklit, görünüş, gerçek dışı, illüzyon, büyü, rüya türündeki fikirlerin tümü bir şeyin kendisinden, yani reel varlığından farklı bir şeyle ilişkili olduğunu varsayar. Fakat estetik tecrübeye (*Erfahrung*) fenomenolojik dönüş bize, estetik tecrübenin bu ilişkiye göre düşünmediğini, tarsine tecrübe ettiği şeyi asli hakikat olarak gördüğünü öğretir. Bununla bağlantılı olarak, estetik tecrübenin doğası gerçekliğin herhangi bir hakiki tecrübesiyle düş kırıklığına uğratılamayacak türde bir doğadır. Tam tersine, düşkırıklığı tecrübesi zorunlu olarak, gerçeklik tecrübesinin yukarıda sözü edilen modifikasyonlarına tekabül eder. Yalnızca görünüş olan şey kendisini ifşa eder, gerçeklikten yoksun şey onu edinir, büyülü olan şey büyüsünü yitirir, illüzyon olan şey açıkça görülür ve bir rüyadan uyanırız. Eğer estetik bu anlamda saf görü-

---

163 Bakınız Eugen Fink, "Vergegenwärtigung und Bild," *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 11 (1930).

nüş ise, bu durumda, rüyaların terörü gibi onun gücü de yalnızca görünüşün gerçekliğinden hiçbir kuşku bulunmadığı sürece yaşayabilir ve uyanırken hakikatini kaybeder.

Estetiğin estetik görünüş kavramını ontolojik tanımındaki değişmenin teorik temelleri, bilimsel epistemoloji modelinin hâkimiyetinin bu yeni metodolojinin dışında ikamet eden bilme imkânlarının tümünün ["kurgu/fiction!] güvenilirliklerinin yıkılmasına yol açmasında yatıyordu.

Ünlü bir ifadesini iktibas ederek kendisinden yola çıktığımız Helmholtz'un, anlam bilimlerinde çalışmayı doğa bilimlerindeki çalışmalardan ayırt eden özelliği karakterize ederken, anlam bilimlerini "sanatvarî" diye tanımlamak dışında daha iyi hiçbir yolunu bilmediğini hatırlayalım. Bu teorik ilişkiye pozitif şekilde tekabül eden şeyi "estetik bilinç" diye adlandırabiliriz. Bu, ilkin Schiller'in temellendirdiği "sanatın görüş açısında" dile getirilir. Çünkü, "güzel görünüşün" sanatı gerçeklikle çelişiyorsa, estetik bilinç de aynı şekilde bir gerçekliğe yabancılaşma içerir — o bir "yabancılaşmış Geist formudur — bu Hegel'in *kültürü* (*Bildung*) anlama tarzıdır. Estetik bir duruşu benimseme yetisi kültürlenmiş (*gebildete*) bilincin parçasıdır.[164] Çünkü kültürlenmiş bilinci ayırt eden şu özellikleri estetik bilinçte de buluruz: Evrensel olana yükselme, anlık/dolaysız kabulün ya da reddin tikelliğinden uzaklaşma ya da kendi beklentilerimize veya tercihlerimize tekabül etmeyen şeyi kabullenme.

Yukarıda *estetik zevk* kavramının anlamını bu kontekste tartışmıştık. Fakat estetik zevk idealinin bir toplumu ayırt eden ve üyelerini birbirine bağlayan birliği estetik kültür (*Bildung*) figürünü oluşturan şeyden farklıdır. Estetik zevk yine de içerik kriterine tabidir. Bir toplumda geçerli kabul edilen şey, yani toplumun hâkim estetik zevki sosyal haya-

164 Bakınız yukarda ss. 15 vd.

tın ortak özelliklerinin damgasını taşır. Bu tür bir toplum tercihte bulunur ve neyin kendine ait olmadığını ve olduğunu bilir. Sanata özgü ilgileri bile ilkece keyfî ya da evrensel değil, hayat tarzı ile ideal estetik zevk birliğini sağlayan şey, sanatçının yarattığı ve toplumun değer atfettiği şeydir.

Tam tersine, Schiller'den aldığımız şekliyle estetik Bildung ideali kesinlikle içerik kriterini önceler ve sanat eserini dünyasından koparır. Bu koparmanın bir ifadesi, estetiği içselleştirmiş bilincin geçerlilik talebinde bulunduğu alanın, evrensel olacak şekilde genişlemesidir. Estetiği içselleştirmiş bilincin "nitelik/kalite" atfettiği herşey ona ait bir şeye dönüşür. O artık seçmez, çünkü, onun kendisi hem tercihin dayandırılabileceği bir şey değildir hem de böyle bir şey olma arayışında değildir. Refleksiyon yoluyla, estetik bilinç her belirleyici ya da belirlenmiş estetik zevki aşar ve bizatihi total bir belirleme yoksunluğunu temsil eder. O artık sanat eseri ile sanat eserinin dünyasının birbirlerine ait olduğunu kabul etmez, tam tersine estetik bilinç sanat sayılan herşeyin kendisinden yola çıkılarak ölçüldüğü tecrübe edici (*erlebende*) merkezdir.

Sanat eseri diye adlandırdığımız şeyle estetik olarak tecrübe ettiğimiz (*erleben*) şey bir soyutlama sürecine bağlıdır. Bu soyutlama süreci, sanat eserinin kök saldığı herşeyi (özgün hayat kontekstini ve ona anlam veren dinî ya da seküler fonksiyonu) hesap dışında tutarak "saf sanat eseri olarak" görülebilir hâle gelir. Bu soyutlamayı icra ederken, estetik bilinç kendi başına pozitif bir görevi yerine getirir. O saf sanat eserinin ne olduğunu gösterir ve ona kendi tarzında var olma imkânı verir. Ben bunu, "estetik farklılaşma" diye adlandırıyorum.

Belirli bir estetik zevk bir içerik temelinde farklılaştırsa da — yani seçse ve reddetse de — estetik farklılaşma yalnızca estetik nitelik olarak estetik nitelik temelinde seçen bir soyutlamadır. Bu soyutlama "estetik tecrübelerin kendi

kendilerinin-bilinci içinde icra edilir. Estetik tecrübe (*Erlebnis*) iyi sanat eseri olacağı varsayılan şeye yönelir — görmezlikten geldiği şey amaç, fonksiyon, içeriğinin anlamı gibi onunla ilişkili estetik dışı unsurlardır. Bu unsurlar eseri kendi dünyasına yerleştirdikleri ve dolayısıyla onun başlangıçta sahip olduğu anlamlılığını belirledikleri ölçüde önemli olabilirler. Fakat sanat olarak eser bu unsurların tümünden ayırılmış olmalıdır. O pratikte estetik bilinci, estetik açıdan amaçlanan şeyi, estetik alanın dışındaki herşeyden ayırdığını söyleyecek şekilde belirler. O, sanat eserini, sanat eserinin kendisini bize gösterdiği bütün nüfuz edilebilirlik şartlarından soyutlar. Dolayısıyla bu, özel türde bir estetik farklılaşmadır. O, eserin estetik niteliğini, bizden ona karşı ahlaki ya da dinî bir vaziyet alış talebinde bulunan içerik unsurlarından ayırır ve onu yalnızca kendi estetik varlığıyla sunar. Aynı şekilde o, sanatların icrasında, orijinal (oyun ya da müzikal kompozisyon) ile icrasını birbirinden ayırır ve bunu hem (röprodüksiyonun karşıtı) orijinal ile (orijinale ya da mümkün başka yorumlara karşıt durumdaki) kendi başına röprodüksiyonu, estetik şeyler olarak konumlandıracak şekilde yapar. Estetik bilincin hâkimiyeti, bu estetik farklılaşmayı her yerde gerçekleştirme ve herşeyi "estetik olarak" görme kapasitesinden ibarettir.

Estetik bilinç sanat değerine sahip herşeyi kuşatma iddiası taşıdığı için, bir eş zamanlılık karakterine sahiptir. Bu yüzden, estetik olarak gerçekleştirdiği refleksiyon formu yalnızca şimdiyi içermez. Çünkü, estetik bilinç herşeyi eş zamanlı değerlendirdiği ölçüde, kendisini aynı zamanda tarihsel bilinç olarak da oluşturur. Burada sorun onun tarihsel bilgiyi içine alması ve onu bir ayırt edici kriter olarak kullanması değildir:[165] İçeriğin estetik zevke uygun bir şey

165 Bunun tipik örneği iktibaslardan/aktarmalardan alınan hazdır.

olarak belirlediği her estetik zevk erimesi kendisini aynı zamanda tarihsel olana dönen sanatçıların yaratıcı çalışmalarında da açıkça gösterir. Çağdaş bir resmetme ihtiyacından doğmayan, ancak tarihsel geriye bakış kabilinden temsil durumunda bir tarihsel resim, tarihsel roman ve çok daha önemlisi, on dokuzuncu yüzyılın sürekli stilistik hatırlatmalara müptela tarihselleştirici formları estetik olanla tarihsel olanın eğitimli bilinçte birbiriyle ne ölçüde sıkı-fıkı ilişki içinde olduklarını gösterir.

Eşzamanlılığın estetik farklılaşmanın değil, entegre edici tarihsel hayat sürecinin eseri olduğu itirazında bulunulabilir. Büyük mimari eserler, en azından, geçmişin yaşayan tanıkları olarak şimdinin hayatı içinde var olmaya devam ederler; her miras alınmış teamülü, davranışı, imajı ve dekorasyonu muhafaza etme, aynı şeyi yapmak durumundadır; çünkü o da şimdinin hayat tarzıyla geçmiş hayat tarzlarını birbirine bağlar. Fakat estetikle kültürlenmiş bilinç bundan farklıdır. O kendisini çağların bu türde bir entegrasyonu olarak görmez; ona özgü eş zamanlılık estetik hazzın tarihsel rölativitesine ilişkin bilincine dayanır. *De facto* zamandaşlık (*Gleichzeitigkeit*) prensip itibarı ile yalnızca, kişi kendi "iyi" estetik zevkinden farklı her estetik zevkin aşağılanmasına direnmeye hazırlıklı olduğunda eş zamanlılık (*Simultaneität*) hâline gelir. Bu durumda artık estetik zevkin birliği yerine, değişken bir nitelik hissi geçer.[166]

Estetik bilincin gerçekleştirdiği "estetik farklılaşma" aynı zamanda kendisi için bir haricî varlık (*Dasein*) yaratır. O verimliliğini özel eş zamanlılık siteleri tahsis ederek ispatlar: Edebiyat alanında "evrensel kitaplık," müze, tiyatro, konser salonu vb. Bunun daha öncekinden nasıl farklı hâle geldiğini ve farklı bir şey olduğunu anlamak önemlidir.

---

[166] Bir sosyal oyun olarak iktibaslardan/aktarmalardan alınan zevk bunun tipik örneğidir.

Mesela müze, yalnızca halka açık hâle getirilmiş bir koleksiyon değildir. Aksine eski koleksiyonlar belirli bir estetik zevki (şehirler kadar sarayların estetik zevkini de) yansıtıyor ve özellikle de aynı "okulun" eserlerini — örnek sayılan eserlerini — içeriyordu. Fakat müze bu tür koleksiyonların koleksiyonudur ve tipik şekilde ideal formunu, ya onları tümüyle yeniden düzenleyerek ya da onları mümkün mertebe kuşatıcı olacak şekilde genişleterek, bu tür koleksiyonların kendi geçmişlerini gizlemesinde bulur. Aynı şekilde, son yüzyılın artık kurumlaşmış tiyatroları ve konser salonlarının durumunda, programların zamandaş eserden giderek uzaklaşarak kendilerini, kendilerini destekleyen kültürlenmiş bir toplumun karakteristik kendi kendini doğrulama ihtiyacına adapte ettikleri gösterilebilir. Mimari gibi buna tezat gibi görünen sanat formları bile, ya yapıları resimlere dönüştüren modern röprodüksiyon teknikleriyle ya da seyahati resimli kitaplar karıştırma hâline getiren modern turizmle estetik tecrübenin eşzamanlılığına sürüklenirler.[167]

Bu yüzden "estetik farklılaşma" yoluyla eser, estetik bilince ait bir şey hâline gelirken, ait olduğu mekânını ve dünyasını kaybeder. Buna paralel olarak sanatçı da dünyadaki yerini yitirir. Bu, ısmarlama sanat denilen sanatın aşağılanmasında görülür. Bir alanda, kamu bilincine sanatın tecrübeye (*Erlebnis*) dayandığı fikri egemen olurken — sipariş edilmemiş, verili bir tema, vesile bahis konusu olmaksızın — özgür ilhamdan doğan eserin daha önceleri sanat faaliyetinde kuraldan çok istisna olduğu hatırlanmalıdır; oysa bu-

---

167 Bakınız André Malraux, *La musée imaginarie*, ve W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée* (Paris, 1954). Kaldı ki bu metinlerin ikincisinde, hermenoytik sorgulamamızdan doğan asıl sonuç gözden kaçırılmıştır; çünkü Wiedlé yine de — saf estetiğe yönelttiği eleştirisinde — yaratma eylemini, "eseri önceleyen, fakat kendisini esere yerleştiren, esere bakarak kavrarken kavradığım" (şu Almanca tercümesinden iktibas ettim: *Die Sterblichkeit der Musen*, s. 181) bir norm, bir eylem olarak görür.

gün şairin, ressamın ya da bestekârın aksine mimarın sipariş ve vesileden bağımsız olmadığı için *sui generis* (kendine özgü) olduğunu düşünürüz. Özgür sanatçı siparişle yaratmaz. Onu ayırt eden şey tam bağımsız yaratıcılığıdır ve hayat stili, kamu ahlakının standartlarıyla ölçülemeyen bir yabancının (outsider) karakteristik sosyal özelliklerini bu yüzden kazanır. On dokuzuncu yüzyılda doğan bohem kavramı bu süreci yansıtır. Çingene/Göçebe (Gypsies) evi, sanatçının hayat tarzını tanımlayan bir kavrama dönüşür.

Fakat aynı zamanda, "bir kuş ya da balık kadar özgür" biri olarak sanatçı onu belirsiz bir figüre/şahsiyete dönüştüren bir meşgalenin yükünü de taşır. Çünkü, dinî geleneklerinden kopuk kültürlenmiş bir toplum sanattan, estetik bilinçten ve "sanatın bakış açısının" verebileceğinden çok daha fazlasını bekler. F. Schlegel, Schelling, Hölderlin ve genç Hegel[168] tarafından dile getirildiği, fakat aynı zamanda Runge'nin resimlerinde ve refleksiyonlarında görüldüğü üzere — yeni bir mitoloji talebi sanatçıya ve onun dünyadaki görevine yeni bir kutsallık armağan eder. O "seküler kurtarıcı (Weltlicher Heiland)" (*Immermann*) gibi bir şeydir; çünkü eserlerinden küçük ölçekte, hastalıklarından kurtarılmayı bekleyen bir dünyanın umut ettiği tedaviyi gerçekleştirmesi beklenir. Bu iddia, o tarihten beri sanatçının dünyadaki trajedisini tanımlamaktadır; çünkü bu talebin her karşılanışı daima lokaldir/kısmidir ve aslında bu onun reddedilmesi anlamına gelir. Herkesi birleştirecek deneysel yeni semboller ya da yeni bir 'mit' arayışı gerçekten de kamuyu birleştirerek yeni bir komünite/cemaat yaratabilir, fakat her sanatçı kendine ait cemaati bulduğu için, bu tür cemaat-

---

168 Bakınız Rosenzweig, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idiealismus* (1917), s. 7. [R. Bubner ile C. Jamme ve H. Schneider tarafından son zamanlarda yapılan şu baskılara karşılaştırınız: R. Bubner, *Hegel-Studien*, ek cilt. 9 (1973), 261-65; C. Jamme ve H. Schneider, *Mythologie der Vernunft* (Frankfurt, 1984), ss. 11-14.]

lerin tikelliği yalnızca vukubulan çöküşün tanığı olabilir. Herkesi birleştiren şey, yalnızca estetik kültürün (*Bildung*) evrensel formudur.

İşte fiilî Bildung/kültürlenme süreci — yani evrensele yükselme süreci — tabiri caizse, kendi içinde çökmüştür. "Entelektüel refleksiyonun genelliklere hareket etme, herhangi bir şeyi bir şekilde, benimsediği görüş açısı ne olursa olsun bu görüş açısından değerlendirme ve dolayısıyla ona düşünceler giydirme gönüllülüğü," Hegel'e göre, düşüncelerin gerçek içerikleriyle uğraşmama anlamına gelir. Immermann Geist'ın bu özgür "denetimsiz kendi kendini-toleransla" kendisini-aşışına çağrıda bulunur.[169] O, Goethe çağının klasik edebiyatının ve felsefesinin epigonların (epigones: Büyük yazar, filozof ve sanatçıların daha alt düzeydeki taklitçi takipçileri, ç.) geist'ın zaten mevcut bütün formlarını keşfettikleri ve dolayısıyla kültürden (*Bildung*) zevk almayı, yabancı ve kaba olanın tasfiyesi durumundaki [Bildung'un] hakiki başarısının yerine ikame ettikleri zamanki durumunu böyle tanımlar. İyi şair olmak, tam da iyi şiir yazmak *kolaylaştığı için* zorlaştı.

B) Estetik Bilinçte İçkin Soyutlamanın Eleştirisi

Kültivasyon (Bildung) olarak aldığı formu tanımladıktan sonra, şimdi de estetik farklılaşma kavramına dönerek *estetik olan kavramının* içerdiği teorik zorlukları tartışalım. "Saf estetik olan" istikametindeki soyutlamanın onu elimine ettiği açıktır. Bu, Hamann'ın Kant'ın ayrımları temelinde bir sistematik estetik geliştirme girişiminde çok açıktır.[170]

---

169 Mesela *Epigonen*'de. [Şu metnime bakınız: "Zu Immermanns Epigonen-Roman," *Kleine Schriften*, II, 148-60 (GW, IX).]

170 Richard Hamann, *Ästhetik* (2nd ed., 1921).

Hamann'ın çalışması, o gerçekten Kant'ın transandantal niyetine dönmesi ve dolayısıyla *Erlebnis*'i sanatın biricik kriteri olarak tek-yanlı kullanımını yıkması dolayısıyla dikkate değerdir. Nerede görülürlerse görülsünler estetik unsurun imalarını izleyerek o estetiğin âbide ya da poster sanatları gibi bir amaca bağlandığı özel formlarına bile haklarını teslim eder. Ancak Hamann burada da estetik farklılaşmanın görevine yönelir. Çünkü o, bu formlarda, kişinin sanat tecrübesi dışında da estetik tarzda hareket ettiğinden nasıl söz edebiliyor isek, aynı şekilde estetiği, içinde ikamet ettiği estetik-dışı ilişkilerden ayırır. Bu yüzden estetik problemi bir kere daha tam çerçevesiyle ele alınır ve sanat ve onun güzel görünüş ile kaba gerçeklik ayrımı görüş noktasıyla terk edilen transandantal sorgulama yeniden gündeme girer. Estetik tecrübe, nesnesinin reel ya da reel olmaması, dekorun gerçek hayattan bir sahne olup olmaması karşısında kayıtsızdır. Estetik bilincin herşeyin üzerinde sınırsız bir hâkimiyeti vardır.

Fakat Hamann'ın teşebbüsü tam karşı kutupta başarısızlıkla sonuçlanır; çünkü tam bir tutarlılıkla, sanat kavramını virtüözlükle aynileşecek kadar estetik alanın ötesine taşır.[171] Burada "estetik farklılaşma," en uç noktaya itilir. Hatta sanattan bile kopar.

Hamann'ın yola çıktığı temel kavrayış şudur: "Algılama/idrak kendinde anlamlıdır" (*Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung*). Bu kavramın anlamı, açıktır ki Kant'ın idrak fakültemizin durumuyla amaçlı uyum teorisiyle aynıdır. Kant için olduğu gibi Hamann için de bilgi için temel bir şey durumundaki kavram ya da anlamın kriteri bu suretle askıya alınır. Lingüistik bakımdan dile getirmek gerekirse, *Bedeutsamkeit* (anlamı ya da önemi bulunma niteliği) *Bede-*

171 "Kunst und Können," *Logos* (1933).

utung'un türevidir ve özel bir anlama sahip çağrışımı önemli ölçüde belirsizlik alanına taşır. Bir şey, eğer anlamı (*Bedeutung*) dile getirilmemiş ya da bilinmiyor ise *bedeutsam*'dır. Fakat *Eigenbedeutsamkeit* bunun ötesine uzanır. Eğer bir şey, *fremdbedeutsam* (başka bir şeye göre anlamlı) olmaktan ziyade *eigenbedeutsam* (kendi içinde anlamlı) ise, o kendisini anlamını belirleyebilecek herşeyden ayırır. Böyle bir kavram estetik için sağlam bir temel olabilir mi? "Kendisinde anlamlı (*Eigenbedeutsamkeit*)" kavramı bir şekilde algılama için kullanılabilir mi? Algılama için söylediğimiz şeyi, yani onun hakikati algıladığını — başka bir söyleyişle bilgiyle ilişkili kaldığını — estetik "tecrübe" için de söylememiz gerekmez mi?

Burası Aristoteles'i hatırlamanın yeridir. O her *aisthesis*'in, her anlamın kendisine has belirli bir alanı olsa ve dolayısıyla onda dolaysız şekilde verili şey evrensel olmasa bile, evrensele yöneldiğini göstermiştir. Fakat bir şeyin bir şey olarak spesifik duyularla algısı bir soyutlamadır. Mesele, duyusal tikelleri evrensel bir şeye göre anlarız. Sözün gelişi, bir beyaz silueti insan olarak görürüz.[172]

Aslında, "estetik" görüşü karakterize eden şey kesinlikle görülen şeyi evrensel, bilinen anlamla, tasarlanmış amaçla vb. ilişkilendirme arzusu değil, onu estetik bir şey olarak düşünme arzusudur. Fakat bu yine de bizim ilişkileri görmemizi — yani estetik açıdan hayranlık duyduğumuz bu beyaz fenomeninin gerçekten bir insan olduğunu kabul etmemizi engellemez. Bu yüzden algımız hiçbir şekilde duyulara verilen şeyin basit bir yansıması değildir.

Tam tersine, biz modern psikolojiden — özellikle de W. Koehler, E. Strauss, M. Wertheimer ve diğerleri kadar Scheler'ın da "uyarıya tepki" olarak saf anlayışı konusunda ge-

172 Aristoteles, *De anima*, 425 a 25.

liştirdiği güçlü eleştiriden — bu anlayışın kaynağının bir epistemolojik dogmatizm olduğunu öğrendik.[173] Onun hakiki anlamı normatiftir; "uyarıya tepki," bütün güdüsel fantezilerin tahribininin ideal son ürünü, nihai noktada güdüsel fantezinin tasavvurları yerine, apaçık orada olan şeyi görmemize imkân veren bir büyük uyarı sürecinin sonucu. Fakat bu, uyarıcıya tepkinin yeterliliği olarak tanımlanan saf algı yalnızca bir ideal sınır durumudur.

Fakat buna ek olarak ikinci bir şey daha var. Uyarıya yeterli tepki olarak anlaşılan algı bile asla apaçık orada olan şeyin tam yansıması değildir. Çünkü o daima bir şeyi bir şey olarak anlama düzeyinde durur. Her bir şey olarak anlama, orada olan şeyin ifadesidir; belirli bir mesafeden görünen, incelenen, bir şey olarak-topluca-görülen bir ifadesi. Bunların tümü gözlemin merkezinde ikamet edebilir ya da yalnızca marjininde ya da arkabahçesinde görmeye "refakat" edebilirler. Bu yüzden, orada olan şeyin ifade edilebilir bir yorumu olarak görmenin, orada olan şeyin hatırı sayılır bir kısmını, görüş için orada olan şey basitçe artık orada olamayacak şekilde ıskaladığı kuşku götürmez. Aynı şekilde, orada olan şeyi "okumaya" yol açan beklentiler de hiçbir şekilde orada değildirler. Keza, kişinin şeyleri daima mümkün mertebe aynı şekilde görmesi için, görmenin kendi içinde aynı şekilde görme eğilimi taşıdığını da hatırlatalım.

Saf algı teorisinin pragmatik tecrübe temelinde yapılan bu eleştirisini, daha sonra Heidegger temel sorun olarak ele aldı. Ancak bu, söz konusu eleştirinin aynı zamanda, estetik bilinçte kimse gördüğü şeyin ötesini göremediği, fakat onda ikamet ettiği hâlde estetik bilince de, yani onun bir amaç için genel kullanımına da yöneltilebileceği anlamına

---

[173] Max Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft* (1926), ss. 397 vd. [Şimdi, *Gesammelte Werke*, VIII, 315 vd.]

da gelir. Uzun süreli görüş ve algılama orada olan şeyin basitçe algılanması değil, orada olan şeyi, bizatihi bir şey olarak-anlamadır. "Estetik olarak" gözlemlenen şeyin oluş/varlık modu, elde-mevcut olma değildir. Anlamlı temsil durumunda — yani gayrı-temsilî ve soyut olmamaları şartıyla plastik sanat eserlerinde — anlamlarının somutluğu açıkça görülen şeyin okunma tarzına yön verir. Yalnızca temsil edilen şeyin "farkına varabiliyor" isek "okuyabiliriz" resmi; ve onu resim yapan şey de budur aslında. Görme eklemlenmedir. Biz gördüğümüz şeyi farklı organize etme yollarını denerken ya da bazı bulmaca içeren resimlerdeki gibi, onlar arasında gidip-gelirken, henüz orada olan şeyi görmüş değilizdir. Bulmaca resim, tabiri caizse, bu gidip-gelmenin/tereddüdün keyfî sürdürülmesi, görmenin "agoni"sidir/ıstırabıdır. Aynı şey edebî eserler için de geçerlidir. Yalnızca bir metni anladığımız zaman — yani en azından onun dilinin buyruğu altındaysak — edebî sanat eseri olabilir o bizim için. Katıksız müziği dinlerken bile onu "anlamamız" gerekir. Ancak onu anladığımızda, o bizim için "açık" hâle geldiğinde bizim için bir sanat eseri olarak var olabilir. Böylece, katıksız müzik, form olarak formun saf hareketi, ayırt edebileceğimiz, anlayabileceğimiz objektif anlam içeriğinin bulunmadığı yerdeki bir ses matematiği olsa da, anlama anlamlı olan bir şeyle ilişkiye geçişi gerektirir. Bu tür bir müziğin anlamla özel ilişkisini gösteren şey, bu ilişkinin belirsizliğidir.[174]

---

174 Georgiades'in vokal müzikle mutlak/saf (absolute) müzik arasındaki ilişki hakkındaki araştırmaları (*Musik und Sprache*) bu bağlantıyı doğruluyor görünüyor. [Georgiades'in ölümünden sonra yayınlanan şu metnine de bakınız: *Nennen und Erklingen* (Göttingen, 1985)] Soyut sanat ile ilgili çağdaş tartışma, bana göre, soyut "temsilî" ile "temsilî-olmayan" karşıtlığına doğru sürüklenmektedir. Aslında, soyutlama düşüncesinde polemik bir vurgu vardır, fakat polemik daima ortak bir şeyi varsayar. Bu yüzden soyut sanat kendisini "objektivite"yle ilişkiden koparmakla kalmaz, aynı zamanda onu bir yokluk/bulunmayış formunda sürdürür. O, görmemiz her durumda objeleri görmek olduğu ölçüde bunun ötesine geçemez. Bu tür bir estetik görüş yalnızca, "obje-

Saf görme ve saf işitme, görme ve işitme fenomenlerini keyfî biçimde saf fenomenlere indirgeyen dogmatik soyutlamalardır. Algı daima anlamı içerir. Bu yüzden, sanat eserinin birliğini içeriğine karşıt bir şey olarak formunda aramak, Kant adına havale edilemeyecek çarpık bir formalizmdir. Kant'ın kafasında form kavramıyla ilgili çok farklı bir şey vardı. Onun için form kavramı, sanat eserinin anlamlı içeriğine karşıt bir şey olarak değil, materyalin saf duyusal çekiciliğine karşıt bir şey olarak estetik objenin yapısına atıfta bulunur.[175] Objektif içerik denilen içerik müteakip oluşumu bekleyen bir materyal değil, zaten daha önceden sanat eserindeki form ile anlamın birliğine bağlı bir şeydir.

Ressamların dilindeki genel kabul görmüş bulunan "motif" kelimesi bunu açıkça ortaya koyar. O temsilî olduğu kadar soyut da olabilir; fakat her durumda o bir motif olarak, ontolojik açıdan bakıldığında, maddi-olmayan bir şeydir (*aneu hyles*). Bu hiçbir şekilde onun içeriksiz olması demek değildir. Aksine motifi motif yapan şey ikna edici bir birliğe sahip olması ve sanatçının, tıpkı seyredenin onu bir birlik olarak anlaması gibi, bu birliği anlamın birliği olarak sürdürmesidir. Bu bağlantıda Kant "estetik idealardan" söz eder ve "adlandırılamayan birçok şeyi " bunlara ilave eder.[176] Bu onun estetiğin transandantal saflığını aşma ve

---

leri" pratik doğrudan görme alışkanlıklarını görmezden gelerek var olabilir — kişinin görmezden geldiği şey görmesine katkıda bulunamaz; görebilmesi için insanın gözünü ona dikmesi gerekir. Bernard Berenson bunu şöyle dile getirir: "Genelde 'görme' diye adlandırdığımız şey, pratik bir uzlaşmadır. ..." "Plastik sanatlar gördüğümüz şey ile bildiğimiz şey arasındaki uyuşmadır" ("Shen und Wissen," *Neue Rundschau*, 70 [1959], 55-57).

175 Bakınız Rudolf Odebrecht, a.g.y. (yukarıda 90 numaralı dipnotta yer alıyor). Klasist önyargıyla uyumlu bir şekilde Kant'ın, rengi formun karşıt kutbuna yerleştirerek onu duyusal çekiciliğin unsuru sayması, renklerin yapısal olarak kullanıldığı modern resme aşina kişileri yanlış yola sürükler.

176 *Kdl*, s. 197.

sanatın varlık modunu bilme tarzıdır. Yukarıda gösterdiğimiz gibi, o saf estetik zevkin "entelektüalizasyonundan" kaçınmaktan çok uzaktı. Arabesk hiçbir şekilde onun ideali değildir, yalnızca favori metodolojik örneğidir. Sanata hakkını teslim etmek için, estet kendisi dışına yönelmeli ve estetiğin saflığını feda etmelidir.[177] Fakat bu ona gerçekten sağlam bir pozisyon sağlayacak mıdır? Kant'ta deha kavramının transandantal bir fonksiyonu vardır ve sanat kavramı onda temellenir. Biz bu deha kavramının Kant'ın takipçilerince, estetiğin evrensel temeli olacak şekilde genişletildiğini gördük. Fakat deha kavramı buna gerçekten elverişli bir kavram mıdır?

Modern sanat bilinci, elverişli olmadığını ortaya koyuyor görünüyor. Bir tür "dehanın alacakaranlığı" ortaya çıkıyor görünüyor. Dehanın yarattığı bilinç dışı uykuda gezme fikri — yine de Goethe'nin kendi şiir yazma tarzını tasvirinin meşrulaştırabileceği bir fikirdir — günümüzde yanlış bir romantizm olarak görülüyor. Paul Valéry gibi bir şair onun karşısına, total zanaatkârlığı, mekanik icadı ve sanat dehası eşit düzeyde Leonardo da Vinci gibi bir sanatçı ve mühendis kriteri koymuştur.[178] Fakat popüler bilinç hâlâ on sekizinci yüzyıl deha kültünün ve on dokuzuncu yüzyılın burjuva toplumunun karakteristiği olduğunu keşfettiğimiz sanatın kutsallaştırılmasının etkisi altındadır. Deha kavra-

---

177 Biri bir gün "saflığın" tarihini yazacaktır. H. Sedlmayr *Die Revolution in der modernen Kunst* ((1955) adlı kitabının yüzüncü sayfasında Kalvinistik "pürizme" (purism) ve Aydınlanma deizmine atıfta bulunur. On yedinci yüzyılın felsefi terminolojisinin derin etkisi altındaki Kant da kendisini doğrudan doğruya klasik Pythagorasçı ve Platonik saflık (purity) doktrinine bağlar (bakınız G. Mollowitz, "Kants Platoauffassung," *Kantstudien*, [1935]). Platonizm her modern "pürizm"in ortak kaynağı mıdır? Platon'daki katarsis (arınma, ç.) konusunda bakınız Werner Schmitz, *Elenktik und Dialektik als Katharsis* (yayınlanmamış doktora tezi, Heidelberg, 1953).

178 Paul Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci et son annotation marginale," *Variété I*.

mının günümüzde büyük ölçüde gözlemcinin görüş noktasından kavranması da bunu doğrular. Bu kadîm kavram, yaratıcı zihne değil, eleştirel zihne inandırıcı gelir. Eserin gözlemcisine bir mucize olan şey, yani herkesin yapamayacağı bir şey, bir yaratma mucizesi olarak ilham sahibi dâhiye yansıtılır. Yaratanlar daha sonra aynı kategorileri kendileri için de kullanmışlardır ve bu yüzden on sekizinci yüzyılın dâhi kültü kesinlikle sanatçılarca canlı tutulmuştur.[179] Fakat onlar kendi kendilerini-ilahlaştırmak konusunda, burjuva toplumunun onları ilahlaştırdığı kadar ileri gitmemiştir. Sanatçının kendisi hakkındaki-bilgisi çok daha realisttir. O, gözlemcinin ilham, gizem ve daha derin anlam aradığı yerde yapıp-etme imkânları ve "teknik" sorunlar görür.[180]

Eğer kişi, dehanın bilinç dışı prodüktivitesi teorisinin bu eleştirisini dikkate alırsa, tekrar Kant'ın deha kavramına tahsis ettiği transandantal fonksiyonla çözdüğü problemle tekrar karşılaşır. Sanat eseri ve onu bir zanaatkârın ürününden ya da hatta "para karşılığında yapılmış bir sanat eserinden" — yani estetik değeri düşük bir şeyden — ayıran nedir? Kant ve idealizm için sanat eseri, tanımı gereği, dehanın eseridir. Onun ayırt edici vasfını — tam anlamıyla başarılı oluşunu ve örnek olma karakterini — haz alınacak ve hakkında düşünülecek tüketilemez bir ilgi ve yorum objesi sunması ispatlar. Yaratma dehasının değerlendirmede dehaya atfedilmesi zaten Kant'ın estetik haz teorisinin bir parçasıdır ve K. P. Moritz ile Goethe bunu çok daha açık bir şekilde öğretmiştir.

---

179 Benim Prometheus sembolü hakkındaki şu çalışmalarıma bakınız: *Vom geistigen Lauf des Menschen* (1949). [*Kleine Schriften*, II, 105-35 (GW, IX).]

180 "Sanatçının estetiğinin Dessoir ve diğerlerince talep edilen metodolojik doğrulaması bu noktaya dayanır.

Fakat sanat zevkinin doğası ve zanaatkârın yaptığı şey ile sanatçının yaptığı şey arasındaki farklılık deha kavramı kullanılmaksızın nasıl anlaşılabilir?

Peki sanat eserinin tamamlanmışlığı, yani bitmişliği nasıl anlaşılabilir? Üretilen veya yapılan başka herşeyin tamamlanmışlığı amaç kriteriyle ölçülür; yani tamamlanmışlığını, yapılma amacına göre kullanımı belirler. Eser, ulaşması tasarlanan amaca cevap veriyorsa bitmiştir.[181] Fakat, insan sanat eserinin tamamlanmışlığını nasıl düşünebilir? İnsan sanat ürününü rasyonel ve makul şekilde dikkate alabilse de, sanat diye nitelediğimiz şeylerin çoğu kullanılmak üzere tasarlanmamışlardır ve hiçbiri kendi tamamlanmışlık standardını böyle bir amaçtan almaz. Böyle bir durumda eserin varlığı, fiilen kendi ötesine işaret eden yaratıcı bir sürecin inkıtaya uğraması anlamına gelmez mi? Kendisini kendi içinde bir şekilde tamamlayamaması ihtimali yok mudur?

Aslında Paul Valéry durumun böyle olduğunu düşünmüştür. Fakat o, sanat eseriyle karşı karşıya gelen ve onu anlamaya çalışan biri için ortaya çıkan sonucu ayrıntıyla ele almamıştır. Sanat eserinin kendi içinde tamamlanamazlığı doğru ise, doğru kavrama ve anlamanın kriteri nedir? Tesadüfî ve keyfî inkıtaya maruz kalan bir yaratma süreci zorunlu herhangi bağlayıcılık içermez.[182] Buradan, eserden bir şey yapmanın alıcıya bırakılması gerektiği sonucu çıkar. O hâlde, sanat eserini anlamanın bir biçimi diğerinden daha meşru değildir. Meşruiyetin hiçbir kriteri yoktur. Sanatçı-

---

181 Platon'un kullanıcının bilgisinin üreticinin bilgisine üstünlüğü ile ilgili mülahazasıyla mukayese ediniz. *Republic X*, 601c.

182 Goethe incelemelerimde bana kılavuzluk eden sorun bu sorundu. Bakınız *Vom geistigen Lauf des Menschen* (1949); keza Venedik'te 1958'de verdiğim şu konferansa bakın: "Zur Fragfürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins," *Rivista di Estetica*, III-AIII, 374-83. [Şurada yeniden yayınlandı: *Theorien der Kunst*, ed. D. Henrich ve W. Iser (Frankfurt, 1982), ss. 59-69.]

nın kendisi hiçbir kritere sahip olmadığı için değil — deha estetiği bunu onaylar — ; eserle her karşılaşma yeni bir üretimin değerine ve haklarına sahip olduğu için. Bu bana savunulamaz bir hermenoytik nihilizm gibi görünüyor. Eğer Valéry bazen dehânın bilinç dışı prodüktivitesi mitinden kaçınmak için, eseri konusunda böyle sonuçlar çıkarmışsa,[183] bana göre, mutlak yaratımın kendisinin artık sergilemek istemediği otoritesini okuyucuya ve yorumcuya transfer ettiği için, söz konusu mitle başının dertte olduğu anlamına gelir. Fakat anlamada deha, aslında, yaratmada dehadan çok daha fazla açıklayıcı değildir.

İnsan deha kavramından değil de estetik tecrübe kavramından yola çıktığında da aynı açmazla (*aporia*) karşı karşıya kalır. Georg von Lukács'ın bu konudaki önemli "Estetikte Özne-Nesne İlişkisi" denemesi[184] problemi gözler önüne serer. O, estetik alana Heraklitçi bir yapı atfeder ve bununla kastettiği şey estetiğin birliğinin aslında verili (*Gegebenheit*) olmadığıdır. Sanat eseri mümkün estetik tecrübeler (*Erlebnisse*) çokluğunda yalnızca bir boş form, yalnızca bir düğüm noktasıdır ve estetik obje yalnızca bu tecrübeler içinde var olur. Açıkça görüleceği gibi, mutlak süreksizlik — estetik objenin tecrübeler çokluğunda dağılması — *Erlebnis* estetiğinin zorunlu sonucudur. Lukács'ın düşüncelerini izleyen Oskar Becker bunu net şekilde şöyle dile getirir: "Zaman terimleriyle, eser yalnızca bir an için (sözün gelişi şimdi) var olabilir; o 'şimdi' bu eserdir ve şimdi artık bu eser değildir!"[185] Bu gerçekten mantıklıdır. Estetiği tecrübeye dayandırmak bir mutlak noktalar serisine, sanat eserinin birli-

---

183 *Variété III*, "Commentaires des Charmes": "Şiirlerim onlara ne anlam veriliyorsa odurlar."

184 *Logos*, 7 (1917-18). Valéry sanat eserini kimyevi katolizörle mukayese eder.

185 Oskar Becker, "Die Hinfälligkeit des Schönen und die Abenteurlichkeit des Künstler," *Husserl-Festschrift* (1928), s. 51 [Şu adla yeniden basıldı: *Dasein und Dawesen* (Pfillingen, 1963), ss. 11-40.]

ğini, sanatçının kendisiyle özdeşliğini, sanat eserini anlayan veya sanat eserinden zevk alan kişinin kimliğini yok eden bir mutlak noktalar serisine yol açar.[186]

Sübjektivizmin yıkıcı sonuçlarını teslim etmesi ve estetik dolayımsızlığın kendi kendini-tahribini izah etmesi dolayısıyla, Kierkegaard bana bu konumun savunulamazlığını gösteren ilk düşünürmüş gibi görünüyor. Onun varoluşun estetik aşaması doktrini, saf dolayımsızlıkta ve süreksizlikte varoluşun nasıl çok zor ve savunulması imkânsız olduğunu gören bir ahlakçının görüş noktasından hareketle geliştirilmiştir. Bu yüzden, estetik bilinç eleştirisinin, estetik varoluşun, onu kendisi dışına çıkmaya sürükleyen iç çelişkilerini gösterdiği için çok büyük bir önemi vardır. varoluşun estetik aşaması savunulamazlığını ispat ettiği için, biz sanat fenomeninin bile varoluşa kaçınılamaz bir görev yüklediğini görüyoruz; anlık estetik izlenimin cezbedici mevcudiyetinin taleplerine rağmen, tek başına insani varoluşu destekleyebilen kendini-alamanın sürekliliğini gerçekleştirme görevi.[187]

Eğer yine de estetik varoluşun doğası, insani varoluşun hermenoytik sürekliliğinin dışında inşa edilecek şekilde tanımlanmak istenirse, ben bu durumda Kierkegaard'ın eleştirisinin söylediği şeyin, hesap dışı bırakılmış olacağını düşünürüm. Kabul edileceği üzere, zihin hayatımızın müşterek şartı olarak doğal olan, kendi kendimizi-kavrayışımızı sınırlar ve bu yolla kendisini birçok formda — mit olarak, rüya olarak, bilinç içi hayatın bilinç dışı performasyonu olarak — zihinsel olana yansıtır. Estetik fenomenlerin de aynı

---

186 Daha önce Karl-Philip Moritz'de şunu okuruz: "Eser zaten formasyonundaki, varlık kazanmasındaki en yüksek hedefine ulaşmış durumdadır" (*Von der bildenden Nachahmung des Schönen* [1788], s. 26).

187 Bakınız Hans Sedlmayr, "Kierkegaard über Picasso," *Wort und Wahrheit*, V, 356 vd.

şekilde Dasein'ın tarihsel kendi kendisini-kavrayışının sınırlarını ifşa ettiği teslim edilmelidir. Fakat bize bu sınırların ve şartların bizatihi kendilerini görmemize ya da kendi kendimize bu tarzda sınırlı ve koşullu varlıklar olarak "dışarıdan" bakma imkânı sağlayacak hiçbir avantaj noktası verilmiş değildir. Anlamamıza kapalı olan şeyleri bile kendi kendimize sınırlı şeyler olarak tecrübe ederiz ve neticede bu da insani varoluşun içinde devindiği kendini-anlamanın sürekliliğine aittir. "Güzel olanın kırılganlığının ve sanatçının yaşadığı maceranın" hakkını teslim ederiz. Fakat bu, Dasein'ın "hermenoytik fenomenolojisinin" dışında bir var olma durumu teşkil etmez. Bu daha ziyade, estetik varlıkta ve estetik tecrübede mündemiç süreksizliğe/kesintililiğe rağmen, varlığımızı oluşturan hermenoytik sürekliliği koruma görevini yerine getirir.[188]

Sanatın panteonu, kendisini saf estetik bilince sunan bir zaman dışı şimdi değil, kendisini tarihsel olarak birikimle anlamlandıran *Geist'ın* eylemidir. Estetiği tecrübe de bir kendi kendini-anlama modudur. Kendini-anlama daima, kendisi dışında başka bir şeyle anlamada gerçekleşir ve ötekinin birliğini ve bütünlüğünü içerir. Biz sanat eseriyle dünya içinde ve dünya ile bireysel sanat eseri içinde karşı karşı-

---

188 Oskar Becker'ın "paraontoloji/ontoloji ötesi" konusundaki parlak fikirleri, Heidegger'in "hermenoytik fenomenolojisini"gereğinden fazla içeriğin ifadesi ve gereğinden az metodolojinin ifadesi olarak dikkate alıyor görünüyor. İçeriği itibarı ile, Oskar Becker'ın yapmaya çalıştığı bu paraontoloji, kendi yolunu problemlerle düşünme tekrar, Heidegger'in metodolojik olarak tesbit ettiği noktaya dönüyor. Bu, Schelling'in Fichte'nin bilim teorisinin metodolojik kesinliğinden/titizliğinden daha aşağı düzeyde kaldığı "doğa" tartışmasını tekrarlıyor. Eğer paraontoloji girişiminin tamamlayıcı karakterini kabul ediyorsa kendisini, hem Heidegger'in ileri sürdüğü varlık/oluş sorununun fiilî boyutunun diyalektik ifadesini hem de Becker'ın sanat dehasının sübjektivitesini ontolojik olarak belirlemek üzere estetik problemin "hiperontolojik" boyutuna işaret ederken böyle bir şeyi kabul etmemesini içeren birşey istikametinde aşmalıdır.(keza Becker'ın şu denemmesine bakınız: "Künstler und Philosoph," *Konkrete Vernunft* (Pfullingen, 1963), özellikle ss. 67-102.

ya kaldığımız için, sanat eseri bir süre büyülü bir şekilde içine girdiğimiz bir yabancı evren değildir. Tersine, biz kendimizi anlamayı onunla ve onun içinde öğreniriz ve bu bizim izole edilmiş tecrübelerimizin süreksizliğini ve atomizmini kendi varoluşumuzun sürekliliğinde elimine ettiğimiz (*aufheben*) anlamına gelir. Bu nedenle, anındalık/dolaysızlık iddiası taşımayan, ancak insani durumun tarihsel doğasına tekabül eden sanat ve güzel olan karşısında bir duruş noktası benimseriz. Dolaysızlığa, anlık deha patlamalarına, "tecrübelerin (*Erlebnisse*) önemine/anlamına" başvuru, insani varoluşun kendi kendini-anlamanın sürekliliği ve birliği talebi karşısında duramaz. Estetik bilinç, sanatın tecrübesinin bağlayıcı niteliğini (*Erfahrung*) tahrip etmemelidir.

Bu negatif kavrayış, pozitif şekilde dile getirmek gerekirse, sanatın bilgi olduğu ve sanat eserini tecrübe etmenin bu bilgiyi paylaşma anlamına geldiğidir.

Bu, insanın estetik tecrübenin (*Erfahrung*) hakikatinin değerini nasıl tespit edebileceği ve Kant'ın *Estetik Yargının Eleştirisi* ile başlayan estetiğin radikal sübjektivizasyonunu nasıl aşacağı sorusuna yol açar. Biz bunun, Kant'ın estetik yargıyı bütünüyle öznenin durumuyla ilişkilendiren çok özel transandantal temeller inşa etme görevine tekabül eden bir metodolojik soyutlama olduğunu göstermiştik. Fakat eğer bu estetik soyutlama daha sonra bir içerik olarak anlaşılmış ve sanatın "sadece estetik tarzda" anlaşılması gerektiği talebine dönüştürülmüş ise, biz şimdi bu soyutlama talebinin doğru sanat tecrübesiyle giderilemez bir çelişkiye sürüklendiğini görebiliyoruz.

Sanatta bilgi olmaması mı gerekiyor? Sanat tecrübesi bilimdekinden kesinlikle farklı, fakat ondakinden daha aşağı düzeyde kalmayan bir hakikat iddiası taşıyor olamaz mı? Ve estetiğin görevi, sanat tecrübesinin (*Erfahrung*) kendine has bir bilgi modu — kesinlikle doğanın bilgisini inşa ettiği nihai verileri sağlayan duyu bilgisi modundan farklı ve ke-

sinlikle her tür rasyonel ahlaki bilgi modundan farklı ve aslında her kavramsal bilgi modundan farklı, fakat yine de hakikati taşıyan bir bilgi modu — olmasını temellendirmek değil midir?

Bu, Kant'la birlikte, bilginin hakikati bilimsel bilgi ve bilimsel gerçeklik kavramlarıyla ölçüldüğü sürece kabul edilemez bir şeydir. Tecrübe (*Erfahrung*) kavramını Kant'ın onu ele aldığından çok daha geniş anlamda dikkate almak zorunludur, öyle ki sanat eserinin tecrübesi de tecrübe olarak görülebilsin. Bunun için biz Hegel'in estetik üzerine hayranlık verici derslerine başvurabiliriz. Burada her estetik tecrübede yatan hakikatin varlığının hakkı ve aynı zamanda ona tarihsel bilincin aracılık etme hakkı teslim edilir. Bu yüzden estetik bir dünya görüşleri tarihine — başka bir söyleyişle, sanatın aynasında tecelli ettiği şekliyle hakikatin tarihine — dönüşür. O aynı zamanda şu şekilde formüle ettiğim görevin de temelde kabulünü içerir: Hakikatin sanatın tecrübesi içinde ortaya çıkan bilgisini meşrulaştırmak.

Benzer bir dünya görüşleri (Weltanschauungen) kavramı — ilkin Hegel'in *Geist'ın Fenomenolojisi*'nde[189] Kant ile Fichte'nin bir ahlaki/moral dünya düzeninin temel ahlaki tecrübesini postüle edici izahları için kullanılan bir terim olarak sahneye çıkmıştır — özel hüviyetini ancak estetikte kazanır. Dünya görüşü (Weltanschauung) kavramına alışageldiğimiz karakterini veren şey, dünya görüşlerinin çeşitliliği ve muhtemel değişmeleridir.[190] Kaldı ki sanatın tarihi bunun en iyi örneğidir; çünkü bu tarihsel çeşitlilik tek bir

---

189 Ed, Hoffmeister, ss. 424 vd.

190 *Weltanschauung* kelimesi (bakınız A. Götze, *Euphorion* [1924]) önceleri Hegel'de bile, *mundus sensibilis*'le, sanat olduğu sürece, ana dünya görüşlerinin ait oldukları düşüncelerle ilişkisini korur (*Aesthetik*, II, 131). Fakat Hegel'e göre dünya görüşünün kesinliği/belirleyiciliği çağdaş sanatçılar için geçmişte kalan bir şey olduğu için, dünya görüşlerinin çeşitliliği ve rölativitesi bir refleksiyon ve iç tefekkür konusu hâline gelmiştir.

doğru sanat istikametinde ilerlemeyle aşılamaz. Nitekim, Hegel sanatın hakikatinin hakkını yalnızca onu felsefenin kuşatıcı bilgisine tâbi kılarak ve dünya tarihi ve felsefe tarihi gibi dünya görüşlerinin tarihini de şimdinin tam kendi kendinin-bilincinden hareketle inşa ederek teslim edebilmişti. Fakat bu, sübjektif *geist*'ın alanını ihlal ederek aştığı için, basitçe hatalı bir manevra olarak görülemez. Hegel'in sübjektif *geist*'ı aşma hamlesi düşüncesindeki en uzun ömürlü hakikat unsuru olarak varlığını sürdürüyor. Kavramı her tecrübenin yerini aldığı için, kavramsal hakikati herşey hâline getirdiği ölçüde Hegel'in felsefesi, aynı zamanda, hakikatin hakkının sanatın tecrübesinde teslim edilme tarzını da tekzip eder elbette. Sanatı kendine özgü bir hakikat tarzı olarak meşrulaştırmak istiyorsak, o zaman burada hakikatin ne anlama geldiğini bütünüyle biliyor olmalıyız. Bu soruya verilecek cevap bir bütün olarak anlam bilimlerinde aranmalıdır. Çünkü onlar, — ister estetik, tarihsel, dinî hakikat olsun ister politik bilinçlilik olsun — tecrübenin çeşitliliğini ortadan kaldırmaya değil anlamaya çalışır; fakat bu onların hakikati kendilerinde bulmayı umut ettikleri anlamına da gelir. Hegel ile anlam bilimlerinin tarihsel okulca temsil edilen kendi kendilerini-kavrayışı arasındaki ilişkiyi ve keza hakikatin anlam bilimlerinde ne anlama geldiğini doğru anlamayı mümkün kılan şeyin iki farklı anlama tarzını ele almamız gerekir. Her ne olursa olsun, sanat problemine hakkını estetik bilincin görüş noktasından hareketle teslim edemeyiz, bunu ancak daha kuşatıcı durumdaki bu görüş açısından yapabiliriz.

Estetik bilincin kendi kendisini-yorumunu düzeltme ve estetik tecrübenin tanıklık ettiği sanatın hakikati sorununu yeniden ele alma istikametinde henüz tek bir adım attık. Bu yüzden ilgimiz sanat tecrübesine, onu tecrübe (*Erfahrung*) olarak anlayacak şekilde bakmak oldu. Sanat tecrübesi bir estetik kültüre sahip olmakla eşitlenerek ve dola-

yısıyla kendisine özgü iddiası nötralize edilerek yanlışlanamaz. Biz bunun çok kuşatıcı bir hermenoytik sonucu içerdiğini göreceğiz; çünkü *sanatın diliyle her yüz yüze geliş bitmemiş bir olayla yüz yüze geliştir ve kendisi de bizzat bu olayın bir parçasıdır*. Estetik bilince ve estetik bilincin hakikat sorununu nötralizasyonuna karşı vurgulanması gereken şey budur.

Eğer spekülatif idealizm, Kant'a dayanan estetik sübjektivizm ile agnostisizmi kendisini sonsuz bilgi konumuna yükselterek aşmak istiyorsa, görmüş olduğumuz gibi, o zaman, sanatın varlığını gerektiren sonlunun bu gnostik kendi kendisini kurtarışının yerini felsefe almalıdır. Biz bunun yerine, sıkıca sonlunun/sınırlının konumuna bağlı kalacağız. Bana öyle görünüyor ki Heidegger'in modern sübjektivizm eleştirisindeki verimli unsur, varlığı zamansal yorumunun yeni imkânlar açmış olmasıdır. Varlığı/oluşu zamanın ufkundan hareketle yorumlamak, dile getirdiği şey sürekli yanlış anlaşıldığı üzere, Dasein'ın, bundan böyle ezelî ve ebedî bir şey olarak düşünülemeyecek şekilde radikal ölçüde zamansal olduğu anlamına değil — öyle ki artık ezelî ve ebedî bir şey olarak düşünülemez—yalnızca onun kendi zamanına ve geleceğine göre anlaşılabilir olduğu anlamına gelir. Eğer anlamı bu olsaydı, o hiçbir zaman sübjektivizm eleştirisi ve sübjektivizmin aşılması değil onun — kolektivist bir geleceğe sahip olduğu önceden kolaylıkla tahmin edilebilir bir şey olarak — "egzistensiyalist" radikalizasyonu olacaktı. Aksine, burada söz konusu felsefi soru sübjektivizmin bizatihi kendisine yöneltilmiş bir sorudur. Sübjektivizm sorgulanmak üzere en uç noktasına taşınmıştır yalnızca. Bu felsefi soru şudur: Kendi kendisini-anlamanın varlığı nedir? Bu soruyla o, temelde bu kendini-anlama ufkunu aşar. Kendi kendini-anlamadan gizli bir temel olarak açılmakla zaman nihilistik umutsuzluğa kör bağlılık vazetmez, tersine kendisini sübjektivite-

nin bakış açısıyla düşünmeyi aşan [o zamana kadar gizli] tecrübeyi, Heidegger'in *varlık/oluş* diye adlandırdığı tecrübeye açar.

Sanatın tecrübesine (*Erfahrung*) hakkını teslim etmek için estetik bilinç eleştirisiyle yola koyulduk. Sanat tecrübesi, kendisinin kesin bilgiye göre tecrübe ettiği şeyin hakikatinin tamamını sunamayacağını kabul eder. Sanat eserinde mutlak ilerleme ve sanat eserinde ikamet eden şeyin nihai şekilde tüketilmesi diye bir şey olamaz. Sanatın tecrübesi kendisi hakkındaki bu bilginin bilincindedir. Keza, estetik bilincin tecrübesinin olduğunu düşündüğü şeyi de kolayca kabul edemeyiz. Çünkü bildiğimiz üzere o, nihai noktada tecrübesinin tecrübelerin kesintililiği/kesintili tecrübeler (*Erlebnisse*) olduğunu düşünür. Fakat biz bu sonucu kabul edilemez buluyoruz.

Biz sanatın tecrübesinden bize kendisini nasıl kavradığını söylemesini değil, onun aslında ne olduğunu ve onun hakikatinin ne olduğunu söylemesini istiyoruz; o ne olduğunu bilemese ve neyi bildiğini söyleyemese bile — tıpkı Heidegger'in metafiziğin kendisinin ne olduğunu düşündüğü sorusuna tezat metafiziğin ne olduğunu sorması gibi. Biz sanatın tecrübesinde eserin doğurduğu hakiki tecrübeyi (*Erfahrung*) —onu edinen kişiyi değiştirmeden bırakmaz — görüyoruz ve bu şekilde tecrübe edilen şeyin oluş/varlık modunu sorguluyoruz. Bunu yaparak, burada karşılaştığımız hakikatin ne türde bir hakikat olduğunu daha iyi anlamayı umut ediyoruz.

Bunun, hakikat sorununun anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) pratiğini yaptığı anlamada yeni bir tarzda ortaya çıkan boyutuna açıldığını göreceğiz. [191]

---

[191] [bakınız "Wahrheit in den Geisteswissenschaften," *Kleine Schriften*, I, 39-45 (GW, II, 37-43).]

Anlam bilimlerinde hakikatin ne olduğunu bilmek istiyorsak, anlam bilimlerinin prosedürüne ilişkin felsefi soruyu, Heidegger'in metafizik hakkında ve bizim estetik hakkında yönelttiğimiz şekilde sormalıyız. Fakat biz, anlam bilimlerinin kendi kendilerini kavrayışlarını peşinen kabul etmemeli, onların hakikati anlama modunun gerçekte ne olduğunu sormalıyız. Özellikle de sanatta hakikat sorunu, bu çok daha kuşatıcı sorunun yolunun açılmasına hizmet edebilir; çünkü sanat eserinin tecrübesi anlamayı içerir ve bu yüzden kendisini hermenoytik bir fenomen olarak — fakat hiçbir şekilde bilimsel yöntem anlamında değil — sunar. Aksine, anlama sanat eserinin kendisiyle karşılaşmasına aittir ve dolayısıyla bu aidiyet yalnızca *sanat eserinin kendisinin varlık/oluş modu* temelinde açıkça izah edilebilir.

II

Sanat Eserinin Ontolojisi ve Hermenoytik Anlamı

1 Ontolojik Anlamanın Anahtarı Olarak Oyun

(A) Oyun Kavramı

Başlama noktası olarak, estetikte çok önemli bir rol oynamış olan şu fikri seçiyorum: *oyun* kavramı. Bu kavramı, Kant ve Schiller'de bulunan ve modern estetik ve antropolojinin tamamına egemen sübjektif anlamından kurtarmak arzusundayız. Oyundan sanat tecrübesine atıfla söz ettiğimizde, ne yaratıcısının veya sanat eserinden haz alanların zihin durumundan, hatta zihin yöneliminden ne de oyuna katılan bir sübjektivitenin özgürlüğünden söz ediyoruz; bizatihi sanat eserinin kendi oluş modundan söz ediyoruz. Estetik bilincin analizini yaparken, estetik bilincin bir objeyle karşı karşıya kalan bir şey olarak reel duruma hakkını veremediğini

fark etmiştik. Oyun kavramının açıklamamda önemli olmasının nedeni budur.

Oyun ile oyuncunun hareketini — oyuncunun davranışı olması dolayısıyla diğer sübjektif davranış türleri grubuna aittir — elbette birbirinden ayırabiliriz. Bu yüzden oyuncu için oyunun önemli olmadığı söylenebilir: oyuncunun oynama nedeni budur. Oyun kavramını bu görüş noktasından hareketle tanımlamayı deneyebiliriz. Sadece oyun olan şey önemli değildir. Oynamanın önemli olan şeyle özel bir ilişkisi vardır. Ona "amacını" veren şey yalnızca bu özel ilişki değildir: Aristoteles'in söylediği gibi, " dinlenmek adına oynarız."[192] Daha da önemlisi, oyunun kendisinde kutsal olan bir şey vardır. Yine de, oyunda, aktif ve ilgilenen varlığı (*Dasein*) belirleyen amaçlı ilişkiler basitçe yok olmaz, gizemli bir biçimde askıya alınır. Oyuncunun kendisi, oyunun yalnızca oyun olduğunu ve amaçlarını ciddiyetinin belirlediği bir dünyada var olduğunu bilir. Fakat o bunu, bir oyuncu olarak, bu ciddiyetle ilişkiyi fiilen *amaçladığı/yöneldiği* şekilde bilemez. Oyun amacına yalnızca oyuncu kendisini oyunda unutuyorsa ulaşabilir.

Ciddiyet bize oyunun dışına çıkma çağrısında bulunan bir şey değildir, aksine oyunu oyun yapan şeydir. Oyunu ciddiye almayan kişi, bir oyunbozucudur. Oyunun olma modu (*Seinsweise*) oyuncuya, oyuna, bir nesnenin karşısındaymışçasına davranma imkânı vermez. Oyuncu oyunun ne olduğunu ve yapmakta olduğu şeyin "sadece bir oyun" olduğunu çok iyi bilir; fakat neyi bildiğini bilmez.

Bu yüzden, oyunun kendisinin doğasıyla ilgili sorumuzun cevabını, onu oyuncunun sübjektif düşünüşünde arar-

---

192 Aristotle, *Politics*, VIII, 3, 1337 b 39 ve muhtelif yerlerde. Karşılaştırınız, *Nicomachean Ethics*, X, 6, 1176 b 33: *paizein hopos spoudaze kat' Anacharsin orthos echein dokei.*

sak bulamayız.[193] Tam tersine, oyunun oyun olma modunu, oyun olma modu olarak sorguluyoruz. Araştırma nesnemiz olması gereken şeyin estetik bilinç değil, sanat tecrübesi (*Erfahrung*) olduğunu ve dolayısıyla, sanat eserinin varlık modu sorunu olduğunu görmüştük. Fakat bu tam da estetik bilincin düzeltme sürecine karşıtlığı iddiasında bulunduğum sanat eserinin tecrübesiydi; başka bir söyleyişle, sanat eserinin var olan öznenin karşısında duran bir nesne olmadığı. Aksine sanat eseri hakiki varlığını, tecrübe eden kişiyi değiştiren bir tecrübe olmasında bulur. Sanat tecrübesinin duran ve varlığını sürdüren "öznesi," onu tecrübe eden kişinin sübjektivitesi değil, tersine, sanat eserinin kendisidir. İşte oyunun varlık modunun anlamlı/önemli hâle geldiği nokta, burasıdır. Çünkü oyunun, oynayanların bilincinden bağımsız kendine ait bir özü vardır. Oyun — aslında gerçek oyun — aynı zamanda, özellikle de, tematik ufku herhangi bir sübjektivitenin kendisi-için-varlığıyla (*Fürsichsen*) sınırlı olmadığı zaman ve oyuncu gibi hareket eden hiçbir öznenin bulunmadığı yerde vardır.

Oyuncular oyunun özneleri değildir; tersine oyun, temsiline (*Darstellung*) oyuncular vasıtasıyla ulaşır sadece. Bize bunu kelimenin kullanımı , özellikle de kelimenin Buytendijk'in dikkat çektiği metaforik kullanımları öğretmektedir.[194]

Burada da, metaforik kullanımın, her zaman olduğu gibi, metodolojik önceliği vardır. Eğer bir kelime kaynağı itibarı ile ait olmadığı alana taşınırsa, gerçek "orijinal" anlamı açıkça ortaya çıkar. Dil, aslında kavram analizinin görevi

---

193 Kurt Riezler'in harikulade *Traktat vom Schönen*'i oyuncunun ,sübjektivitesiyle başlar ve dolayısıyla, oyun ile ciddiyet karşıtlığını oyun kavramı kendisi için gereğinden fazla sınırlı bir şeye dönüşecek şekilde korur ve şunu söyler: "Çocukların oyunlarının yalnızca oyun olup olmadıklarından kuşkuluyum"; "Sanatın oyunu yalnızca bir oyun değildir" (s. 189).

194 F. J. J. Buytendjik, *Wesen und Sinn des Spiels* (1933).

durumundaki soyutlamayı önceden gerçekleştirmiştir. Şimdi, düşünmenin yalnızca bu ön başarıyı kullanıma sokması gerekir.

Aynı şey etimolojiler için de geçerlidir. Onlar, dilin değil, lingüistik biliminin gerçekleştirdiği soyutlamalar oldukları için, kabul edildiği üzere, pek güvenilir değildirler ve hiçbir zaman tam olarak dilin kendisiyle, yani fiilî kullanımıyla doğrulanamazlar. Bu yüzden, etimolojiler doğru olduklarında bile, kavram analizinin delilleri değil, kavram analizi için hazırlık niteliğindedirler ve yalnızla böyle açık bir analizle sağlam bir temele sahip olabilirler.[195]

Eğer oyun kavramının nasıl kullanıldığını inceler ve metaforik anlamları denilen anlamlarında yoğunlaşırsak, ışık dalgalarının oyunundan, makina parçalarının bilye yatağındaki oyunundan veya parçalarının oyunundan, organların karşılıklı oyunundan, güçlerin oyunundan, böceklerin oyunundan ve hatta kelimelerin oyunundan söz edebiliriz. Her bir durumda, amaçlanan şey, onu bir son noktaya götürecek herhangi bir amaca bağlı bulunmayan bir ileri – bir geri harekettir. Bununla bağlantılı olarak, "Spiel" kelimesi kökü itibarı ile "dans" anlamına gelir ve ayrıca birçok kelime formunda da yaşar (sözün gelişi, Spielmann'daki jongleur).[196] Oyunun hareketinin kendisini bir sona götürecek hiçbir amacı yoktur; aksine o sürekli tekrar yoluyla kendisini yeniler. İleri – geri hareket oyunun tanımı için, bu hareketi kimin ya da neyin gerçekleştirdiğini önemsiz hâle getirecek kadar merkezîdir. Oyunun hareketinin, oyunun hareketi olarak, sanki hiçbir temeli yok gibidir. Oynanan şeydir oyun — bunun oynanmakta olan oyunda oynayan bir özne-

---

[195] Bu apaçık fikir, Heidegger'in önermelerinin doğruluğunu, onun etimolojik düşünme tarzından dolayı eleştirmeye çalışanlara yöneltilmelidir.

[196] Bakınız J. Trier, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 67 (1947).

nin olup olmamasıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Oyun hareketin gerçekleşmesidir. Biz bu yüzden renklerin oyunundan söz eder ve bununla yalnızca bir rengin diğer renge karşı oynadığını değil, renklerin değişen çeşitliliğini sergileyen bir süreç ya da görünümün varlığından söz ederiz.

Demek oluyor ki oyunun olma modu oyunun oynanması için, oynar gibi davranmakta olan bir öznenin var olmasını gerektirecek tarzda değildir. Aksine, oyunun asli anlamı ortak (*medial*) bir anlamdır. Nitekim biz, bir yerde veya bir zamanda bir şeyin "oynandığından" (*spielt*), bir şeyin devam etmekte olduğundan (*im Spiele ist*) veya bir şeyin vuku bulmakta olduğundan (*sich abspielt*) söz ederiz.[197]

Bu lingüistik gözlem bana, oyunun kişinin yaptığı bir şey olarak anlaşılmaması gerektiğinin dolaylı bir göstergesi gibi geliyor. Dil için oyunun fiilî öznesi, apaçıktır ki diğer aktivitelerinin yanı sıra oyunda oynayan birey özne değil, tersine, bizatihi oyunun kendisidir. Fakat biz oyun gibi fenomenleri sübjektivite alanı ve eylem tarzları ile ilişkilendirmeye öyle alışmışızdır ki dilin ruhundan doğan bu göstergelere kapalı kalırız.

Fakat modern antropolojik araştırma oyunun doğasını, oyunu sübjektivite olarak görmenin çok ötesine uzanacak kadar kuşatıcı anlamıyla ele alır. Huizinga her kültürdeki oyun unsurunu incelemiş ve çok daha önemlisi çocukların oyunları ve hayvanların oyunlarıyla kült'ün "kutsal oyu-

---

197 Johan Huizinga (*Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, rev. German tr., s. 43) şu lingüistik olgulara işaret eder: "İnsan kesinlikle Almanca'da *ein Spiel treiben* [oyun oynamak] ve Hollandaca *een spelletje doen* diyebilir, fakat doğru kelime aslında *spielen* ["oynamak"]'dır. *Man spielt ein Spiel* ['biri bir oyun oynar'] Başka bir söyleyişle, aktivite türünü dile getirmek için, ismin içerdiği düşünce her fiilde tekrarlanmalıdır. Bu, öyle görünüyor ki eylemin bildik aktivite formlarından farklı türde özel ve bağımsız türde bir faaliyet olduğu anlamına gelir. Oynama bildik anlamda bir aktivite değildir." Aynı şekilde, *ein Spielchen machen* ["to take a hand"] hiçbir şekilde oyun olmayan zaman kullanımını tanımlar.

nu" arasındaki ilişkinin analizini yapmıştır. Bu onun, oynama bilincinin inanç ile inançtan-yoksunluk arasında karar vermeyi bütünüyle imkânsız hâle getiren tuhaf kararsızlığı fark etmesine yol açtı. "Vahşilerin olma ile oynama arasındaki hiçbir kavramsal ayrımları yoktur; kimlik, sembol veya imaj konusunda hiçbir şey bilmezler. Dahası, vahşilerin kutsal törenlerindeki zihin durumunun, oyun terimine öncelik tanınarak daha iyi anlaşılıp anlaşılamayacağının sorulmasının nedeni budur. Bizim oyun kavramımızda, inanç ile inanıyormuş gibi yapma arasındaki ayrım geçerliliğini yitirir."[198]

Burada *oyunun oyuncunun bilincine önceliği*, temel bir şey olarak kabul ediliyor ve aslında psikologların ve antropologların tanımladığı oyun tecrübelerinde bile — eğer "oyun" kelimesinin ortak (*medial*) anlamından yola çıkılıyorsa — gün ışığına çıkıyor. Oyun açıkça, oyunun ileri-geri hareketinin kendi kendiliğindenmişçesine izlediği bir düzeni temsil eder. Hareketin sadece hedef ya da amaçtan değil, aynı zamanda zorlu bir çabadan yoksunluğu oyunun bir parçasıdır. O sanki kendi kendine vuku buluyor gibidir. Oyunun güçlük çekilmeden oynanması — bu doğal olarak reel çaba yokluğu anlamına gelmez, tersine yalnızca fenomenolojik olarak gerilim yokluğuna atıfta bulunur[199] — sübjektif biçimde rahatlama olarak tecrübe edilir. Oyunun yapısı oyuncunun kendi içinde yok olmasını sağlar ve dola-

---

198 Huizinga, a.g.e., s. 32. [Keza benim şu metinlerime de bakınız: "Zur Problematik des Sekbstverständnisses" *Kl. Schr.* I, S. 70-81, orada ss. 85 vd.; *Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 2, S. 121vd. Ve "Mensch und Sprache", *Kl. Schr.* I, S. 93-100. orada S. 98vd: *Toplu Eserler* (Ges. Werke), Cilt 2, ss.146 vd. "On the Problem of Self-Understanding" (1962) *Philosophical Hermeneutics*, tr. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1976), ss. 44-58; ve "Man and Language," aynı kitapta ss. 59-68 ve özellikle 66 vd.]

199 Rilke beşinci Duino Elegy'de şunları yazar: "wo sich das reine Zuwenig unbegreiflich verwandelt — umspringht in jenes leere Zuviel" (kesin yokluğun kavranılamaz hâle geldiği yerde — yokluk aşırı yokluğa dönüşür").

yısıyla onu varoluşun fiilî gerilimini oluşturan inisiyatif almanın yükünden kurtarır. Bu aynı zamanda, oyunda ve oyunun sürekli kendi kendini-tazelemesinde ortaya çıkan — ve formunu etkileyen (sözün gelişi, nakarat) — spontan kendini tekrarlamada da görülür.

Oyunun oluş modunun doğanın akış formuna böylesine yakın olması, önemli bir metodolojik sonuç çıkarmamıza imkân verir. Açıkça dile getirmek gerekirse, ne hayvanların *da* oynadıklarını söylemek ne de — metaforik tarzda konuşmak gerekirse — suyun ve ışığın *da* oynadığını söylemek doğrudur. Tam tersine, biz daha ziyade, *insanın* da oynadığını söyleyebiliriz. Keza onun oyunu da doğal bir süreçtir. Keza onun oyunu da, tam da doğanın bir parçası olduğu için — doğanın bir parçası olduğu ölçüde — saf bir kendi kendini-takdimdir. Dolayısıyla, bu alanda, literal kullanım ile metaforik kullanımı birbirinden ayırmak nihai noktada anlamsızlaşır.

Fakat çok daha önemlisi, sanat eserinin varlığının oyunun bu ortak (*medial*) anlamıyla ilişkili olmasıdır (Spiel: Aynı anda hem oyun hem drama anlamına gelir. ç.). Mademki doğa zorlama içermediği gibi amaç ve niyet de içermiyor, o hâlde sürekli kendi kendini-yenileyen bir oyundur ve dolayısıyla sanat için bir model olabilir. Friedrich Schlegel şöyle der: "Her kutsal sanat oyunu dünyanın sonsuz oyununun, kendi kendisini ezelî ve ebedî olarak şekillendiren bir sanat eserinin sadece uzak taklitleridir."[200]

Huizinga'nın tartıştığı diğer sorunu aynı zamanda oyunun ileri-geri hareketinin temel rolü, yani rekabetin oyun karakteri de açıklar. Yarışmacının kendi bilinciyle oyun oynamakta olduğunu düşünmediği doğrudur. Fakat reka-

---

[200] Friedrich Schlegel, "Gespräch über die Poesie," *Friedrich Schlegels Jugendschriften*, ed. J. Minor (1882), II, 364. [Bkz.: E. Behler (ed.)'in yeni eleştirel edisyonunda Part I, Volume 2, ed. Hans Eichner, ss. 284-351 ve s. 324'e bakınız.]

bet/yarış sırasında, oyunun galibini ortaya çıkaran ileri-geri hareketenin gerilimi doğar ve bu yüzden herşey oyuna dönüşür. Açıktır ki ileri-geri hareket esasen öylesine oyuna aittir ki oyunun içinde nihai anlamda kendi başınıza oynama diye bir şey yoktur. Orada bir oyun olması için zarureten bir başka oyuncu olması gerekmez, ama oyuncunun kendisiyle oynadığı ve oyuncunun hamlesine kendiliğinden bir hamleyle karşılık verdiği başka bir şey olmalıdır. Bu yüzden oyundaki kedi, oynamak üzere tepkide bulunacağı için yün yumağını seçer ve top oyunlarının ölümsüzlüğü, top kendiliğinden sürpriz şeyler yaparak her istikamette serbestçe hareket ettiği için doğar.

İnsan sübjektivitenin oynayan şey olduğu durumlarda, oyunun ona katılan oyunculara önceliği, oyuncuların kendilerince de özel bir tarzda yaşanır. Bir kere daha tekrarlamak gerekirse, bu kavramın, asıl özüyle ilgili daha fazla bilgi veren dolaylı, metaforik kullanımıdır. Biz bu yüzden, ihtimallerle veya planlarla oynayan birinden söz ederiz. Söylemek istediğimiz şey açıktır. O yine de kendisini ihtimallere ciddi amaçlarla açıyor değildir. O hâlâ şu ya da bu şekilde, şu ya da bu ihtimal karşısında karar verme özgürlüğüne sahiptir. Oysa bu özgürlüğün tehdit altında olmadığı anlamına gelmez.. Oyuncu için daha riskli olan, oyunun bizatihi kendisidir. Kişi yalnızca ciddi ihtimallerle oynayabilir. Apaçıktır ki bu, kişinin ihtimallere ihtimallerden biri kazanacak ve sanki birini galebe çalacak kadar dalması anlamına gelir. Oyunun oyuncuyu maruz bıraktığı cazibe bu riskte ikamet eder. Kişi, aynı zamanda tehlikeye sokulmuş ve geriye döndürülemez biçimde sınırlandırılmış bir karar verme özgürlüğünün tadına varır. Mesela yap-boz bulmacalarını, sabır oyunlarını düşünün. Oysa aynı şey ciddi konular için de geçerlidir. Kişi, kendi karar verme özgürlüğünün tadına varmak adına, acil kararlar almaktan kaçınıyorsa veya ciddiyetle yaklaşmadığı ve bu yüzden kendilerini

seçmesi hiçbir risk doğurmayan ve dolayısıyla kendisini sınırlamayan ihtimallerle oynuyorsa, biz onun "oyun çocuğu (*verspielt*)" olduğunu söyleriz.

Bundan hareketle, oyunun doğasının oynama eylemine nasıl yansıdığını anlamak mümkündür: *Her oynama bir oynanmış-olmadır*. Oyunun cazibesi, sağladığı büyü kesinlikle oyunun oyuncuya egemen olmasından ibarettir. Kişinin bizatihi kendisinin belirlediği görevleri yerine getirdiği oyunların durumunda bile, oyunun cazibesini, bu görevleri " yapabilir miyim acaba", "üstesinden gelebilir miyim acaba," veya "takrar üstesinden gelebilir miyim acaba" riski doğurur ve oyunun cazibesi buradadır. Kim böyle bir şeyi denerse denesin, aslında, denenen kendisidir. Oyunun gerçek öznesi (bu, tek bir oyuncunun bulunduğu tecrübelerde kesin şekilde bellidir) oyuncu değil, oyunun kendisidir. Oyuncuyu büyüsüne hapseden, kendisine râm ederek orada tutan oyunun kendisidir.

Bunu aynı zamanda, her oyunun kendine has özel bir *Geist*'a sahip olması da açıkça ortaya koyar.[201] Fakat oyunu oynayanların ruh durumuna veya zihin durumuna atıfta bulunmaz. Farklı oyunların oynanmasında ve onları oynama arzusunda sergilenen zihin durumlarının farklılığı, oyunların kendileri arasındaki farklılıkların nedeni değil, sonucudur daha çok. Oyunlar *Geist*'ları itibarı ile birbirinden farklılıklar sergiler. Bunun nedeni, oyunu oluşturan ileri-geri hareketin farklı tarzlarda şekillenmesidir. Bir oyunun özel doğasını oyun alanının doldurulma tarzını buyuran kurallar ve düzenlemeler oluşturur. Bu, oyunun söz konusu olduğu her yerde genel-geçerliliğe sahiptir. Sözün gelişi bu, su oyunlarında veya oynayan hayvanlar için de geçerlidir. Oyunun icra edildiği oyun alanını, âdeta, oyun ala-

---

201 Bkz.: G. Junger, *Die Spiele.*

nının dışındaki boş alanın sınırlarından ziyade, oyunun bizatihi kendisi içeriden belirler ve oyunun hareket düzenini sınırlandırır.

Bu genel belirleyici faktörlere rağmen, bana öyle geliyor ki insani oyunun karakteristiği, onun *bir şey* oynamasıdır. Bu, onun tâbi olduğu hareketin yapısının oyuncunun "seçtiği" belirli bir niteliğe sahip olması demektir. İlkin, oyuncu oynamak *istemekle* oynama davranışını, başka davranışlardan açıkça ayırır. Fakat oynamaya hazır olmaklığı dolayısıyla bile bir seçimde bulunur. O, şu oyunu değil, bu oyunu seçer. Buna mukabil, oyunun hareketinin gerçekleştiği alan insanın kendi başına oynadığı açık alan değildir sadece, aynı zamanda, oyunun hareketi için özellikle seçilerek tahsis edilmiş alandır da. İnsani oyun bir oyun alanını gerektirir. Oyun alanının sınırı — Huizinga'nın doğru şekilde işaret ettiği üzere, tıpkı kutsal mekânın belirlenmesi gibidir[202] — kapalı bir dünya olarak oyun alanını, amaçlar dünyasına geçişi ve vasıtası bulunmayan bir dünya olarak konumlandırır. Her oyunun bir şeyi oynaması burada, oyunun düzenli ileri-geri hareketinin (*Verhalten*) kendisini ancak başka davranışlar karşısında bir davranış türü olarak konumlandırdığı yerde geçerlidir. Oynayan kişi, kendi oyununda dahi, yani oyunun asıl özü gerilimden kendisini kurtarmak olsa dahi, hâlâ oyunun gerektirdiği şekilde hareket eden biridir. Bu, oyunun neden daima bir *bir şeyi* oynama olduğunu çok daha kesin şekilde ortaya koyuyor. Her oyun kendisini oynayan kişiye bir görev yükler. O, oynama özgürlüğünün tadını, kendi amaçlı davranışını oyunun görevlerine dönüştürmeksizin çıkaramaz. Bu yüzden çocuk top oyununda kendisine bir görev yükler ve bu tür görevler, oyunun amacı bu görevin gerçekten yerine getirilmesi değil, bizatihi oyunun

202 Huizinga, a.g.e., s. 17.

hareketinin düzenlenerek şekillendirilmesi olduğu için oyun kabilinden görevlerdir.

Apaçıktır ki oynamada bulduğumuz karakteristik rahatlama ve ferahlık hissi oyunun buyurduğu görevlerin özel karakterine bağlıdır ve bu görevlerin yerine getirilmesinden doğar.

Bunu, görevi başarıyla yerine getirmenin "sağladığı" (*stellt sie dar)* söylenebilir. Bu ifade tarzı kendisini özellikle de bir oyun durumunda dile getirir; çünkü burada görevi yerine getirme herhangi bir amaç kontekstine işaret etmez. Oyun gerçekte, kendi kendisini sunmakla sınırlıdır. Bu yüzden onun oluş modu, kendisini sergilemektir. Ancak kendi kendini-sergileme doğanın evrensel ontolojik bir özelliğidir. Bugün biz biyolojik amaçlı anlayışların, canlı şeyleri anlamaya çalışırken ne kadar yetersiz kaldıklarını biliyoruz.[203] Aynı şekilde, hayatın fonksiyonunun ve oyunun biyolojik amacının ne olduğunu sormak da yetersiz bir yaklaşımdır. Başka herşeyden önce, oyunun anlamı, kendi kendisini-oynamasıdır.

Görmüş bulunduğumuz gibi, insani oyunun kendi kendisini-oynaması, oyuncunun suni amaçlarıyla ilişki kurma davranışına bağlıdır, fakat bu amaçların "anlamı," aslında gerçekleştirilmiş olmalarına bağlı değildir. Tersine, kendisini oyunun görevine adamak, gerçekte, kendi kendisini oynamaktır (*Sichausspielen*). Oyunun kendi kendisini-temsili aynı zamanda, oyuncunun kendi kendisini temsilini sağlar, bunu da oynayarak, yani temsil ederek yapar. Yalnızca oyun daima temsil olduğu için, insani oyun oyunun görevini temsilde bulur. Bu yüzden, ya imaların yüzergezer anlam kontekstlerinde bir şeyler içerdikleri için (sözün gelişi Kay-

---

[203] Bu eleştiriyi özellikle Adolf Portmann birçok yazısında yapmış ve morfolojik yaklaşımın meşruiyetine yeni bir temel sağlamıştır.

zer, Kral, Asil) ya da oyunun kendisi bir şeyi temsilden ibaret olduğu için (mesela çocukların araba oyunlarında olduğu gibi) temsil oyunları diye adlandırılması gereken oyunlar vardır.

Her temsil potansiyel olarak bir başkası için temsilîdir. Bu imkânın tasarlanması, oyun olarak sanatın karakteristik özelliğidir. Oyunun kapalı dünyası, sanki duvarlarından birisinin yıkılmasına izin veriyor gibidir.[204] Apaçıktır ki dinî bir rit (âyin, tören, ç.) ve tiyatrodaki bir oyun, çocuk oyununun temsil etmesi anlamında temsil etmez. Onların varlığı kendi kendilerini sergilemeleriyle tüketilmiş olmaz; çünkü onlar aynı zamanda kendileri dışında seyrederek oyuna katılan izleyicilere de işaret ederler. Burada oyun artık ne sırf düzenli bir hareketin kendi kendisini-sergilemesi ne de çocuğun içinde kaybolduğu saf temsildir; aksine burada oyun "biri için temsil eden şeydir." Her temsil için geçerli talimat burada ön plana çıkar ve sanatın varlığı için belirleyici hâle gelir.

Ancak genelde çoğu oyun özü itibarı ile temsildir; fakat oyunda kendisini sergileyen oyuncu sayısı arttıkça, oyun herhangi biri için sergileniyor olmaktan çıkar — yani oyun izleyiciyi hedeflemenin dışına çıkar. Çocuklar, temsil ettiklerinde bile kendileri için oynarlar. Yalnızca seyirciler önünde oynanan oyunlar (sözün gelişi spor oyunları) bile seyircilere yönelik değildir. Gerçekten de müsabakalar/yarışmalar, tam da gösteriye dönüştükleri için asıl oyun özelliklerini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalırlar. Bir dinî rit unsuru olarak dinî yürüyüş (*Prozession*), bir manzaradan daha

---

204 Bakınız Rudolf Kassner, *Zahl und Gesicht*, ss. 161 vd. Kassner, "çocuk ile kuklanın olağanüstü birliği ve ikiliğinin" dördüncü "seyircinin oluşturduğu duvarının" (dinî ritte olduğu gibi) kayıp olduğunu söyler. Ben tam tersini öne sürüyorum; *sanat eserinin* oyun dünyasını kapatan şey kesinlikle bu dördüncü izleyici duvarıdır.

fazla bir şeydir; çünkü onun gerçek anlamı dinî cemaatin tümünü kuşatmasındadır. Kaldı ki dinî bir eylem cemaat için gerçek bir temsildir; aynı şekilde, bir dram, doğası gereği, izleyiciye çağrıda bulunan bir oyun türüdür. Bir tanrının dinî rit içinde takdimi, bir mitin oyunda takdimi, yalnızca katılan oyuncuların sergilenen oyunda tümüyle absorbe edilmiş olması ve oyunu yüksek düzeyde kendi kendilerinin-temsili olarak görmeleri anlamında değil, aynı zamanda oyuncuların izleyici için anlamlı bir bütünü icra etmeleri anlamında da oyundur. Bu yüzden, oyunu gösteriye çeviren, aslında dört duvar yokluğu değildir. Tersine, seyirciye açıklık oyunu kapalı hâle getiren unsurlardan biridir. Oyun olarak oyunun ne olduğuna seyirci karar verir.[205]

Bu nokta, oyunu "ârafta (*medialen Vorgangs; in between*)" bir süreç olarak tanımlamanın önemini gösteriyor. Oyunun oyuncunun bilincinde ya da tutumunda var olmadığını, tam tersine, oyunun oyuncuyu kendi alanına sürükleyerek ona kendi *Geist*'ını verdiğini görmüştük. Oyuncu oyunu kendisini aşan bir gerçeklik olarak tecrübe eder. Bu oyunun böyle bir gerçeklik olarak "düşünüldüğü" yerde geçerlidir — sözün gelişi, *bir izleyici için temsil* olarak ortaya çıkan oyunda — durum tam da budur.

Temsil (*Schauspiel*) de oyun (*Spiel*) olarak kalır; bu onun kapalı bir dünya olan oyun yapısına sahip olması demektir. Ama dinî ya da dünyevi oyun ne kadar bütünüyle kendi içine kapalı bir dünya sunsa da seyirciye açıktır. Oyuncular rollerini herhangi bir oyundaki gibi oynarlar ve dolayısıyla oyun temsil edilmiş olur; ancak oyunun kendisi hem oyuncuları hem de seyircileri içine alan bir bütündür. Aslında o, oyun içinde yer almayan, fakat onu seyreden kişi tarafından tecrübe edilir ve kendisini, ""tasarlandığı" üzere, bu kişiye sunar.

---

[205] 204 nolu dipnota bakınız.

Oyuncular açısından bu, onların rollerini herhangi bir oyundaki gibi basitçe icra etmedikleri — daha ziyade rollerini seyirci için oynadıkları, seyirci için temsil ettikleri — anlamına gelir. Oyuna katılma biçimini artık onların bütünüyle oyunda absorbe edilmeleri değil, rollerini, kendilerinin değil, seyircinin içine çekilmesi gereken oyunun bütününe göre ve bütünüyle bağlantılı şekilde yerine getirmeleri belirler. Oyuna katılma tarzını artık oyunun onları bütünüyle absorbe etmesi değil, tersine kendi rollerini oyunun bütününe — oyunda absorbe edilmesi gerekenler onlar değil, seyircilerdir — göre ve bütünüyle bağlantılı şekilde oynamaları belirler. Oyun bu şekilde bir temsile dönüştüğünde, tam bir değişim gerçekleşir. Oyun seyirciyi oyuncuların yerine geçirir. Seyirci — oyuncu için değil — seyirci için ve onun önünde oynanır. Bu elbette oyuncunun, temsil rolünü icra ettiği bütünün anlamını tecrübeye muktedir olamaması demek değildir. Seyircinin yalnızca metodolojik önceliği vardır; bu öncelik nedeniyle oyun onun için icra edilir, oyunun anlaşılması gereken bir anlamı vardır ve bu yüzden oyuncunun davranışından ayrı bir varlığı söz konusudur. Aslında, oyuncu ile seyirci arasındaki farklılık burada ortadan kalkar. Oyunu anlamıyla düşünme gerekliliği hem oyuncu hem de seyirci için geçerlidir.

Oyun cemaati bütün seyircilere kapatıldığında dahi durum böyledir; çünkü bu oda müziği denilen müzikte — dinleyiciler için değil oyuncular için icra edilmek suretiyle çok daha otantik bir müzik icrası peşindedir — olduğu gibi, sanat hayatının sosyal kurumlaşmasına direndiği şeydir. Kim bu tarzda müzik icra ederse, o aynı zamanda aslında iyi müzik "yapmaya" çalışıyordur; fakat gerçekte bu da dinleyici için orada olmak anlamına gelir. Sanatın icrası, doğası gereği, biri için icradır; dinleyen ya da izleyen hiç kimsenin olmadığı yerde bile.

B) Yapıya Dönüşüm ve Total Aracılık (Vermittlung)

İnsani oyunun sanat olmakla asıl mükemmelliğine ulaştığı bu değişmeyi *yapıya dönüşüm* (*Verwandlung ins Gebilde*) diye adlandırıyorum. Yalnızca bu değişme yoluyla oyun, oyun olarak düşünülebilecek ve anlaşılacak şekilde ideal durumuna ulaşabilir. O yalnızca bu durumda oyuncuların temsil aktivitesinden ayrı bir şey olarak ortaya çıkar ve oyuncuların oynadıkları şeyin saf görünüşünde (*Erscheinung*) var olur. Oyun, oyun olarak — öngörülemez doğaçlama bile — ilkece tekrarlanabilir ve dolayısıyla süreklidir. Oyun bir eserin, bir "ergon"un karakterine sahiptir ve yalnızca "energia" değildir.[206] Onu bu anlamda yapı (*Gebilde*) diye adlandırıyorum.

Ancak oyuncunun temsil aktivitesinden böylesine ayrılabilen şey buna rağmen temsile muhtaçtır. Bu tür muhtaçlık, ne oyunun yalnızca onu temsil eden özel kişilerle ne de seyircilerle hatta ne de eserin mucidi, gerçek yaratıcısı durumundaki sanatçı ile belirli bir anlam kazanması anlamında bağlılık anlamına gelir. Tersine, oyun onların tümü karşısında mutlak otonomiye sahiptir ve dönüşüm kavramıyla söylenmek istenen şey de budur.

Bunun sanatın doğasının varlığının belirlenmesi konusunda ima ettiği şey, dönüşümün anlamı ciddiye alındığında ortaya çıkar. Dönüşüm, değişme değildir; hatta kapsamlı değişme de değildir. Değişme daima, değiştirilen şeyin aynı zamanda aynı kalması ve sürdürülmesi anlamına gelir. Bütünüyle değişse bile, ondaki bir şey değişir. Bu kategorilere göre, her değişiklik (*alloisos*) nitelik alanına aittir — yani tözün ârazı/ilineği alanına. Ancak dönüşüm, bir şeyin aniden ve bir bütün olarak başka bir şey olmasıdır; bu ken-

---

206 Burada Aristotoles'in *poesisi praxis*ten ayırırken kullandığı klasik ayrımdan yararlanıyorum (*Eudemian Ethics*, II, 1; *Nicomachean Ethics*, I, 1).

disi olan diğer dönüşmüş şey, daha önceki varlığı yok olan şeyle mukayese edildiğinde, onun hakiki varlığıdır. Biz birinin dönüştüğünü keşfettiğimizde, bununla tam olarak, onun sanki başka bir kişi olduğunu kastederiz. Burada birinden diğerine götüren herhangi bir tedrici değişme olamaz; çünkü biri diğerinin reddidir. Bu yüzden yapıya dönüşüm, daha önce var olan şeyin artık var olmaması anlamına gelir. Fakat aynı zamanda, şimdi var olan, kendisini sanat oyununda temsil eden şey, süregelen ve sahiden var olan şeydir.

Burada, sübjektiviteden yola çıkmanın, asıl sorunu ıskalamak demek olduğu açıktır. Artık var olmayan şey — oyunculardan biri olarak düşünülen şair ya da bestekârla birlikte — oyunculardır. Oyuncuların hiçbirinin kendilerine-ait-varlıkları (*Für-sich-sein*)yoktur; onlar "yalnızca oynamak" anlamına gelecek şekilde de var değildir. Oyunu oyuncudan hareketle tanımlamaya çalışırsak, o zaman oyun açıkça dönüşüm değil, kılık değiştirmedir. Kılık değiştirerek kendini gizleyen bir adam, tanınmak istemiyor, başka biri olarak görünmek, kendisi sanılmak istiyordur. Başkalarının gözünde o artık kendisi olmak istemiyor ve başka biri olarak tanınmak istiyordur. Bu yüzden, keşfedilmek ya da tanınmak istemez. O başka birini oynar, fakat bunu, bizim bir şeyi gündelik ilişkilerimiz içinde oynadığımız tarzda yapar — yani, sadece imiş gibi göründüğümüz, rol yaptığımız, izlenim yarattığımız tarzda yapar. Bu tür bir oyunu oynayan kişi, sürekliliğini inkâr ediyor gibidir. Fakat aslında bu, kendisi olmayı sürdürüşünü kendisi için devam ettirmesi ve bunu eylemde bulunduğu kişilerden saklaması anlamına gelir.

Oyunun doğası konusunda gözlemlediğimiz şeylere göre, bir gösteriyi gerçekleştirmekte mündemiç/içkin kendi ile oyun arasındaki bu sübjektif ayrım oyunun hakiki yapısı değildir. Daha ziyade, oyunun kendisi, oyuncunun

kimliğinin kimse için varlığını koruyamayacağı türde bir dönüşümdür. Bunun yerine herkes temsil edildiği düşünülen şeyin ne olduğunu, "neyin kastedildiğini" sorar. Artık oyuncular (veya oyun yazarı) yoktur; oynadıkları şey vardır.

Fakat herşeyden önce, artık var olmayan şey, kendimize ait bir şey olarak içinde yaşadığımız dünyadır. Yapıya dönüşüm basitçe başka bir dünyaya dönüşme değildir. Oyun elbette başka bir dünyada, kapalı bir dünyada gerçekleşir. Fakat bir yapı olduğu sürece, tabiri caizse, o kendi ölçüsünü kendinde bulmuştur ve kendisini kendisi dışında hiçbir şeyle ölçmez. Bu yüzden, bir temsilin icrası — bu açıdan neredeyse bütünüyle dinî ibadete benzer — mutlak şekilde kendi içinde ikamet eden bir şey olarak var olur. O artık, her benzerliğin gizli ölçüsü olarak gerçeklikle hiçbir mukayeseye izin vermez. O, onda daha üstün bir hakikat dile geldiği için, bütün bu mukayeseleri — ve dolayısıyla reel olup olmadığı sorusunu da — aşar. Sanatın yüksek değerinin felsefe tarihindeki en radikal eleştirmeni Platon bile bazen, bir yandan hayatın komedisinden ve trajedisinden, diğer taraftan sahnedeki komediden ve trajediden, aralarında farklılık gözetmeksizin söz eder.[207] Çünkü insan oyunun kendisine açılan anlamını nasıl görmesi gerektiğini biliyorsa bu farklılık ortadan kalkar. Temsilin verdiği haz her iki durumda da aynıdır: Bu haz bilginin verdiği mutluluktur.

Yapıya dönüşüm diye adlandırdığımız şeye anlamını veren budur. Bu dönüşme hakikate dönüşmedir. O, şeyleri tekrar eski durumlarına dönüştürecek tılsımlı kelimeyi bekleyen büyü anlamında dönüşüm değil, bizatihi kendisi kurtuluş ve tekrar hakiki varlığa dönüşmedir. Ne olduğu oyu-

---

207 Plato, *Philebus*, 50b.

nun icrası sırasında ortaya çıkar. O, aksi takdirde hep kendisini kamufle ederek gözden ırak kalan şeyi ortaya çıkarır ve gözler önüne serer. Hayatın komedisini ve trajedisini anlayabilen kişi, bizimle oynanan oyunu gizleyen amaçların baştan çıkarıcılığına da direnebilir.

"Gerçeklik" daima arzulanan veya korkulan şeyin ya da bir biçimde, henüz belirlenmemiş imkânların gelecek ufkunda durur. Bu yüzden o, daima karşılıklı birbirlerini dışarıda bırakan beklentilerin ortaya çıktığı durumdur; bu beklentilerin hepsinin gerçekleşmeasi mümkün değildir. Böylesi bir beklentiler seli doğuran geleceğin belirlenemezliği zarureten beklentilerin geleceğin peşinden gitmesine yol açar. Eğer şimdi, belirli bir durumda, bir anlam konteksti kendisini hiçbir anlam hattı ortaya çıkmayacak şekilde gerçekliğe kapatır ve kendisini gerçeklikte tamamlarsa o zaman bu gerçekliğin kendisi drama gibi bir şey demektir. Aynı şekilde, gerçekliğin tümünü içinde herşeyin karşılandığı/icra edildiği kapalı bir anlam dairesi olarak gören kişi, hayatın komedisinden ve trajedisinden söz edecektir. Gerçekliğin oyun olarak anlaşıldığı bu durumlarda, sanat oyunu diye adlandırdığımız oyunun gerçekliği sahneye çıkar. Bütün oyunların varlığı daima kendi kendini-gerçekleştirme, saf tatmin, telosunu (gaye, amaç, ç.) kendi içinde taşıyan energia'dır. Sanat eserinin dünyası — oyunun kendisini yöneliminin birliği dahilinde tam olarak dile getirdiği bir dünyadır — aslında bütünüyle dönüşüm geçirmiş bir dünyadır. Bu dünya içinde herkes şeylerin nasıl tam da oldukları gibi olduklarını kavrar.

O hâlde dönüşüm kavramı, yapı diye adlandırdığımız şeyin bağımsız ve üstün oluş modunu karakterize eder. Bu görüş noktasından hareketle sözüm ona gerçeklik dönüşmemiş şey olarak ve sanat bu gerçekliği kendi hakikatine yükselten şey (*Aufhebung*) olarak tanımlanır. Her sanatın mimesis (*imitation, taklit*.ç.) fikrine dayandığı yolundaki kla-

sik sanat teorisi de açıkça ilahî olanın temsili durumundaki dans formlu oyundan yola çıkar.[208]

Fakat taklit kavramı sanat oyununun ancak ve ancak taklitteki idrak/bilme-kavrama (*Erkenntnissinn*) anlamı akılda tutulursa sanat oyununu tasvir için kullanılabilir. Sunulan/temsil edilen şey oradadır (*Das Dargestellte ist da*). Mimik dengesizlik budur. İnsan bir şeyi taklit ettiğinde onu bilebileceği tarzda doğrulayarak varlık kazanmasına imkân hazırlar. Çocuk bildiği şeyi doğrulayarak ve bu süreçteki kendi varlığını teyit ederek, taklit ederek oynamaya başlar. Keza, Aristoteles'in de işaret ettiği gibi, kamufle olmaktan hoşlanırken, kıyafetlerinin altında keşfedilmesi ve tanınması gereken başka bir şey varmış gibi davranarak, kendilerini gizlemeye çalışmazlar; tam tersine, yalnızca temsil ettikleri şeyin temsilini amaçlarlar. Çocuk, kesinlikle kamufle olduğu kıyafetle tanınmak istemez. Onun temsil ettiği şeyin var olması gerekir, ve bir şeyin tahmin edilmesi gerekiyor ise, o işte tam da budur. Onun ne "olduğunun" bilinmesini ister.[209]

Buradan hareketle şöyle bir tespitte bulunabiliriz: Taklitteki (*mimesis*) idrak hatırlamadır (*Wiedererkennung*). Fakat hatırlama nedir? Bu fenomenin daha keskin bir analizi bize temsilin, bizi ilgilendiren şey durumundaki ontolojik unsurunu çok daha açık hâle getirecektir. Bilindiği üzere, Aristoteles, sanatın icrasının hoşa gitmeyen şeyleri bile hoş göstermeyi başardığını vurgulamış[210] ve bu nedenle Kant sanatı, sanat çirkini bile güzel hâle getirebileceği için, bir şeyin güzel temsili olarak tanımlamıştır.[211] Fakat bununla sanat hü-

---

208 Bakınız Koller, *Mimesis* (1954); bu kitap *mimesis* ile dans arasındaki doğru bağlantıyı ortaya koyuyor.

209 Aristotle, *Poetics*, 4, özellikle 1448 b 16: "Her bir şeyin ne olduğu, sözün gelişi bunun böyle bir şey olduğu çıkarımında bulunma."

210 A.g.e., 1448 b 10.

211 Kant, *KdU*, § 48.

nerinin ve sanat tekniğinin kastedilmediği açıktır. İnsanlar, ip cambazının durumunda olduğu gibi, bir şeyin yapılmasını sağlayan sanatı takdir edemezler. Aristoteles'in açıkça dile getirdiği gibi, bu yalnızca ikinci dereceden bir ilgiye maruz kalır.[212] Sanat eserinde tecrübe ettiğimiz ve yöneldiğimiz şey daha ziyade onun ne ölçüde hakiki/doğru olduğudur — yani insanın bir şeyi ve kendisini o anda fark etme ve hatırlamasıdır.

Fakat biz eğer onu yalnızca daha önceden bildiğimiz bir şeyi tekrar fark etme/hatırlama — yani bildik olan şeyin tekrar farkına varılması — olarak görüyorsak, farkına varmanın en derin anlamının ne olduğunu anlayamayız . Hatırlamanın hazzı önceden bilineni bilmekten *çok daha* fazladır. Hatırlamada/farkına varmada bildiğimiz şey, aydınlanıyormuşçasına, onu belirleyen muhtemel ve değişen şartların tümünden doğar; o, özüyle kavranır. O, bir şey olarak fark edilir.

Bu Platonculuğun merkezî motifidir. Anamnesis (hatırlama, ç.) teorisinde Platon mitik hatırlama fikrini, varlığın hakikatini *logoi*'de — yani, dilin idealitesinde — arayan diyalektiğiyle birleştirir.[213] Aslında varlığa ilişkin bu idealizm türü farkına varma/hatırlama fenomeninde mündemiçtir. "Bilinen" yalnızca hatırlanan şey olarak hakiki varlığını kazanır ve kendisini ifşa eder. Fark edildiğinde/hatırlandığında özüyle, arızi/tesadüfi boyutlarından ayrı bir şey olarak kavranır. Bu özellikle de oyunda ortaya çıkan hatırlama/farkına varma türü için geçerlidir. Bu temsil türü arızi ve özle ilgisi bulunmayan herşeyi — mesela, aktörün özel, tikel varlığını — arkasında bırakır. Aktör temsil edilen şeyin bilinmesinde tümüyle gözden kaybolur. Fakat temsil edilen

---

212 [Aristoteles, *Poetics*, 4, 1448 b 10 f.]

213 Plato, *Phaedo*, 73ff.

şey, yani mitik geleneğin bilinen unsuru bile — temsil edilerek — kendi geçerliliğine ve hakikatine yükseliyor gibidir. Hakikatin bilgisi açısından, temsilin varlığı temsil edilen şeyin varlığından daha hakiki, Homer'in Achilles'i orijinal Achilles'den daha hakikidir.[214]

Bu yüzden, tartışmakta olduğumuz taklit için temel durum yalnızca temsil edilen şeyin orada olduğuna (*das Dargestellte da ist*) değil, aynı zamanda daha otantik biçimde orada varlık kazandığına (*eigentlicher ins Da gekommen ist*) imada bulunur. Taklit ve temsil sırf tekrar, sırf kopya değil, özün bilgisidirler de. Onlar sırf tekrar olmadıkları, aynı zamanda "ortaya çıkarma" (*Hervorholung*) oldukları için seyirciye de imada bulunurlar. Onlar kendi içlerinde, kim için temsil ediliyorlarsa onlarla ontolojik bir ilişkiyi içerirler.

Evet, elbette daha fazlasını söylemek de mümkündür: Özün takdimi, sırf taklit olmaktan çok uzaktır ve zarureten ifşa edicidir. Taklit etme, terk etme/eksiltme ve vurguda bulunma/arttırmadır. Kişi bir şeye işaret ettiği için, istese de istemese de abartmak zorundadır [*aphhairein* ve *synhoran* da Platon'un idealar doktrinine aittir]. Bu yüzden, benzer olan şeyle onun benzemeye çalıştığı şey arasında aşılamaz bir ontolojik farklılık vardır. Bildiğimiz üzere, Platon, bu ontolojik farklılık üzerinde, kopya ile orijinali arasındaki büyük ya da küçük farklılılar temelinde ısrar etmiştir ve bu sebeple taklit ile takdimi/icrayı sanat oyununda taklidin taklidi olarak üçüncü kademeye yerleştirmiştir.[215] Bununla birlikte, sanatın icrasında/takdiminde özün hakiki bilgisinin karakteristiğine sahip hatırlama işbaşındadır; ve bu,

---

214 [Bakınız H. Kuhn, *Sokrates: Versuch über den Ursprung der Metaphysik* (Berlin, 1934).]

215 Plato, *Republic*, X. [Benim şu metnime bakınız: "Plato und die Dichter" (1934); *Toplu Eserler* (Ges. Werke), Cilt 57; ["Plato and the Poets" (1934), *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, tr, P. Christopher Smith (New Haven: Yale University Press, 1980), ss. 39-72.]

Platon öze ilişkin her bilgiyi hatırlama/farkına varma saydığı için rasyonel olarak temellendirilmiştir: Aristoteles şiirin tarihten daha felsefi olduğundan söz etmiştir.[216]

O hâlde, temsil olarak taklit seçkin bir bilme-kavrama fonksiyonuna sahiptir. Bu nedenle, taklit kavramı sanat teorisi için sanatın bilme-kavrama anlamı sorgulanmadığı sürece yeterli olabilirdi. Fakat bu yalnızca, hakikatin bilgisinin özün bilgisi olduğu düşünüldüğü sürece geçerlidir;[217] çünkü sanat bu bilgi türüne ikna edici tarzda hizmet eder. Modern bilimin nominalizmi ile Kant'ın estetik için agnostik sonuçlar çıkardığı gerçeklik kavramı için mimesis kavramı estetik bağlayıcılığını yitirmiştir.

Estetiğin bu sübjektif dönüşüm aporiaları bizim için apaçık hâle gelir gelmez, daha eski geleneğe dönmek zorunda kalırız. Eğer sanat, nesnesi boş bir kap gibi sübjektif biçimde anlamla dolu bir değişen tecrübeler (*Erlebnisse*) çeşitliliği değil ise "icranın/takdimin/temsilin" (*Darstellung*) sanat eserinin varlık tarzı olduğunu kabul etmeliyiz. Bunu hazırlayan şey, icra/takdim kavramının oyun kavramından türetilmesidir; çünkü kendi kendini-takdim/icra, oyunun ve dolayısıyla aynı zamanda sanat eserinin hakiki doğasıdır. Oyun seyircisine oynanması sırasında icrasıyla/takdimiyle hitap eder; kendisiyle seyircisi arasında bir mesafe bulunsa da bunu seyircisi oyun içinde kalacak şekilde yapar.

Bu en açık şekliyle bir temsil tipi olan dinî rit'te görülür. Burada cemaatle ilişki apaçıktır. Ne kadar yansımış olursa

---

216 Aristoteles, *Poetics*, 9, 1451 b 6.

217 Anna Tumarkin on sekizinci yüzyıl estetiğinde "taklitten" "ifadeye" geçişi çok açık bir biçimde göstermeyi başarmıştır. (*Festschrift für Samuel Singer* (1930). [Marsilio Ficino hakkında W. Beierwaltes'in *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaft*, 11 (1980). neo-Platoncu *extyposis* kavramı, sözün gelişi Petrarcha "kendi kendini-ifade" nosyonuna yol açmıştır.

olsun, estetik bilinç bundan böyle, yalnızca estetik nesneye kendi açısından bakan estetik farklılaşmanın dinî imajın ya da oyunun hakiki anlamını keşfedebileceğini varsayamaz. Hiç kimse, dinî hakikat için ritüelin icrasının gereksiz olduğunu düşünemez.

Aynı şey genelde drama için de geçerlidir; edebiyat olarak düşünüldüğünde bile. Ritüelin icrası gibi oyunun icrası da asıl varlığının parçası olmayan, ancak yaşandığı estetik tecrübeler kadar sübjektif ve akıp giden bir şeymişçesine oyunun kendisinden kolayca koparılamaz. Tam tersine — en açık şekliyle müziğin durumunda gördüğümüz gibi — eserin kendisiyle, tıpkı ilahî olanla dinî rit'te karşı karşıya geldiğimiz gibi, oyunun icrasında karşı karşıya geliriz ve yalnızca onda geliriz. Burada oyun kavramından yola çıkmamızın metodolojik bakımdan avantajlı olmasının nedeni açıkça ortaya çıkıyor. Sanat eseri, içinde ortaya çıktığı şartların "imkânlarından" (*Kontingenz/contingency*) izole edilemez ve izolasyonun ortaya çıktığı yerdeki sonuç ise, eserin fiilî varlığını zayıflatan bir soyutlamadır. O bizatihi temsil ettiği dünyaya aittir. Drama gerçekten de yalnızca oynandığında vardır ve nihai noktada müzik seslendirilmelidir.

Bu durumda tezimiz, sanatın varlığının estetik bilincin nesnesi olarak tanımlanamayacağıdır; tanımlanamaz, çünkü estetik tavır kendisi hakkında bildiğinden çok daha fazla bir şeydir. O, *icrada/takdimde vuku bulan oluş sürecinin/olayının* parçasıdır ve temelde oyun olarak oyuna aittir.

Bunun ontolojik sonuçları nelerdir? Eğer bu şekilde oyunun oyun karakterinden yola çıkarsak, bundan estetik varlığın oluş modunun daha net şekilde belirlenmesi için ne yapılabilir? Şu çok açıktır: Drama ve dramadan hareketle anlaşılan sanat eseri, oyunun özgürce kendisini gerçekleştirdiği net bir kurallar ya da talimatlar şeması değildir. Dramanın oynanması oynama ihtiyacını tatmin edecek bir şey olarak değil, eserin kendi varlığının tescili (*İns-Dasein-Tre-*

neten) olarak anlaşılmak ister. Ve buradan, böyle bir eserin — bu şekilde takdim edilen herşeye rağmen kendi varlığı ise de yalnızca oynanmakta ve oyun olarak icrasında varlık kazandığı dikkate alındığında — tam olarak ne olduğu sorusu doğar.

Yukarıda kullandığımız "yapıya dönüşüm" ifadesini hatırlayalım. Oyun yapıdır — bu tez onun, oynanmasına muhtaç olmasına rağmen, bu şekilde tekrar tekrar icra edilebilen ve kendi istediği anlamda anlaşılabilen anlamlı bir bütün olması demektir. Fakat yapı da oyundur; çünkü — bu teorik birliğe rağmen — o tam varlığına her oynanışı sırasında ulaşır. Sorunun her iki tarafınının da birbirine bağlı olması, estetik farklılaşmanın soyutlaması karşısında vurguladığımız şeydir.

Şimdi bunu, estetik farklılaşmayı — estetik farklılaşma estetik bilincin temel oluşturucu unsurudur — *estetik ademi farklılaşmanın* karşıt kutbuna yerleştirerek formüle edebiliriz. Şu husus açıktır: Taklitte taklit edilen şey, şairin şekillendirdiği, aktörün icra ettiği ve seyircinin bilincine vardığı şey, şairin yaratıcılığının veya aktörün ustalığının öne çıkamayacağı ölçüde kastedilen şeydir — temsilin anlamı burada ikamet eder. Fakat ayrım yapıldığında, bu ayrım şekil ile ondan çıkarılan şey arasında, şiir ile "anlaşılma biçimi" arasında bir ayrımdır. Fakat bu ayrımlar ikincil bir doğaya özgü ayrımlardır. Aktörün oynadığı ve seyircinin bilincine vardığı şey, şair tarafından biçimlendirilen figürler ve bizatihi eylemlerin ta kendileridir. Dolayısıyla biz burada bir *çifte mimesis* ile karşı karşıyayız: Şairin temsil ettiği mimesis ile aktörün temsil ettiği mimesis. Fakat aslında bu çifte mimesis bile *tek bir* mimesistir; her bir durumda varlık kazanan aynı şeydir.

Daha açık bir şekilde dile getirmek gerekirse, mimetik temsil (*Darstellung*) durumundaki icra, bizatihi oyunun gerektirdiği şeye varlık kazandırır (*zum Da-Sein*). Oyun ile ko-

nusu, oyun ile icrası arasında yapılan çifte ayrım, insanın sanat oyununda farkına varacağı hakikatin birliği olarak bir çifte adem-i farklılaşmaya tekabül eder. Sözün gelişi, onun dayandığı fabl'ın, birbirine bağlı ilişkiler şebekesinin kaynağını araştırmak bir edebiyat metninin fiilî tecrübesinin dışına çıkmak ve aynı şekilde, seyirci aktörün icrasının veya yeterliliğinin arkasındaki anlayış konusunda düşünmeye başladığında, oyunun fiilî tecrübesinin dışına çıkmaktır. Bu tür düşünmede zımnen zaten var olan şey, eserin kendisinin icrasından estetik farklılaştırılmasıdır. Fakat görmüş bulunduğumuz gibi, böyle bir tecrübenin içeriği açısından, kişinin önündeki trajik ya da komik sahne oyununun — eğer yalnızca seyirci iseniz — hayatın içinde mi yoksa sahnede mi cereyan ettiğinin hiçbir önemi yoktur. Yapı diye adlandırdığımız şey, kendisini anlam bütünü olarak sunduğu ölçüde yapıdır. O ne kendi başına var olabilir ne de onunla tesadüfi/arızi bir aracı (*Vermittlung*) vasıtasıyla karşı karşıya kalınabilir; o asıl varlığını aracılık edilmiş olmada kazanır.

Bu tür bir yapının icralarındaki veya gerçekleştirilmelerindeki çeşitliliğin ne ölçüde oyuncuların zihniyetlerine kadar geriye götürülebileceğinin hiçbir önemi yoktur — keza o, oyuncuların düşündükleri şeyin sübjektivitesinde kapalı kalmış bir şey de değildir; ancak yine de orada tecessüm eder. Bu yüzden, o hiçbir şekilde bir saf sübjektif anlayışlar çeşitliliği meselesi değil, aksine, âdeta, eserin kendisini boyutlarının farklılığında yorumlayan kendi varlık imkânları meselesidir.

Bu, bunun estetik refleksiyon için mümkün bir başlama noktası olduğunu reddetmek anlamına gelmez. Sözün gelişi, aynı oyunun farklı icralarında, bir aracılık türü ile diğeri birbirinden ayırt edilebilir; tıpkı — mesela bir mimari yapının nasıl "ortaya çıkarılabileceği" noktasından dikkate alındığında ya da bir resmi restore etme sorunuyla karşı karşıya kalındığında görülebileceği üzere — insanın farklı sanat

eserlerine farklı şekillerde nüfuz şartlarını kavrayabilmesi gibi. Bu tür her durumda, eserin kendisi "temsilinden" ayırt edilebilir.[218] Fakat temsilde mümkün varyasyonları özgür ve iradi varyasyonlar olarak görürse insan sanat eserinin bağlayıcılığını gözden kaçırır. Aslında onların tümü, eleştirel "doğru temsil" kriterine tâbidir.[219]

Biz modern tiyatroda bunu mizansen, rolün yaratılmasından veya müzikal icra pratiğinden doğan gelenek olarak tanıyoruz. Burada gelişigüzel artarda gelişler, farklı anlayışlar yoktur; tersine, sürekli örnek alınma ve üretken tadilatlarla, her yeni teşebbüsün yüzleşmek zorunda olduğu gelenekler şekillendirilir. Reprodüktif sanatçı da bunun bir ölçüde bilincine sahiptir. Onun bir esere ya da role yaklaşım

---

218 Oluşum sürecinin kendisinin eserle ilgili estetik refleksiyonu önceden oluşturan bir şey olarak görülüp görülmeyeceği özel türde bir problemdir. Kendi eserini dikkate aldığında, yaratıcının onu icra etmenin farklı imkânları üzerinde düşünerek, bu imkânları eleştirel şekilde mukayese ederek yargıda bulunabileceği reddedilemez bir şeydir. Fakat yaratmanın kendisinin parçası olan bu apaçıklık, eserin bizatihi kendisinin ateşlemeye muktedir olduğu estetik refleksiyon ve estetik eleştiriden çok farklı bir şey gibi görünüyor. Yaratıcısının refleksiyonunun nesnesi olan şey, yani biçimlendirme ihtimalleri de keza estetik eleştirinin başlama noktası olabilir. Fakat yaratıcı refleksiyon ile eleştirel refleksiyon arasındaki bu içerikte uzlaşma durumunda bile ölçü farklıdır. Yaratıcının estetik refleksiyonu tam da eserin bu birliğini tesise yönelirken, estetik eleştiri üniter anlamanın bozulmasına dayanır. Bu tespitin hermenoytik sonuçlarını daha sonra göreceğiz.

Bu yine de bana, eğer üretim ile yeniden üretim süreci bu fikirde uzlaştırılıyor ise haz ve deha estetiğinden kaynaklanan yanlış bir psikolojizmin ürünü gibi geliyor. Bu, bir eserin başarısının , hem yaratıcısının hem de seyircisinin ya da dinleyicisinin sübjektivitesini aşan bir olay karakterine sahip olduğunu kavrayamamak demektir.

219 Edebî sanat eseri konusundaki "şematizminin" hemen hiç dikkate alınmadığını düşünüyorsam da, Roman Ingarden'la ("Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils," *Rivista di Estetica* [1959] başlıklı yazısında) sanat eserinin estetik değerlendirmesinin alanını "estetik nesnenin" somutlaşma sürecinde görmesini kabul etmiyorum. Estetik nesne, onu estetik kavrama tecrübesinde oluşmaz, tersine, sanat eserinin kendisi, somutlaştırılması ve yaratılması sürecinde estetik niteliğiyle tecrübe edilir. Bu bakımdan, Luigi Pareyson'ın "*formativita*" estetiğini bütünüyle benimsiyorum.

tarzı, daima, bir biçimde, ona aynı tarzda yaklaşan modellerle bağlantılıdır. Fakat bunun körükörüne taklitle hiçbir alakası yoktur. Bir büyük aktör, yönetici veya müzikçi tarafından yaratılan gelenek bir model olarak etkisini sürdürse de özgür yaratımın freni değildir; tersine, gelenek esere öyle bir nüfuz etmiştir ki bu modelle bağlantı sanatçının yaratıcı yorumlayıcı güçlerini, eserin bizatihi kendisiyle ilişkinin motive ettiğinden hiç de daha az harekete geçirmez. Reprodüktif sanatlar şu özel niteliğe sahiptir: İlgilendikeri eserler bu tür bir yeniden yaratıma kesinlikle açıktırlar ve dolayısıyla sanat eserinin kimliğini ve sürekliliğini görünür ölçüde geleceğe açık tutarlar.[220]

Muhtemelen, böyle bir durumda, bir şeyin "doğru bir icra/sunum/temsil (*Darstellung*)" olup olmadığı yüksek ölçüde esnek ve görecedir. Fakat temsilin esere bağlılığını, bu bağın hiçbir sabit kriterinin bulunmayabileceği gerçeği zayıflatmaz. Bu yüzden, bir müzik eserinin ya da dramanın yorumuna, bir keyfilik temeli, istenildiği kadar yorumlama temeli olarak sabit bir "metin" olma özgürlüğü tanımayız ve yine de belirli bir yorumun kanonizasyonunu — sözün gelişi, besteci tarafından yönetilen kayıtlı icrayla veya kanonize edilmiş ilk icradan doğan icra üzerindeki ayrıntılı notalarla kanonizasyonunu — yorumun asıl görevini takdir etme başarısızlığı olarak görürüz. Bu tarzda ulaşılmaya çalışılan bir "doğruluk," eserin kendisini yorumcuya dolaysızca kendi tarzında empoze eden ve ona basitçe bir modeli izlemek suretiyle kendisi için işleri kolaylaştırma imkânı tanımayan asıl bağlayıcı doğasına hakkını veremez.

---

220 Bu, ileride göreceğimiz gibi yeni bir anlamayı doğuran sanat eserini de — aslında anlamlı yapıyı da — içine alır. [Edebiyatın sınır konumunu tartışacak ve dolayısıyla "okumanın/yorumlamanın" evrensel önemini anlamın zamansal oluşumu olarak gözler önüne serecek. Bakınız Gadamer, "Zwischen Phänomenologie und Dialektik: Versuch einer Selbstkritik," *GW*, II, 3ff.].

Şu da açıkça yanlıştır: Reprodüktif tercih "özgürlüğünü," reprodüksiyonun bütününü hem bağımlı hem de özgür olacak tarzda düşünmekten çok haricî unsurlarla ve marjinal fenomenlerle sınırlandırmak. Yorumlama, belirli bir anlamda muhtemelen yeniden-yaratmadır, fakat bu ilk yaratma eyleminin değil, yaratılan eserin yeniden yaratılmasıdır ve eser yorumcunun onda bulduğu anlama göre yeniden takdim/temsil edilmelidir. Bu yüzden, sözün gelişi, tarihselleştiren icralar — müziğin eski enstrümanlarla yapılan icrası gibi (dönem enstrümanları ve tarzıyla icra; otantikçilik, ç.) — göründükleri kadar aslına sadık değildir. Onlar daha ziyade, taklidin taklitleridir ve "hakikatten üç kat uzak olma" (Platon) tehlikesi içindedir.

Tarihsel varoluşumuzun sonluluğu dikkate alındığında, bütünüyle eşsiz, doğru yorum fikrinde saçma bir şey var görünüyor. Bu konuya başka bir kontekstte tekrar döneceğiz.[221] Burada, her yorumun doğru olmaya çalıştığı yolundaki apaçık olgu yalnızca, aracılığın (*Vermittlung*) eserin kendisinden adem-i farklılaşmasının eserin asıl tecrübesi olduğunu doğrulamaya hizmet eder. Bu, estetik bilincin genellikle eser ile aracılığı arasındaki estetik ayrımı yalnızca eleştirel tarzda, yani yorumun eserden koptuğu yerde yapabilmesi gerçeğiyle uyumludur. Eseri ileten aracılık, ilkece total bir aracılıktır.

---

221 [Hans Robert Jauss tarafından geliştirilen "kendine ınaletme/alma (reception) estetiği," bu bakış açısını kullanır; fakat bunu kendisini istemediği bir yere, Derrida'nın "dekonstrüksiyonuna" götürecek kadar abartır. Bakınız kendi çalışmam 'Text und Dekonstruktion' (*Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 2, ss. 330vd ve 'Destruktion und Dekonstruktion', *Toplu Eserler* (*Ges. Werke*); Burada aynı zamanda şu metnime de atıfta bulunuyorum: 'Zwischen Phänomenologie und Dialektik-Versuch einer Selbstkritik (*Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 2, ss. 3vd.); [Gadamer, "Text and Interpretation," tr. Dennis Schmidt," ve "Destruktion and Deconstruction," tr. Geoff Waite, *The Gadamer-Derrida Encounter: Texts and Comments*, ed. Diane Michelfelder and Richard Palmer (Albany: SUNY Press, 1988) Selbstkritik," GW, II, 3ff.]

Total aracılık, aracın aracılık eden şey olarak kendisini ilga etmesi (*aufhebt*) demektir. Başka bir söyleyişle, reprodüktif icrada (drama ve müzik örneğinde olduğu kadar epik ve lirik temsillerde de) icra olarak tematize edilmez, tersine eser kendisini onunla ve onda sunar. Aynı şeyin, mimari yapıların ve heykellerin kendilerine yaklaşım ve onlarla karşılaşma tarzı için de geçerli olduğunu göreceğiz. Keza burada da mevcut hâliyle yaklaşım tematik değildir; insanın eserin kendisini kavramak için eseri hayat dünyasıyla ilişkilerinden soyutlaması gerektiği de doğru değildir. Aksine eser bu ilişkiler içinde vardır. Eserlerin zamana direnen âbideler olarak geçmişten şimdiye uzanmaları yine de onları estetik ya da tarihsel bilincin nesnesi yapmaz. Onlar fonksiyonlarını devam ettirdikleri sürece her çağla yaşıttırlar. Yerleri sanat eserleri olarak müzeler olsa bile, kendilerine bütünüyle yabancılaşmış değildirler. Sanat eseri bir uzmanın onu yeniden inşa etmesini mümkün kılacak ilk fonksiyonunun izini asla bütünüyle kaybetmez; bir galeride diğer sanat eserlerinin yanında bir yeri bulunan sanat eserinin kendisi hâlâ bir kaynaktır. O kendi kendisini ifade eder ve onun bunu — diğer eserleri "öldürerek" veya tamamlayarak — yapma tarzı, yine de kendisinin bir parçasıdır.

Kendisini çağların ve şartların değişen istikameti dahilinde böylesine farklı bir tarzda sunan bu kimliğin ne olduğunu sorarız. O kendisinin değişen boyutlarında bütün bir kimliğini kaybedecek şekilde bütünlüğünü yitirmez; tersine bütün bu değişen boyutlar içinde o oradadır. Bu boyutların hepsi ona aittirler. Onların tümüyle *eş zamanlıdır* (*gleichzeitig*). Bu yüzden biz sanat eserini zamana (*Zeit*) göre yorumlamakla yükümlüyüz.

C) Estetik Olanın Zamansallığı

Bu ne türde bir eş zamanlılık/yaşıtlıktır? Estetik varlığa ne türde bir zamansallık uygundur? Estetik varlığın bu eş zamanlılığı ve şimdiliği (*Gegenwärtigkeit/presentness*) genellikle onun zamanlarüstülüğü diye adlandırılır. Fakat yapılması gereken, zamanlarüstülüğü temelde onun ait olduğu çağla birlikte düşünmektir. Zamanlarüstülük öncelikle zamanlılıktan doğan ve onunla karşıt konumda bir diyalektik tanımlama biçiminden başka bir şey değilir. Eğer insan sanat eserinin zamansallığını iki tür zamansallıktan, sözün gelişi Baader'i izleyerek ve Bollnow'a atıfla Sedlmayr'ın yaptığı gibi tarihsel zaman ile tarih dışı zamandan söz ederek tanımlamaya çalışsa bile,[222] ikisi arasındaki diyalektik antitezin ötesine geçemez. Bu tarihüstü, "tekmil (*heile Zeit*)" zaman —"şimdinin" geçici bir an değil, zamanın tümü olduğu tarihüstü, "tekmil" zaman — ontolojik zamansallık görüş açısından hareketle tanımlanır ve onu ciddiyet (*Getragenheit*), telaşsızlık (*Leichtigkeit*), masumiyet ve başka her ne olursa olsun karakterize eder. Bu antitez türünün yetersizliği, insana kaçınılamaz biçimde "doğru zamanın" tarihsel varoluşun "görünen zamanına" yansıdığını keşfettiğinde ortaya çıkar. Bu yansıtma türü apaçık şekilde bir *Epiphanie* (tezahür,çev.) karakterine sahiptir; ancak bu onun, tecrübe eden bilinç için süreklilikten yoksun olacağı anlamına gelir.

Bu, estetik bilincin yukarıda işaret ettiğimiz bütün aporialarını/açmazlarını tekrar gündeme getirir. Çünkü sanat eserinin zamansallığı sorun olduğunda bile, her zaman anlayışının ulaşması gereken şey kesinlikle sürekliliktir. Burada, Heidegger'in zaman ufkunun ontolojik izahının yanlış anlaşılması karşılığını bulur. Ontolojik (*exiestenzialen/existential*) Dasein analitiğinin metodolojik anlamını vermek ye-

222 Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit* (rev. ed., 1958), ss. 140vd.

rine, insanlar Dasein'ın ilginin ve ölüme koşmanın — yani radikal sonluluk — belirlediği ontolojik, tarihsel zamansallığını, varoluşu anlamanın mümkün birçok tarzından biri olarak ele alırlar ve anlamanın bizatihi kendisinin burada zamansallık olarak ortaya çıkan varlık modu olduğunu unuturlar. Sanat eserine uygun zamansallığı "tekmil zaman" olarak tanımlamak ve onu geçici, tarihsel zamandan ayırmak aslında insani ve sonlu sanat tecrübesinin yansıması olarak kalır. Yalnızca beşerî kendini anlama görüş açısından değil, ilahî vahiyden yola çıkan Kitab-ı Mukaddes teolojisi bir "tekmil zamandan" söz edebilir ve sanat eserinin zaman dışılığı ile bu "tekmil zaman" arasındaki analojiyi teolojik olarak meşrulaştırabilir. Bu tür bir teolojik meşrulaştırma olmaksızın "tekmil zaman"dan söz etmek asıl problemi gizler; asıl problem sanat eserinin zamanın dışına çıkarılmasında değil, tersine, onun zamansallığında ikamet eder.

Bu yüzden sorumuzu tekrar gündemimize taşımalıyız: bu zamansallık ne türde bir zamansallıktır?[223]

---

223 Müteakip yorumlarımı, R. ve G. Koebner'in, ancak bu metni tamamladıktan sonra keşfettiğim *Vom Schönen und Seiner Wahrheit* (1957) adlı güzel analiziyle mukayase ediniz. *Philosophische Rundschau*, 7 (1963), 79'daki nota bakınız. Bu ara bu konuda birkaç şez yazdım: 'Über leere und erfüllte Zeit' (Kl. Schr. III, ss. 221-236; şimdi *Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 4), 'Über das Zeitproblem im Abendland' (Kl. Schr. IV, ss. 17-33; şimdi Toplu Eserler (Ges. Werke), Cilt 4), "Die Kunst des Feierns," (ed. J. Schultz (Stuttgart, 1977), *Was der Mensch braucht*, ss. 61-70); 'Die Aktualität des Schönen" Stuttgart 1977, 29vd. [Bu arada bakınız Gademer, "Concerning Empty and Ful-filled Time," tr. R. P. O'Hara, *Martin Heidegger in Europe and America*, ed. E. G. Ballard and C. E. Scott (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973), ss. 77-89; "Die Zeitanschauung des Abendlandes," *Kleine Schriften*, IV, 17-33 (*GW*, IV; bu denemenin ilk versiyonu şu başlıkla tercüme edildi: "The Western View of the Inner Experience of Time and the Limits of Thought," *Time and the Philosophies* (Paris: UNESCO, 1977), ss. 33-48); "Die Kunst des Feierns," *Was der Mensch braucht*, ed. J. Schultz (Stuttgert, 1977), ss. 61-70; ve "The Relevance of the Beautiful," *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, tr. Nicholas Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), ss. 3-53.]

Sanat eserinin oyun olduğu görüşünden — yani onun fiilî varlığının icrasından/takdiminden koparılamayacağı ve bir yapının birliğinin ve kimliğinin icra sırasında ortaya çıktığı görüşünden — yola çıktık. Kendi kendisini takdime muhtaç olmak, özelliğinin bir parçasıdır. Bu, onun, icra edilmede/takdimde dönüşüm geçirse ve tahrif edilse de kendisi kalması demektir. Bu her icranın bağlayıcı özeliğidir; o, yapının kendisiyle bir ilişkiyi içerir ve kendisini ondan çıkardığı bir doğruluk kriterine teslim eder. Bütünüyle deforme edilmiş bir icranın özel aşırılığı bile bunu doğrular. O, yapının icrasının icra olarak tasarlandığı ve yargılandığı ölçüde tahrif olarak anlaşılır. İcra kaçınılamaz ve yok edilemez şekilde, aynı şeyin tekrarı karakterine sahiptir. Burada "tekrar" bir şeyin harfiyen takrarlanabileceği — başka bir söyleyişle orijinal bir şeye indirgenebileceği — anlamına gelmez. Aksine her tekrar eserin kendisi kadar orijinaldir.

Biz bu tür yüksek düzeyde karmaşık zamansal yapılara festivallerden aşinayız.[224] En azından, tekrarlanmış olmak, periyodik festivallerin doğasıdır. Biz buna festivalin yıldönümü diyoruz. Fakat tekrarlanan festival ne bir başka festivaldir ne de ilk kutlanan festivalin sırf hatırlanmasıdır. Her festivalin başlangıçtaki kutsal karakteri, zaman tecrübesi bakımından, şimdi, hatıra ve beklenti arasındaki bildik ayrımı dışarıda bırakır. Festivalin zaman tecrübesi daha ziyade onun *kutlanışı*, yani *sui generis* bir şimdiki zamandır.

Kutlamanın zamansal karakterini, bildik zamansal artarda geliş tecrübesi temelinde kavramak zordur. Eğer festivalin yıldönümü bildik zaman tecrübesi ve onun boyutlarıyla ilişkilendirilirse bu durumda o, tarihsel zaman olarak

---

224 Walter F. Otto ile Karl Kerényi festivalin dinler tarihi ve antropoloji için önemini vurgulamıştır (bakınız Karl Kerényi, "Vom Wesen des Festes," *Paideuma* [1938]). [Bu arada benim 223 numaralı dipnotta zikrettiğim şu denemelerime de bakınız: "The Relavence of the Beautiful" ve "Die Kunst des Feierns."]

görünür. Festival bir zamandan diğerine değişir. Çünkü daima aynı zaman sırasında olagelen başka şeyler vardır. Yine de tarihsel perspektiften bakıldığında da bu değişmeye maruz kalan tek ve aynı festival olarak kalacaktır. Başlangıcta böyle bir doğası vardı ve böyle kutlanıyordu ve sonra farklı şekilde ve daha sonra da yine farklı şekilde.

Bununla birlikte, bu perspektif festival zamanının kutlanmasından doğan karakteristiklerini kuşatamaz. Festivalin tarihsel bağları, özü açısından tali/ikincil konumdadır. O bir festival olarak ne tarihsel olay gibi bir kimliğe sahiptir ne de bir zamanlar — daha sonra kutlanmaya başlandığı tarzdan farklı tarzda kutlanan — "gerçek" bir festival varmışçasına kaynağının belirlediği bir şeydir. Başlangıcından itibaren — ister tek bir eylemle kurumlaşmış olsun ister tedricen ortaya çıkmış olsun — festivalin doğası düzenli şekilde kutlanmasıdır. Bu yüzden onun orijinal özü daima farklı bir şey olmak durumundadır (bütünüyle "aynı tarzda" kutlandığında bile). Yalnızca hep farklı bir şey olarak var olan bir entite/şey tarihe ait herşeyden çok daha köklü bir anlamda zamansaldır. O yalnızca oluşumu ve tekerrürü sırasında vardır.[225]

---

225 Aristoteles *apeiron*'un karakteristik oluş tarzından, sözün gelişi, Anaximander'e atıfla, gün'ün oluşum tarzını ve Olimpik oyunları, dolayısıyla festivali tartışırken söz eder (*Physics*, III, 6, 206 a 20). Daha önce Anaximander *apeiron*'un böylesine saf bir zaman fenomeniyle bağlantılı şekilde asla bir sona ulaşmayacağı olgusunu belirlemeyi denemiş miydi? Muhtemelen kafasında Aristotelesçi oluş ve varlık kavramlarının içerebileceğinden çok daha fazla şey var mıydı? Çünkü gün imajı bir başka kontekste anahtar bir fonksiyonla tekrar ortaya çıkar: Platon'un *Parmenides*'inde, 131b'de Sokrates ideanın şeylerle bağlantısını herkes için apaçık olan *gün*'ün mevcudiyetiyle ispatlamaya çalışır. Burada gün'ün doğası vasıtasıyla yalnızca var olan gelip geçici şeyler değil, gün her yerde farklı olmasına rağmen *aynı* kalan bir şeyin bölünemez mevcudiyeti ve *parousia*'sı da gösteriliyor. İlk düşünürler varlık, yani mevcudiyet hakkında düşündüklerinde, mevcut olan şey onlara, ilahî olanın içinde kendisini gösterdiği kutsal bir komünyonun ışığında görünen şey olabilir mi? Aristoteles için ilahî olanın *parousia*'sı yine de en otantik varlık, yani hiçbir *dunamei* ile sınırlanmamış *energia* idi (*Metaphysics*, XII, 7). Bu zamanın karakteri, bildik

Festival yalnızca kutlandığı sırada vardır. Bu, onun sübjektif bir karaktere sahip olduğunu ve yalnızca onu kutlayanların sübjektivitesinde varlık kazandığını söylemek değildir. Tam tersine festival orada mevcut olduğu için kutlanır. Aynı şey drama için de doğrudur: O seyirciye sunulmalıdır; yine de varlığı hiçbir suretle sadece seyircilerin tecrübelerinin kesişme noktası değildir. Tam tersi daha doğrudur: Seyircinin varlığını belirleyen şey "orada bulunuyor olmasıdır" (*Dabeisein*). Orada bulunuyor olmak sadece aynı zamanda orada olan bir şeyle orada birlikte olmak anlamına gelmez. Orada olmak, katılmak demektir. Eğer biri bir şeyde varsa onun fiilen nasıl bir şey olduğu konusunda bütünüyle herşeyi bilir. Bir şeyde bulunmak ancak tali anlamda, aynı zamanda sübjektif bir eylem türü, bir şeye dikkat kesilmedir (*Bei-der-Sache-sein*). Bu yüzden, bir şeyi seyretmek katılımın hakiki modudur. Burada, orijinal Grekçe Theoria kavramının arkasında yatan kutsal komünyon kavramını hatırlayabiliriz. Theoros bilindiği gibi festival delegasyonuna katılan kişi anlamına gelir. Böyle bir kişinin orada bulunmak dışında başka hiçbir özelliği veya fonksiyonu yoktur. Bu yüzden theoros, orada bulunmak suretiyle bu görkemli eyleme katıldığı ve dolayısıyla kutsal yasa onu bir farklılıkla, sözün gelişi dokunulmazlıkla mücehhez kıldığı için, kelimenin hakiki anlamında seyircidir.

---

zamansal arka arkaya geliş tecrübesine göre kavranılamaz. Zamanın ve onun tecrübesinin bu boyutu festivalin dönüşünü/yıldönümünü yalnızca tarihsel bir şey olarak görmemize imkân sağlar: Bir ve aynı olan şey zamandan zamana değişir. Fakat aslında festival bir ve aynı şey değildir; daima farklı bir şey olarak var olur. Daima başka bir şey olarak var olan bir entite radikal anlamda zamansaldır: O, oluş içinde/oluşur iken kendi varlığına sahiptir." *Weile*" (*while*)'nin ontolojik karakteri konusunda bakınız Martin Heidegger, *Holzwege*, ss. 322 vd. [Bu problemle ilişkili olarak şu yazılarımda Heraklitos'un Platon'la bağlantısını tartıştım: "Vom Anfang bei Heraklit," *GW*, IV, 232-41 ve "Heraklit Studien," *GW*, VII.]

Aynı şekilde, Grek metafiziği de theoria'nın[226] ve nous'un özünü sahiden var olan şeyde[227] tam anlamıyla orada olmak (*Dabeisein*) olarak anlar ve keza bizim için de teorik tarzda eylemde bulunma yetisini belirleyen şey, kişinin bir şeye katıldığında kendi amaçlarını unutabilmesidir.[228] Fakat theoria öncelikle sübjektif davranış, öznenin kendi kendini belirlemesi olarak anlaşılmamalıdır; seyredilmekte/temaşa edilmekte olan şeye göre anlaşılmalıdır. Theoria hakiki katılımdır; aktif bir şey değil, tersine çile (*pathos*), yani kişinin gördüğü şeyde içerilmesi ve gördüğü şeyce kendinden geçirilmesi olarak. Gerhard Krüger, Grekçe akıl kavramının dinî arkabahçesini bu görüş noktasından hareketle açıklamayı denemiştir.[229]

---

226 ["Teori" kavramı konusunda benim şu metnime bakınız: "Lob der Theorie," *Lob der Theorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1983), ss. 26-50.]

227 Parmenides'te "*Sein*" ile "*Denken*" arasındaki ilişki konusunda şu metnime bakınız: "Zur Vorgeschichte der Metaphysik," *Anteile: Martin Heidegger zum 60. Geburtstag* (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1950), ss. 51-79. [*GW*, VI. 9-29.]

228 Yukarıda ss.. 12 ve devamında kültür ve formasyon (*Bildung*) hakkında söylenen şeyle mukayese ediniz.

229 Bakınız Gerhard Krüger, *Einsicht und Leidenschaft: Das Wesen des plotonischen Denkens* (Birinci Baskı, 1940). Bu metnin özellikle de "Giriş"i önemli kavrayışlar içeriyor. Krüger'in daha sonra yayınlanan "Grundfragen der Philosophie" (1958) başlıklı konferansı sistematik amaçlarını çok daha açık hale getiriyor. Bu yüzden biz söylediği şeyler konusunda ancak birkaç gözlemimizi ortaya koyabiliriz. Onun modern düşünce ve modern düşüncenin "ontik hakikat"le her tür bağlantısını koparmasına yönelik eleştirisi bana temelsiz görünüyor. Modern felsefe, modern bilim, inşa edilen bir şey olarak ilerleyebilmiş ise de, deneyle ve dolayısıyla tecrübeyle temel bağını asla koparmadığını ve asla koparamayacağını hiçbir şekilde unutamaz. Bunun için sadece Kant'ın saf bir doğa biliminin nasıl mümkün olabileceği ssorusunu düşünmek yeterlidir. Fakat insan aynı zamanda, onu Krüger'in yaptığı tarzda tek-yanlı anlıyor ise, spekülatif felsefeye büyük bir haksızlık yapmış olur. Spekülatif felsefenin düşüncenin belirleyicilerinin tümünü inşası hiçbir şekilde keyfî bir dünya görüşü hakkında düşünme değildir; tersine o, deney dahil tecrübenin mutlak *a posteriori* karakterini düşünmeye taşıma arzusundadır. Transandantal refleksiyonun asıl anlamı budur. Hegel örneği bize, klasik kavramsal realizmin yeniden canlandırılmasına bile onun desteğiyle teşebbüs edildiğini öğretebilir. Krüger'in modern düşünce görüşü bütünüyle Nietzsche'nin tehlikeli radika-

Sanat oyununa ait seyircinin hakiki varlığının, estetik bilincin kendisine yön verdiği tarz olarak sübjektiviteye göre yeterince anlaşılamaz olduğunu kabul etmiştik. Fakat bu, seyircinin doğası konusunda söylediğimiz gibi, orada olmaya göre tanımlanamayacağı anlamına gelmez. İnsani eylemde sübjektif bir başarısı olarak düşünüldüğünde, orada bulunma, kendisi dışında olma karakterine sahiptir. *Phaedrus*'ta Platon, daha önce, ekstatik (*ecstatic*) kendisi dışında olma durumunu rasyonel makuliyet görüş noktasından hareketle, bu durumu kendinde olmanın reddi ve dolayısıyla bir delilik türü olarak görmek suretiyle yanlış yorumlama eğiliminin anlamsızlığına işaret etmişti. Aslında, kendisi dışında olma, pozitif başka bir şeyle birlikte olma imkânıdır. Bu orada olma türü bir kendi kendini-unutmadır ve seyirci olmak, kişinin seyrettiği şeyde kendini, kendini-unutmuşluğa bırakmasından ibarettir. Burada kendi kendini-unut-

---

lizmine (extremism) dayanıyor. Ancak, Nietzsche'nin "güç-e-tutku" perspektivizmi idealistik felsefeyle uyuşma hâlinde değildir; tam tersine on yedinci yüzyıl tarihselciliğinin idealist felsefenin çöküşünden sonra yol açtığı iklimde şekillenmiştir. Bu yüzden Krüger'e, Dilthey'in anlam bilimlerinde bilgi teorisine verdiğim değerle aynı değeri veremem. Aksine, bana göre önemli olan şey, modern anlam bilimlerinin felsefi yorumunu düzeltmektir; Dilthey'in yorumuna bile doğa bilimlerinin tek-yanlı metodolojik düşünüşünün egemen olduğu ortadadır. [Bakınız Gadamer, "Wilhelm Dilthey nach 150 Jahren," *Phänomenologische Forschungen*, 16 (1984), 157-82 (*GW*, IV); Dilthey kongresindeki (Madrid, 1983) tebliğim "Dilthey und Ortege: Ein Kapitel europäischer Geistesgeschichte," (*GW*, IV) ve ve aynı yıl yapılan başka bir Dilthey kongresindeki (Rome, 1983) tebliğim "Zwischen Romantik und Positivusmus," (*GW*, IV).] Krüger hayat tecrübesine ve sanatçının tecrübesine başvurduğunda, onunla kesinlikle uzlaşıyorum. Fakat bunların düşüncemiz için sürekli geçerliliği, klasik düşünce ile modern düşünce arasındaki karşıtlığın — Krüger bunu çok keskin biçimde kurar — kendisinin modern bir inşa olduğunu gösteriyor.

Eğer — felsefi estetiğin sübjektivizasyonuna karşıt bir şey olarak — sanat tecrübesi üzerine refleksiyon yapıyorsak basitçe bir estetik sorununu değil, modern yöntem anlayışının kabul ettiğinden çok daha fazlasını içeren bir şeyi, genelde modern düşüncenin yeterli bir kendi kendisini-yorumunu amaçlıyor olmalıyız.

muşluk, özel bir durum değildir; çünkü o, kişinin bütün dikkatini eldeki konuya vakfetmesinden doğar ve bu da seyircinin kendi pozitif başarısıdır.[230]

Apaçıktır ki kendisini bütünüyle sanat oyununa veren seyirci ile yalnızca merakla bir şeye bakan kişi arasında temel bir farklılık vardır. Keza merakın da karakteristiği, baktığı şeye sürükleniyor, bütünüyle unutuyor gibi görünse de kendisini ondan bütünüyle koparamamasıdır. Fakat merakın nesnesinin en önemli özelliği, temelde onun seyirciyle hiçbir ilgisinin olmamasıdır; onun seyirci için hiçbir anlamı/önemi yoktur. Seyircinin onda, ona dönerek ilgisini odaklayabileceği hiçbir şey yoktur. Çünkü kişinin baktığı şeyin cazibesini oluşturan yeniliğin formel niteliği — yani soyut farklılık — dir. Bu durum, diyalektik bütünleşmenin bezginlik verici ve körelme hâline gelmesinde görülür; oysa kendisini seyirciye sanat oyunu olarak sunan şey basitçe kendisini anın cazibesinde tüketmez, tersine, süreklilik iddiasına ve bir iddianın sürekliliğine sahiptir.

"İddia" kelimesi burada şans eseri ortaya çıkmaz. Kierkegaard'la birlikte ve bizim "diyalektik teoloji" diye adlan-

---

230 Eugene Fink, açıkça Platon'un *Phaedrus*'undan ilham alarak yaptığı bir ayırımı kullanarak, coşku sırasında insanın kendisi dışında bir varlık olmasının anlamını açıklamayı dener. Oysa Platon'da karşı-saf rasyonalite ideali ayırımı iyi delilik ile kötü delilik arasına yerleştirir. Fink "kesin insani kopuş" ile insanın Tanrı'yla olduğu zaman yaşadığı coşkunun karşı kutbuna yerleştirdiği zamanki mütekabil kriterden yoksundur. Çünkü "kesin insani kopuş" aynı zamanda, kişinin kendisinden koparak, onu aşan başka bir şeyle insanın "muktedir olamayacağı," bütünleşmesi anlamına gelir ve bu da bana coşkudan ayırt edilemez bir şey gibi görünüyor. İnsanda gerçekleştirebileceği bir kopuş türü bulunması ile aksine coşkunun bizi yalnızca aşan bir üstün güç tecrübesi olması: Kişinin kendisini kontrolüne ve aşılmış olmasına ilişkin bu ayırımların kendileri güce göre anlaşıldıkları için her kopuş ve coşku formunda mevcut kendisi dışında olmanın ve birşeyle bütünleşmenin yorumuna hakkını veremezler. Fink'ın tanımını yaptığı "kesin insani kopuş" formlarının kendileri, ancak narsistik ve psikolojik olarak yorumlanmadıklarında "sonlululuğun/sınırlılığın sınırlı kendi kendisini aşması" modlarıdır (bakınız Eugun Fink, *Vom Wesen des Enthusiasmus*, özellikle ss. 22-25).

dırdığımız şeyle başlayan teolojik refleksiyonda bu kavramın, Kierkegaard'ın eş zamanlılıkla kastettiği şeyin teolojik açıklamasını mümkün kılması hiç de rastlantı değildir. İddia süregiden bir şeydir. Onun doğrulanması (veya muhtemel doğrulaması), birincil önemde bir şeydir. İddia devam ettiği için, herhangi bir zamanda yürürlüğe konulabilir. İddia birileri karşısında varlık kazanır ve bu yüzden ona uygulanmalıdır; ancak o aynı zamanda, taraflarca üzerinde uzlaşılan bir doyum noktası, bir sabit talep içermez, aksine, böyle bir şeyin temeli/ilkesi olduğuna da imada bulunur. İddia, belirlenmemiş bir talebin hukuki temelidir. Uygulanabilecek şekilde karşılık verilmesi gerekiyorsa o ilkin bir talep formunu almalıdır. Talebi somutlaştıran şey iddianın sürekliliğidir.

Bunun Lutherci teolojiye uygulaması, inanç iddiasının İncil'in tebliğiyle başlaması ve vaazla sürekli takviye edilmesidir.Vaazın sözü bunu total aracılıkla icra eder; aksi durumda bu dinî rit'in — sözün gelişi Aşayi Rabbani Ayininin — işidir. Biz bunu başka şekillerde de söze geçmiş ile şimdi arasında aracılıkta bulunması için başvuruda bulunulduğunu ve işte bu yüzden sözün hermenoytik problemde temel bir rol oynamaya başladığını göreceğiz.

Her durumda "eş zamanlılık" sanat eserinin varlığına aittir. O, "orada olmanın" özünü oluşturur. Bu, estetik bilincin eş zamanlılığı değildir; çünkü bu zamandaşlık yalnızca, estetik tecrübenin (*Erlebnis*) çeşitli nesnelerinin bilinçte — hiçbir farklılık taşımaksızın bilinçte aynı geçerlilik iddiasıyla ve aynı anda var oldukları (*Zugleichsein*) — aynı zamanda bulundukları anlamına gelir. Oysa "eş zamanlılık" ise, bize kendisini takdim eden şeyin kaynağı geçmişte olsa da, takdiminin şimdi güncellik kazaması, ancak yine de kaynağının (orijininin, ç.) uzakta olabilmesi demektir. Bu yüzden, eş zamanlılık bir bilinçte verili olma modu değil, bilinç için bir görev ve kendisinden talep edilen başarıdır. Bu ise, nes-

neye "eş zamanlı" olacak tarzda odaklanmaktan ibarettir; fakat bu da, her aracılığın total mevcudiyetteki yerinin ilga olması demektir.

Bu eş zamanlılık kavramının ona özel bir teolojik vurgu yapan Kierkegaard'dan doğduğunu biliyoruz.[231] Kierkegaard'a göre, "eş zamanlılık," "aynı zamanda var olma (*Zugleichsein*)" anlamına gelmez; daha ziyade, mümini bekleyen şu görevi adlandırır: Aynı anda yaşanmayan iki anı, yani müminin kendi şimdisi ile İsa'nın kurtarma eylemini (*Heilstat/redeeming act*) birleştirmek ve bunu onlara ikincisi yaşanacak ve şimdi olan bir şeymişçesine (uzak geçmişte bir şey olarak değil) tecrübe edilecek ve ciddiye alınacak şekilde total aracılık edecek tarzda yapmak. Oysa estetik bilincin eş zamanlılığı bunun tam tersidir ve aslında eş zamanlılığın yüklediği görevin üzerinin kapatılarak gizlenmesine dayanır.

Bu anlamıyla eş zamanlılık, özellikle de dinî ritüellerde ve vaaz sırasındaki tebliğde bulunur. Burada, "orada olma," kurtuluş olayının kendisine hakiki katılım anlamına gelir. Estetik farklılaşmanın — seremenoninin ne kadar "güzel" olduğuyla ilgilenmenin ya da vaazın bizi ne kadar "ikna edici" olduğuyla ilgilenmenin — bize sunduğu iddia dikkate alındığında, bahis konusu yapılamayacağından kimse kuşku duyamaz. Şimdi ben aynı şeyin temelde sanatı tecrübe ettiğimizde de geçerli olduğunu iddia ediyorum. Burada da aracılık, total aracılık olarak düşünülmelidir. Ne yaratıcı sanatçının varlığının — biyografisinin diyelim — ne onu icra eden oyuncunun varlığının ne de oyunu seyreden kişinin varlığının sanat eserinin kendi varlığı karşısında herhangi bir meşruiyeti vardır.

---

231 Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, Dördüncü bölüm ve diğer sayfalarda.

Önümüzde açılan şey gündelik dünyanın süregelen gidişatının öylesine dışına çıkarılmış ve kendi özerk anlam çerçevesiyle öylesine sıkıca kuşatılmıştır ki kimse onun arkasında bir başka gelecek ya da gerçeklik aramayı düşünemez. Alıcı mutlak bir uzaklıkta, pratik ya da amaç-yönelimli katılımı engelleyen bir mesafede konumlanmıştır. Fakat bu mesafe, hakiki anlamıyla estetik mesafedir; çünkü o zorunlu görme mesafesini gösterir ve bu yüzden bize sunulan şeye hakiki ve her bakımdan katılımı mümkün kılar. Seyircinin vecdle kendisini-unutması, kendi kendisiyle sürekliliğine tekabül eder. Kişinin anlamın sürekliliğini kavrama talebinde bulunması, kesinlikle bu işte tam da kişinin kendisini kaybettiği noktada başlar. Bu, bize sunulan ve içinde kendimizi tanıdığımız dünyamızın — içinde yaşadığımız dinî ve ahlaki dünyanın — hakikatidir. Nasıl estetik varlığın ontolojik modunu parusie, yani mutlak şimdi (*Gegenwart/presence*) ifade ediyorsa ve nasıl sanat eseri herşeye rağmen böyle bir mevcudiyete/şimdiye ulaştığı her durumda kendisiyle özdeşse, aynı şekilde, seyircinin yaşadığı her an da hem bir kendi kendini-unutma hem de kendi kendisine aracılıktır. Onu herşeyden koparan şey, aynı zamanda ona varlığının tümünü geri verir.

Estetik varlığın sunulmaya/icra edilmeye muhtaç olması bu yüzden bir zarurete, özerk bir anlamdan mahrumiyete imada bulunmaz. Aksine, bu onun özüdür. Seyirci, estetik diye adlandırdığımız oyun türündeki temel unsurdur. Şimdi Aristoteles'in *Poetika*'sındaki ünlü trajedi tanımına dönmek istiyorum. Orada, seyircinin zihin çerçevesi trajedinin temel doğasının tanımını şekillendirir.

(D) Trajik Olanın Örneği

Aristoteles'in trajedi teorisi, bir bütün olarak estetik varlığın yapısının örneklenmesine hizmet edebilir. Elbette o poetika kontekstine konumlandırılmıştır ve yalnızca dramatik şiir için geçerliymiş izlenimi bırakır. Ancak trajik olan temel bir fenomen, yalnızca trajedide, dar anlamıyla trajik sanat eserinde değil, aynı zamanda diğer sanat türlerinde, özellikle epik'te de var olan temel anlam yapısıdır. Aslında o, özellikle sanata özgü bir fenomen de değildir; çünkü o hayatın içinde de vardır. Bu nedenle, modern düşünürler (Richard Hamann, Max Scheler[232]) trajik olanı, estetik problemler alanına ancak dışarıdan girebilen estetik-dışı, etik ve metafizik bir fenomen olarak görürler.

Fakat bizim şimdi, estetik kavramının sorgulanabilirliğini ortaya koyduktan sonra, trajik olan kavramının gerçekten estetik için temel bir fenomen olup olmadığı sorusunu yöneltmemiz gerekir. Estetik olanın varlığı bizim için oyun ve icra olarak doğmuştur. Bu yüzden, trajik olanın özüne ulaşmak için trajik oyun teorisine — yani trajedinin poetikasına — de bakmalıyız.

Aristoteles'ten günümüze kadar trajik konusunda düşünceye yansıdığını keşfettiğimiz şey, kesinlikle hiç değişmeyen bir öz değildir. Trajedinin özünün Attik trajedide eşsiz biçimde icra edildiği/sunulduğu şüphe götürmez bir şeydir; ve Euripides'in "en trajik olan" olduğunu düşünen Aristoteles için farklı,[233] Aeschylus'un trajik fenomenlerin derin hakikatini ifşa ettiğini düşünenler için farklı ve yine

---

232 Richard Hamann, *Ästhetik*, s. 97: "Bu yüzden, trajik olanın estetikle hiçbir alakası yoktur"; Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*, "Zum Phänomen des Tragischen": "Trajik olanın temelde 'estetik' bir fenomen olup olmadığı bile şüphelidir." "Trajedi" kavramının anlamı için bakınız Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, ss. 132 vd.

233 Aristoteles, *Poetics*, 13, 1453 a 29.

Shakespeare'i veya Hebbel'i düşünenler için de çok farklı sunulduğu/icra edildiği de şüphe götürmez. Fakat bu farklılık, trajik olanın bütünsel özüne ilişkin sorunun nesnesiz olduğu anlamına gelmez; tersine daha ziyade, bu fenomenin kendisini tarihsel bir bütünde bir araya gelen ana hatlar hâlinde ortaya koyar. Trajediye ilişkin modern düşünce, Kierkegaard'ın işaret ettiği gibi,[234] bugün trajik sayılan şeyin klasik düşünceyi yansıttığının daima bilincinde olmuştur. Aristoteles'le başlarsak, trajik fenomeninin içerdiği alanın tümünü görürüz. Ünlü trajedi fenomeni tanımıyla Aristoteles, bizim de tahlilini yaptığımız gibi, estetik problemine şöyle bir önemli katkıda bulunmuştur: Trajedinin özünü tanımlarken bu tanıma, *seyirci üzerindeki etkisini* (*Wirkung*) de dahil etmek.

Onun ünlü ve çok tartışılmış tanımını burada bütün boyutlarıyla ele almak niyetinde değilim. Fakat Aristoteles'in trajedinin özüyle ilgili tanımına seyirciyi dahil etmesi, yukarıda söylediğimiz şeyi netleştirir: Seyirci aslında oyunun icrasında yer alır. Seyircinin oyunda yer alma tarzı, sanatı oyun olarak düşünmenin neden anlamlı olduğunu apaçık hâle getirir. Bu yüzden, seyircinin drama karşısında aldığı keyfî bir tavır alış değil, temeli oyunun anlamının birliğinde ikamet eden temel bir ilişkidir. Trajedi, bu tarzda tecrübe edilen olayların trajik akışının birliğidir. Fakat olayların trajik akışı olarak tecrübe edilen şey — sahnede gösterilen bir oyun değil, "hayatın" içinde bir trajedi olsa bile — her kendisine sızma ve müdahele eylemine direnen kapalı bir anlam dairesidir. Trajik olarak anlaşılan şey, yalnızca kabul edilmiş olmalıdır. Bu yüzden o, bu anlamıyla bir temel "estetik" fenomendir.

Aristoteles'ten, trajik eylemin temsilinin/icrasının seyirci üzerinde özel bir etki bıraktığını öğreniyoruz. Tem-

234 Kierkegaard, *Entweder-Oder I.*; [Either-Or, 1].

sil/icra *eleos* ve *phobos* ile işler. Bu aşırı heyecanların "acıma" ve "korku" olarak geleneksel tercümesi onlara aşırı bir sübjektif nitelik verir. Aristoteles yüzyıllardır hiçbir suretle acıma hissi veya acıma hissinin değişen değerlendirmeleriyle ilişkilendirilmemiştir[235] ve aynı şekilde korku da zihnin iç durumlarından biri olarak anlaşılmıyor. Aksine bu duyguların her ikisi de insanı egemenliği altına alarak kendileriyle sürükleyen olaylardır. *Eleos* üzücü diye nitelendirdiğimiz şey karşısında bizi etkisi altına alan mutsuzluktur. Bu yüzden (Aristoteles'in sık sık başvurduğu bir örneğin) Oedipus'un kaderine ortak oluruz. Almanca "Jammer" (acı) kelimesi, yalnızca bir iç duruma değil, aynı zamanda tezahürüne/gösterilişine de atıfta bulunduğu için onun iyi bir muadilidir. Aynı şekilde, *phobos* da yalnızca bir duygu durumu değil, Aristoteles'in söylediği gibi, insanın kanını donduran ve ona korku salan bir soğuk ürpertidir.[236] *Phobos*'un bu trajedi tanımında *eleos*'la bağlantılı olduğu özel anlamıyla [*phobos*] kendi yıkımına sürüklendiğini gördüğümüz ve kendisi için korktuğumuz biri karşısında bizi kıskıvrak etkisi altına alan korkuyla titreyiş demektir. Acı ve korku, karşımızda oynanmakta olan şeyin gücüne tanıklık eden "ekstasis", yani kendinin dışında olma modlarıdır (*Außer-sich-sein*).

İşte Aristoteles, oyunun bu tür ihtiraslardan arınmayı sağladığını söyler. İyi bilindiği üzere, bu tercüme problematiktir; özellikle de genitif (genetive, iyelik/ilgi, ç.) anlamı.[237]

---

235 Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles* adlı kitabında acıma hissinin bu tarihini anlatmıştır, fakat onu *eleos*'un asıl anlamından yeterince ayıramamamıştır. Bakınız keza W. Schadewaldt, "Furcht und Mitleid?" *Hermes*, 83 (1955), ss. 129 vd., ve konuyla ilgili şu makale: H. Flashar, *Hermes*, 84 (1956), 12-48.

236 Aristotle, *Rhetoric*, II, 13, 1389 b 32.

237 Bakınız Max Kommerell — en eski yorumların açıklamasını yapar —: a.g.e, ss. 262-72. Objektif genetifi savunanlar da vardır; sözün gelişi, K. H. Volkmann-Schluck, "Varia Variorum," *Festschrift* for Karl Reinhardt (1952).

Fakat bana Aristoteles'in kastettiği şey bundan tümüyle bağımsız görünüyor ve bu, bu iki anlayışın gramatik bakımdan birbirlerinden, birbirlerine inatla karşı koyabilecek kadar farklı olma nedenini nihai şekilde göstermelidir. Aristoteles'in seyirciyi trajedi olarak sarıp sarmalayan trajik melankoli hakkında düşündüğü benim için çok açıktır. Fakat melankoli acıyla hazzın özel tarzda birbirine karıştığı bir rahatlama ve gevşeme türüdür. Aristoteles bu duruma nasıl arınma diyebilmektedir? Hissedişte saf olmayan unsur nedir ve bu, trajik hissedişten nasıl çıkarılıp atılacaktır? Cevap bana şuymuş gibi görünüyor: Üzüntü ve korkunun egemenliği altına girme acılı bir ikilemi içerir. Burada, vuku bulan şeyle uyuşmama, acı veren olaylara isyan etme tutumunu benimsemenin reddi söz konusudur. Bu, daralan kalbin evrensel kurtuluşunu etkiler. Sadece trajik kaderin acısının ve korkusunun bizi kıskıvrak yakalayan büyüsünden değil, aynı zamanda bizi gerçekleşen şeyden koparan herşeyden kurtuluruz.

Bu yüzden trajik melankoli bir olumlamayı, bir kendi kendine dönüşümü yansıtır; ve modern trajedide sıkça rastlanan bir durum olduğu üzere, eğer kahramanın kendi bilinci bu trajik melankolinin etkisi altında ise, içinde kaderini kabul ettiği bu olumlamada kendisinin çok az payı vardır.

Fakat bu olumlamanın gerçek nesnesi nedir? Olumlanan şey nedir? Kesinlikle bir ahlaki dünya düzeninin adaleti değil. Aristoteles'te pek rolü bulunmayan korkunç trajik suç teorisi modern trajedi için bile makul açıklama değildir. Çünkü trajedi, suç ile kefaretin birbirini adilane dengelediği yerde — burada suçun ahlaki faturası tümüyle ödenir — var olamaz. Kaldı ki modern trajedide de suç ve kaderin tam sübjektivitesi diye bir şey olamaz. Ayrıca, trajik sonuçların aşırılığı, trajik olanın özünün karakteristiğidir. Suçun modern trajedideki sübjektivizasyonuna rağmen, kendisini tam da suç ile kader arasındaki orantısızlıkta, herkes için

eşit bir şey olarak ifşa eden kaderin gücünün klasik anlamının unsurlarından biri varlığını sürdürür. Hebbel hâlâ trajedi denilebilecek şeyin sınırında ikamet eder ve trajik eylemin akışına uygun sübjektif suç işte tam da budur. Aynı nedenle, Hristiyan trajedi fikri, ilahî kurtuluşun ışığında trajik eylemi oluşturan bahtlılık ve bahtsızlık değerleri artık insanın kaderini belirleyemeyeceği için özel bir problem doğurur. Kierkeegard'ın[238] bir ailenin üzerine yüklenen lanetten doğan klasik acı çekme ile kendisiyle barışık olmayan kavgalı bilinçten kaynaklanan acı çekme arasında kurduğu harikulade karşıtlık bile trajik olana yaklaşır sadece. Onun yeniden yazılmış *Antigone*'si[239] artık trajedi olamaz.

Bu yüzden şu soruyu tekrarlamalıyız: Seyircinin burada onayladığı/olumladığı şey nedir? Apaçıktır ki gerçek duyurusu/tebliği seyirciye yapılan suç eyleminden doğan sonuçların ölçüsüzlüğü ve dehşet verici büyüklüğüdür. Trajik onaylama bu zorlamanın üstesinden gelinmesidir. Bu üstesinden gelme hakiki bir komünyon karakterine sahiptir. Trajik musibetin bu aşırılığıyla tecrübe edilen şey gerçekten ortak bir şeydir. Seyirci kaderin gücü karşısında kendisinin ve kendi sonlu varlığının bilincine ulaşır. Büyüklerin başına gelen şeyin ibret verici bir anlamı vardır. Trajik melankoli aslında olayların trajik akışını ya da kaderin kahramanının maruz kaldığı adaleti değil, herkes için geçerli metafizik bir varlık/oluş düzenini onaylar. Bunun "böyle olduğunu" görmek, başka herkes gibi yaşadığı illüzyonlardan yeni bir vukufla dönen seyirci için bir kendi kendinibilme türüdür. Trajik onay seyircinin kendi kendisini içine yerleştirdiği anlamın sürekliliğinden dolayı sahip olduğu bir vukuftur.

---

238 Kierkegaard, *Either-Or, I* (German tr. Diederichs), s. 133. [Şu yeni edisyona bakkınız: E. Hirsch, I, Part 1, ss. 157 vd.]

239 A.g.e., ss.139 vd.

Bu analizden, trajik'in — seyircinin mesafeliliği trajik'in özünün bir parçası olduğu ölçüde — yalnızca estetik bir temel kavram değil çok daha önemlisi, estetik olanın varlık modunu belirleyen, seyirci olmakta mündemiç/içkin mesafenin "estetik bilincin" özelliği olduğunu keşfettiğimiz "estetik farklılaşmayı" içermediği sonucu çıkar. Seyirci kendisini, bir şeyin temsil edildiği sanattan zevk alan estetik bilincin karakteristik mesafesine göre hareket etmez,[240] aksine, iştirakın (*Dabeiseinen*) komünyonuna katılır. Trajik fenomenin gerçek vurgusu nihai noktada sunulan ve fark edilen şeyde ikamet eder ve ona katılmak bir tercih meselesi değildir. Tiyatroda kutsal bir tören gibi icra edilen trajik oyun istisnai bir durumu kişinin hayatına sokuyor olsa da bu, insanın hakiki varlığına uyanacağı geçici sarhoşluk oluşturan bir macera tecrübesi değildir; aksine, seyirciyi ele geçiren moral yükseliş ve sarsıntı aslında *onun kendi kendisiyle sürekliliğini* derinleştirir. Trajik melankoli, seyircinin nasiplendiği kendi kendisini-tanımasından doğar. O, trajik eylemde, karşılaştığı şey dinî ya da tarihsel geleneğin ona aşina kıldığı kendi hikâyesi olduğu için kendisini yeniden bulur ; bu gelenek — Aristoteles'in durumunda olduğu gibi ve Seneca ile Corneille için de geçerli olduğu üzere — daha sonraki bilinç için artık bağlayıcı olmasa bile bu tür trajik eserlerin ve temaların süregelen etkisi, sadece edebî geleneğin süregelen etkisinden çok daha güçlüdür. Bu etki yalnızca seyircinin hikâyeye aşina olmasını değil, aynı zamanda hikâyenin dilinin ona fiilen ulaşmasını da gerektirir. Yalnızca bu durumda seyircinin bu türden trajik tema ve trajik eserle karşı karşıya gelişi bir kendi kendisiyle-yüzleşme hâline gelebilir.

Kaldı ki trajik için geçerli olan şey daha geniş kontekstler için de geçerlidir. Şair için özgür icat daima verili değer-

240 Aristotle, *Poetics* 4, 1448 b 18: "... ustaca icracı veya bitişi ya dab u tür başka bir nedenle" (tr. Else) — taklit edilen şeyin (*mimema*) "kabulüne" tezat şekilde.

lerin belirlediği aracılığın (*Mittlertum*) yalnızca bir yönüdür. O, kurgusunu ne kadar özgürce icat ettiğini düşünürse düşünsün, özgürce icat edemez. Nitekim günümüzde bile mimesis teorisi eski geçerliliğinden bir şeyleri hâlâ muhafaza ediyor. Yazarın özgür icadı, aynı zamanda yazarı da bağlayan ortak bir doğrunun takdimidir.

Bu diğer sanatlarda, özellikle de plastik sanatlarda da aynıdır. Tecrübeyi edebiyata dönüştüren özgürce yaratma tasavvuruna ilişkin estetik mit ve bu mitle bağlantılı deha miti yalnızca, on dokuzuncu yüzyılın mitik ve tarihsel geleneğinin artık kolaylıkla kabullenilebilir bir miras olmadığını gösterir. Fakat öyle olsa bile tasavvura ilişkin estetik mit ve dehanın icadı yine de gerçekliği reddeden bir abartıdır. Daha önce olduğu gibi bugün de materyalin seçimi ve şekillendirilmesi sanatçının özgür yargı gücünden doğmaz ve sadece iç hayatının saf ifadesi değildir. Aksine, zihinleri hazırlanmış insanlara hitap eder ve onlar üzerinde etki vaadinde bulunan şeyleri tercih eder. Sanatçının kendisi de hitap ettiği ve etrafında bir araya gelen insanlarınkiyle aynı gelenekte yer alır. Bu anlamda, bir birey, bir düşünen bilinç olarak yaptığı şeyle eserinin söylediği şeyi açıkça bilme ihtiyacı hissetmediği doğrudur. Oyuncu, heykeltraş ya da seyirci hiçbir şekilde büyünün esrarengiz dünyasına, kendinden geçiş ve rüya alemine sürüklenmez; tam tersine eserin dünyası daima kendine ait bir dünyadadır ve bu dünyada kendisini çok daha derin bir biçimde tanıyarak daha fazla ona ait hâle gelir. Sanat eserini var olan dünyaya (*Dasienswelt*) bağlayan ve terbiye toplumunun (*Bildunggesellschaft*) yabancılaşmış bilincinin bile kendisinden kopamayacağı bir anlam sürekliliği vardır.

Özetleyelim: Estetik varlık nedir? Genelde oyun kavramı ve sanatın oyununun karakteristik yapısına dönüşümü konusunda bir şeyi göstermeye çalıştık; yani bir edebiyat veya müzik eserinin takdiminin veya icrasının eser için te-

mel bir şey olduğunu ve hiç de tesadüfi olmadığını, sanat eserlerinin zaten oldukları şeyi — onlarla sunulan şeyin oradaki varlığını — tamamlamadıkları için ârızî/dışarıdan gelen bir şey olmadığını göstermeye çalıştık. Estetik varlığın spesifik zamanlılığı, takdim/icra sürecinde mevcudiyet elde etmesi yeniden takdim olayında, bağımsız ve belirgin bir fenomen olarak varlık kazanır.

Şimdi, bunun gerçekten genellikle doğru olup olmadığını, estetik varlığın estetik karakteristiğinin bu temelde tanımlanıp tanımlanamayacağını sorabiliriz. Bu heykel ve mimarlık sanatına ait eserler için de geçerli midir? Biz ilkin bu soruyu plastik sanatlarla ilgili olarak soralım. Sanatların en plastik olanı durumundaki mimarinin özellikle öğretici olacağını göreceğiz.

2 Estetik ve Hermenoytik Sonuçlar

(A) Resmin Ontolojik Değeri[241]

Plastik sanatlarda eser ilkin sanki takdime/icraya özgü hiçbir farklılık içermeyen açık bir kimliğe sahipmiş gibi görünür. Farklılaşan şey eserin payına düşen şey olarak görünmez ve bu yüzden sübjektif bir şey izlenimi bırakır. Bu yüzden, bazı sübjektif sınırlamaların kişinin eseri bütünüyle tecrübe etmesini önlediği, ancak bu sübjektif sınırlamaların nihai noktada aşılabileceği öne sürülebilir. Her plastik sanat

241 [Bu arada bakınız G. Boehm, "Zu einer Hermeneutik des Bildes," *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, ed. H.-G. Gadamer and G. Boehm (Frankfurt, 1978), ss. 444-71, ve Gadamer, "Von Bauten und Bildren," *Festschrift* for Imdahl (1986).]

eserini "dolaysız" kendisi olarak tecrübe ederiz — yani başka bir aracıya ihtiyaç duymaksızın tecrübe ederiz. Resimlerin röprodüksiyonları örneğinde, bu aracılar kesinlikle sanat eserinin kendisi olamazlar. Fakat bir tabloya (*Bildwerk*) rahatlıkla ulaşılabilir olduğu her durumda bazı sübjektif şartlar var olacağı için, bizatihi kendisini tecrübe etmek istiyorsak eseri bu sübjektif şartlardan tecrit etmemiz gerekir. Bu yüzden, estetik farklılaşma burada tam meşruiyetine sahip gibi görünüyor.

Bu özellikle rayiçteki kullanım tarzının "resim (*Bild*)" diye adlandırdığı şey için geçerlidir. Biz bununla, herşeyden önce, belirli bir yerle sınırlı olmayan, ancak kendisini bütünüyle onu kuşatan çerçeveyle ortaya koyan modern çerçeveli resmi kastediyoruz. Bu, bu tür resimlerin, modern galerilerde gördüğümüz gibi herhangi bir düzenle yan yana konulmalarını mümkün kılar. Bu tür resimlerin, drama ve müzik örneğinde vurguladığımız aracıya görünüşte objektif bağımlılıkla hiçbir alakaları yoktur. Sergi ve galeri için üretilmiş resimler — ısmarlama, sanat değerini yitirirken kural hâline gelmiştir — estetik bilinci karakterize eden soyutlama talebine ve deha estetiği içinde formüle edilen ilham teorisine gözle görülür biçimde uyarlar. "Resim" bu yüzden estetik bilincin dolaysızlığını ve onun evrensellik iddiasını doğruluyor görünüyor. Sanat kavramını ve sanatı geleneksel yapıları anlama tarzı olarak geliştiren ve buradan hareketle estetik farklılaşmayı gerçekleştiren estetik bilincin, bu şekilde baktığımız herşeyi bir araya getiren müze koleksiyonlarının yaratılmasıyla eş zamanlı/yaşıt olmasında tesadüfi hiçbir şey yoktur. Bu yüzden biz, her sanat eserini, deyim yerindeyse, resme dönüştürürüz. Her sanatı hayattan ve ona ulaşmanın özel şartlarından koparark bir resim gibi çerçeve içine alır ve duvarlara asarız.

Bu sebeple, resmin var olma modunu daha yakından incelemek ve oyun terimine atıfla tanımladığımız estetik

varlık modununun resmin varlığına ilişkin soru için de geçerli olup olmadığını sorabiliriz.

Burada resmin varlık/oluş moduyla ilgili olarak yönelttiğimiz soru, resmin farklı bütün formları için geçerli olan şeyle ilgili bir soruşturmadır. Bu, bir soyutlama görevini içerir, fakat bu soyutlama felsefi refleksiyonun yerine getirdiği keyfî bir soyutlama değil, aksine, aslında herşey şimdinin resim tekniklerine tabi tutulabilecek bir resim olduğu için, bizatihi estetik bilincin yerine getireceği bir soyutlamadır. Resim kavramının bu kullanımında kesinlikle hiçbir tarihsel hakikat yoktur. Sanatın tarihiyle ilgili çağdaş araştırma bize, "resim" diye adlandırdığımız şeyin ayrıntılı bir tarihi olduğunun sayısız delilini verebilir.[242] "Resmin egemenliği" (Theodor Hetzer) zirvesine, olgun rönesans diye adlandırdığımız Batı resmi aşamasına gelince ulaşmıştır. Burada ilk kez bütünüyle kendi başına ayakta duran ve hatta çerçevesiz ve kendisini kuşatan çevre olmaksızın kendi içinde üniter ve kapalı yapılar olarak kendi başlarına var olan resimler söz konusudur. Sözün gelişi, L. B. Alberti'nin "resim"den talep ettiği ahenkte (*concinnitas*) rönesans resmine yön veren yeni sanat idealinin iyi bir teorik ifadesini görebiliriz.

Ancak ilgi çekici şey, "resim" teorisyeninin burada ileri sürdüğü tanımların, klasik güzel tanımları olmasıdır. Güzel'in hiçbir şeyin çekilip çıkarılamayacağı ve kendisini tahrip etmeksizin hiçbir şeyin ilave edilemeyeceği bir şey olması Aristoteles'in aşina olduğu bir şeydi ve Aristoteles için güzel kesinlikle Alberti'nin kastettiği anlamda bir şey olamazdı.[243] Bu, "resim" kavramının yine de genel bir anlamı-

---

242 1956 tarihindeMünster'de gerçekleştirilen evanjelik akademilerin (Christophorous-Stift) sanat tarihçilerinin katıldığı konferansta Wolfgang Schöne ile yaptığım tartışmadan aldığım onay ve yardımı minnetle itiraf ediyorum.

243 Bakınız *Nichomachean Ethics*, II, 5, 1106 b 10.

nın olduğunu ve sadece resim tarihinin belirli bir dönemiyle sınırlanamayacağını gösterir. Otton ya da Bizans ikonografisi bile geniş anlamıyla resimdir; bu resimlerin formu çok farklı prensipleri izlese ve genellikle "resim çizimi"[244] olarak karakterize edilebilir olsalar bile. Aynı şekilde estetik resim kavramı kaçınılamaz şekilde, plastik sanatlardan biri olan heykeli de içine alır. Bu keyfî bir genelleme değildir, felsefi estetiğin nihai noktada imajın Platonculuktaki rolüne kadar geriye uzanan ve Bild (*imaj/resim*) kavramının kullanımında ifadesini bulan tarihsel bir probleme tekabül eder.[245]

Son zamanlarda geçerli resim kavramı otomatik şekilde bir başlangıç noktası olarak kabul edilemez. Elinizdeki araştırma kendisini bu varsayımdan kurtarmak amacında. Bu araştırma, resim olma modunu anlamanın kendisini hem estetik bilinçten hem de modern galerinin bizi alıştırdığı resim kavramından ayıran bir tarzı bulmayı, tecrübe estetiğinin kredibilitesini yok ettiği "dekoratif" kavramına yeniden geçerlilik kazandırmayı teklif ediyor. Nitekim böyle yapmasının, tecrübe sanatı çağında sadece estetik bilinci değil, sanat tarihi düşüncesine de hâkim olan resim ve heykelin naif kavramlarına son veren yeni sanat araştırmalarıyla denk düşmesi kesinlikle tesadüfi değildir. Dahası, resmin modern endüstriyel ve idari devlet ile onun fonksiyonel komuoyunun yol açtığı krizi hem sanat bilimleri araştırmalarına hem de felsefi refleksiyona temel teşkil ediyor. Resimler için artık yerimiz olmadığı andan itibaren resimlerin yalnızca resim olmadıklarını ve yer talebinde bulunduklarını biliyoruz.[246]

---

244 Dagobert Frey bu ifadeyi Jantzen için hazırlanan *Festschrift*'deki yazısında kullanır.

245 Bakınız W. Paatz, "Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur," *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* (1951), ss. 24 vd.

246 Bakınız W. Weischedel, *Wirklichkeit und Wirklichkeiten* (1960), ss. 158 vd.

Ancak elinizdeki kavram analizinin amacının sanat teorisiyle alakası yok, o daha çok ontolojiyle alakalı. Elinizdeki metnin ilk görevi durumundaki geleneksel estetiğin eleştirisi, hem sanatı hem de tarihi içine alan bir ufuk kazanma yolundaki ilk merhale yalnızca. Resim kavramını analizimizde, sadece iki sorunla ilgilendik. Resmin (*Bild*: aynı zamanda *imaj*) *kopya* (*Abbild*)'dan hangi açılardan farklı olduğunu sorduk — başka bir söyleyişle, orijinal/asli (*Urbild*, ve keza *ur-picture*)'e ilişkin problemi ortaya koyduk. Ayrıca, resmin *dünyası* ile ilişkisinin bundan hangi tarzda doğduğunu sorduk.

Bu yüzden resim kavramı şimdiye kadar kullanılan takdim/icra/temsil (*Darstellung*) kavramını aşar, çünkü resmin orijinaliyle (*Urbild*) temel bir ilişkisi vardır.

Önce ilk soruyu ele elalım; burada icra kavramı, orijinaliyle ilişkili resim kavramıyla iç içe geçmiş durumdadır. Kendilerinden yola çıktığımız geçici sanatlar ya da icra sanatlarında icradan söz ederiz, resimden değil. Orada icra sanki çifte icra gibi görünüyor. Hem edebî eser hem de sahnede takdimi, diyelim, icradır. Ve bizim için temel öneme sahip şey, fiilî sanat tecrübesinin kendilerini farklılaştırmaksızın bu çifte icrada gerçekleşmesiydi. İcra oyununda ortaya çıkan dünya, reel dünyanın yanıbaşında bir kopya gibi durmaz; tersine, onun reel varlığının çoğalan hakikatinin dünyasıdır. Ve yeniden üretim — yani sahnedeki icra — dramanın orijinal icrasının kendi başına varoluşunu sürdürdüğü varlığının yanıbaşında bir kopya değildir. Her iki icra türü için de geçerli mimesis kavramı, icra edilen şeyin görünüşü olması dolayısıyla kopya anlamına gelmez. Dünya eserde taklit edilmeksizin, eserde var olduğu gibi var olamaz. O, eserde var olduğu gibi var olamaz ve yeniden üretilmeksizin/temsil edilmeksizin eser de olamaz. Bu yüzden, icrada, icra edilen şeyin mevcudiyeti doruk noktasına ulaşır. Orijinal varlık ile yeniden üretilen varlığın ontolojik

iç içeliği ve bu iç içeliğin icra sanatlarıyla uyumlu hâle getirdiğimiz metodolojik önceliği, eğer biz onlarla elde ettiğimiz kavrayışın plastik sanatlar için de geçerli olduğunu gösterirsek meşruiyet kazanacaktır. Bu sanatlarda, itiraf edilmelidir ki kimse röprodüksiyonun eserin gerçek varlığı olduğunu söyleyemez. Tam tersine, bir orijinal olarak resim yeniden üretilmeye direnir. Yine eşit ölçüde apaçıktır ki kopya edilen şeyin, kopyasından bağımsız bir varlığı vardır — genellikle resim resmettiği/temsil ettiği şeye göre tâli bir konumdadır. Böylece biz bu noktada, orijinal ve kopya ile ilgili ontolojik problemlerle karşı karşıya kalıyoruz.

Sanat eserinin varlık modunun *temsil* (*Darstellung*) olduğu görüşünden hareketle kendimize temsilin anlamının *resim* diye adlandırdığımız şeyle nasıl doğrulanabileceğini soruyoruz. Burada temsil resmetme, kopyalama anlamına gelmiyor. Resmin varlık modunu daha sağlam şekilde, temsilin orijinal formla ilişkili olma tarzını kopyanın orijinaliyle ilişkili olma tarzından ayırarak belirlememiz gerekiyor.

Bu da çok daha sağlam bir analizle yapılabilir — yaşayan şeye, "zoon"a ve özellikle de kişiye tanınan eski önceliğe göre bir analiz.[247] Kopyanın özü bakımından orijinale benzemek dışında başka hiçbir görevi yoktur. Başarısının ölçüsü, insanın kopyada orijinali bulabilmesidir. Bu, kopyanın doğasının kendi bağımsız varlığını yitirmesi ve bütünüyle kopya edilen şeye aracılık etmesi olduğu anlamına gelir. Bu yüzden ideal kopya bir ayna imajdır; çünkü varlığı aslında kaybolmaktadır; o sadece aynaya bakan kişi için vardır ve salt görünüşü dışında hiçbir şey değildir. Fakat

---

[247] *Zoon* kavramının aynı zamanda basit formuyla "resim" anlamına gelmesi nedensiz değildir. Daha sonra, onların bu modelle bağlantılarını yittirip yitirmediklerini anlamak için ulaştığımız sonuçları test edeceğiz. Bauch (aşağıdaki dipnota bakınız) da *imago* kavramını benzer tarzda kullanır: "Her ne şekilde olursa olsun insani formda resim sorunu hala bir sorundur. Bu ortaçağ sanatının yegane temasıdır!" (s. 192, dipnot 250.)

aslında o hiçbir suretle bir resim ya da kopya değildir; çünkü bağımsız/ayrı bir varlığı yoktur. Ayna imajı yansıtır — yani ayna yansıttığı şeyi yalnızca, aynaya bakan ve kendi imajını ya da aynanın yansıttığı başka herhangi bir şeyin imajını gören kişi için görünür kılar. Ancak bu örnekte de kopyadan (*Abbild*) veya illüstrasyondan (*Abbildung*) değil imajdan/resimden (*Bild*) söz ediyor olmamız tesadüfi değildir. Çünkü ayna imajda var olan şeyin (entity) kendisi resimde, yani aynanın imajında onu yakalayabileceğimiz şekilde görünür. Fakat kopya daima dile getirdiği şeyle ilişkisine göre dikkate alınmak ister. Kopya, bir şeyin röprodüksiyonu olmak dışında başka hiçbir şey olmaya kalkışmaz; yalnızca (pasaporttaki resim ya da satış kataloğundaki resim gibi) bir şeyi tespit fonksiyonu vardır. Kopya kendisini, araç olarak görev yapması ve her araç gibi amacına ulaştığında fonksiyonunu yitermesi anlamında unutturur. O kendisini bu tarzda unutturmak için var eder. Kopyanın kendisini-unutturması, kopyanın varlığının intensiyonel/amaçlı unsurudur. Eğer amaçta (intention) bir değişme olursa — yani kopya orijinaliyle mukayese edilirse ve yargı benzerliğe kayarsa, başka bir söyleyişle kopya orijinalinden ayırt edilirse — tıpkı kulllanılmayan, ancak incelenen başka her alet ya da araç gibi, kopyanın kendi görünüşü ön plana çıkar. Fakat onun asıl fonksiyonu refleksif mukayese ve ayırt etme aktivitesinde değil, kopyası olduğu şeyle benzerliği resmederek göstermesindedir. Bu yüzden kopya kendini, kendisini unutturmasında gerçekleştirir.

Tam tersine resim kendisini unutturmaya yazgılı değildir; çünkü amaca yönelik bir araç değildir. Burada resmin kendisi, önemli olan şey resmedilen şeyin onda temsil edilme tarzı olduğu ölçüde kastedilen şeydir. Bu herşeyden önce kimsenin resimden resmedilen şeye kolayca yönelemeyeceği anlamına gelir. Aksine, resmetme temelde temsil ettiği şeye bağlı kalır — gerçekten de ona aittir. Aynanın kop-

yayı değil imajı geri yansıtmasının nedeni budur: Aynadaki şey temsil edilen şeyin imajıdır ve onun varlığından koparılamaz. Ayna, tahrif edilmiş bir imaj verebilir elbette, fakat bu yalnızca bir eksikliktir; fonsiyonunu yeterince yerine getirememesidir. Bu yüzden ayna, resmin aksine, amacın (intention) orijinal ünite, sunumun farklılıktan-yoksunluğu ve temsil edilen şey olduğu temel fikrini teyit eder. O temsil edilen şeyin imajıdır — o "onun" imajıdır, aynanınki değil, aynada görülen şeyin imajı.

Resim ile resmedilen şeyin özdeşliğine ve farklılıktan-yoksunluğuna bağlı resim büyüyü yalnızca resmin tarihinin başlangıcında — deyim yerindeyse prehistoryasında — buluyor isek de bu giderek farklılaşan ve büyülü kimliğinden uzaklaşan bir resim bilincinin kendisini ondan bütünüyle koparabileceği anlamına gelmez.[248] Aksine, farklılıktan-yoksunluk her resim tecrübesi için temel bir şey olarak kalır. Resmin yerinin doldurulamazlığı, hassaslığı ve "kutsallığı"; bütün bunlar resmin burada sunulan ontolojisinde açıklamasını bulur. "Sanatın" on dokuzuncu yüzyılda, daha önce tasvir ettiğimiz kutsallaştırılması bile bu temele dayanır.

Fakat ayna imajı modeli, estetik resim anlayışını bütünüyle kuşatamaz. O sadece resmin "resmedilen şeyden" ontolojik bakımdan koparılamazlığına işaret eder. Fakat bu çok önemlidir; çünkü bu resmin durumunda temel niyetin temsil edilen şeyle temsil arasında farklılık yaratmak olmadığını açıkça ortaya koyar. "Estetik" farklılaşma diye adlandırdığımız farklılaşmanın özel amacı buna dayanan ikincil bir yapıdır sadece. O, temsil olarak temsili, temsil edilen şeyden ayırır. O bunu birinin alışılageldik şekilde kopya

---

248 *Imago* kavramının antikiteden Ortaçağa geçiş sırasındaki tarihi konusunda bakınız Kurt Bauch, *Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft: W. Szilasi zum 70. Geburtstag*, ss. 9-28.

muamelesi yapacağı tarzda, temsilde temsil edilen şeyin kopyası olarak ele alarak yapmaz. O, resmin kendisini, resmedilen şey kendi başına var olabilsin diye iptal etmesini arzulamaz.

Bu noktada ayna imajı, model olma özeliğini kaybeder. Ayna imajı saf görünüştür — başka bir söyleyişle reel bir varlığı yoktur; geçici varlığıyla, yansımaya bağlı bir şey olarak anlaşılır. Oysa resmin estetik anlamda kendine ait bir varlığı vardır. Temsil olarak, yani kesinlikle resmedilen şeyle aynı şey olmayan bir şey olarak bu varlık, saf yansıyan imaja tezat bir şey olarak resim olmanın pozitif farklılığını sergiler. Günümüzün mekanik teknikleri bile, yalnızca bakılarak keşfedilemeyen bir şeyi ortaya çıkarırken, sanatvari tarzda kullanılabilir. Resmin bu türü kopya değildir; çünkü o olmaksızın kendisini bu tarzda sunamayan bir şeyi temsil eder. O, orijinali hakkında bir şey [sözün gelişi, iyi bir portre fotoğrafı olduğunu] söyler.

Bu yüzden temsil temelde onda temsil edilen orijinale bağlı kalır. Nitekim o, kopyadan daha fazla bir şeydir. Temsilin— orijinalinin kendisi değil — resim olması negatif bir şey, varlıktaki herhangi bir eksilme olduğu anlamına gelmez; tersine, temsilin özerk bir gerçekliğinin bulunduğu anlamına gelir. Dolayısıyla, resmin orijinaliyle ilişkisi temelde kopyadakinden çok daha farklıdır. *O artık tek-yanlı bir ilişki değildir.* Resmin kendine has bir gerçekliğinin olması, resmedilen şeyin tersi olduğu, yani onun temsilde sunulduğu anlamına gelir. O kendisini orada sunar. Bundan, onun ortaya çıkmak için bu özel takdime muhtaç olduğu sonucu çıkmaz. O kendisini aynı zamanda ne ise o olarak başka türlü de sunabilir. Fakat o kendisini eğer bu tarzda sunuyor ise bu hiçbir biçimde ârızî bir olay değil, onun kendi varlığına özgü bir olaydır. Bu tür her takdim ontolojik bir olaydır ve temsil edilen şeyle aynı ontolojik düzeyde yer alır. O sunulmakla/resmedilmekle, deyim yerindeyse, *varlıkta bir ar-*

tış/çoğalma/ziyadeleşme doğurur. Resmin bizatihi içeriği, ontolojik açıdan, orijinalinin fışkırarak yayılmasıdır.

Fışkırarak yayılmanın temeli, fışkırarak yayılan şeyin bir taşma olmasıdır. Bu yüzden taşan şey azalıyor değildir. Bu anlayışın neo-Platoncu felsefeyle gelişimi — neo-Platoncu felsefe bununla Greklerin töz ontolojisini aşar — resmin pozitif ontolojik statüsünün temelidir. Çünkü eğer orijinal/kaynak *Bir*, kendisinden taşarak oluşan akıntılarla azalmayacaksa, bu varlığının arttığı/çoğaldığı anlamına gelir.

Grek babaların Eski Ahit'in kristoloji (christiology) için kullandığı imajlardan nefretini aşmak için neo-Platoncuların bu tarz düşünme türünü kullandıkları anlaşılıyor. Onlar Tanrı'nın vücut bulmasını görülebir görünüşün değerinin köklü tescili sayıyorlar ve sanat eserlerini buradan hareketle meşrulaştırıyorlardı. Onların imaj/suret/resim üzerindeki yasağı aşma girişimlerini, plastik sanatların Hristiyan Batı'daki gelişimini mümkün kılan belirleyici bir olay olarak görebiliriz.[249]

Demek oluyor ki orijinal ile kopya/suret arasındaki ontolojik ilişki, resmin ontolojik gerçekliğinin temelidir. Ancak, Platonik kopya/suret ile orijinal arasındaki ontolojik ilişki anlayışının, resim diye adlandırdığımız şeyin ontolojik birleştirme değerini yeterince kavrayamadığının farkında olmak önemlidir. Bana öyle geliyor ki resmin varlık modunu hiçbir şey şu dinî ahkâm kavramından daha iyi karakterize edemez: *Temsil* (*Repräsentation*).[250]

---

249 Campenhausen'in işaret ettiği üzere, bakınız John Damascene, *Zeitschrift für Theologie und Kirche* (1952), ss. 54 vd., ve Hubert Schrade, *Der Verborgene Gott* (1949), s. 23.

250 Bu kavramın tarihi çok bilgi vericidir. Romalılar onu kullanıyorlardı, fakat Hıristiyan vücut bulma ve mistik beden (*corpus mysterium*) fikrinin ışığında kavram bütünüyle yeni bir anlam kazandı. Temsil (*representation*) artık "kopya veya "resimle temsil," veya ticarette olduğu gibi birşeyin bedelini ödeme işi anlamında "karşılığını verme/takdim" anlamına değil, birinin bir başka kişiyi "temsil ettiği" zaman olduğu gibi "yerini alma" anlamına geliyordu. Kavram

Resmin ontolojik statüsünü kopyanınkine/suretinkine karşıt bir şey olarak belirlemek istediğimizde, temsil kavramının tesadüfen ortaya çıkmadığı apaçık ortadadır. Neredeyse orijinal ile kopya/suret arasındaki ontolojik ilişkinin tam tersi durumundaki temel değişiklik, eğer resim "temsilin" unsuru ise ve dolayısıyla kendine has ontolojik bağlantılara sahip ise gerçekleşiyor olmalıdır. Resim böylece aynı zamanda orijinali de etkileyen bir özerkliğe sahiptir. Daha kesin biçimde dile getirmek gerekirse orijinal (*Ur-bild*), ori-

---

açıkça, temsil edilen şey kopyasında varolan şey olduğu için bu anlama gelebilir. *Repraesentare* "mevcut hale getirmek" demektir. Dini ahkâm bu kavramı hukuki temsil anlamında kullanıyordu. Nicolaus Causanus onu bu anlamda kullanmış ve hem bu kavrama hem de imaj kavramına yeni bir sistematik vurgu kazandırmıştır. Bakınız G. Kallen, "Die politische Theorie im philosophischen System des Nikolaus von Cues," *Historische Zeitschrift*, 165 (1942), 275vd., ve onun şu metin üzerine notları: *De auctoritate presidendi, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, phil.-hist. Klasse* (1935/36) no. 3, 64 vd. Hukuki temsil fikriyle ilgili önemli şey, *persona repraesentata*'nın yalnızca temsil edilen kişi, ancak temsil edilenin haklarını kullanan temsilcinin ona *bağlı* olmasıdır. *Repraesantatio*'nun hukuki anlamının Leibniz'in temsil kavramının prehistoryasında herhangi bir rol oynamıyor izlenimi bırakması çarpıcıdır. Aksine, Lebniz'in derin metafizik *repraesantatio universi* — her monadda vardır — teorisi apaçık şekilde bu firkin/ideanın matematiksel kullanımını izler. Bu yüzden *repraesentatio* burada birşeyin matematik "ifadesi," başka birşeye yönelik belirsizlikten uzak yönelim anlamına gelir. *Vorstellung* kavramımızda açıkça ortada olan sübjektif alandaki gelişme Leibniz'i etkileyen Malebranche'la birlikte on yedinci yüzyılda "idea" kavramının sübjektivizasyonundan doğmuştur. Bakınız Dietrich Mahnke, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 7 (1925), 519 vd., 589 vd. Sahnede icra anlamında *repraesantatio* — Ortaçağ'da yalnızca dini oyunda bu anlama geliyordu — E. Wolf'un "Die Terminologie des mittelalterlichen Dramas [*Anglia*, 78 (1960), 1-27] başlıklı yazısında gösterdiği üzere, daha önce onüç ve ondördünü yüzyıllarda da kullanılıyordu. Fakat bu *repraesentatio*'nun "icrayı" gösterdiği anlammına gelmez; on yedinci yüzyıla gelinceye kadar o, ilahi olanın kendisinin, ayinin icrasında gerçekleşen temsil edilmiş mevcudiyeti anlamına geliyordu. Dolayısıyla burada da, dini ve seküler hukuktaki kullanımında olduğu gibi, klasik Latince kavramın yeniden şekillenmesi kilisenin ve ritüelin yeni teolojik kavranışına dayanıyordu. Kavramın oyunun bizatihi kendisine tatbiki — yani oyunda temsil edilen şeyin yerine kullanımı —bütünüyle tâli bir olaydır ve bu olay tiyatronun ayin fonksiyonundan kopuşunu gerektiriyordu.

[Bu arada "temsil/icra" kavramının terihinin hukuktaki seyri için Hasso Hofmann'ın şu kapsayıcı metnine bakınız: *Repräsentation: Studien zur Wort und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert* (Berlin, 1974).]

jinal (*Ur-bild*; *Ur-picture*) hâle yanızca resim (*Bild*) vasıtasıyla gelebilir — yani temsil edilen yalnızca resim sayesinde idrakte resmedilebilir.

Bu, özel temsilî resmin durumuyla kolayca gösterilebilir. Hükümdarın, kahramanın kendini gösterme ve sunma tarzını resim sergiler. Bu ne demektir? Temsil edilen kişinin resim yoluyla yeni, daha otantik bir görünüş kazanması değil. Aksine bunun tam tersi: *resim* kendi gerçekliğini, yönetici, kral ya da kahraman kendisini takipçilerine gösterme ve sunma mecburiyetinde olduğu için kazanır. Ancak burada bir tersine dönüş söz konusu. O kendisini gösterirken resmini doğuran beklentileri yerine getirmelidir. Bu yüzden, yalnızca kendisini göstermek suretiyle varlık kazandığı için resimde temsil edilir. O hâlde ilkin kuşkusuz kendi kendini-takdim ve sonra da bu kendini takdimin resimde temsili vardır. Resmin temsili kamuya takdimin özel bir durumudur. Fakat ikincisinin ilki üzerinde bir etkisi vardır. Eğer birinin varlığı, özü gereği kendisini göstermesini içeriyorsa, o artık kendisine ait değildir.[251] Sözün gelişi o artık resimle temsil edilmekten kaçamaz ve bu temsiller sahip olunan resmi belirlediği için, o nihai noktada kendisini resminin buyurduğu gibi göstermek zorundadır. Orijinal yalnızca tasavvur edilmesi dolayısıyla imajını kazanır ve yine de imaj, orijinalin görünüşü dışında hiçbir şeydir. Bu da yeterince paradoksal görünüyor.[252]

---

251 Anayasal temsil kavramını belirleyen şey, daima temsilci bir varlığa atıfta bulunmasıdır. O yalnızca bir kamu fonksiyonunun taşıyıcısı — yönetici, subay vb. — olduğu için, resmi bir görünüş oluştururken özel birey olarak değil, fonksiyonuyla resmi bir görünüş oluşturur dolayısıyla bu fonksiyonuyla temsili doğurur ve biri onun temsil etmekte olduğunu söyleyebilir.

252 *Bild* kavramının sahip olduğu verimli annlam çeşitliliği ve tarihsel arkabahçesi konusunda yukarda ss. 14 vd'ndaki gözleme bakınız. Artık *Urbild* ("orjinal," "model") "resmi" kastetmek için kkullanmıyor olmamız, nominalist varlık anlayışımızın geç sonuçlarından biridir — analizimmizin gösterdiği üzere, bu imajın "diyalektiğinin" temel boyutudur.

Şimdiye kadar bu resim "ontolojisini" seküler örneklerle doğrulamaya çalıştık. Fakat bildiğimiz gibi, yalnızca *dinî* resim (*Bild*; *imaj*) resmin ontolojik gücünü sergiler.[253] Çünkü, ilahî olanın yalnızca söz ve imaj vasıtasıyla resmedilebilir hâle geldiği gerçekten doğrudur. Bu yüzden dinî resim kopya edilmiş bir varlığın sureti değil, kopya edilen şeyle ontolojik komünyondur. Bu örnek bir bütün olarak ve evrensel anlamıyla sanatın, varlığın resmedilebilirliğini arttırdığını açıkça ortaya koyuyor. Söz ve imaj sırf taklit illüstrasyonlar değildir, aynı zamanda sundukları şeye aslında, bütünüyle olduğu şey olma imkânı sağlarlar.

Sanatın tarihinde resmin ontolojik boyutunu özel tiplerin doğuşu ve değişmesi probleminde görüyoruz. Bu ilişkilerin biricikliği, burada, plastik sanat poetik ve dinî geleneğin kendisinin daha önce yaptığı şeyi tekrarlamasından dolayı, bana göre, resmin ikili bir yaratımı söz konusudur. Heredot'un Grek tanrılarını Homer ile Hesiod'un yarattığı yolundaki ünlü ifadesi, Greklerin farklı çok sayıdaki dini rivayetlerine mantıksal bir tanrılar ailesi sistematiği soktukları ve dolayısıyla hem form hem de fonksiyonları (Grekçede "*eidos*" ve "*time*") farklı şahsiyetler yarattıkları anlamına gelir.[254] Burada şiir teolojik bir iş görmüştür. Tanrıların birbirleriyle ilişkilerini dile getirmek suretiyle sistematik bir bütünü sabit hâle getirmiştir.

Bu, değişmez tiplerin yaratılmasını mümkün hâle getirmiş ve plastik sanata onları şekillendirme ve dönüştürme görevi vermiştir. Poetik söz, mahalli kültleri aşan dinî bilincin birliğini sağlarken, plastik sanata da yeni bir görev armağan eder. Çünkü poetik olan daima kendine özgü belirsiz niteliğini korur; bu belirsizliği dahilinde, dilin entelektü-

253 Eski Yüksek Almancadaki *bilidi*'nin öteden beri "güç" anlamı taşıdığının tesbit edildiği anlaşılıyor (bakınız Kluge-Goetze s.v.)

254 Herodotus, *History*, II, 53.

el evrenselliği vasıtasıyla her türde muhayyel düşünüşe açık bir şeyleri temsil eder. O sabitleştiren esnek (plastik) sanattır ve sabitleştirmesi ölçüsünde de tipleri yaratır. Bu, ilahî olanın imajının yaratılması tanrılar icat edilmesiyle karıştırılmadığında ve Feuerbach'ın Yaradılış (*Genesis, Tekvin)*'ın *imago dei* tezini ters yüz etmesi reddedildiğinde bile geçerlidir.[255] Dinî tecrübenin bu antropolojik tersine çevrilişi ve yeniden yorumu — on dokuzuncu yüzyılda revaçtaydı — modern estetik düşüncenin temelinde yatan sübjektivizmle aynı sübjektivizmden doğar.

Modern estetiğin bu sübjektivizmine karşı çıkarak yukarıda, sanat olayı için elverişli bir şey olarak *oyun* kavramını geliştirdim. Bu yaklaşım artık geçerliliğini ispatlamış durumda; çünkü bu yaklaşımda resim — ve onunla birlikte yeniden üretilmeye ve icra edilmeye bağlı olmayan bütün bir sanat — bir varlık olayıdır ve bu nedenle estetik bilincin nesnesi olarak anlaşılamaz; o daha çok temsil/icra fenomeni gibi fenomenlerden hareketle, ontolojik yapısıyla kavranabilir hâle gelir. Resim bir varlık olayıdır — onda varlık anlamlı ve görülebilir şekilde kendini ifşa eder. Orijinal olma niteliği bu yüzden resmin "kopyalama" fonksiyonuyla sınırlı değildir ve özellikle de "temsil edici" resmetme, heykel ve bütünüyle dışarıda tutulan mimariyle sınırlı değildir. Orijinal olma niteliği daha çok, sanatın doğası gereği temsil edici olmasında temellenen asli bir unsurdur. Sanat eserinin "idealitesi," bir ideayı taklit etmesinde ve yeniden üretmesinde değil, Hegel'de olduğu gibi, bizatihi ideanın "görünüşü"ndedir. Bu tür bir resim ontolojisi temelinde, estetik bilincin resim koleksiyonlarına ait olan ve estetik bilinçten doğan çerçevelenmiş resmin önceliği geçerliliğini yitirir. Resim kendi dünyasıyla koparılamaz bir ilişkiyi içerir.

---

255 Bakınız Karl Barth, "Ludwig Feuerbach," *Zwischen den Zeiten*, 5 (1927), 17 vd.

(B) Okasiyonel ve Dekoratif Olanın Ontolojik Temeli

Eğer sanat eserinin "estetik bilince" göre anlaşılamayacağı gerçeğinden yola çıkarsak, modern estetik için pek önemi bulunmayan birçok fenomen daha az problematik hâle gelir ve gerçekten de keyfî şekilde budanmamış bir "estetik" sorgulamanın merkezine yerleşir.

Portreler, birine ithaf edilmiş şiirler ya da hatta komedideki çağdaş olaylara referanslar gibi şeylere atıfta bulunuyorum. Estetik portre, ithaf edilmiş şiir ve çağdaş olana ima kavramlarının kendileri de elbette estetik bilincin bakış açısıyla inşa edilmişlerdir. Estetik bilinç için bunların tümünde ortak olan şey, bu tür sanat formlarını karakterize eden *okasiyonaliteleri*'dir. Okasiyonalite, onların anlamlarının ve içeriklerinin tasarlanma/amaçlanma vesilelerince belirlenmiş olmasıdır; öyle ki bu tasarlanma vesileleri olmaksızın da kendilerine vesile olan şeyden daha fazlasını içerebilsinler.[256] Bu yüzden portre resmedilen insanla ilişkilidir ve bu ilişki portreye istenmeden girmiş bir ilişki değil, açıkça resmetme eyleminin kendisi içinde düşünülmüş bir ilişkidir ve onu portre yapan şey de budur.

Önemli olan şey bu okasiyonalitenin, yorumcunun ona empoze ettiği bir şey değil, eserin kendi iddiasında içkin olmasıdır. Portre gibi okasiyonaliteleri apaçık sanat formlarının, tecrübe kavramına (*Erlebnis*) dayalı estetikte hiçbir yerlerinin olmamasının nedeni budur. Kendine özgü resim içeriğiyle portre, orijinaliyle bir ilişkiyi içerir. Bu onun basitçe orijinaliyle aynı olduğu anlamına gelmez, daha ziyade, orijinalinin resmi olduğu anlamına gelir.

---

256 Modern mantıkta mutat hale gelen bu okkasiyonalite fikriyle başladım. Tecrübe estetiğinin okkasiyonaliteyi nasıl gözden düşürdüğünün iyi örneklerinden biri Hölderlin'in 1826 edisyonunundaki "The Rhein" ilahisinin tahrifidir. Sinclair'e ithaf, son iki kıta atlanarak bütünü bir fragman olarak tasvir edildiği için yabancı bir unsurmuş izlenimi bırakır.

Bu, ressamın gündelik hayat konulu (genre) resimde ya da figür/kişi resminde ressamın model kullanma tarzını ayırt ettiğimizde apaçık hâle gelir. Portrede resmedilen, portresi çizilen kişinin bireyselliğidir. Fakat bir gündelik hayat konulu (genre) resimde model bireyselliğiyle, ressamın kendisine poz veren ilgi çekici bir tip olarak ortaya çıkıyorsa o takdirde bu, resme engeldir; çünkü bu durumda artık kimse ressamın resimde resmettiği *şeyi* değil, onun dönüştürülmemiş materyalini görür. Nitekim bu, figürün resminin anlamını, eğer onda bir ressamın alışılagelmiş modelini fark ediyorsak, tahrip eder. Çünkü model görünür olmaktan çıkan bir şemadır. Ressama hizmet eden orijinalle ilişki imha edilmiş olmalıdır.

Biz aynı zamanda algılanamayan bir şeyi görülebilir hâle getiren şeye de "model" — sözün gelişi, bir evin ya da atomun modeli — diyoruz. Ressamların modelleri kendi başlarına anlamsızdırlar; onlar sadece bir kostümün giydirilmesine veya jestleri açık hâle getirmeye yararlar — tıpkı elbise giydirilmiş oyuncak bebekler gibi. Aksi takdirde, portrede resmedilen biri öylesine fazla kendisi olur ki giydirilen görkemli kostümü dikkat çekse bile giydirilmiş izlenimi vermez; çünkü görünüşünün güzelliği onun bir parçasıdır. O, başkaları için o kişidir.[257] Edebiyat metinlerini biyografik ya da tarihî kaynaklarına göre okuyan yorumcu bazen ressamın eserlerini modellerine göre inceleyen sanat tarihçisinden hiç de daha farklı bir şey yapıyor değildir.

Model ile portre arasındaki farklılık bize okasiyonalitenin ne anlama geldiğini açıklar. Burada kastedilen anlamıyla okasiyonalite, açıktır ki eserin kendisinin dile getirme iddiasında bulunduğu anlamda ikamet eder; bu da ese-

---

[257] Platon görünüştenin (*prepon*) güzel olana (*kailon*) yakınlığından sözeder. *Greater Hippias*, 293e.

rin iddiasının aksine, onda keşfedilen şey her ne olursa olsun veya ondan türetilebilecek şey her ne olursa olsun bu iddiadan farklıdır. Portre, orijinaliyle ilişkisi resme özgü resim içeriğince fiilen tahrif edildiğinde bile portre olarak anlaşılmak ister. Bu özellikle de portre olmayan, fakat deyim yerindeyse, portrenin unsurlarını taşıyan resimlerin durumunda açıktır. Onlar da orijinallerin resmin arkasında aranmasına neden olurlar; bu yüzden sırf model olmaktan, basitçe ortadan kalkan bir şemadan daha fazla bir şeydirler. Bu edebiyat eserleri için de geçerlidir; onlar da edebî eser olmaları dolayısıyla kaçınılamaz şekilde bir sözde-edebî romanın anahtarı hâline getirme ölçüsüzlüğünün kurbanı olma durumuna düşürmeksizin portreler içerebilirler.[258]

Eserde belirli bir şeye atıfta bulunan okasiyonel ima ile eserin diğer dokümanter boyutları arasındaki sınır değişken ve tartışmalı olsa da, kişinin eserin anlaşılma talebine teslim olup olmayacağı ya da onu sorgulama teşebbüsüne muhatap tarihsel bir doküman olarak görüp görmeyeceği temel sorusu geçerliliğini korur. Tarihçi, eserin talep ettiği anlamaya muhalif olsa bile ona geçmiş hakkında bir şey söyleyebilen unsurları arayacaktır. O, sanat eserlerini modeller — yani çağdaşları olan gözlemciler için görülemez kalsalar ve çağlarının anlamının tümünü içermeseler de, bu eserlerin dokundukları çağlarıyla ilişkilerini — keşfetmek amacıyla inceleyecektir. Bu okasiyonalite burada kastedilen okasiyonalite değildir; okasiyonalite ancak belirli bir orijinale ima, sanat eserinin kendi anlaşılma talebinin parçası olursa okasiyonalite olur. O hâlde, bir sanat eserinin bu tür okasiyanalitelere sahip olup olmadığına karar vermek yorumcunun tercihine bırakılmış değildir. Portre aslında port-

258 J. Burns'un değerli kitabı *Das literarische Porträt bei den Griechen* bu konuda açık olmamaktan musdariptir.

redir ve yalnızca portresi yapılan kişiyi tanıyanlar için ve onlar sayesinde portre değildir. Orijinaliyle ilişki eserin kendisinde ikamet etse de onu okasiyonel diye nitelemek doğrudur. Çünkü portre resmedilen kişinin kim olduğunu değil, belirli bir birey olduğunu (tip değil) söyler. Biz yalnızca portresi yapılan kişi bizim için bilinir olduğu zaman kim olduğunu "fark edebiliriz" ve yalnızca delil sayılabilecek bir isim ya da başka bir bilgi bulunduğunda o kişi olduğunu bilebiliriz. Her ne şekilde olursa olsun resimde, resmin anlamını/önemini oluşturan belirlenmemiş, ancak yine de temelde bir şeye atıfla belirlenebilir *okasiyonalite* vardır. Bu okasiyonalite, neye atıfta bulunduğu bilinsin ya da bilinmesin "resmin" asıl anlamına aittir.

Biz bunu, resmedilen kişiyi tanımasak bile bize bir portre gibi görünmesinde görebiliriz (ve belirli bir kişinin resimle temsili, portre olarak görünür). Bu durumda, resimde açıkça göremeyeceğimiz bir şey, yani onun okasiyonel boyutu vardır. Fakat kolayca göremeyeceğimiz/anlayamayacağımız şey, bu sebeple orada değildir; o çok belirsiz biçimde oradadır. Aynı şey birçok poetik fenomen için de geçerlidir. Kendi çağını eleştiren komediler olan Pindar'ın zafer şiirleri, aynı zamanda, doğaları itibarı ile bütünüyle okasiyonel; Horace'nin gazelleri ve hicivleri kadar edebî fenomenlerdir. Bu tür eserlerde okasiyonel olan, öylesine süreklilik gösteren bir form alır ki açıkça görülmeksizin ya da anlaşılmaksızın bile total anlamın bir parçası hâline gelecek ölçüde daimi bir form kazanır. Biri bize özel tarihsel konteksti açıklayabilir, fakat bu bir bütün olarak şiir için tâli öneme sahip bir şeydir. O yalnızca şiirin kendi içinde bulunan anlamı doldurabilir.

Burada, okasiyonalite diye adlandırdığım şeyin hiçbir şekilde bu tür eserlerin sanat olma ve sanata özgü belirsizlikten uzak olma iddialarına hiçbir zarar vermeyeceğini görmek önemlidir. Çünkü kendisini estetik sübjektiviteye

"zamanın oyunda patlaması"[259] olarak sunması ve *Erlebnis* sanatı çağının eserin estetik önemini düşürmesi, aslında yukarıda geliştirilen ontolojik ilişkinin sübjektif yansımasıdır sadece. Sanat eserinin, ilgili olduğu şeyle, sanki yeni bir oluş hadisesiymişçesine onun varlığını zenginleştirecek ölçüde koparılamaz bir bağı vardır. Sahneden yükselen ima nesnesi olmak üzere resimde sabitleştirilmiş, şiirde söylenmiş olmak tesadüfi değildir ve bu özü itibarıyla o şeyin öyle oluşunun ya da özünün temsilidir. Resmin ontolojik boyutu konusunda yukarıda söylediğimiz şey, bu okasiyonel unsurları da içermektedir. Okasiyonalite unsuru söz konusu olduğunda, bu fenomenler sanat eserinin varlığının parçası durumundaki bir genel ilişkinin özel durumlarını temsil eder/sergiler: Başka bir söyleyişle, sanat eseri, temsil-egeliş "vesilesi"nden hareketle anlamının sürekli belirlenmesini tecrübe eder.

Bu, çok açık şekilde tekrar tekrar icra edilen sanatlarda, özellikle de var olma vesilesini bekleyen, kendilerini yalnızca bu vesile vasıtasıyla tanımlayan tiyatro ve müzikte görülür.

Bu yüzden sahne *par excellence* bir politik kurumdur; çünkü icra yalnızca oyunda olan herşeyi, oyunun imalarını ve yankılarını ortaya çıkarabilir. Kimse neyin "hedefi vuracağını" ve neyin vurmayacağını önceden bilemez. Her icra bir olaydır, fakat eserin karşısında veya yanında duracak tarzda bir olay değil — eserin bizatihi kendisi icra olayında (*Ereignis*) "vuku bulur" (*ereignet*; kendisi olmak). Okasiyonel olmak eserin özüdür; icra fırsatı (occasion) onu konuşur hâle getirir ve onda olanı gün ışığına çıkarır. Oyunu sahneleyen yönetmen hünerini, fırsattan (occasion) yararlanabilmesiyle sergiler. Fakat o, eserinin tümü sahne talimatı olduğundan, yazarın talimatlarına göre hareket eder. Bu tıpa tıp müzikal eserin durumudur — bestenin notası/partisyonu

259 Aşağıdaki Ek II'ye bakınız.

bütünüyle bir talimatlar serisidir. Estetik farklılaşma icrayı, partisyonda okunan iç ses yapısına göre yargılar, fakat hiç kimse müziği yorumlamanın/okumanın onu dinlemekle aynı şey olduğuna inanmaz.[260]

Böylece dramatik ya da müzikal eserler için temel şey, onların farklı zamanlarda ve farklı vesilelerle icrasının farklı olduğu ve farklı olması gerektiğidir. Şimdi, *mutatis mutandis* (gerekli değişiklikler yapılmış olarak) aynı şeyin plastik sanatlar için de geçerli olduğunu anlamak önemlidir. Fakat onlarda da, eserin *"an sich"* (kendinde, ç.) var olması ve yalnızca etkisinin değişmesi söz konusu değildir; değişen, kendisini farklı şartlar altında sergileyen sanat eseridir. Günümüzün seyircisi yalnızca şeyleri farklı tarzda görmekle kalmaz, farklı şeyler de görür. Antikitenin solmuş mermeriyle ilgili fikrinin Rönesans'tan bu yana estetik zevkimize ve hatta koruma tutumumuza nasıl yön verdiğini ya da Gotik katedrallerin saf ruhaniliklerinin romantik kuzeyin klasist hissiyatını nasıl yansıttığını hatırlamamız yeterlidir.

Fakat özellikle okasiyonel sanat formları —klasik komedideki parabasis veya politikada çok özel bir "vesileyle" tasarlanmış karikatür ve nihayet portre gibi sanat formları — esasen, kendilerini vesileden vesileye değişen yeni bir formda belirledikleri ölçüde sanat eserinin evrensel okasiyonalite özelliği formlarıdır. Bu dar anlamıyla okasiyonel unsurun biricikliği/bir kerelikliği sanat eserinde mükemmelen ortaya çıkar, fakat eserin varlığı içinde bu biriciklik, onu yeni ortaya çıkışlara yetenekli hâle getiren bir evrensellikten pay alacak şekilde gerçekleşir. Bu yüzden eserin okasiyonla biricik/eşsiz/bir kerelik ilişkisi asla nihai olarak belerlenemez, ancak belirlenemese bile bu ilişki eserin kendi-

---

260 "Yorum (Reading)" konusunda şu metnime bakınız: "Zwischen Phänomenologie und Dialektik: Versuch einer Selbstkritik," *GW*, II, 3 vd. Ayrıca benim bu metnimde atıfta bulunduğum denemelerime bakınız.

sinde varlığını korur ve etkilidir. Bu anlamda portre de orijinaliyle ilişkisinin biricikliğinden bağımsızdır ve aştığı durumlarda bile orijinalini içerir.

Portre resmin ortak özünü oluşturan şeyin kuvvetlendirilmesidir yalnızca. Her resim bir varlık artışıdır ve özü itibarıyla temsile-geliş olarak belirlenmiştir. Portrenin özel durumunda bu temsil kişisel bir önem kazanır; çünkü burada temsilî tarzda takdim edilen bireydir. Bu da temsil edilen/resmedilen kişinin portresinde kendisini temsil etmesi ve portresi tarafından temsil edilmesi demektir. Resim sırf imaj değildir ve kesinlikle kopyadan ibaret değildir; resim şimdiye, temsil edilen/resmedilen insanın şimdiki hatırasına aittir. Bu onun asli doğasıdır. Bu açıdan, portre resim olarak resme tahsis ettiğimiz genel ontolojik değerin özel durumudur. Onda varlığa gelen şey, tanıdıkların hâlihazırda resmedilen kişide gördükleri şeyleri içermez. Portrenin en iyi yargıçları ne asla en yakın akrabalardır ne de hatta kişinin kendisidir. Çünkü portre asla resmettiği bireyi ona yakın insanların gözlerine göründüğü şekliyle yeniden üretmeye/kopyalamaya/aktarmaya çalışmaz. Zorunlu olarak, onun gösterdiği şey bir idealizasyondur, karakteristik olandan en özel olana uzanan sınırsız sayıda aşamadan geçebilen bir idealizasyon. Bu idealizasyon türü portrenin bir tipi değil bir bireyi resmetmesini değiştirmez; ancak çoğu portre, portresi çizilen kişiyi ârizî ve özel görünüşden aslî, hakiki görünüşüne geçirebilir.

Dinî ya da seküler âbideler resimlerin evrensel ontolojik değerini özel portrelerin sergilediğinden çok daha açık şekilde sergiler. Çünkü kamusal fonksiyonları ona bağlıdır. Âbide temsil ettiği şeyi, estetik bilincin temsil tarzından çok daha farklı olacak şekilde özel şimdiye taşır.[261] Âbide yalnızca

261 Elinizdeki metnde ss. 115 vd.

resminin otonom ifade edici gücüyle yaşamaz. Bu, sanat eseri dışındaki şeylerin — sözün gelişi sembollerin ya da yazıtların — aynı fonksiyona sahip olmaları gerçeğinden de açıkça anlaşılabilir. Âbide sayesinde hatırlanmak istenen şey ve onun potansiyel şimdiliği bilinmiş olur. Bir tanrı figürü, bir kral resmi, birinin âbidesi kralın, tanrının, kahramanın, olayın — zafer ya da barış antlaşmasının — zaten herkesi etkileyen bir mevcudiyete sahip olduğunu varsayar. Bu yüzden onları temsil eden heykel onlara, sözün gelişi bir yazıtın eklediği şey dışında hiçbir şey ilave etmez; genel anlamlarıyla onları canlı tutar. Fakat, heykel bir sanat eseriyse, yalnızca anlamı zaten bilinen bir şeyi hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda kendisine ait bir şeyi de dile getirir ve bu yüzden taşıdığı ön bilgiden bağımsız hâle gelir.

Bütün estetik farklılaşmaya rağmen, o, imajın resmettiği şeyin manifestosu olmaya devam eder — resmettiği şeyi otonom ifade gücüyle görünür hâle getiriyor olsa bile. Bu, dinî imajın/suretin durumunda apaçıktır; fakat kutsal ile seküler arasındaki farklılık, sanat eserinde nisbi bir farklılıktır. Birey portresi, sanat eseri olması durumunda bile, temsil edilen/resmedilen şeyin varlığından, orada mevcudiyet kazanan şeyin varlığından (*was da zur Darstellung kommt*) yayılan gizemli parıltıyı paylaşır.

Bunu bir örnekle açıklayabiliriz: Justi[262] bir keresinde Velasquez'in *The Surrender of Breda* [*Breda'nın Teslim Oluşu*]sını bir "askerî ayin" diye tanımlamıştı. O, bu resmin ne bir grup portresi, ne de sadece tarihî bir resim olduğunu dile getirmek istiyordu. Bu resmin içerdiği şey yalnızca bu tür bir görkemli olay değildir. Bu seremoninin görkemi resimde mevcuttur; çünkü seremoninin kendisinin resim niteliği vardır ve bir lütuf gibi icra edilmektedir. Resmedilme ihtiyacı duyan ve resmedilmeye elverişli şeyler vardır; onların

---

[262] Carl Justi, *Diego Valesquez und sein Jahrhundert*, I (1888), 366.

varlığı, deyim yerindeyse, bir resimle resmedilmiş olmakla mükemmelleşir.

Güzel sanat eserlerinin ontolojik statüsü estetik eşitlemeye karşı savunulduğunda, akla dinî kavramların gelmesi tesadüf değildir.

Din dışı ile kutsal arasındaki karşıtlığın sadece nisbi bir karşıtlık olduğunun görülmesi gayet normaldir. Yalnızca "din dışı (*profan*)" kavramının anlamını ve tarihini hatırlamamız gerekiyor; "din dışı" kutsal mekânın önündeki alandır. Din dışı kavramı ve onun kökteşi profanlaştırma daima kutsalı varsayar. Aslında, din dışı ile kutsal arasındaki farklılık, bu farklılığn doğduğu klasik antikite döneminde yalnızca nisbi bir farklılık olabilirdi; çünkü hayatın tümü dine göre düzenlenmiş ve belirlenmişti. Ancak Hristiyanlıkla birlikte din dışı dar anlamıyla anlaşılmaya başlandı. Yeni Ahit, dinî ile din dışı arasındaki mutlak karşıtlık mümkün hâle gelecek şekilde dünyayı ruhanilikten arındırdı (undemonize). Kilisenin kurtuluş vaadi, dünyanın daima sadece "bu dünya" olduğu anlamına geliyordu. Bu iddianın kiliseye özel olması, aynı zamanda, kilise ile devlet arasındaki — antik dünyayı sona erdiren — gerilimin de nedeniydi; din dışı kavramı bu yüzden özel bir aktüalite kazandı. Orta Çağ'ın tarihinin tümüne kilise ile devlet arasındaki gerilim damgasını vurmuştur. Sonunda seküler devlete yer açan şey, Hristiyan kilisesi fikrinin spirüalist derinleşmesidir. Yüksek Orta Çağ'ın tarihsel önemi din dışı bir dünya yaratarak din dışı kavramına kuşatıcı modern anlamını vermesidir.[263] Fakat bu, din dışının kutsal hukukla ilişkili bir kavram olarak kalmasını ve yalnızca ona atıfla tanımlanabilmesini değiştirmemiştir. Kendi başına din dışı diye bir şey olamaz.[264]

---

263 Bakınız Friedrich Heer, *Der Aufgang Europas* (Vienna, 1949).

264 *Der Mensch in der Profanität* (1948)'de W. Kamlah dindışı kavramına bu anlamı modern bilimin doğasını tanımlamak amacıyla vermeyi denemiştir, fakat o ay-

Din dışı ile kutsalın nisbiliği yalnızca bir kavramlar diyalektiğinin unsurlarından biri olarak değil, resim fenomenindeki bir realite olarak da görülebilir. Sanat eseri daima kendisine has kutsal bir şeye sahiptir. Müzede sergilenen bir dinî sanatın veya kurulan âbidenin artık kendi özgün mekânında bir şey olarak sahip olduğu anlamı dahilindeki kutsallığının yok edilemeyeceği doğrudur. Fakat bu, onun aslında müzenin bir parçası hâline gelmekle daha önce bir yara aldığı anlamına gelir. Apaçıktır ki bu yalnızca dinî sanat eserleri için geçerli bir şey değildir. Biz bazan, bir antika dükkanında, satıştaki eski parçalar hâlâ içinde yer aldıkları özel hayattan izler taşıyorsa, kutsallıklarını yitirdikleri hissine kapılırız.; bu bir şekilde bize bir skandal, bir tür dindarlığa saldırı, bir din dışılaşma gibi görünür. Nihai noktada her sanat eseri kendi içinde din dışılaştırmayı protesto eden bir şeye sahiptir.

Bütünüyle estetik bilincin bile din dışılaşma fikrine aşina olması, bunu kesin şekilde ispatlar. Estetik bilinç sanat eserlerinin tahribini daima bir dinî saygısızlık olarak görür. (Almanca *Frevel/günah* kelimesi bugün *Kunst-Frevel/sanat-günahı*" deyimi dışında nadiren kullanılıyor,) Bu özelliğin modern estetik kültür dininin karakteristiği olduğunun sayısız delili vardır ve başka deliller de eklenebilir. Sözün gelişi, Orta Çağlara kadar geriye uzanan "vandalizm" kavramı ancak jakobenlerin Fransız Devrimi sırasındaki yıkıcılıklarına tepki olarak popüler hâle gelmiştir. Sanat eserlerini tahrip etmek, kutsallığıyla korunan bir dünyayı yıkmaktır. Özerkleşmiş bir estetik bilinç bile sanatın böyle bir bilincin kabul edebileceğinden daha fazla bir şey olduğunu reddedemez.

---

nı zamanda bu kavramı karşıtı kavram durumundaki "güzel olanın kabulü"nce belirlenen bir kavram olarak da görür.

Bütün bu mülahazalar genelde sanatın oluş/varlık modunun *icraya/temsile* (*Darstellung*) göre karakterize edilmesini doğrular; bu *oyunu* (*Spiel*), *resmi* (*Bild*), *iştiraki* (*Kommünion, communion*) ve *temsili* (*Repräsentation*) içerir. Sanat eseri bir varlık/oluş olayı (*Seinsvorgang*) olarak anlaşılır ve estetik farklılaşmanın gerçekleştirdiği soyutlama geçerliliğini yitirir. Resim de bir temsil olayıdır. Resim konusunda şimdiye kadar, resmi orijinaliyle ilişkilendirmenin ontolojik özerkliğini azaltmadığını, tam tersine, varlığını arttırdığını söyledik. Bunun için, dinî kavramlar kullanmak şarttı.

Şu durumda, temsilin sanat eseri için geçerli özel anlamını, sözün gelişi *sembolün* yerine getirdiği kutsal temsil edişle karıştırmamak önemlidir. Her "temsil" formu sanat karakterine sahip değildir. Semboller ve işaretler aynı zamanda temsil formlarıdır da. Onlar da bir şeyin göstergesidirler ve bu onları temsillere dönüştürür.

İfadenin ve anlamın son birkaç on yıldır yapılan mantıksal analizinde, göstergesi olmanın bütün bu formlardaki ortak yapısı alışılagelmedik şekilde çok ayrıntılı olarak incelenmiştir.[265] Söz konusu ayrıntılı incelemelerden burada başka bir nedenle söz ediyoruz. Bizi öncelikle ilgilendiren şey anlam problemi değil, resmin doğasıdır. Onun kendine özgü doğasını, estetik bilincin gerçekleştirdiği soyutlamayla karıştırmaksızın kavramak niyetindeyiz. Bu yüzden, hem benzerlikleri hem de farklılıkları keşfetmek için, göstergesi olmanın doğasını incelememiz gerekiyor.

Resmin özü, deyim yerindeyse, şu iki uç arasında ortada bir yerde durur: Bu temsil uçları *saf gösterge olma* (*Verwe-*

---

265 Öncelikle Edmund Husserl'in *Logical Investigations* [*Mantık Araştırmaları*]'nın başlangıcında; Dilthey'ın Husserl'in etkkisini taşıyan *Aufbau der geschichtlichen Welt* [*Tarihsel Dünyanın Kuruluşu*] (*Gesammelte Schriften*, VII) hakkındaki incelemelerinde ve Martin Heidegger'in *Being and Time* [*Varlık ve Zaman*]'daki dünyanın "dünya olmaklığı (worldhood)" analizinde.

isung; referans) — göstergenin/işaretin doğasıdır — ve *saf yerine geçme/temsil etme* — sembolün doğasıdır. Resimde her ikisinden de bir şey vardır. Onun temsil etmesi onda temsil edilen şeyin göstergesi olmayı içerir. Biz bunun en açık şekilde, orijinaliyle ilişkisi özsel olan portre gibi özel formlarda ortaya çıktığını gördük. Ancak resim *gösterge* (*Zeichen*) değildir. Çünkü gösterge fonksiyonunun ihtiyaç duyduğu şeyden başka bir şey değildir; bu da kendisi dışında bir şeyi göstermektir. O bu fonksiyonunu yerine getirmek için, dikkati ilkin kesinlikle kendisine çekmelidir. O çarpıcı olmalıdır; yani o açıkça kendisini ön plana çıkarmalı ve tıpkı bir poster gibi gösterge olarak sunmalıdır. Ancak posterdeki şekliyle gösterge resim değildir. O dikkati kendisine, kendisinde takılıp kalınacak şekilde çekmemelidir; çünkü o yalnızca olmayan bir şeyi mevcut kılmak ve bunu, bu olmayan şeyi ve yalnızca onu akla getirecek şekilde yapmak zorundadır.[266] O, bakıcıya kendi içsel resme ilgisine ara verme çağrısında bulunamaz. Aynı şey bütün göstergeler için geçerlidir: Sözün gelişi trafik göstergeleri, sayfa işaretleri vb. Onlarda şematik ve soyut bir şey vardır; çünkü kendilerini değil, olmayan bir şeyi gösterirler — yani ilerideki kavşağı ya da kitabın okunan sayfasını gösterirler. (Doğal göstergeler — sözün gelişi, hava durumu göstergeleri bile yalnızca soyutlama yoluyla göstergeler olarak fonksiyon icra edebilirler. Gökyüzüne bakar ve gördüğümüz şeyin güzelliğini teneffüs eder ve onda oyalanırsak onun gösterge karakterinin geri planda kalmasına yol açan bir ilgi değişmesi yaşarız.)

---

266 Yukarda (s. ....), burada kulllanılan resim kavramının tarihsel uygulamasını modern tabela resminde bulduğunu söylemiştim. Ancak onun "tranzendental" uygulaması itiraz götürmez görünüyor. Eğer tarihsel amaçlar dolayısıyla ortaçağın temsilleri daha sonrakilerden *Bildzeichen* ("*resim göstergeler*," Dagobert Frey) diye adlandırılarak ayırt edilmişse, "gösterge" metni içinde ssöylenenlerin çoğu bu tür temsiller için de geçerlidir; yine de onlarla "saf gösterge" arasındaki farklılık apaçıktır. Resim göstergeler, bir gösterge türü değil, resim türüdür.

Göstergeler arasında en fazla hatıralarla ilgili olanlar kendilerine ait bir gerçekliğe sahip görünüyor. Hatıra/yadigâr geçmişe atıfta bulunur ve bu yüzden etkili, fakat aynı zamanda kendi başına da değerlidir; çünkü geçmişin koybolup gitmeyen bir parçası olarak, geçmişi bizim için şimdiye taşır. Fakat apaçıktır ki bu, karakteristik nesnenin kendi varlığında temelleniyor değildir. Hatıra/yadigâr, yadigâr olarak yalnızca hâlâ geçmişi hatırlayan kişi için değerlidir. Hatıralar, hatırlattıkları geçmiş anlamlarını yitirdiğinde değerlerini kaybederler. Dahası, hatıraları yalnızca kendisine hatırlatmak amacıyla kullanmakla kalmayan, aynı zamanda onları külte dönüştürerek geçmişte geçmişi sanki şimdiymiş gibi yaşayan kişinin gerçekliğe ilişkin sakar bir ilişkisi vardır.

Bu yüzden resim kesinlikle gösterge değildir. Bir hatıra bile kendisi üzerinde değil, bizim için temsil ettiği geçmiş üzerinde takılıp kalır. Fakat resim resmettiği/temsil ettiği şeyi yalnızca kendi içeriğiyle gösterir. Biz onda yoğunlaşarak aynı zamanda resmedilen şeyle birlikte oluruz. Resim, üzerinde durmamızı/oyalanmamızı sağlayarak gösterir; çünkü vurguladığımız gibi, ontolojik değerini, temsil ettiği/resmettiği şeyden bütünüyle farklı olması değil, temsil ettiği şeyin varlığını paylaşması oluşturur. Biz resmedilen şeyin resimde kendisi hâline geldiğini görürüz. Bu, varlıkta artışa yol açar. Bu onun orada, resmin içinde olduğu anlamına gelir. Resimde orijinali resimdeki varlığından soyutlamak yalnızca bir estetik refleksiyondur — biz bunu "estetik farklılaşma" diye adlandırdık.

Resim ile gösterge arasındaki farklılığın ontolojik bir temeli vardır. Resim başka bir şeye işaret ederek sırra kadem basmaz, tersine, temsil ettiği/resmettiği şeyi kendi varlığı içine alır.

Bu ontolojik paylaşım sadece resme özgü değildir, aynı zamanda *sembol* diye adlandırdığımız şeye de özgüdür. Ne

sembol ne de resim aynı zamanda bizatihi kendilerinde de mevcut olmayan bir şeyi göstermezler. Buradan, resimlerin varlık modu ile sembollerin varlık modu arasındaki farklılaşma problemi doğar.[267]

Sembol ile gösterge arasında açık bir farklılık vardır; çünkü sembol daha çok resme benzer. Sembolün temsil fonksiyonu yalnızca olmayan bir şeyi göstermek değildir. Tam tersine, sembol, fiilen var olan bir şeyin mevcudiyetini ifşa eder. Bu, "sembolün" özgün anlamında ortadadır. Sembol birbirinden ayrı dostlar ya da dinî bir cemaatin dağılmış mensupları arasında onların birbirlerine ait olduklarını gösterecek bir teşhis göstergesi olarak kullanıldığında, hiç kuşkusuz gösterge fonksiyonu görür. Yine de o, göstergeden daha fazla bir şeydir. O sadece insanların birbirlerine ait olduklarını göstermekle kalmaz, bu olguyu ispatlar ve görülebilir hâle getirir. "Tserra hosbitalis" geçmişte yaşanmış hayatın yadigârıdır/kalıntısıdır ve varlığıyla gösterdiği şeye tanıklık eder; geçmişi tekrar şimdiye dönüştürür ve onun geçerli bir şey olarak kabulünü sağlar. Bu özellikle de dinî semboller için, yalnızca ayırt edici işaretler olarak fonksiyon icra etmekle kalmayan, bu sembollerin anlamını herkes tarafından anlaşılır kılma ve herkesi birleştirme görevini yerine getiren ve dolayısıyla gösterge fonksiyonunu da içeren dinî semboller için doğrudur. Bu yüzden sembolize edilen şey, kendisi duyularla algılanamayan sonsuz/sınırsız, temsil edilemez; fakat bunu yapmaya yetenekli olduğu ölçüde hiç şüphesiz temsil ihtiyacı içindedir. Çünkü sembolize edilen şey, kendisi var olduğu için sembolde mevcudiyet kazanabilme yeteneğine sahiptir.

Sembol yalnızca bir şeyi göstermekle kalmaz; temsil ederek aynı zamanda onu icra eder. Fakat bir şeyin yerini

---

267 Bu metnin 96 ila 110'uncu sayfaları arasına, "sembol" ile "alegori" arasında, iki kavramın tarihlerini dikkate alarak yaptığımız ayrıma bakınız.

almak, olmayan bir şeyi var etmek demektir. Bu yüzden sembol, icra ederken bir şeyi temsil eder; yani onu dolaysız biçimde canlandırır. O hâlde, o yalnızca temsil ettiği şeyin varlığını sunduğu için, temsil ettiği şeye duyulan saygı, bizatihi sembole duyulur. Dinî semboller; bayrak, üniforma gibi semboller, saygı gösterilen şey onlarda mevcudiyet kazanacak ölçüde onların yerini alırlar.

Yukarıda resmi tanımlamak amacıyla kullandığımız temsil (*Repräsentation*) kavramının esasen buraya ait olması, resim ile sembolün temsil fonksiyonları arasındaki yakınlığı gösterir. Her iki durumda da temsil ettikleri şeyin kendisi onlarda mevcuttur. Yine de resim olmak sıfatıyla resim sembol değildir ve yalnızca semboller resim olma ihtiyacı duymadıkları için böyle değildir bu. Sadece mevcudiyetleri ve kendilerini ifşa edişleriyle, semboller vekil olma fonksiyonlarını yerine getirirler ; fakat onlar sembolize ettikleri şeyler hakkında hiçbir şey söylemezler. İnsan onlara, eğer onların atıfta bulunduğu şeyi anlaması gerekiyorsa göstergelere aşina olması gerektiği tarzda aşina olmalıdır. Bu yüzden onlar temsil ettikleri şeyin varlığında bir artışa yol açmazlar. Kendini sembollerde var etmenin temsil edilen şeyin varlığına ait olduğu doğrudur. Fakat onun kendi varlığını ayrıca, sembollerin var olmaları ve gösterilmeleri belirliyor değildir. O onlar var olduğunda *daha* tam olarak var oluyor değildir. Onlar yalnızca temsilcilerdir. Bu yüzden onların kendi anlamlarının (eğer herhangi bir anlamları varsa) hiçbir önemi yoktur. Onlar temsilcilerdir/vekillerdir ve ontolojik temsil etme fonksiyonlarını temsil etme durumunda oldukları şeyden alırlar. Keza, resim de temsil eder, fakat kendisiyle, ortaya çıkardığı şeyin anlamını arttırarak yapar bunu. Ancak bu onda temsil edilen şey — "orijinal" — çok daha tam, aslında olduğundan çok daha hakikidir.

Bu yüzden resim, gösterge ile sembol arasında ortada bir yerde konumlanır. Onun icrası ne yalnızca bir şey-e işa-

ret etmedir ne de yalnızca bir şeyi temsil etmedir. Onu eşsiz bir ontolojik statüye yükselten şey bu ara konumdur. Suni göstergeler ve semboller eşit ölçüde — resim gibi — gösterme fonksiyonlarını kendi içeriklerinden almazlar, ancak göstergeler veya semboller olarak görülürler. Onların gösterme fonksiyonlarının kaynağına "kurucu temel" (*Stiftung*) diyoruz. Resmin ontolojik değerinin (burada ilgilendiğimiz şey budur) tayininde, resimde, aynı anlamda "kurucu temel" gibi bir şeyin bulunmaması belirleyicidir.

"Kurucu temel"le biz, bir şeyin gösterge ya da sembolik fonksiyon icra eden bir şey olarak kabul edilmesinin kaynağını kastediyoruz. Bu temel anlamda, "doğal" göstergeler denilen göstergeler — doğadaki bir olayın bütün belirti ve ön işaretleri — bile kurumlaşırlar. Onlar yalnızca göstergeler olarak kabul edildiklerinde gösterge fonksiyonu görürler. Nitekim onlar yalnızca gösterge ile gösterilen arasındaki bağ daha önceden tesis edildiği için gösterge sayılırlar. Bu aynı zamanda bütün suni göstergeler için de geçerlidir. Burada gösterge, konvansiyon/mutabakat yoluyla tesis edilir ve bunun kendisiyle tesis edildiği başlatıcı eyleme onun dildeki "kurucu temeli" denir. Göstergenin gösterdiği şey öncelikle onun kurucu temeline bağlıdır; sözün gelişi, trafik göstergelerinin/işaretlerinin anlamı Ulaşım Bakanı'nın kararına, korunmaları için imzalanmış anlamlarıyla ilgili belgelere bağlıdır vb. Aynı şekilde sembol de tesis edilmiş olmalıdır; çünkü ona temsil edici karakterini yalnızca bu verir. Çünkü ona anlamını veren şey kendi ontolojik içeriği değil, kendi başına anlamı bulunmayan şeye anlamını veren kurucu temel, tesis ediliş ve kutsanış eylemidir: Mesela egemenlik göstergesi, bayrak, İsa'lı çarmıh.

Oysa sanat eserinin, dinî bir resim ya da seküler bir anıt olsa bile, gerçek anlamını bu tür bir kuruluş eylemine borçlu olmadığını görmek önemlidir. Ona anlamını, amacını belirleyen kamusal açılış ya da adama eylemi vermez. Ona an-

lamını veren şey daha ziyade, fonksiyonu anıt olarak belirlenmeden önce, resim ya da resim olmayan bir temsil olarak anlam fonksiyonuna zaten sahip kendi yapısıdır. Dolayısıyla bir anıtın açılışı ya da adanma töreni — belirli bir tarihsel mesafe onları kutsadıktan sonra seküler ya da dinî mimari eserlerden mimari âbideler diye söz edebilmemiz tesadüfi değildir — eserin kendinde mündemiç/içkin bir fonksiyonu yalnızca aktüel hâle getirir.

Sanat eserlerinin bazı gerçek fonksiyonları üstlenebilmesinin ve diğerlerini reddetmesinin nedeni budur; sözün gelişi dinî ya da seküler, kamusal ya da özel fonksiyonları. Onların bizatihi kendileri bu tür bir fonksiyonel kontekst türünü buyurdukları ve biçimlendirdikleri için hatırlama, hayranlık ya dindarca adanış âbideleri olarak kurulur ya da dikilirler. Onlar yerlerini kendileri talep ederler; yerlerinden edilseler — sözün gelişi modern koleksiyonlara yerleştirilseler — dahi, özgün amaçlarının izi silinemez. Bu onların varlıklarının, varlıkları sunma/gösterme olduğu için, bir parçasıdır.

Eğer bu özel formlar örnek teşkil edici anlama sahip şeyler olarak düşünülürse bazı sanat formlarının, *Erlebnis* sanatına göre periferide/çevrede yer alan formların — yani, içerikleri kendileri dışında, onların belirlediği ve onlar için belirlenen konteksti gösteren formların — merkezî hâle geldiği görülür. Bu formların en büyüğü ve en göze çarpanı *mimaridir*.[268]

Mimari bir eser, iki şekilde kendi dışına uzanır. Bunu hizmet etmek zorunda olduğu amacı kadar total mekân içinde işgal ettiği yeri de belirler. Her mimar bunların her ikisini de dikkate almak durumundadır. Mimarın tasarımı-

---

268 [Benim şu metnime bakkınız: "Vom Lesen von Bauten und Bildren," *Festschrift* for H. lındahl, ed. G. Boehm (Wurzburg, 1986).]

nı, inşa ettiği yapının belirli bir hayat tarzına hizmet etme ve kendisini belirli mimari şartlara adapte etme yükümlülüğü belirler. Biz başarılı bir mimari yapıyı "mutlu çözüm" diye adlandırır ve bununla hem onun amacını mükemmelen yerine getirdiğini hem de inşasının bir şehrin ya da arazinin mekân boyutlarına yeni bir şey eklediğini dile getirmek isteriz. Bu çifte düzenleme mimari varlıkta hakiki bir artış sağlar: O bir sanat eseridir.

Mimari yapı, eğer arazide bir leke olarak gelişigüzel herhangi bir yerde duruyor ise sanat eseri değildir; o yalnızca bir "mimari probleme" çözüm getiriyorsa sanat eseri olabilir. Estetik sadece, bir şekilde hakkında düşünülmeye değer yapıları sanat eseri sayar ve onları "mimari âbideler" diye adlandırır. Eğer bir mimari yapı sanat eseri ise öncelikle ait olduğu amaçlar ve hayat kontekstinin doğurduğu yapı problemine çözüm sağlamakla kalmaz, aynı zamanda bu kontekstleri, mimari yapının mevcut görünüşü özgün amacından bütünüyle kopsa bile, görülebilecekleri ölçüde muhafaza eder. Ondaki bir şey özgün amacına işaret eder. Özgün amaç bütünüyle farkedilemez hâle geldiğinde veya çok sayıda müteakip değişiklik bütünlüğünü ortadan kaldırdığında, mimari yapının kendisi de anlaşılamaz hâle gelir. Bu yüzden mimari, bütün sanat formları arasındaki en fazla yapısal olan bu sanat, "estetik farklılaşmanın" nasıl ikincil bir şey olduğunu gösterir. Mimari yapı asla yalnızca sanat eseri değildir. Amacı — o, bu amacıyla hayat kontekstine aittir — mimari yapı gerçekliğini kaybetmeksizin ondan koparılamaz. Eğer o yalnızca estetik bilincin nesnesi hâline gelirse, bu durumda bir gölge gerçekliği vardır ve yalnızca turistin ilgisini çekecek dejenere formunda ya da fotoğraf nesnesi formunda tahrif edilmiş bir hayatı yaşar. "Kendinde sanat eseri" saf soyutlamadır.

Aslında, geçmişin büyük âbidelerinin modern ticari dünyanın inşa ettiği binalar arasındaki mevcudiyeti geç-

mişle şimdinin bütünleşmesini gerektirir. Mimari eserler tarihin akıntısının kıyısında hareketsiz durmazlar; onunla birlikte sürüklenirler. Tarihe yönelimli çağlar bir önceki çağın mimarisini yeniden inşa etmeye çalışsalar bile, tarihin tekerini geriye çeviremezler; geçmiş ile şimdi arasında yeni ve daha iyi bir tarzda aracılık ederler. Kadim âbidevi eserlerin restoratörü ya da koruyucusu bile zamanının sanatçısı olmak durumundadır.

Mimarinin araştırmamız için özel önemi, aynı zamanda onun da bir aracı olma unsuru taşımasıdır ki sanat eseri bu aracılık unsuru bulunmaksızın hiçbir reel "şimdi" olamaz. Bu yüzden, eserin icrası kopya etme tarzında olsa bile (ki herkes onun kendi zamanına ait olduğunu bilir) geçmiş ile şimdi sanat eserinde birleşir. Her sanat eserinin kendine ait bir dünyasının bulunması, orijinal dünyası değiştirildiğinde yabancılaşmış bir estetik bilinçte kendi gerçekliğine sahip olduğu anlamına gelmez. Mimari bize bunu öğretir; çünkü o, koparılamaz ölçüde kendi dünyasına aittir.

Fakat bu ilave bir hususu daha gerektirir. Mimari, mekânı (space) şekillendirir. Mekân, mekânda var olan herşeyi kuşatan şeydir. Mimarlık sanatının diğer bütün temsil formlarını, plastik sanatın bütün eserlerini ve bütün tezyinî eserleri içine almasının nedeni budur. Ayrıca o, şiir, müzik, rol icrası ve dans sanatlarının temsiline de yer verir. O bütün sanatları içine alarak kendi perspektifini her yerde hissettirir. Bu perspektif *dekorasyon*dur. Mimarlık bu perspektifi, eserleri dekoratif olmayan, ancak kendi anlam çerçevelerine kapanarak kendi başlarına şekillenen sanat eserlerine karşı bile korur. Modern araştırma bunun, kendilerine tahsis edildiğinde bir yer bulan bütün plastik sanat eserleri için de geçerli olduğunu hatırlatmaya başlamıştır. Bir kaide üzerinde özgürce duran heykel aslında dekoratik kontekstinden koparılmış değildir; hayatın dekoratif açıdan uyum sağladığı kontekstini temsilî olarak takviye

eder.[269] Özgür hareket yeteneğine sahip olan ve her yerde okunabilen ya da icra edilebilen şiir ve müzik bile her neresi olursa olsun orada değil, kendilerine uygun bir yere yerleştirilir: Tiyatroya, konser salonuna ya da kiliseye. Burada mesele, kendi başına tam olan bir sanat eseri için daha sonra dışarıda bir yer bulması değil, hem verili olan şeye uyum sağlaması hem de kendi şartlarını yaratmak durumundaki eserin kendisinin mekân-yaratma potansiyeline boyun eğmesidir. (Sadece teknik değil, aynı zamanda mimarlık sanatına özgü bir şey de olan akustik problemini düşünün yeter.)

Bu yüzden, sanatların tümüyle ilişkisinin kuşatıcılığı dikkate alındığında mimarlık sanatı ikili bir aracılık içerir. Mekânı yaratan sanat olarak mimarlık, mekânı hem şekillendirir hem de özgür bırakır. O, mekânın süsleme dahil dekoratif şekillenişini içine almakla kalmaz, kendisi de doğası gereği dekoratiftir. Dekorasyonun doğası şu iki-yönlü aracılığı gerçekleştirmesini sağlar: seyredenin dikkatini kendisine çeker, zevkini tatmin eder ve sonra da onu kendisinden uzaklaştırarak eşlik ettiği hayat kontekstinin tümüne yöneltir.

Bu, şehir mimarisinden bireysel süslemeye kadar dekoratif yelpazenin tümü için geçerlidir. Mimari yapı kesinlikle bir sanat problemine çözüm sunmalı ve böylece seyreden kişinin ilgisine ve estetik zevkine hitap etmelidir. O aynı zamanda bir hayat tarzıyla örtüşmeli ve kendi başına bir amaç olmamalıdır. O, bu hayat tarzıyla süsleme, ruh durumuna bir arkabahçe ya da bir çerçeve sağlayarak örtüşmeye çalı-

---

269 *Ästhetik*'inin 201. Sayfasında Schleirmacher haklı olarak (Kant'a karşı) bahçivanlık sanatının resmin değil, mimarinin unsuru olduğunu vurgular. Manzara versus bahçivanlık sanatı konusunda bakınız J. Ritter, *Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (Münster, 1963), özellikle de bilgilendirici dipnot 61, ss. 52 vd.

şır. Aynı şey, ilgiyi kendisine çekmeyen, aksine dekoratif unsur fonksiyonunu yerine getiren süsleme dahil, eserin mimarın gerçekleştirdiği her tekil parçası için de geçerlidir. Fakat, aşırı süsleme durumunda bile dekoratif aracılığın düalitesine has bir şey taşır. O bize kesinlikle üzerinde durarak farkına varma çağrısında bulunmamalı, yalnızca eşlik edici bir etkisi olmalıdır. Bu yüzden, genelde o herhangi bir yapı içeriğine sahip olmayacak veya yapı içeriği, gözlerin teğet geçeceği stilizasyon ya da tekrar yoluyla ortadan kalkacaktır. Süslemede kullanılan doğa formlarının "fark edilmesi" tasarlanmış değildir. Mükerrer bir model gerçekte nasılsa öyle görülüyor ise bu durumda tekrar katlanılamaz ölçüde monoton hâle gelir. Halbuki onun ölü ya da monoton bir etkisi olmamalıdır; çünkü eşlik eden bir şey olarak o canlandırıcı bir etkiye sahip olmalı ve bir ölçüde ilgiyi kendi üzerine çekmelidir.

Mimarın dekoratif görevleri bir bütün olarak incelendiğinde, mimarlığın, estetik bilincin şu önyargısını yıktığı açıktır: Gerçek sanat eseri zamanlarüstü/dışı ve mekânlar üstü/dışı bir şeydir, yani o, estetik tecrübenin nesnesidir. Keza insan bu noktada, gerçek sanat eseri ile saf dekorasyon arasındaki bildik ayrımın gözden geçirilmeyi gerektirdiğini de görür.

Dekoratif olan ile gerçek sanat eseri arasındaki karşıtlık, açıkça ifade etmek gerekirse, sanat eserinin "dehanın ilhamından" doğduğu fikrine dayanır. Argüman aşağı yukarı şöyledir: Sırf dekoratif olan şey dehanın değil, zanaatkârın eseridir. O, dekore edilmesi düşünülen şeyin emrine amade bir araçtır sadece ve bu yüzden tıpkı bir amacın emrine amade başka herhangi bir araç gibi, yerine başka uygun herhangi bir araç ikame edilebilir. O hiçbir şekilde sanat eserinin biricikliğine sahip olamaz.

Meselenin özü, dekorasyon kavramının tecrübeye (*Erlebnis*) dayanan bir şey olarak sanat kavramıyla karşıtlık iliş-

kisinden kurtarılmaya ihtiyaç duymasıdır; onun temsilin, sanat eserinin varlık modu olduğunu gösterdiğimiz ontolojik yapısında temellendirilmesi gerekir. Bunun için, tezyinî ve dekoratif olanın kökü itibarı ile aslında güzel olan anlamına geldiğini hatırlamamız kâfidir. Bu kadim anlayışı tekrar keşfetmeliyiz. Tezyinî olanı ya da dekorasyonu belirleyen şey dekore ettiği şeyle, onu taşıyan şeyle ilişkisidir. Kendine ait hiçbir estetik değeri yoktur ve bu yüzden değeri dekore ettiği şeyle ilişkisiyle sınırlıdır. Kant bile — ki o bu kanaati onaylardı — işleme konusundaki ünlü yargısında, tezyinatın yalnızca giyicisine uyduğunda tezyinat olduğunu kabul eder.[270] Yalnızca kendi başına güzel bir şeyi yargılamak değil, aynı zamanda onun nereye ait olup olmadığını bilmek de estetik zevkin unsurlarındandır. Tezyinat önce kendi başına, sonra da başka bir şeye uygulanan bir şey değil, tersine giyicisinin kendi kendisini-takdimine bağlı bir şeydir. Tezyinat takdime/sunuma aittir. Fakat takdim/sunum/icra bir varlık olayıdır; o, temsildir/icradır. Bir tezyinat, bir dekorasyon, seçilmiş bir yere dikilmiş bir heykel, sözün gelişi, onların içinde yer aldıkları kilisenin kendisinin temsil edici olması anlamında temsil edicidir.

Bu yüzden, dekoratif olan kavramı, estetik olanın varlık modu araştırmamızın tamamlanmasına hizmet ediyor. Güzel olanın eski, transandantal anlamını yeniden gündeme getirmemizin diğer nedenlerini ileride göreceğiz. "Temsil/icra" kavramından anladığımız şey, her durumda, sanata özgü yaratma anında gerçekleşen ve her defasında seyredenin zihninde tekrarlanan bir tecrübe olayı değil, bir varlık olayı olan estetik olanın evrensel ontolojik yapısal unsurudur. Oyunun evrensel anlamından yola çıkarak, temsilin ontolojik anlamının, "röprodüksiyonun" özgün sanat eserinin kendisinin asli varlık modu olmasında ikamet ettiğini

---

270 Kant, *KdU*, 1799, s. 50 (§ 16, tr. Meredith, s. 73)

gördük. Resmin ve plastik sanatların genellikle, ontolojik açıdan dile getirmek gerekirse, aynı varlık moduna sahip olduklarını artık doğrulamış bulunuyoruz. Sanat eserinin spesifik mevcudiyet modu, varlığın icraya/takdime kavuşmasıdır.

(C) Edebiyatın Sınırboyu Pozisyonu

Şimdi, sanat için geliştirdiğimiz ontolojik perspektifin *edebiyatın* (*Literatur*) varlık/oluş modu için geçerli olup olmadığını test etmemiz gerekiyor. Burada kendisine ait ontolojik bir değer talebinde bulunacak herhangi bir temsil bahis konusu değil görünüyor. Okuma tam alamıyla zihin içi bir süreçtir. Edebiyat — sözün gelişi halka açık yorum ve icranın aksine — arızî ve muhtemel olandan tam bir kopuş sergiliyor izlenimi veriyor. Edebiyatın tâbi olduğu yegâne şart/durum dille tevarüs edilmesi ve okunarak sürdürülmesidir. Estetik farklılaşmayı — estetik bilincin kendisini sanat eserinin karşıt kutbunda konumlandırma iddiasında bulunduğu estetik farklılaşma — okuma/yorum bilincinin özerkliği meşrulaştırıyor değil midir? Edebiyat, yani yazılı söz, ontolojik değerine yabancılaşmış şiir gibidir. Bunun — yalnızca bunu hak eden ünlü kitaplar için[271] değil — herkesin kitabı olan kitaplar ve hiç kimsenin kitabı olmayan kitaplar için de geçerli olduğu söylenebilir.

[Fakat bu doğru bir edebiyat anlayışı mıdır? Veya edebiyat nihai belirlemede yabancılaşmış eğitimli bilincin gerçekleştirdiği bir geriye-yansıtmadan mı doğmaktadır? Okuyana konu olan edebiyatın yakın zamanlarda ortaya çıktığı

---

271 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für alle und keinen* (Herkesin ve hiç kimsenin kitabı).

kuşku götürmez. Fakat, edebiyat (*Literatur*) kelimesinin okumayı değil yazmayı işaret etmesi tesadüfi değildir. Son zamanlarda yapılan araştırmalar (Parry ve diğerleri) — bu araştırmalar beni, elinizdeki kitabın daha önceki versiyonlarında dile getirdiğim görüşlerde düzeltmeler yapmaya mecbur bırakmıştır — pre-Homerik epik şiirin, sözelliğin Arnavut (Albanian) epik şiirini ne kadar uzun süre taşıdığını göstererek, sözel olduğu yolundaki romantik düşünceyi eleştiriye tabi tutmuştur. Kulllanıma girdiği yerde yazı (script) epik şiiri yazıyla sabitlenmeye zorlar. "Edebiyat" şifahi zikrediciye hizmet etmek üzere doğar — ancak sessizce okunması gereken bir materyal olarak değil, zikredilmesi/tekrarlanması gereken bir materyal olarak. Yine de, sessiz okumanın, daha sonraki dönemlerde gördüğümüz üzere, tekrarlamaya baskın bir konuma geldiğini görüyoruz. (Sözün gelişi, Aristoteles'in teatrik icradan nefretini düşünün.)]

Bu okuma yüksek sesle okuma anlamına geldiği sürece apaçıktır. Fakat sessiz okumayla arasında keskin hiçbir farklılık bulunmadığı da açıktır. Anlayarak okuma daima bir tür röprodüksiyon, icra ve yorumdur. Vurgu, ritmik düzenleme ve benzeri şeyler bütünüyle sessiz okumanın da unsurlarıdır. Onun anlaşılması ve anlamının kavranmasının, anlama daima aynı zamanda bir iç konuşmayı da içerdiği için, dille çok sıkı bir ilişkisi vardır.

Eğer böyle ise, epik şiirin özgün mevcudiyetinin methiye şairinin (rapsodist) sesli nutkunda varlık kazandığı ya da resmin özgün mevcudiyetinin seyircinin bakma eyleminde varlık kazandığı ne kadar doğru ise edebiyatın da — kendisine uygun sanat formu durumundaki romanın, diyelim, — orijinal mevcudiyetini okunması sırasında kazandığı da o kadar doğrudur. Bu yüzden, bir kitabın okunması, herşeye rağmen, içeriğini sergileyen olaydır. Edebiyatın ve onu okumanın maksimum düzeyde özgürlük ve değişkenlik içerdi-

ği doğrudur.[272] Bu, bir kitabın bir oturuşta okunmasının gerekmemesi, dolayısıyla ona devam etmek isteniyorsa tekrar ele alınmasının gerekmesi olgusunda rahatlıkla görülebilir; bunun müzik dinlemede veya resme bakmada hiçbir karşılığı yoktur; fakat bu "okumanın" metnin birliği ile aynileştiğini gösterir.

Edebî sanatın özelliği ancak sanat eserinin ontolojisinden hareketle anlaşılabilir; okuma sırasında vuku bulan estetik tecrübeden hareketle değil. Tıpkı topluluk önünde okuma ve icrada olduğu gibi, okunmuş olma da doğası gereği edebiyata aittir. Onlar genellikle "röprodüksiyon" denilen şeyin aşamalarıdır, fakat aslında bu her icra sanatının *asli* oluş/varlık modudur ve bu oluş modu her sanatın oluş modunun tanımlanmasında örnek teşkil edici bir şey olduğunu ispatlamıştır.

Fakat bunun ilave bir sonucu daha vardır. Edebiyat kavramı okuyucuyla bağlantısız değildir. Edebiyat, deneysel gerçekliğiyle eş zamanlı bir şey olarak daha sonraki bir zamana terkedilmiş, yabancılaşmış zihnin ölü bakiyyesi değildir. Edebiyat entelektüel tarzda korunma ve tevarüs edilmiş olma fonksiyonudur ve bu yüzden gizli tarihini her çağa taşır. İskenderiyeli filologların klasik edebiyatın kanonunu tesisiyle başlayan "klasikleri" kopyalama ve koruma, yalnızca var olanı korumakla kalmayan, aynı zamanda onu bir model olarak benimseyerek izlenilmesi gereken bir ör-

---

272 Roman Ingarden *Das literarische Kunstwerk, 1931; The Literary Work of Art [Edebi Sanat Eseri]* (1931) adlı çalışmasında, edebiyatın lingüstik düzeyleri ve onu dolduran sezgilerin değişkenliğinin/akışkanlığının harikulade bir analizini yapmıştır. Yine de elinizdeki kkitabın 219 numaralı dipnotuna bakınız. [Bu arada ben de bu konu hakkında bir dizi inceleme yayınladım. Bakınız "Zwischen Phänomenologie und Dialektik: Versuch einer Selbstkritik," Toplu Eserler *(Ges. Werke)*, Cilt II ve özellikle de Toplu Eserler *(Ges. Werke)*, Cilt III'te yayınlanacak denemelere olduğu kadar orada yayinlanan "Text und Interpretation," metnime ve özellike *Toplu Eserler*'in 8. cildi için öngörülen metinlere bkz.]

nek olarak aktaran canlı bir kültürel gelenektir. Her estetik zevk değişimiyle birlikte, "klasik edebiyat" diye adlandırdığımız etkili güzellik/ihtişam, daha sonraki yazarlar için "kadimler ile modernler arasındaki [belirsiz] savaş" zamanına ve daha sonrasına kadar model işlevi görür.

Ancak tarihsel bilincin gelişmesiyle birlikte, dünya edebiyatının bu canlı birliği, normatif birlik talebinin dolaysızlığından çıkarak edebiyat tarihi sorununa dönüşmüştür. Fakat bu süreç bitmemiştir ve muhtemelen hiçbir zaman sona ermeyebilir. Alman dilinde dünya edebiyatı (Weltliteratur) fikrine ilk formülasyonunu veren Goethe'ydi;[273] fakat Goethe için bu fikrin normatif gücü yine de apaçık ortada bir şeydi. Bugün bile, bahis konusu düşünce ölmüş değildir; çünkü biz hâlâ dünya edebiyatına ait bir eserin süregelen öneminden sözedebiliyoruz.

Dünya edebiyatına ait olan şeyin herkesin bilincinde bir yeri var. O, "dünya"ya aittir. Bugün, belirli bir eseri dünya edebiyatına ait sayan dünya, eserin doğduğu orijinal dünyaya çok uzak olabilir. O her ne olursa olsun, artık aynı "dünya" değildir. Fakat böyle olsa bile, dünya edebiyatı kavramının ima ettiği normatif unsur, dünya edebiyatına ait eserlerin, çok farklı bir dünyaya hitap ettikleri hâlde etkilerini sürdürdükleri anlamına gelir. Aynı şekilde, tercüme edebiyatının mevcudiyeti, bu tür eserlerde bütün zamanlar için doğru ve geçerli bir şeyin sunulduğunu gösterir. Bu yüzden, dünya edebiyatı hiçbir şekilde, belirli bir eserin kaynağında varlık modunu oluşturan şeye yabancılaşmış edebiyat formu demek değildir. Aksine, eserin dünya edebiyatına ait bir şey olmasını mümkün kılan şey, onun tarihsel oluş modudur.

---

[273] Goethe, "Kunst und Altertum," *Jubiläumsausgabe*, XXXVIII, 97, ve Eckermann'la 31 Ocak 1827 tarihli konuşma.

Bir eserin dünya edebiyatına ait olması durumunun sağladığı nitelik farklılığı, edebiyat fenomenini yeni bir bakış açısına yerleştirir. Yalnızca sanat olarak kendine ait değere sahip edebiyatın dünya edebiyatına ait olduğu söylense bile, edebiyat kavramı edebî sanat eseri kavramından çok daha kapsamlıdır. Bütün yazılı metinler edebiyatın varlık/oluş modunu paylaşırlar — yalnızca her türde dinî, hukukî, ekonomik, kamusal ve özel metin değil, aynı zamanda bu metinleri inceleyen ve yorumlayan bilgi verici yazılar, yani bir bütün olarak anlam bilimleri de. Dahası, her bilgi sağlayıcı araştırma, temelde dile bağlı olması dolayısıyla edebiyat formunu alır. En geniş anlamıyla edebiyat söylenebilen şeyle sınırlıdır; çünkü yalnızca söylenebilen şey yazılabilir.

Bu durumda kendimize, sanatın oluş modu konusunda keşfettiğimiz şeyin, sözünü ettiğimiz geniş anlamıyla edebiyat için de geçerli olup olmadığını sorabiliriz. Edebiyatın yukarıda ele aldığımız normatif anlamını sanat eseri sayılabilen edebî eserlerle sınırlamalı ve yalnızca onların ontolojik sanat değerine sahip olduklarını mı söylemeliyiz? Diğer edebiyat formlarının sanat eseri olarak edebiyatla paylaştıkları hiçbir unsur yok mudur?

Veya burada, bu tür açık hiçbir ayrımın olmadığını söyleyebilir miyiz? Edebî değerleri kendilerinin sanat eserleri ve dünya edebiyatının parçaları sayılmalarına neden olan bilimsel eserler vardır. Bu estetik bilincin görüş noktasından, estetik bilinç bu tür eserlerin içeriklerini değil, yalnızca formlarının niteliğini önemli saydığı sürece, açıktır. Fakat estetik bilinç eleştirimiz bu görüş açısının sınırlı bir geçerliliği bulunduğunu göstermiştir; edebiyat sanatını diğer metinlerden ayıran bu ilke, bizim için şüphelidir. Estetik bilincin edebiyat sanatının asli hakikatini dahi kavramaya yetenekli olmadığını görmüştük. Çünkü edebiyat sanatının bizimle içeriğinin anlamıyla konuşma özelliği diğer bütün

metinlerle aynıdır. Kavrayışımız hususen bir sanat eseri olarak onun formel başarısıyla değil, bize söylediği şeyle ilişkili bir kavrayıştır.

Edebî sanat eseri ile diğer metinler arasındaki farklılık hiç de temel bir farklılık değildir. Şiirin dili ile nesrin dili ve yine poetik nesir ile "bilimsel" dil arasında bir farklılık olduğu doğrudur. Bu farklılıklar aynı zamanda edebî form açısından da değerlendirilebilir. Fakat muhtelif "diller" arasındaki temel farklılık açık şekilde başka bir yerde, bunların her birinin hakikat/doğruluk iddiaları arasındaki farklılıkta yatar. Bütün yazılı eserler, dilin içeriklerini anlamlı hâle getiren şey durumunda bir derin komüniteye/cemaate sahiptirler. Buna göre, bir tarihçi tarafından diyelim, anlaşıldıklarında, bu anlama, sanat olarak tecrübe edilen metinlerin anlaşılmasından pek de farklı değildir. Ve edebiyat kavramının yalnızca edebî sanat eserlerini değil, aynı zamanda yazıya geçirilen herşeyi içine alması tesadüfi bir şey değildir.

Her nasıl olursa olsun, edebiyatın sanat ile bilimin buluştukları yerde ikamet etmesi de tesadüfi değildir. Metnin varlık modu eşsiz ve mukayese edilemez bir şeye sahiptir. O anlamaya özel bir tercüme problemi sunar. Hiçbir şey yazılı söz kadar yabancı ve dolayısıyla anlaşılması zor değildir. Yabancı bir dilin karşı karşıya kalan konuşucularının yaşadığı zorluk bile bu anlaşılma zorluğu ile mukayese edilebilir değildir; çünkü mimik ve jestin dili ile sesin dili daima konuşma sırasında kısmen anlaşılabilirdir. Yazı ve onun parçası durumundaki şey — edebiyat — çok yabancı bir aracıya/ortama sokulan zihnin anlaşılabilirliğidir. Hiçbir şey yazı kadar zihnin (geist) saf izi değildir, fakat aynı şekilde hiçbir şey anlayan zihne (geist) bu ölçüde muhtaç da değildir. Yazının şifresinin çözülerek yorumlanması sırasında bir mucize gerçekleşir: Yabancı ve ölü bir şeyin total şimdiye ve bilinmişliğe dönüşümü. Bu, geçmişten bize ulaşan

başka hiçbir şeye benzemez. Geçmiş hayatın bakiyesi — geçmişten kalan binalar, aletler, mezar içi kalıntıları — zamanın onları sağa sola savuran fırtınalarıyla harap durumdadır; oysa yazılı gelenek bir kez şifresi çözülerek okundu mu, sanki bugüne aitmişçesine bizimle konuşacak ölçüde saf zihindir (geist). Okuma ve yazılı şeyi anlama kapasitesinin gizli bir sanata, hatta bizi kurtaran ve bağlayan büyüye benzemesinin sebebi budur. Onunla zaman ve mekân aşılmış izlenimi doğurur. Yazıyla intikal eden şeyi okuyabilen insanlar geçmişe tanıklık ederek onu saf şimdiye dönüştürürler.

Bu yüzden biz kendi kontekstimiz dahilinde, bütün estetik ayrımlara rağmen, edebiyat kavramını mümkün mertebe kuşatıcı bir kavram olarak anlayabiliriz. Sanat eserinin varlığının oyun olduğunu ve seyirci tarafından algılanmasıyla mükemmelleştiğini, aynı şeyin evrensel olarak metinler için de geçerli olduğunu gösterdik; seyirci tarafından algılanması gerektiğini gösterdik; anlama sayesinde ölü anlam izleri, yaşayan anlamlara dönüşür. Sanat tecrübesi için geçerli olduğunu keşfettiğimiz şeyin, aynı zamanda, sanat eseri olmayanlar dahil bütün metinler için geçerli olup olmadığını sormalıyız. Sanat eserinin yalnızca "takdim edildiğinde" gerçekleşebildiğini gördük ve bu bizi bütün edebî sanat eserlerinin ancak okunduklarında gerçekleşebildikleri sonucuna varmaya götürdü. Bu herhangi bir metnin anlaşılması için de geçerli midir? Her metnin anlamı da ancak anlaşıldığı zaman mı aktüelize olur? Başka bir söyleyişle, tıpkı dinlemenin (*Zu-Gehör-Bringen*) müziğin anlamına ait olması gibi, anlaşılma da metnin anlamına ait (*gehört*) bir şey midir? Biz metnin anlamını anlamakta, icra sanatçısının kendi müziğini icrasındaki kadar özgür davranırsak, böyle bir durumda da anlamadan söz edebilir miyiz?

D) Hermenoytik Görevler Olarak Yeniden İnşa ve Entegrasyon

Metinleri anlama sanatıyla ilgilenen klasik disiplin hermenoytiktir. Ancak argümanım doğru ise hermenoytiğin asıl problemi bilindiğinden çok daha farklı demektir. O, aynı istikameti, benim estetik bilinç eleştirimin estetik problemini sürüklediği istikameti gösterir. Demek oluyor ki aslında hermenoytik, sanat alanının tümünü ve bu alanın kompleks sorunlarını içine alacak ölçüde kuşatıcı anlamıyla anlaşılmak durumundadır. Yalnızca edebiyat değil, her sanat eseri anlaşılmaya ihtiyaç duyan başka herhangi bir metin gibi anlaşılmalıdır ve bu anlama türünün üstesinden gelinmiş olmalıdır. Bu, hermenoytik bilince, estetik bilincinkini de aşan bir kuşatıcılık verir. *Estetik, hermenoytiğe absorbe edilmiş olmalıdır*. Bu ifade yalnızca problemin boyutunu ortaya koymakla kalmaz, içeriği bakımından da doğrudur. Dolayısıyla, hermenoytik bir bütün olarak sanat tecrübesinin hakkını verebilmelidir. Anlama, anlamın içinde gerçekleştiği olayın, bütün ifadelerin anlamının — sanatın ve diğer bütün geleneklerin ifadelerinin — içinde şekillenerek kıvamına ulaştığı anlam olayının bir unsuru olarak kavranmalıdır.

Bir zamanlar teolojinin ve filolojinin yardımcısı konumundaki hermenoytik, on dokuzuncu yüzyılda sistematik hâle gelmiş ve anlam bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) temeli olmuştur. O kendisini mümkün kılan ilk pragmatik amacı veya daha kolay anlaşılır biçimde dile getirmek gerekirse, yazılı metinleri anlamayı mümkün kılarak kolaylaştırma amacını aşmıştır. Uzaklaşılan ve yeni ve daha hayati asimilasyon ihtiyacı içinde olan yalnızca yazılı gelenek değildir; artık hiçbir şekilde dünyada dolaysızca yer bulamayan herşey — ister sanat ister geçmişin diğer ruhsal yeniden yaratımları olsun her gelenek; hukuk, din, felsefe ve diğerleri — ilk anlamlarına yabancılaşmış ve Grekler gibi bizim

de tanrıların habercisi Hermes'ten çok daha sonra adını koyduğumuz şifre çözücü ve aracı ruha (*Geist*) bağlıdır. Hermenoytiğin anlam bilimlerindeki (*Geisteswissenschaften*) merkezî yerini borçlu olduğu şey *tarihsel bilincinin doğuşudur.* Fakat biz, hermenoytiğin ortaya koyduğu problemin kapsamının tamamının, tarihsel bilincin önkabulleri temelinde yeterince kavranıp kavranmadığını sorgulayabiliriz. Bu alanda daha önce yapılan çalışmalar — öncelikle Wilhelm Dilthey'in anlam bilimlerini hermenoytik temellendirmesi[274] ve hermenoytiğin doğuşu konusundaki araştırmaları[275] — kendi tarzında hermenoytik problemin boyutlarını belirlemiştir. Bugünkü görev, Dilthey'in soruna yaklaşımının dominant etkisinden ve temellerini attığı disiplinin, yani, "*Geistesgeschichte*"(entelektüel tarih)'in önyargılarından kendimizi kurtarmak olabilir.

Gerekli olan şeyi giriş kabilinden özetlemek ve buraya kadarki tartışmamın sistematik sonucunu problemin yeni boyutuyla birleştirmek için ilkin sanat fenomenince yüklenen hermenoytik görevi ele alalım. "Estetik farklılaşmanın" sanat eserinin kendi dünyasına aitliğini aşamayan bir soyutlama olduğunu açıkça göstermişsem de, sanatın asla sadece geçmişte bir şey değil, kendi anlamlı mevcudiyetiyle zaman mesafesini aşmaya yetenekli bir şey olduğu reddedilemez. Bu yüzden sanat anlamaya her iki açıdan da mükemmel bir örnek oluşturur. Hiçbir şekilde sadece tarihsel bilincin nesnesi değilse bile, sanatı anlamak daima tarihin aracılığını gerektirir. Peki bu durumda hermenoytiğin onunla bağlantılı görevi nedir?

Schleiermacher ve Hegel bu soruya iki farklı cevap verme yolu önerirler. Bu iki yol *yeniden inşa* (*reconstruction*) ve *entegrasyon* diye tanımlanabilir. Hem Schleiermacher'in

---

274 Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, VII ve VIII.

275 A.g.e, V.

hem de Hegel'in ana görüşü geleneği yitirme ve gelenekle bağın kopuşu bilincidir ve bu onları hermenoytik refleksiyona duyarlı hâle getirir.

Schleiermacher (hermenoytik teorisi daha sonra ele alınacak) bütünüyle, başlangıçta oluşmuş bir şey olarak eseri anlamada yeniden inşa etmekle ilgilenir. Çünkü geçmişten bize tevarüs eden sanat ve yazılı metinler orijinal dünyalarından kopmuşlardır. Analizimizin de ortaya koyduğu gibi bu, edebiyat dahil bütün sanatlar için geçerlidir, fakat plastik sanatlarda bu apaçıktır. "Sanat eserleri genel sirkülasyona girdiklerinde," diye yazar Schleiermacher, artık doğal ve orijinal hâlleriyle oldukları şeyler değillerdir. "Her birinin anlaşılabilirliği özgün oluşumlarından doğar." "Bu yüzden, sanat eseri özgün kontekstinden koparıldığında, bu kontekst tarihsel olarak korunmuş olmadıkça, anlamının bir kısmını kaybeder." O şunları da söyler: "Bu yüzden sanat eserinin kökleri de kendi toprağında ve kendine özgü çevresindedir. O, bu çevreden koparılarak genel sirkülasyona sokulduğunda anlamını yitirir; yangından kurtarılmış şey gibidir, ancak hâlâ üzerinde yanık izleri vardır."[276]

O zaman buradan sanat eserinin hakiki anlamını yalnızca kaynağında ait olduğu yerden aldığı sonucu çıkmaz mı? Nitekim onun anlamını kavramak bu kaynağı aşağı yukarı yeniden inşa etmek demek değil midir? Sanat eserinin estetik tecrübenin zaman dışı nesnesi değil, onun tam anlamını tek başına belirleyen "dünya"ya ait bir şey olduğunu anlar ve kabul edersek, buradan sanat eserinin hakiki anlamının, yalnızca onun bu dünyadaki kaynağına ve gelişimine göre anlaşılabileceği sonucu çıkar. Bu yüzden, tarihsel yeniden inşanın farklı bütün araçları — onu, ait olduğu "dünya"ya göre yeniden-tesis etmek, yaratıcı sanatçısının

---

[276] Schleiermacher, *Äesthetik*, ed. R. Odebrecht, ss. 84 vd.

"zihnindeki" özgün durumu yeniden-tesis etmek, özgün stilini icra etmek vb. — sanat eserinin hakiki anlamını ortaya çıkarma, onu yanlış anlamaya ve anakronistik yoruma karşı savunma iddiasında bulunabilir. İşte Schleiermacher'in anlayışı ve hermenoytiğinin zımni önkabulü budur. Schleiermacher'e göre, tarihsel bilgi, orijinal vesileyi/ okasiyonel olayı ve şartları geri getirdiği ölçüde, kaybedilen şeyin tekrar yerine konulmasını ve geleneğin yeniden inşası imkânını doğurur. Hermenoytik çaba, eserin anlamını bütünüyle anlaşılabilir kılan sanatçının zihnindeki düğüm noktasını yeniden keşfetme çabasıdır; tıpkı yazarının ilk üretme sürecini yeniden üretmeye çalıştığı diğer metinlerin durumunda olduğu gibi.

Bir eserin geçmişten bize intikal eden, başlangıçta içinde oluştuğu şartları yeniden inşa etmek, hiç şüphesiz onun anlaşılmasına önemli bir katkıdır. Fakat biz, ulaştığımız şeyin gerçekten sanat eserinin aradığımız *anlamı* olup olmadığını ve anlamayı bir ikinci yaratma, özgün üretimin yeniden üretimi olarak görmenin doğru olup olmadığını sorabiliriz. Bu hermenoytik görüş, nihai noktada, geçmiş hayatın her yeniden inşası ve restorasyonu kadar anlamsızdır. Her restorasyon gibi, ilk şartları yeniden inşa da, varlığımızın tarihselliği dikkate alındığında boş bir çabadır. Yeniden inşa edilen şey, başka bir söyleyişle kayıp geçmişten geri getirilen bir hayat özgün/orijinal değildir. Kendisine yabancı bir durumda devam ettirilmesiyle o sadece türev kabilinden bir kültürel varlık kazanabilir. Son zamanların sanat eserlerini müzelerden alarak başlangıçta düşünüldükleri yere tekrar yerleştirme veya mimari eserleri orijinal formlarına göre yeniden inşa etme eğilimi bu yargıyı doğrular sadece. Müzeden alınarak kiliseye yerleştirilen bir resim veya orijinal durumuna göre restore edilmiş bir bina bile bir zamanlar olduğu şey değildir — onlar yalnızca turistler için çekici şeylere dönüşmüşlerdir. Aynı şekilde, anlamayı oriji-

nal anlamın yeniden inşası olarak gören bir hermenoytik de, ölü bir anlamın tekrarından başka bir şey değildir.

Tersine, *Hegel* hermenoytik girişimin kazancını ve kaybını dengelemenin bir başka tarzının örneğini sunar. O, klasik dünyanın ve onun "sanat dininin" çöküşünü müteakip yazan biri olarak yazarken restorasyonun boşunalığının açık bir kavrayışını sergiler: Muses'in/Müzler'in (Grek sanat ve bilim tanrıçaları) eserleri (sanat ve bilimin ilhamıyla üretilmiş eserler, ç.) "bugün bizim için ne iseler odurlar — ağaçlarından yere dökülmüş güzel meyveler. Kader onları bize tıpkı bir kızın uzatabileceği gibi dostça uzatıyor. Bu meyvelerin oluşlarının gerçek hayatından — onları doğuran ağaçlardan, içeriklerini oluşturan topraktan, elementler ve iklimden, büyümelerine istikamet veren mevsim değişmelerinden — yoksunuz. Kader bize sanat eserlerinin gerçek hayatlarını, çiçeklenerek olgunlaştıkları dünyayı, baharlarını ve yazlarını değil, bu gerçekliğin kefenlenmiş hatırasını sunar."[277] Ve o, sanat eserlerini bir "haricî gerçeklik" olarak tevarüs eden ve "bu meyvedeki yağmur damlalarını ve tozu silen, moral dünyanın kuşatıcı, verimli ve hayat verici gerçekliği yerine haricî varlığının, dilinin, tarihsel özelliklerinin ve benzeri şeylerin ölü elementlerinin inceden inceye işlenmiş yapısını ikame eden ve bunu bu gerçekliğin içinde yaşamak için değil, onu yalnızca kendi içinde yeniden tasavvur etmek/temsil etmek için yapan"[278] gelecek kuşaklarla ilişkisini ele alır. Hegel'in burada tasvirini yaptığı şey, burada yaptığı negatif vurgu dışarıda tutulursa, tam da

---

277 G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, s. 524.

278 *Aesthetik* (ed. Hotho, II, 233)'deki şu yorum yalnızca "kişinin kendisini" artık gündemden düşmüş bir duruma "alıştırmasının" Hegel için çözüm olamayacağını gösterir: " Geçmişin dünya görüşlerini, mümkünmüşçesine içerikleri itibariyle temellük etmek, başka bir söyleyişle, modern zamanlarda çoğu insanın sanat ve zihin barışı sağlamak adına yaptıkları gibi, mesela sorunu Katolik olarak çözme girişiminde bulunmak boşunadır. ..."

Schleiermacher'in tarihsel koruma talimatının içerdiği şeydir. Sanat eserlerinin anlamını oluşturan okasiyonel/vesile şartlara yönelik arayış, onları yeniden inşa etmeye yetmez, onlar da ağaçlarından dökülmüş meyveler olmak durumundadırlar. Onları tarihsel kontekstlerine tekrar yerleştirmek bize onlarla yaşayan bir ilişki sunmaz, sadece ideatif (ideative) bir temsil/tasavvur (*Vorstellung*) verir. Hegel geçmişin sanatına tarihsel yaklaşımı benimsememizin meşruiyetini reddetmez. Tam tersine, sanat-tarihi araştırma ilkesini onaylar — fakat bu, Hegel'in gözünde, başka herhangi bir tarihsel yaklaşım gibi, haricî/dışarıdan yapılmış bir müdahaledir.

Tarihe — sanatın tarihi de dahil — gelince; düşünen zihnin (*geist*) otantik görevi, Hegel'e göre, zihnin (*geist*) kendisi tarihte daha yüksek bir tarzda temsil edildiğini gördüğü sürece dışsal bir tarih değildir. Ağaçlarından dökülen meyveleri toplayan kız imajını geliştiren Hegel şunları söyler: "Fakat nasıl kopardığı meyveyi sunan kız meyveleri bütün şartları ve unsurlarıyla — ağaçlar, hava, ışık vb. — ilk kez sunan Doğa'dan, bütün bunları kendi kendinin-bilincinin ışığında, gözlerinde ve jestlerinde daha yüksek bir tarzda bir araya getirdiği ölçüde, nasıl daha fazla bir şey ise, aynı şekilde bu sanat eserlerini bize veren kaderin *geist*'ı da belirli bir halkın etik hayatından ve gerçekliğinden daha fazla bir şeydir; çünkü o, onlarda tezahür eden *dışsallaşan* (*externalized*) geist'ın *hatırlamasıdır* (*Er-innerung*). Bütün bu bireysel tanrıları ve tözün niteliklerini tek Panteon'da toplayan trajik kaderin geist'ıdır; ve bu geist olarak kendisinin bilincinde geist'tır."

Burada Hegel, Schleiermacher'in anlama problemi diye anladığı problemin boyutlarının ötesine işaret eder. Hegel bu problemi, Mutlak Geist'ın en yüksek formu olarak tesis ettiği felsefenin düzeyine yükseltir. Metnin söylediği gibi, sanatın hakikatini kendi içinde "daha yüksek bir tarzda"

kavrayan geist'ın kendi kendisinin-bilinci felsefede mutlak bilgi olarak zirvesine yükselir. Nitekim Hegel için hermenoytik görevi yerine getiren şey felsefe, yani geist'ın tarihsel kendine-nüfuzudur. Bu tarihsel bilincin kendi kendisini-unutmuşluğunun tam karşıt kutbudur. Onda, tarihsel ideatif yeniden inşa yaklaşımı/tasavvurun tarihsel eylemi geçmişi düşünme eylemine dönüşür. Hegel burada, tarihsel geist'ın asli doğası geçmişin restorasyonundan değil, *çağdaş hayatla düşünce arasındaki arabuluculuktan* ibaret olduğu ölçüde kesin bir hakikati dile getirir. Hegel bu tür düşünceye dayalı uzlaşmayı, olguyu müteakip tesis edilen haricî bir ilişki olarak kavramak yerine, onu sanatın hakikatinin kendisiyle aynı konuma yerleştirirken haklıdır. Onun bu şekildeki hermenoytik fikri temelde Schleiermacher'inkinden daha üstündür. Aynı şekilde, sanatın hakikati sorunu da bizi, kendisini sanatta ve tarihte ifşa eden hakikati araştırdığımız sürece, hem estetik hem de tarihsel bilincin eleştirisini yapmaya zorlar.

İkinci Kısım

Hakikat Sorununun Anlam Bilimlerindeki Anlamaya Teşmili

Qui non intelligit res, non potest
Ex verbis sensum elicere.
Şeyleri / olayları anlamayan kelimelerin anlamını da anlayamaz.

M. Luther

I

Tarihsel Hazırlık

1 Romantik Hermenoytiğin Sorgulanabilirliği ve Tarih İncelemesine Tatbiki

(A) Aydınlanmadan Romantizme Hermenoytikteki Dönüşüm

Schleiermacher'i değil Hegel'i izlemeyi görev kabul edersek hermenoytiğin, kendi tarihinin vurgularını çok farklı yerlere yapması gerekir. Hermenoytiğin zirvesi bundan böyle her dogmatik eğilimden kurtulan tarihsel anlamadan ibaret olmayacaktır ve biz artık hermenoytiğin doğuşunu Schleiermacher'i izleyerek Dilthey'in sunduğu gibi göremeyiz. Tersine biz Dilthey'in adımlarını tekrar izlemeli ve Dilthey'in tarihsel kendi kendinin-bilincinin amaçları dışındaki amaçlara bakmalıyız. Eski Ahit'in daha önce erken dönemin kilisesine sunduğu Hermenoytik probleme dogmatik ilgiyi[1] bü-

---

[1] Mesela, Augustine'in *De doctrina christiana*'sı. Bakınız Gerhard Ebeling "Hermeneutik," *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3rd ed.

tünüyle bir kenara bırakacak ve hermenoytik yöntemin gelişimini, tarihsel bilincin doğuşuyla zirvesine yükseldiği modern dönemde izlemekle yetineceğiz.

(i) Romantik Hermenoytiğin Prehistoryası

Anlama ve yorum sanatı ya da tekniği iki patikada — teolojik ve filolojik patikalar — aynı motive edici güçlerden doğmuştur. Teolojik hermenoytik, Dilthey'in de gösterdiği gibi,[2] reformcuların Kitab-ı Mukaddes'i kavrayışlarını Tridentine teologlarının saldırıları ve geleneğin vazgeçilemezliği iddiaları karşısında savunmalarıyla; filolojik hermenoytik humanist klasik literatürü yeniden keşfetme talebinin aracı olarak doğmuştur. Her ikisi de şu yeniden keşfi içerir: Kesin olarak bilinemez ve nüfuz edilemez hâle gelmiş bir şeyin yeniden keşfini. Klasik literatür, humanist eğitimin malzemesi olarak öteden beri mevcut ise de, Hristiyan dünyada bütünüyle absorbe edilerek eritilmiş bir şeydi. Benzer şekilde, Kitab-ı Mukaddes kilisenin kutsal kitabıydı ve bir kutsal kitap olarak sürekli okunuyordu, fakat onu anlama tarzı dogmatik kilise geleneğince kesin biçimde belirlenmiş ve reformculara göre üzeri kapatılmıştı. Her iki gelenek de yabancı bir dille ilgileniyordu, Latin Orta Çağı'nın âlimlere ait evrensel diliyle değil; dolayısıyla geleneği kaynağında incelemek Latince'yi saflaştırmak kadar Grekçe ve İbraniceöğrenmeyi de zaruri hâle getiriyordu. Hermenoytik, özel tekniklere başvurarak her iki geleneğin metinlerinin — humanist literatürün ve Kitab-ı Mukaddes'in — orijinal anlamını ortaya çıkaracağı iddiasındaydı. Hümanist geleneğin

---

2 Dilthey, "Die Ensttehung der Hermeneuit," *Gesammelte Schriften, V*, 317-38, [Yeri gelmişken çok ayrıntılı özgün versiyonu iki cilt ve Schleiermacher biyografisinin ikinci kısmı olarak yayınlannmıştır. Benim aşağıda "Sonsöz'deki değerlendirmeme bakınız.]

Luther ve Melanchton kanalıyla reformcu güdüyle birleşmesinin belirleyici bir önemi vardır.

Kutsal kitap hermenoytiği, modern anlam bilimlerinin prehistoryası olarak görüldüğü ölçüde, Reformasyonun kutsal kitapla ilgili ilkelerine dayanır. Luther'in konumu aşağı yukarı şöyledir: Kitab-ı Mukaddes *sui ipsius interpres*'tir.[3] Biz Kitab-ı Mukaddes'i doğru anlamayı başarmak için geleneğe ihtiyaç duymayız; Kitab-ı Mukaddes'in kadim dört-katmanlı anlamı doktrini stilinde bir yorum sanatına da ihtiyaç duymayız; tam tersine Kitab-ı Mukaddes'in metninin kendisinden çıkarılabilecek tek bir anlamı vardır: *Sensus litteralis*. Özellikle de daha önceleri kutsal metnin dogmatik birliği için vazgeçilemez görülen alegorik yöntem bundan böyle yalnızca alegorik niyetin Kitab-ı Mukaddes'in bizatihi kendisinde mevcut olduğu yerde meşru yöntemdir. Dolayısıyla o kıssalar ele alınırken kullanılabilirdir. Ancak Eski Ahit Hristiyanlıkla alakasını alegorik yorum vasıtasıyla kuramaz. Onu lafzına uygun şekilde ele almalıyız, o tam da lafzına uygun olarak anlaşılarak İsa'nın inayetinin ortadan kaldırarak yerini aldığı yasanın ifadesi olarak görüldüğünde Eski Ahit, Hristiyan bir anlam kazanabilir.

Bununla birlikte, Kitab-ı Mukaddes'in lafzî anlamı her durumda ve her zaman tek anlamlı olarak anlaşılabilir de-

---

3 Luther'in Kitab-ı Mukaddes açıklamasının hermenoytik ilkelerini K. Holl'un çalışmasını izlenerek, öncelikle Gerhard Ebeling [*Evangelische Evangelienauslegung: Eine Untersuchung zu Luthers Hermeneutik* (1942) ve "Die Anfänge von Luthers Hermeneutik," *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 48 (1951), 172-230; ve daha yakın zamanlarda "Wort Gottes und Hermeneutik," *ZThK*, 56 (1959)] tarafından ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Bizim burada, yalnızca zorunlu ayırımları yapmamıza ve hermenoytiğin on sekizinci yüzyılla birlikte doğan tarihsel sfere girişini açıklamamıza hizmet edecek özet kabilinden bir yorum yapmamız gerikiyor. *Sola scriptura* konumunun aktüel problemleri için bakınız Ebeling, "Hermeneutik" (yukarda 1 nolu dipnotta zikredildi). [Bakınız Ebeling, *Wort und Glaube*, II (Tübingen, 1969), 99-120, Keza bakınız Gadamer, "Klassiche und philosophische Hermeneutik," *GW*, II, 97-117, ve *Philosophische Hermeneutik*, ed. H. G. Gadamer and G. Boehm (Franmkfurt: Suhurkamp, 1976).]

ğildir. Çünkü Kitab-ı Mukaddes'in bütünü tekil pasajların anlaşılmasına kılavuzluk eder; ve yine bu bütüne yalnızca tekil pasajların kümülatif kavranışıyla ulaşılabilir. Bütün ile parçalar arasındaki bu dairevi ilişki yeni tesbit edilmiş bir ilişki değildir. Bu daha önce, mükemmel konuşmayı organik bedenle, baş ile kollar arasındaki ilişkiyle mukayese eden klasik retorikte de bilinen bir ilişkiydi. Luther ve halefleri,[4] klasik retorikten aşina oldukları bu imajı, anlama sürecine taşıdılar ve evrensel bir metin yorumu ilkesi hâline getirdiler. Bu ilkeye göre, bir metnin bütün ayrıntıları *contextus*'tan ve *scopus*'tan, yani bütünün hedeflediği birleşik/üniter anlamdan hareketle anlaşılmalıdır.[5]

Reformasyon teolojisi Kitab-ı Mukaddes yorumunda bu ilkeye dayandığı ölçüde kendisi de dogmaya dayanan

---

4 *Caput* ve *membra* benzetmesi Flacius'ta da vardır.

5 Sistem kavramının kaynağında hermenoytik hermenoytiğin kaynağındaki gibi, aynı teolojik durumun bulunduğu apaçıktır. Bu konuda, O. Ritschl'in *System und systematische Methode in der Geschichte des wissenschaftlichen Sprachgebrauchs und in der philosophischen Methodologie* (Bonn, 1906) adlı kitabı çok öğreticidir. Bu metin Reformasyon teolojisi artık dogmatik geleneğin ansiklopedik asimilasyonunu arzulamadığı, tersine, Hristiyan öğretiyi İncil'deki anahtar pasajlar (*loci communes*) temelinde yeniden organize etmeyi denediği için, sistematize etme eğilimi taşıyordu — "sistem" teriminin daha sonra on yedinci yüzyıl felsefesiyle birlikte doğduğunu düşündüğümüzde iki misli öğretici bir ifade. Orada da yeni bir şey total Skolastisizm biliminin geleneksel yapısını parçalar: Yeni doğa bilimleri. Bu yeni unsur felsefeyi sistematizasyona, yani eski ile yeninin armonizasyonuna zorlamıştır. Bu yüzden sistem kavramının — o tarihten bu yana felsefe için temel bir metodolojik gereklilik halini almaştır — modern dönemin başlarında felsefe ile bilimin ayrılmasında tarihsel kökleri vardır ve sistem, yalnızca bilim ile felsefenin bu birbirinden ayrılışı o tarihten beri felsefeye değişmez bir görev yüklemesi nedeniyle felsefe için açıkça gereklilik hâline gelmiş bir şey olarak ortaya çıkar. [Kelimenin tarihi konusunda *Epinomis*, 991e'den yola çıkılmalıdır; burada *systema arithmos* ve *harmonia* ile ilişkili bir kavram alarak yer alır. Bu yüzden, sayıların ve tonların ilişkilerinden göklerin düzenine taşınan birşey olarak sahneye çıkar. (bakınız *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. Arnim, II, 168, fragman 527, 11 ve başka yerlerde.) Bu konuda ayrıca Heraclitus'un *harmonia* kavramına da bakılmalıdır (*Vorsokratische Schriften*, ed. Diels-Kranz, 12 B 54): uyumsuzluklar/ahenksizlikler armonik kesintileri "gidermek" üzere ortaya çıkarlar. Bu karşıt unsurlar astronomik sistem kavramı kadar felsefi "sistem" kavramının da üniter formlarıdır.]

bir postülaya, yani İncil'in kendisinin de üniter olduğu postülasına bağlı kalır. On sekizinci yüzyılın tarihsel bakış açısıyla değerlendirildiğinde, reformasyona maruz kalmış teoloji de dogmatiktir ve Kitab-ı Mukaddes'in, metnin nisbi kontekstini, amacını ve kompozisyonunu özel tarzda dikkate alan sağlam bireysel yorumundan yoksundur.

Aslında reforma tabi tutulmuş teoloji tutarlı bile değildir. Nihai belirlemede Protestan itikat formülünü İncil'in birliğini anlamanın kılavuzu saymakla, nisbeten daha kısa tarihli Protestan geleneğindeki kutsal metin ilkesinin yerini alır. Bu yalnızca reformasyon-karşıtı teolojinin değil, Dilthey'in de yargısıdır.[6] O, Protestan hermenoytikteki çelişkileri tarihsel bilimlerin (*Geisteswissenschaft*) kendi kendilerinin-bilincinin görüş açısından hareketle açıklar. Yeri geldiğinde, bu kendi kendinin-bilincinin, tam da kutsal metin tefsirinin teolojik anlamıyla ilgili bilincin gerçekten doğrulanıp doğrulanmadığını ya da metinleri kendi ölçüleriyle lafzî ve hermenoytik anlama ilkesinin kendisinin tatmin edici olup olmadığını ve her durumda genellikle kabul görmemiş bir dogmatik kılavuzluğun desteğine ihtiyaç duyup duymadığını sorgulayacağız.

Fakat biz bu soruyu şimdi, tarihsel aydınlanmanın imkânlarının zirvesine ulaştıktan sonraki bir zamanda sorabiliriz: Dilthey'in hermenoytiğin kökleriyle ilgili incelemeleri, modern bilim kavramı dikkate alındığında, ikna edici bir mantıksal tutarlılık sergiliyor. Hermenoytiğin, evrensel bir tarihsel organon düzeyine yükselebilmesi için, ilk önce kendisini bütün dogmatik sınırlamalardan kurtarması ve özgürleştirmesi gerekiyordu. Bu, on sekizinci yüzyılda, Semler ve Ernesti gibi adamların, Kitab-ı Mukaddes'in doğru anlaşılması için farklı yazarlarının bulunmasının — başka

---

6 Bakınız Dilthey II, 126, dipnot 3. Dilthey burada Richard Simon'un Flacius eleştirisini ele alır.

bir söyleyişle kanonun dogmatik birliği fikrinin terk edilmesinin — şart olduğunu fark ettikleri bir zamanda gerçekleşti. "Yorumun dogmadan kurtuluşu" (Dilthey) ile birlikte, Kutsal Hristiyan metinler koleksiyonu, yazılı metinler olarak yalnızca gramatik yoruma değil, aynı zamanda tarihsel yoruma da tâbi tutulması gereken bir tarihsel kaynaklar koleksiyonu olarak görülmeye başlandı.[7] Onları total tarihsel kontekstlerine göre anlama şimdi, zorunlu olarak bu dokümanların ait oldukları canlı kontekstin tarihsel yeniden ele geçirilmesini de gerektiriyordu. Eski, parçayı bütüne göre anlama yorum ilkesi artık kanon'un dogmatik birliğine bağlı ve onunla sınırlı değildi; her tekil tarihsel doküman ait olduğu tarihsel gerçekliğin tümüyle ilişkiliydi.

Ve artık kutsal ya da seküler yazıların yorumu arasında herhangi bir farklılık bulunmadığı için, ve dolayısıyla *tek* bir hermenoytik var olduğu için bu hermenoytik nihai belirlemede yalnızca — edebî kaynakları doğru yorumlama sanatı olarak — her tarihsel araştırmaya hazırlık (propaedeutic) fonksiyonuyla sınırlı değildir, tarihsel araştırma meşgalesinin tümünü içine alır. Çünkü, yazılı kaynaklar için geçerli olan şey — yazılı kaynaklardaki her cümle yalnızca konteksti temelinde anlaşılabilir ilkesi — aynı zamanda içerikleri için de geçerlidir. İçerikleri sabit değildir. Dünya tarihi kontekstinin — tarihsel araştırmaların büyük ya da küçük tekil nesnelerinin doğru anlamlarının ifşa olduğu kontekst — kendisi bir bütündür, her tikel/özel anlamın kendisi içinde tam anlamıyla anlaşılabildiği ve akabinde kendisinin de yalnızca bu tikellere göre anlaşılabildiği bir bütün. Dünya

---

7 Bu çağrıyı yapan Semler yine de, onu tarihsel olarak anlayan insan "bugün de değişen zamanların ve insanların yeraldığı başka şartların bir şekilde dikte ettiği nesnelerden sözetmeye yetenekli olduğu ölçüde," (iktibas eden Ebeling, "Hermeneutik," yukarda 1 nolu dipnotta zikrettik) Kitab-ı Mukaddes'in kurtuluş vadeden anlamına hizmet ettiğini düşünür — sözünü ettiği şey, *aplicatio*'nun hizmetindeki tarihsel araştırmadır.

tarihi, deyim yerindeyse, metinlerini anlamakla yükümlü olduğumuz geçmişin dilleriyle yazılmış insan Geist'ın toplu eseri durumunda bir büyük karanlık kitaptır. Tarihsel araştırma kendisini kullanageldiği filoloji modeliyle anlar. Biz bunun aslında Dilthey'in tarihsel dünya görüşünü temellendirdiği model olduğunu göreceğiz.

Böylece, Dilthey'in gözünde hermenoytik bir dogmatik amaca — Hristiyan teologlara göre bu amaç İncil'in (Gospel) hakiki tebliğidir — hizmet etmeyi bıraktığında ve tarihsel bir organon fonksiyonu görmeye başladığında kendi hakiki varlığını bulabilir yalnızca. Fakat Dilthey'in peşinden gittiği tarihsel aydınlanma idealinin illüzyon olduğu gösterilirse, bu durumda hermenoytiğin ana hatlarını çizdiği prehistoryası da çok farklı bir anlam kazanır. Hermenoytiğin tarihsel bilincinin evrimi bu durumda dogmanın zincirlerinden kurtulma değil, doğasının dönüşümü olacaktır. Aynı şey, kesinlikle filolojik hermenoytik için de geçerlidir. Çünkü filolojinin *ars critica*sı bugüne ulaşmasına hizmet ettiği klasik antikiteyi, eleştiriden yoksun şekilde örnek sayar. Klasik antikite ile şimdi arasında artık herhangi bir açık model kopya ilişkisi yoksa, onun da doğası itibarı ile değişmesi kaçınılmazdı. Bunun böyle olduğunu, Fransız klasisizminden Alman klasik çağına uzanan dönemin genel temasını seslendiren *des anciens et des modernes/ antik-modern tartışması* gösterir. Bu problem tarihsel refleksiyonun gelişimiyle, klasik antikitenin norm olması gerektiği iddiasını yıkan gelişimiyle sonuçlanmıştır. Böylece, hem edebî eleştirinin hem de teolojinin durumunda aynı süreç, nihai noktada, geleneğin özel örnek olmaklığının artık hermenoytik görevin önkabulü olmadığı bir evrensel hermenoytik anlayışa yol açmıştır.

Bu yüzden — Schleiermacher tarafından filolog F. A. Wolf ve F. Ast'la giriştiği tartışma sırasında geliştirilmiş ve daha sonra Ernesti'nin teolojik hermenoytiğinde işlenmiş

bir şey olarak — hermenoytik bilimi, anlama sanatının tarihindeki yegâne aşama değildir. Gerçekten de, anlamanın tarihine klasik filolojinin revaçta olduğu zamandan beri, teorik refleksiyon eşlik etmiştir. Ancak bu refleksiyonlar bir "teknik" karaktere sahiptir — yani onlar anlama sanatına hizmet ederler; tıpkı retoriğin konuşma sanatına, "poetik"in şiir sanatına ve şiir eleştirisine hizmet etmesi gibi. Bu anlamda hem kilise babalarının teolojik hermenoytiği hem de Reformasyon hermenoytiği tekniklerdi. Ancak anlamanın bu türü bugün bir problem hüviyetine bürünmüştür. Problemin evrenselliği, anlamanın bir yeni anlamda görev hâline geldiğini ve dolayısıyla teorik refleksiyonun yeni bir anlam kazandığını gösteriyor. O artık filolog veya teologun pratiğine kılavuzluk eden bir teknikler takımı değildir. Schleiermacher'in kendi hermenoytiğini teknik (Kunstlehre) diye adlandırdığı doğrudur, fakat o bunu farklı bir anlamda, sistematik anlamında teknik diye adlandırmıştır. O, teologlarla filologlar için ortak prosedürün teorik temelini, her birinin ilgilerinin gerisindeki çok daha temel bir ilişkiye — düşünceleri anlamaya — uzanarak arar.

Bu ilişki kendi yakın selefleri olan filologlar için farklıydı. Onlara göre hermenoytiği belirleyen şey, anlaşılması gereken içerikti — ve bu içerik klasik literatür ile Hristiyan literatürün apaçık birliğiydi. Ast'ın her türde hermenoytik için amacı, "Grek yaşantısı ile Hristiyan yaşantısının birliğini göstermek," temelde her "Hristiyan hümanistin" düşündüğü şeyi dile getirmekti.[8] Oysa Schleiermacher *artık* hermenoytiğin birliğini, anlamanın hedef aldığı *geleneğin içeriğinin birliğinde* aramaz, tersine onu, herhangi bir özel içerik-

[8] Bunu dile getiren, fakat farklı şekilde değerlendiren Dilthey, 1859 gibi erken bir zamanda şunları yazar: "filoloji, teoloji, tarih ve felsefe yakın zamanlara kadar ... onları düşünme itiyadında olduğumuz kadar farklı değildirler. Heyne filolojiyi kuran kişiydi, Wolf kendisini onun öğrencisi gören ilk kişi." *Der junge Dilthey*, s. 88.

ten bağımsız, düşüncelerin ister sözlü ister yazılı şekilde bir yabancı dile veya kişinin kendi diline aktarılma tarzının bile farklılaştıramadığı bir prosedürün birliğinde arar. Hiçbir doğrudan anlamanın bulunmadığı her durumda — başka bir söyleyişle, yanlış anlama ihtimaliyle karşı karşıya kalınan her durumda — anlama çabası gerekir.

Schleiermacher'in evrensel hermenoytik fikri şuradan başlar: Yabancı olan şeyin tecrübesi ve yanlış anlama/anlaşılma ihtimali evrenseldir. Bunun sanata has ifadede, yabancı olanı tecrübenin ve yanlış anlamanın/anlaşılmanın sanat-dışı ifadedekinden çok daha büyük ve kolay olduğu; yazılı ifadede, deyim yerindeyse canlı sesin sürekli yorumladığı sözlü ifadeden daha büyük ve kolay olduğu açıktır. Fakat Schleiermacher'in hermenoytiğe yüklediği görevi, onun için özellikle karakteristik "anlamlı diyaloga" teşmil etmesi, hermenoytiğin üstesinden geleceğini varsaydığı yabancılaşmanın anlamının, ve o zamana kadar anlaşıldığı şekliyle hermenoytiğin görevine kıyasla nasıl temelden değiştiğini gösterir. Yeni ve evrensel anlamda yabancılaşma Sen'in bireyselliğinden koparılamaz bir şey olarak mevcuttur.

Ancak, Schleiermacher'i karakterize eden insani bireyselliğin canlı, hatta büyüleyici anlamını, teorisini etkileyen bireysel bir tuhaflık olarak görmemeliyiz. Aksine, o, eleştiri yoluyla, "rasyonel düşünceler" (*vernünftige Gedanken*) başlığı altında Aydınlanma'nın insanlığın ortak doğası olarak gördüğü herşeyi reddetmiştir ve bu ret gelenekle ilişkimizi bütünüyle yeniden belirlememizi zorunlu kılmıştır.[9] Anla-

---

[9] Christian Wolf ve okulu mantıksal olarak "genel yorum sanatını" felsefenin parçası sayar; çünkü, "nihai noktada herşey, söylediklerini anlarken başkalarının doğrularını farkederek test etmemize dönüktür" (Walch, s. 165). Bu, eleştirmene yegane kılavuzu olarak akla — yazarın düşüncelerinin ışığına ve zorlayıcı gücüne — sahip çıkması" (aktaran Wegner, *Altertumskunde*, s. 94) çağrısında bulunurken, Bentley için de geçerlidir.

ma sanatı asli bir teorik incelemeye ve evrensel işlenmeye maruz kalıyordu; çünkü ne kutsal metinlere has ne de rasyonel tarzda temellendirilmiş hiçbir argüman artık metni anlamanın dogmatik kılavuzu olamazdı. Bu yüzden, Schleirmacher için hermenoytik refleksiyona temel bir motivasyon sağlamak ve böylece hermenoytik problemini o zamana kadar bilinmeyen bir ufka yerleştirmek zaruretti.

Schleiermacher'in hermenoytiğin tarihinde yaptığı asli değişikliğin doğru arkabahçesini tespit etmek için, Schleiermacher'in kendisinin sözünü etmediği, Schleiermacher'den beri hermenoytiğin alanından büsbütün uzaklaşan bir düşünceyi (yokluğu Dilthey'in hermenoytiğin tarihine tarihsel ilgisini önemli ölçüde daraltır) dikkate alalım; fakat aslında bu düşünce hermenoytik problemine egemendir ve eğer Schleiermacher'in tarihteki yerini anlamak istiyorsak hesaba katılmalıdır. Şu önermeyle başlayalım: "Anlamak bir başkasıyla anlaşmaya varma demektir" (*sich miteinander verstehen*). Anlama, öncelikle anlaşmadır (*Verständnis ist zunächst Einverständnis*). Bu yüzden, insanlar birbirlerini genellikle anlaşmaya (*Einverständnis*) yönelik bir görüşle dolaysızca anlarlar (*verstehen*) veya kendilerini anlaşılır kılarlar (*verständigen sich)* Anlaşmaya varma (*Verständigung*), böylece, daima bir şey hakkında anlaşmaya varmaktır. Birbirini anlama (*sich verstehen*) daima birbirini bir şey konusunda anlamadır. Biz dilden, konunun (*Sache*) tartışmanın karşılıklı anlama sürecinden bağımsız saf suni nesnesi olduğunu değil, karşılıklı anlamanın (*Sichverstehen*)bizatihi patikası ve amacı olduğunu öğreniriz. Ve eğer iki insan birbirleriyle herhangi bir konudan bağımsız anlaşıyorlarsa, bu onların birbirlerini yalnızca şu ya da bu bakımdan değil insani varlıkları birleştiren bütün temel şeylerde anlaştıkları anlamına gelir. Anlama yalnızca, doğal hayat yani her iki tarafın da bir ortak *konuyu* düşündükleri yerdeki müşterek anlam bozulduğunda özel bir görev hâline gelir. Yanlış an-

lamaların doğduğu yerde veya bir kanaatin ifadesi anlaşılamaz olduğu için bize yabancılaştığı yerde, düşünülen konu içindeki doğal hayat inkıtaya uğrar; böyle bir durumda anlam ötekinin kanaati, yani Sen'in ya da metnin kanaati olarak veya genelde değişmez bir nokta olarak ortaya çıkar. Ve genellikle bu durumda bile insan — yalnızca öteki kişiyi sempatik anlamaya değil — sağlam bir anlaşmaya varma girişiminde bulunur. Söyleşi sanatını içeren bütün bu hareketler — argümantasyon, soru – cevap, itiraz – ret; bunlar metin söz konusu olduğunda anlama arayışındaki ruhun iç diyaloğu olarak gerçekleşirler — boşuna ise, sorgulama dolambaçlı yollara sürüklenir. Ancak böyle bir durumda anlama çabası Sen'in bireyselliğinin bilincine varır ve onun *biricikliğini* dikkate alır. Eğer bir yabancı dille ilgileniyorsak, metin hemen gramatik, lingüistik bir nesne hâline gelecektir, fakat bu yalnızca hazırlık kabilinden bir durumdur. Gerçek anlama problemi apaçıktır ki söylenen şeyin içeriğini anlama çabasında, şu refleksif soru ortaya çıktığında doğar: O böyle bir kanaate nasıl ulaşmıştır? Çünkü bu türden sorular açıkça çok farklı türde ve nihai noktada ortak anlamın terkini gösteren bir yabancılığı ifşa ederler.

Spinoza'nın Kitab-ı Mukaddes eleştirisi bunun iyi bir örneğidir (aynı zamanda ilk örneklerinden biridir). *Tractatus theologico-politicus*'un Yedinci Bölümü'nde Spinoza Kitab-ı Mukaddes'i yorumlama yöntemini doğanın yorumuyla benzerlikler kurarak ele alır: Yazarların [kastettikleri] anlamı (*mens*) tarihsel verilerden çıkarmak durumundayız; çünkü bu kitaplarda anlamları bizim doğal akıl yoluyla bildiğimiz ilkelerden hareketle anlayamayacağımız şeyler (mucize kıssaları ve vahiyler) anlatılır. Kitab-ı Mukaddes'in bütünü itibarı ile ahlaki bir anlamının bulunmasından bağımsız olarak, yalnızca kendilerinden hareketle kavranılamaz (*imperceptibiles*) olan bu konulardaki önemli herşeyi, yalnızca yazarın zihnindekini "tarihsel olarak" anlayabili-

yorsak — yani önyargılarımızı aşarak yazarın zihninde bulunabilecek şeyler dışında hiçbir şey düşünmüyorsak — anlayabiliriz.

Bu yüzden "yazarın ruhuna uygun" tarihsel yorumu, içerikler karmaşık ve kavranılamaz oldukları için zorunludur. Euclid'i yorumlarken, der Spinoza, hiç kimse bu yazarın hayatını, çalışmalarını ve alışkanlıklarını (*vita, studium et mores*) hesaba katmaksızın anlayamaz[10] ve bu, Kitab-ı Mukaddes'in ahlaki meselelerdeki ruhu (*circa documenta moralia*) için de geçerlidir. Ancak Kitab-ı Mukaddes'in hikâyelerindeki kavranılamaz şeyler (*res imperceptibiles*) bulunduğu için, onları anlamamız yazarın zihnindeki anlamı eserinin bütününden çıkarabilmemize (*ut mentem auctoris percipiamus*) bağlıdır. Ve aslında burada da kastedilen anlamın vukufumuza tekabül edip etmemesi sorun değildir; çünkü biz yalnızca ifadelerin anlamını (*sensus orationum*) bilmek isteriz, doğruluklarını (*veritas*) değil. Bunun için, aklımızınkiler dahil bütün ön anlamalarımızı (ve gayet tabii özellikle de önyargılarımızın ürünü ön anlamalarımızı) dışarıda tutmamız gerekir.

Bu yüzden Kitab-ı Mukaddes'i anlamanın "doğallığı, anlamı oluşturan şeyin anında/doğrudan anlaşılmasına ve anında anlaşılamayan şeyin "tarihsel olarak" anlaşılmasına bağlıdır. Şeyleri hakikatleriyle anında/ilk bakışta anlamanın imkânsızlığı tarihe yönelişimizin motivasyonudur. Yorum ilkesinin bu formülasyonunun Spinoza'nın kendisinin kutsal metinler geleneğiyle ilişkisi için ifade ettiği şey, ayrı bir sorundur. Her ne olursa olsun, Spinoza'ya göre, bütünün ruhu (*quod ipsa veram virtutem doceat* — o hakiki erdemi öğretir) açıktır ve açık olan şeyin karşı konulamaz bir *önemi*

---

[10] Hermenoytiğinde Schleiermacher'in hâlâ Euclid'i sübjektif olarak yorumlama ihtimalini, yani düşüncelerinin gelişimini dikkate alması, tarihsel düşüncenin zaferinin semptomudur. (s. 151).

olsa bile, yalnızca tarihsel tarzda anlaşılabilen şeyin *kapsamı* çok geniştir.

Tarihsel hermenoytiğin tarihi içinde bu şekilde geriye dönersek, dikkat çekmemiz gereken ilk şey olarak filoloji ile doğa bilimleri arasında kendileriyle ilgili ilk görüşleri bakımından sıkı bir mütekabiliyet olduğunu görürüz. Bunun iki iması vardır. Bir taraftan, "doğal" doğa bilimlerinin prosedürünün kutsal metinler geleneğine yaklaşım için de geçerli olduğu, buna tarihsel yöntemin destek sağladığı varsayılır. Fakat diğer taraftan, nasıl filoloji sanatındaki doğallık konteksten hareketle anlama anlamına geliyorsa, aynı şekilde, doğanın araştırılmasındaki doğallık da "doğa kitabının" şifresini çözme anlamına gelir.[11] Bu bakımdan *filoloji* modeli doğa bilimlerinin yöntemine öncülük eder.

Bu, yeni doğa biliminin kendisini karşısına yerleştirdiği düşmanının Kitab-ı Mukaddes ve otoritelerden elde edilen bilgi olmasına yansır. Tam tersine, yeni bilimin özü, matematik ve akıl vasıtasıyla kendi başına anlaşılabilir şeyin kavranmasına yol açan özel metodolojisinden ibarettir.

Kitab-ı Mukaddes'in tam anlamıyla on sekizinci yüzyılda olgunlaşan tarihsel eleştirisinin dogmatik temeli, Spinoza'ya kısa bakışımızın göstermiş olduğu gibi, Aydınlanma'nın akla duyduğu inançtır. Aynı şekilde, tarihsel düşüncenin diğer öncüleri — aralarında on sekizinci yüzyılın bugün unutulmuş bir çok ismi vardır — tarihsel kitapları anlamanın ve yorumlamanın ilkelerini vermeyi denemişlerdir. Bu isimler arasında yer alan *Chladenius*[12] romantik her-

---

[11] Bu yüzden Bacon kendi yöntemini bir *interpretatio naturae* olarak anlar. [Keza bakınız Ernst Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), ss. 116 vd; ve Erich Rothacker, *Das 'Buch der Natur': Materialen und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*, ed. W. Perpeet (Bonn, 1979).

[12] *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* (1742).

menoytiğin müjdecisi olarak görülmüştür[13] ve gerçekten de onda, "neden bir şeyi şu tarzda değil de bu tarzda gördüğümüzü" açıklayan ilgi çekici "bakış açısı" kavramını, yazarının açıkça Leibniz'den ödünç aldığı optik bilimi kaynaklı bir kavramı buluyoruz.

Ancak, kitabının adından öğrendiğimiz üzere, Chladenius, eğer hermenoytiğini tarihsel metodolojinin ilk formlarından biri olarak görürsek, temelde hatalı bir vurgu yapmıştır. "Tarihsel kitaplarının yorumu" hiçbir suretle en önemli şey — her durumda yazıların asıl içeriği en önemli şey — olmadığı için değil sadece, aynı zamanda, temelde, bütün bir yorum problemi ona göre pedagojik ve *arızi* bir problem olduğu için de. Yorum apaçık şekilde "rasyonel söylemler ve yazılar"la alakalıdır. Onun için yorum "bir pasajı mükemmelen anlamak için gerekli fikirleri ortaya çıkarmak" anlamına gelir. Dolayısıyla onun için yorum "bir pasajın doğru anlaşılmasını göstermeye" hizmet etmez; o, yorumun daha ziyade metindeki öğrencinin "tam anlamaya" varmasını engelleyen belirsizlikleri ortadan kaldıracağını düşünür (ön söz). Yorum sırasında kişi kendisini öğrencinin vukufuna adapte etmelidir (§ 102).

Bu yüzden, Chladenius'a göre anlama ve yorum aynı şeyler değildir (§ 648). Açıktır ki bu, yorumu gerektiren bir pasaj için çok istisnai bir durumdur; genellikle bir pasaj, ister pasajın hatırlattığı bir şey olsun ister pasajla bilinir hâle gelinsin, ilgili olduğu konuya aşina olunduğunda hemen anlaşılır (§ 682). Hiç şüphesiz burada *anlama* için önemli olan şey yine konunun anlaşılması, yani içeriğe vukuftur. O ne tarihsel ne de psikolojik bir genetik prosedürdür.

Bununla birlikte yazar, yorum sanatı yorumu meşrulaştıran şey olduğu ölçüde, yorum sanatının yeni ve özel bir

---

13. Üç ciltlik eseri *Das Verstehen* 'le Joachim Wach bütünüyle Dilthey'ın düşüncelerinin ufku içinde kalır.

aciliyet/öncelik kazandığından çok emindir. Böyle bir sanatın, "öğrenci yorumcunun sahip olduğu bilgiye ("anlaşılması gereken şey" ispat gerektirmeyecek kadar açık olabilecek şekilde) sahip olduğu için veya "yorumcuya duyduğu güvenden dolayı" zorunlu olmadığı açıktır. Her iki şart da/gereklilik de Chladenius'a, kendi zamanında yerine getirilemez görünür; (Aydınlanmanın ruhuyla) "öğrenci kendi gözleriyle görmek istediği" sürece ikincisi, bilginin gelişimiyle birlikte — yani bilimin gelişimiyle birlikte — anlaşılması gereken pasajların belirsizliği giderek daha da arttığı sürece ilki (§ 668 vd.) Bu yüzden, hermenoytiğe ihtiyaç tam olarak apaçık anlamanın çöküşüyle birlikte sunulur.

Yorumu bir vesilenin (occasion) harekete geçirmesi, temel önemini nihai noktada bu tarzda ortaya koyar. Chladenius çok ilgi çekici bir sonuca ulaşır. O, bir yazarı mükemmelen anlamanın konuşmayı ya da yazıyı mükemmelen anlamakla aynı şey olmadığını tespit eder (§ 86). Bir kitabı anlamanın normu yazarının anlamı/görüşü değildir. Çünkü, "insanlar herşeyin farkında olamayacakları için, sözleri, konuşmaları ve yazılarının kendilerinin söylemek ya da yazmak istedikleri şey anlamına gelmeyebilir," ve neticede "onların yazıları anlamaya çalışırken insan haklı olarak yazarların kafasında olmayan şeyler hakkında düşünebilir."

Durum bunun tam tersi olsa bile, yani "bir yazar anlayabileceğimizden daha fazlasını kastediyorsa," Chladenius için hermenoytiğin asıl görevi, bu "daha fazlasını" anlamak değil, kitapların kendilerinin (yani içeriklerinin) doğru anlamlarını anlamaktır. "Bütün insanların kitapları ve konuşmaları kavranılamaz bir şeye — konu hakkındaki yetersiz bilgimizden kaynaklanan belirsizliklere — sahip oldukları için, doğru yorum zorunludur: "Verimsiz pasajlar bizim için verimli hâle gelebilir," çünkü onlar "birçok düşüncenin doğuşuna yol açarlar."

Bütün bu gözlemleri yaparken Chladenius'un Kitab-ı Mukaddes'in eğitici tefsirini dikkate almadığı kaydedilmelidir; onun "kutsal yazıları" dışarıda tuttuğu açıktır; çünkü "kutsal yazılar" için "felsefi yorum sanatı" yalnızca hazırlık kabilinden bir şeydir. Dahası o, bir kitabın anlamının parçası olarak düşünülebilecek herşeyi (her "uygulamayı") değil, yalnızca yazarın niyetine tekabül eden şeyi meşrulaştırma girişiminde bulunur. Fakat onun için bu kesinlikle bir tarihsel ya da psikolojik sınırlamaya imada bulunmaz; inceleme nesnesine uygunluğa atıfta bulunur; açıkça dile getirdiği üzere, bu onun yeni teolojiyi tefsir açısından dikkate aldığını gösterir.[14]

(ii) Schleiermacher'in Evrensel Hermenoytik Projesi

Gördüğümüz gibi, on dokuzuncu yüzyıl hermenoytiğinin prehistoryası, onu Dilthey'in önkabulleriyle düşünmediğimiz takdirde çok farklı görünüyor. Spinoza ile Chladenius ve onlarla Schleiermacher arasında ne büyük bir dönüşüm var! Anlaşılamazlığın — Spinoza için bu, tarihsel olana dolaylı yoldan varmayı motive eden şeydir, Chladenius için bütünüyle konuya yönelme anlamında yorum sanatını gerektirir — Schleiermacher için bütünüyle farklı, evrensel bir önemi vardır.

Gördüğüm kadarıyla ilk ilgi çekici farklılık, Schleiermacher'in anlamadan yoksunluktan değil yanlış anlamadan söz etmesidir. Onun kafasındaki şey artık ötekinin (öğrencinin) anlamasına katkı olarak yorumun pedagojik fonksiyonu değildir; onun için yorum ve anlama, sözün içi ve dışı gibi, birbiriyle dokunmuş durumdadır ve her yorum

[14] Bu kesinlikle, 7 numaralı dipnotta yukarda iktibas edilen ifadesi tarihsel yorum talebinin teolojik boyutunu gösteren Semler'i işaret ediyor olmalı.

problemi aslında anlama problemidir.[15] O *subtlitas explicandi*[16] (*aplicatio* şöyle dursun)[17] ile değil, yalnızca *subtlitas intelligendi* ile ilgilenir. Fakat çok daha önemlisi, Schleiermacher, daha gevşek bir hermenoytik — bu hermenoytikte anlama otomatik tarzda gerçekleşir — ile otomatik tarzda gerçekleşen anlamanın bir yanlış anlama olduğu ön kabülünden yola çıkan daha sıkı bir hermenoytiği birbirinden açıkça ayırır.[18] Onun özel başarısı — "gözlemler yığını" yerine gerçek bir anlama sanatı geliştirmiş olmasına — bu ayrıma dayanır. Bu bütünüyle yeni bir şeydir. Bu keşiften sonra artık anlama zorluklarını ve yanlış anlamaları okasiyonel/arızi şeyler olarak değil, daha önceden giderilmesi gereken ana unsurlar olarak dikkate almamız gerekir. Nitekim Schleiermacher de hermenoytiği "yanlış anlamalardan kaçınma sanatı" olarak tanımlar. Bu sanat, yorum pratiğinin pedagojik yorum okasiyonalitesini aşar ve "yanlış anlama otomatik şekilde gerçekleştiği ve anlamanın her noktada arzulanarak peşinden koşulduğu"[19] ölçüde bağımsız bir yöntem statüsüne yükselir. Yanlış anlamadan kaçınma: "Bu negatif ifade, yerine getirilmesi gereken bütün görevleri içerir." Schleiermacher bu görevlerin pozitif çözümünü, anlamanın gramatik ve psikolojik yorumunun kanonu olarak görür; ona göre yorumcunun bilincindeki bu kanon, dogmatik içeriğe mahkumiyetten bütünüyle farklı bir şeydir.

---

15 [Anlamayla yorumun bu kaynaşması — bunu yaptığım için E. D. Hirsch gibi yazarların eleştirisine maruz kaldım — Benim Schleiermacher'den aldığım bir fikirdir. Bakınız Schleiermacher, *Sämtliche Werke*, III, part 3, 384 (şu metinde tekrar yayınlandı: *Philophische Hermeneutik*, ed. Gadamer ve Boehm (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), s. 163): "Yorum anlamadan yüksek sesle konuşma kendisiyle sessizce konuşmaktan ne kadar farklıysa ancak o kadar farklıdır.]

16 Ernesti, *Institutio interpretis NT* (1761), s. 7.

17 J. J. Rambach, *Institutines hermeneuticae sacrae* (1723), s. 2.

18 *Hermeneutik*, §§ 15 ve 16; *Werke, I*, part 7, 29 vd.

19 A.g.e., s. 30.

Schleiermacher'in başkalarının konuşmada ve metinde söylediği şeyleri anlaşılır kılmak için hermenoytiğin faaliyet alanını sınırlama girişiminde bulunan ilk düşünür olmadığı kuşku götürmez. Hermenoytik sanatı hiçbir zaman şeyleri inceleme organonu/sistemi olmamıştır. Bu onu daha baştan Schleiermacher'in diyalektik dediği şeyden ayırır. Fakat dolaylı olarak, nerede bir şeyi (mesela Kitab-ı Mukaddes'i ya da klasikleri) anlama teşebbüsü varsa orada metinde saklı duran ve ortaya çıkarılması gereken hakikate atıf vardır. Anlaşılması gereken şey aslında başkasının hayatının bir parçası sayılan düşünce değil, hakikat olarak hayattır. İşte tam da bu nedenle, hermenoytik bir hizmetkâr görevini yerine getirir ve şeylerin incelenmesine tâbi bir şey olarak kalır. Schleiermacher bunu, hermenoytiği bilimler sistemi içinde diyalektikle ilişkilendirdiği ölçüde dikkate alır.

Yine de, kendisine yüklediği görev, kesinlikle, anlama prosedürünü izole ederek ele alma görevidir. O bunu kendisine ait bağımsız bir yönteme dönüştürme çabasındadır. Schleiermacher için bu aynı zamanda kendisini, seleflerinin — Wolf ve Ast — gözünde hermenoytiğin doğasını oluşturan dar kapsamlı görevlerden kurtarmasını da içerir. O, hermenoytiğin, "sanki aynı şey konuşmada ve konuşmayı dinlemede gerçekleşmiyormuşçasına"[20] yabancı dillerle veya yazılı sözle sınırlanmış olmasını kabul etmez.

Bu, hermenoytik problemin yazılı olanı anlamadan genelde söylemi anlamaya teşmilinden çok daha fazla bir şeydir; bu temel bir değişmeyi gerektirir. Anlaşılması gereken şey artık sadece kesin kelimeler ve onların objektif anlamları değildir, aynı zamanda konuşanın ya da yazarın bireyselliğidir de. Schleiermacher yazarın yalnızca düşüncesinin kaynağına dönülerek gerçekten anlaşılabileceğine inanır.

---

[20] Friedrich Schleiermacher, *Werke*, III, kısım 3, 390.

Spinoza için sınırlı bir anlaşılabilir olan ve dolayısıyla tarihsel olana dolaylı şekilde yönelmeyi gerektiren şey, Schleiermacher için kendisinden hareketle kendi anlama teorisini geliştirdiği norm ve ön kabüldür. Onun "çok ihmal edilmiş, hatta büyük ölçüde görmezden gelinmiş" bulduğu şey, "düşünceler silsilesini hayatın zuhur eden unsuru olarak, farklı türde de olsa başka birçok eylemle bağlantılı bir eylem olarak anlama" dır.[21]

O, bu yüzden psikolojik (teknik) yorumu gramatik yorumun yanına yerleştirir. Bu onun en karakteristik katkısıdır.[22] Biz burada Schleiermacher'in gramatik yorumla ilgili harikulâde izahlarını ele almayacağız. Onlar edebiyatın tümünün tek bir eser için önemi konusunda olduğu kadar, dilin verili totalitesininin yazar için — ve dolayısıyla yorumcu için — oynadığı rol konusundaki mülahazalardır aynı zamanda. Schleiermacher'in yayınlanmamış metinlerinin son zamanlardaki incelemelerinden de anlaşılmasının mümkün göründüğü üzere,[23] psikolojik yorumun düşünce-

---

21 [A.g.e., s. 392 (*Philosophische Herrmeneutik*, ss. 177 vd.]

22 [Benim görüşümün Manfred Frank tarafından eleştirisi ve benim ona verdiğim cevap için bakınız "Zwischen Phänomenologie und Dialektik: Versuch einer Selbstkritik," *GW*, II, 13 vd.]

23 Schleiermacher'in hermenoytiği ile ilgili şimdiye kadarki bilgimiz onun 1829 tarihli "Academic Lectures (Akademik Konferanslar)"larına ve Lücke tarafından yayınlanan hermenoytik derslerine dayanıyordu. İkinci kaynak 1819 tarihli elyazmaları Schleiermacher'in son on yılındaki ders notları temelinde yeniden düzene sokulmuştur. Bu harici olgu bile, yukarda öne sürdüğümüz fikrin, bildiğimiz hermenoytik teorisinin Schleiermacher'in düşüncesinin son fazı olduğunu — Friedrich Schlegel'le verimli başlangıç dönemi değil — gösterir. Bu, özellikle de Dilthey'la etkili olan şeydir. Yukardaki tartışma aynı zamanda bu metinlerden de yola çıkarak bu metinlerin yönelimlerini ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Fakat, Lücke versiyonu, Schleiermacher'in hermenoytik düşüncesinin gelişimini gösteren unsurlardan bütünüyle yoksun değildir ve bu bakımdan da ilgiye layıktır. Heinz Kimmerle, benim tavsiyemle, Berlin'deki Deutsche Akademie'deki yayınlanmmamış materyal üzerinde çalışarak *Abhandlugen der Heidelberger Akademie der Wessenschaften* (1959) [2nd *Abhandlung*] adıyla eleştirel bir gözden geçirilmiş metin yayınladı. Burada iktibas edilen tezinde Kimmerle Schleiermacher'in gelişiminin istikametini belirleme girişiminde bulunur.

sinin gelişimine ancak zamanla hâkim olduğu söylenebilir. Her ne olursa olsun, psikolojik yorum, on dokuzuncu yüzyılın teorisyenleri — Savigny, Boeckh, Steinhal ve herşeyden önce Dilthey — üzerinde çok etkili olmuştur.

Kitab-ı Mukaddes'in durumunda — yani her yazarın bireysel psikolojisine göre yaptığı yorumun, onlar için dogmatik açıdan tek biçimli ve ortak şeyin anlamından başka bir şey olmadığı yerde[24] — bile, Schleiermacher filoloji ile dogmatik (dogmatics) arasındaki metodolojik ayrımı temel bir ayrım sayar.[25] Hermenoytik, gramatik ve psikolojik yorumu içerir. Ancak Schleiermacher'in kişisel katkısı psikolojik yorumdur. O nihai noktada bir keşif süreci, bir kendini yazarın çerçevesi içine yerleştirme, bir eserin kompozisyonunun "iç kaynağını" kavrayış[26], bir yaratma eylemini yeniden yaratmadır. Böylece anlama özgün bir ürünün yeniden üretimi, bir bilinmekte olan bir şeyi bilme (Boeckh)[27], hayati tasarım anından, yani kompozisyonun organize edici merkezi olarak "tohum niteliğindeki [bir] karar"dan yola çıkan bir yeniden inşadır.[28]

Kantstudien, 51, no. 4, 410 vd'ındaki denemesine bakınız. [Kimmerle'in yeni edisyonu çok otantik, fakat bugün F. D. E. Schleierrmacher, *Hermeneutik und Kritik*, ed. Manfred Frank (Frankfurt, 1977) adıyla ulaşabilir durumdaki Lücke versiyonundan daha az okunabilirdir.]

24 I, kısım 7, 262: Yeni Ahit'in yazarlarının her şahsi farklılıklarının tam anlamına ulaşmayı hiç bir zaman başaramayacatk olsak bile, yüksek düzeyde başarı yine de mümkündür, yani onlar için ortak olan hayatı ... çok daha mükemmelen kavramak mümkündür."

25 *Werke*, I, kısım 7, 83.

26 *Werke*, III, kısım 3, 355, 358, 364.

27 *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, ed. Bratuschek (2nd ed., 1886), s. 10.

28 Poetik muhayyileyle ilgili incelemmeleri kontekstinde Dilthey "izlenim noktası" terrimini icat etmiş ve uygulamasını açıkça sanatçıdan tarihçiye transfer etmiştir (IV, 283). İlerde bu uygulamanın önemini entelektüel tarih noktasından hareketle tartışacağız. Onun temeli Schleiermacher'in şu *hayat* anlayışıdır: "Hayatın varolduğu her yerde, birbirine bağlı fonksiyonlar ve unsurlar da vardır." "Tohum niteliğindeki karar" ifadesi için bakınız *Werke*, I, kısım 7, 168.

Ancak anlamayı bu şekilde izole etmek, düşüncenin bir konuşma ya da bir metin olarak anlamayı denediğimiz yapısının konusuna göre değil, bir estetik yapı, bir sanat eseri veya "sanatvari düşünce" olarak anlaşılması gerektiği anlamına gelir. Eğer bunu aklımızda tutarsak, bahis konusu şeyin neden konuyla (Schleiermacher'in "varlık"ıyla) ilişkili olmadığını da anlarız. Schleiermacher, "sanatvari düşüncenin" yalnızca daha az ya da daha çok hazza göre farklılaşabileceğini" ve " öznenin anlık eylemi" olduğunu söylerken Kant'ın estetik tanımını izlemektedir.[29] Bu durumda, orada bir biçimde bir anlama olmasının ön şartı, bu "sanatvari düşüncenin" yalnızca anlık bir eylem olması değil, kendi kendisini ifade etmesidir. Schleiermacher "sanatvari düşünceleri" ifadeye gelecek ölçüde büyük haz veren şeyler olan mükemmel hayat anları olarak görür, fakat — "sanat eserlerinin orijinalleri" ölçüsünde haz verici oldukları zaman bile bireysel düşünce, varlıkla bağlantısız serbest yapılar olarak kalır. Poetik metinlerle bilimsel metinleri birbirinden ayıran şey işte tam da budur.[30] Schleiermacher bununla hiç kuşkusuz, poetik ifadenin yukarıda bahsi geçen şeyle ilgili önceden belirlenmiş bir uzlaşma kriterine bağlı bulunmadını söylemek ister; çünkü şiirde söylenen şey söyleniş tarzından koparılamaz. Sözün gelişi Truva Savaşı, Homer'in şiirinde *varlık kazanır* — tarihsel olguyla ilgilenen kişi artık Homer'i poetik söylem olarak okuyamaz. Kimse Homer'in şiirinin arkeologların kazıları sonucu daha fazla sanat gerçekliği kazandığını iddia edemez. Burada anlaşılması gereken şey, bir konuyla ilgili paylaşılan düşünce değil, doğası gereği özgür inşa olan bireysel düşünce, varlığın özgür inşası ve bir birey, varlığın özgür ifadesidir.

---

29 Schleiermacher, *Dialektik*, ed. Odebrecht, ss. 569 vd.

30 *Dialektik*, s. 470.

Nitekim bu özgür üretim elementini her yerde arayan Schleiermacher'in düşüncesinin karakteristik özelliği budur. Kaldı ki o, diyalog türlerini bile aynı şekilde — ortak anlam arayışıyla ilgili ve diyalektiğin orijinal formu durumundaki "uygun diyaloğa" ilaveten — sanatın gerçekliğine atfettiği "özgür diyalogdan" söz ederken birbirinden ayırır. Özgür diyalogda düşüncelerin içeriği "neredeyse görmezden gelinir." Diyalog düşüncenin karşılıklı provoke edilmesinden ("ve tanımlanan sürecin tedrici tüketiminden başka hiçbir doğal bir sonucu yoktur"),[31] karşılıklı iletişim ilişkisi içinde gerçekleşen bir sanatvari yaratım türünden başka bir şey değildir.

Konuşma yalnızca bir iç düşünce üretimi değil, aynı zamanda iletme, ve iletişim olması sıfatıyla bir haricî forma sahip olduğu sürece, sadece düşüncenin dolaysız tezahürü değildir; ifade aynı zamanda refleksiyonu varsayar. Bu öncelikle de yazıda ve dolayısıyla bütün metinlerde sabitlenen şey için geçerlidir elbette. Onlar her zaman sanat vasıtasıyla takdimlerdir.[32] Konuşmanın sanat olduğu yerde, anlama da sanattır. Bu yüzden her konuşma ve her metin temelde anlama sanatıyla, yani hermenoytikle ilişkilidir ve bu (estetiğin unsurlarından biri durumundaki) retorik ile hermenoytik arasındaki bağı açıklar; her anlama eylemi, Schleiermacher için, konuşma eyleminin tersyüz edilişi, bir inşanın yeniden inşasıdır. Dolayısıyla hermenoytik, retorik olan ile poetik olanın bir tür ters yüz edilişidir.

Şiiri bu şekilde konuşma sanatıyla ilişkilendirilmiş bulmak bizi biraz şaşırtabilir;[33] bu bize tam da, şiirin farklılığı ve değeri, ondaki dil retorik olmadığı için — başka bir söyleyişle şiir, hitap etme ya da ikna etme anlamında retorikle

---

31 *Dialektik*, s. 572.

32 *Äesthetik*, ed. Odebrecht, s. 269.

33 *Äesthetik, s. 384.*

bağlantıdan bağımsız bir anlam ve form birliğine sahip olduğu için şaşırtıcı görünür. Fakat Schleiermacher'in "sanatvari düşünce" (o buna şiiri ve retoriği de dahil eder) anlayışı öznenin ürünüyle değil, yönelimiyle ilişkilidir. Bu yüzden güzel konuşma/belagat burada yaratıcı üretimin ifadesi kadar saf bir sanat, — yani olguya veya amaca referansta bulunmayan bir şey — sayılır. Gayet tabii, sanatvari olan ile sanatvari olmayan arasındaki sınır, sanatsız (doğrudan) anlama ile sanatvari prosedürle ulaşılan anlama arasındaki sınır kadar belirsizdir. Bu üretim, bilinç dışı yetenekle değil, mekanik tarzda yasalara ve kurallara göre gerçekleştiği ölçüde, kompoze etme süreci yorumcu tarafından bilinçli şekilde yeniden icra edilecektir; fakat o, bireysel, sahiden yaratıcı bir dehanın ürünü ise, bu durumda, kurallara göre bir yeniden yaratım söz konusu olamayacaktır. Modelleri ve kuralları dehanın bizatihi kendisi üretir. O, dili yeni kullanma yolları, yeni edebî formlar yaratır. Schleiermacher bu farklılığın tümüyle farkındadır. Hermenoytikte, dehanın üretimine tekabül eden şey, nihai noktada bu yaratıcı üretimle eş değerde bir niteliği varsayan keşif (divination), yani, dolaysız çözümdür. Fakat, sanatlı ile sanatsız, mekanik ile genial üretim arasındaki sınır, bireysellik hep dile getirildiği ve dolayısıyla kuraldan-bağımsız bir deha unsuru, tıpkı dil içinde büyüyen çocukların durumundaki gibi hep işbaşında olduğu sürece belirsizdir; bundan da, her anlamanın nihai temelinin daima yaratıcı üretimin keşif eylemi olması gerektiği sonucu çıkar; bunun gerçekleşme ihtimali, bireyler arasındaki önceden-mevcut ilişkilere bağlıdır.

Schleiermacher'in önkabulü aslında budur; başka bir söyleyişle bu önkabul, her bireyselliğin evrensel hayatın tezahürü olduğudur ve dolayısıyla "herkes kendi içinde başka herkesten bir küçük parça taşır; öyle ki kendisiyle mukayese keşfi harekete geçirebilsin. Böylece o, yazarın bireyselliğini, "tabiri caizse, kişinin kendisini başka birine dönüştü-

rerek" doğrudan kavrayabileceğini söyler. Schleiermacher anlamayı bireysellik problemine odakladığı için, hermenoytiğin görevi kendisini ona evrensel bir görev olarak sunar. Çünkü, yabancılık ile bildiklik uç noktalarının her ikisi de, her bireyselliğin nisbi farklılığında mevcuttur. Anlamanın "yöntemi," eşit ölçüde, hem mukayese dolayısıyla ortak olan şeyle hem de sezgi dolayısıyla biricik olan şeyle ilişkilendirilmiş olacaktır; o hem keşif yöntemi hem de mukayese yöntemidir. Fakat o her iki bakımdan da "sanat" olarak kalacaktır; çünkü o, kuralların mekanik uygulamasına dönüştürülemez. Keşif vazgeçilemezdir.[34]

Bu estetik bireysellik metafiziği temelinde filologun ve teologun kullandığı hermenoytik ilkeler önemli bir değişikliğe maruz kalırlar. Schleiermacher, parçanın anlamının yalnızca kontekstten — yani nihai belirlemede bütünden — hareketle anlaşılabileceği ilkesini, anlamanın temel ilkesi olarak kabul ederken Friedrich Ast'ı ve hermenoytik gelenek ile retorik geleneği izler. Bu ilke gayet tabii hem bir cümlenin gramatik olarak anlaşılması hem de cümlenin eserin kontekstine, hatta ilgili olduğu edebiyatın ya da edebî formun tamamının kontekstine yerleştirilmesi için de geçerlidir; fakat Schleiermacher *bu ilkeyi*, zorunlu olarak her düşünce yapısını insan hayatının total konteksti içinde bir unsur olarak anlayan *psikolojik anlamaya tatbik eder.*

Bunun, bütünün, yani parçanın kendisine göre anlaşılmak durumunda olduğu bütünün parçadan önce varlık kazanmaması ölçüsünde, başka bir söyleyişle bir dogmatik kanon (Kitab-ı Mukaddes'in katolik ve gördüğümüz gibi bir ölçüde Protestan kavrayışını yöneten kanon) tarzında ya da bir çağın ruhunun benzeri önkavrayışı (sözün gelişi Ast'ın yargılamanın/retribution antik dünyanın ruhunu karakterize ettiğini varsaydığı zamanki gibi) önceden var

---

[34] Schleiermacher, *Werke*, I, kısım 7, 146 vd.

olmadığı sürece, mantık bakımından dairevi bir argüman olduğu hep biliniyordu.

Ancak Schleiermacher, bu dogmatik talimatların herhangi bir öncelikli geçerlilik iddiasında bulunamayacaklarını ve dolayısıyla yalnızca daireviliğin görece sınırlamaları olduklarını söyler. Esasen anlama daima bu tür bir daire içinde harekettir ve bütünden parçaya parçadan bütüne tekrarlanan dönüş temel bir şeydir. Dahası, bu daire sürekli genişler; çünkü, bütün kavramı görecedir/nisbidir ve daha büyük bir kontekstle bütünleşme tikel parçanın anlaşılmasını daima etkiler. Schleiermacher kendi bildik kutuplu diyalektik tasvir prosedürünü hermenoytiğe uygular ve bu yüzden, anlamanın her durumda geçici anlama ve sonu gelmeyen bir süreç olması durumuna, onu eski hermenoytik bütün-parça ilkesi temelinde ele alarak dikkat çeker. Fakat o bu karakteristik spekülatif rölativizasyonu, temel bir ilke olarak değil, anlama sürecini tasvir eden bir şema olarak düşünür. Keşfe özgü trans durumu gerçekleşirken, yani, "her bireysel unsur sonunda tam aydınlanmayla gün ışığına çıkarken" vuku bulan tam anlama gibi bir şeyi varsayması bunu gösterir.

Biz (aynı anlamda Boeckh'de de rastladığımız) bu tür ifadelerin kesin ifadeler olarak mı yoksa yalnızca anlamanın rölatif mükemmelliğini dile getiren ifadeler olarak mı düşünülmeleri gerektiğini sorabiliriz. Schleiermacher'in, bireyselliği — Wilhelm von Humboldt'un çok daha net biçimde yaptığı gibi — asla bütünüyle çözülemeyecek bir sır olarak gördüğü doğrudur; fakat bu ifade bile rölatif tarzda ele alınmayı gerektirir: Burada aklın ve anlamanın önünde duran engel bütünüyle ortadan kaldırılamaz değildir. Bu engelin *duyguyla,* bir dolaysız, sempatik, doğaçlama anlamayla aşılması gerekir. Hermenoytik bir *sanattır,* mekanik bir süreç değil. Bu yüzden o, eserini, yani anlamayı mükemmelliğe/tamamlanmaya, tıpkı bir sanat eseri gibi taşır.

Şimdi, bireysellik kavramında temellenen bu hermenoytik sınırlaması, Schleiermacher'in edebî ya da kutsal yazı tefsiri görevini — başka bir söyleyişle, yabancı dilde veya eski çağlardan kalma bir metni anlamayı — temelde başka herhangi bir türde anlamadan çok daha problematik bulmasında görülebilir. Zaman uzaklığının kapatılmasının gerektiği durumlarda, bu zaman aralığını kapatma görevinin, Schleiermacher'e göre bile özel bir görev olduğu doğrudur. Schleiermacher bunu "ilk/orijinal okuyucuyla özdeşleşme/aynileşme" diye adlandırır. Fakat bu "aynileşme" girişimi, yani aynılığın lingüistik ve tarihsel yeniden üretimi süreci onun için, fiilî anlama eyleminin yalnızca ideal ön şartıdır; ona göre fiilî anlama eylemi ilk okuyucuyla aynileşmekten değil, kişinin kendisini yazarla aynı düzeye yerleştirmesinden ibarettir. Bu yapıldığında metin, yazarın hayatının eşsiz bir manifestasyonu olarak ifşa olacaktır. Schleiermacher'in problemi tarihsel belirsizlik değildir, Sen'in belirsizliğidir.

Ancak biz ilk okuyucuyla özdeşleşme ile anlama sürecini bu şekilde birbirinden ayırmanın mümkün olup olmadığını sorabiliriz. Aslında anlamanın bu ideal ön şartı — orijinal/ilk okuyucuyla aynileşme — anlama çabasından önce yerine getirilebilir bir şey değildir; doğru anlamanın bu ideal ön şartı anlama çabasından koparılabilir bir şey değildir. Dili ve içeriği bildik olmayan çağdaş metnin durumunda bile anlam yalnızca tanımlanan tarzda, bütün ile parça arasındaki salınımda kendisini açar. Bunu Schleiermacher de kabul eder. Biz daima bilinmeyen anlamı, bir yabancı dili veya bilmediğimiz geçmişi anlamayı, işte tam da bu salınım hareketi içinde öğreniriz. Bu dairevi hareket gereklidir; çünkü "yorumu gerektiren hiçbir şey bir anda anlaşılamaz."[35] Bu, insanın kendi dilindeki bir metni anlama-

35 *Werke*, I, Kısım 7, 33.

sında bile geçerlidir; çünkü bu durumda da okuyucu, yazarın vokabülerini ve ayrıca yazarın söylediği şeyin biricikliğini bütünüyle içselleştirmiş olmalıdır. Schleiermacher'in kendisinde de rastladığımız bu ifadelerden yola çıkarak şu sonucu çıkarabiliriz: İlk/orijinal okuyucuyla aynileşme — Schleiermacher'de bu, yazarla aynileşmedir — fiilî anlama çabasından koparılabilecek bir hazırlık operasyonu değildir.

Şimdi Schleiermacher'in aynileşmeyle kastettiği şeye — bu elbette bütünüyle eşit olma anlamına gelmez — daha yakından bakalım. Üretim ve yeniden üretim temelde farklı operasyonlardır. Bu yüzden Schleiermacher, amacın *bir yazarın kendisini anladığından daha iyi anlamak* olduğunu öne sürer; bu, o zamandan beri tekrarlanagelen bir formüldür ve modern hermenoytiğin tarihinin tamamı, bu formülün yorumundaki değişmelerin tarihi olarak okunabilir. Gerçekten de bu ifade, hermenoytik probleminin tümünü içerir. Bu yüzden, onun anlamına daha yakından bakmaya değer.

Bu formülün Schleiermacher için ne anlama geldiği açıktır. O anlama eylemini üretimin yeniden inşası olarak görür. Bu kaçınılamaz şekilde yazarın bilincinde olmadığı birçok şeyi bilinç alanına çıkarmak zorundadır. Burada Schleiermacher'in deha estetiğini kendi evrensel hermenoytiğine uyguladığı ortadadır. Sanat dehasının yaratma eylemi, bu bilinç dışı üretim ve zarureten bilinçli yeniden üretim teorisinin dayandığı modeldir.[36]

Aslında, bu şekilde anlaşıldığında söz konusu formül, filoloji sanat söylemini anlama olarak görüldüğü ölçüde,

---

[36] H. Patsch kısa sure önce romantik hermenoytiğin erken tarihini çok daha net biçilmde ortaya koymuştur. Bakınız H. Patsch, "Friedrich Schlegels 'Philosophie der Philologie' und Schleiermachers frühe Entwürfe zur Hermeneutik," *Zeitschrift für Theologie und Kirche* (1966), ss. 434-472.

her filolojinin ilkesi olarak gürülebilir. Yorumcuyu yazardan ayıran *daha iyi anlama*, metnin konusunun anlaşılmasına değil, yalnızca metnin anlaşılmasına — yani yazarın söylemek istediği ve dile getirdiği şeyin anlaşılmasına — atıfta bulunur. Bu anlamaya ancak, bir fikrin/kanaatin içeriğinin aktüalize edilmesine zıt bir şey olarak açık, tematize edilmiş anlaması, bilgi artışını ima ettiği ölçüde "daha iyi" anlama denilebilir. Bu ifadenin söylediği şey neredeyse apaçıktır. Yabancı dildeki bir metni anlamayı öğrenen kişi, yazarının, dilde ve onun sanata özgü ifade araçları içinde yaşadığı için, açıkça dile getirmeksizin izlediği gramatik kuralları ve edebî formları bilinç alanına çıkaracaktır. Aynı şey sanat dehasının her üretimi ve onun başkalarınca kabülü için de geçerlidir. Bunun özellikle de şiir yorumu konusunda geçerli olduğunu unutmamalıyız. Keza burada da şairi kendisini anladığından daha iyi anlamak zorunludur; çünkü o, metninin yapısı kendisinde şekillendiği sırada "kendisini [hiçbir şekilde] anlayamaz."

Buradan da — hermenoytiğin asla unutmaması gereken —şu fikir çıkar: Bir şey yaratan sanatçı, yarattığı şeyin donanımlı yorumcusu değildir. Bir yorumcu olarak o, eserinin yalnızca alıcıları durumundaki kişiler üzerinde hiçbir otomatik otoriteye sahip değildir. O kendi eseri hakkında düşündüğü ölçüde eserinin okuyucusudur. Okuyucu olarak kendi eserine yüklediği anlam standart oluşturamaz. Yorumun yegâne standardı, eserinin anlamı, yani eserinin "söylemek istediği şeydir."[37] Bu yüzden, dahiyane üretim fikri önemli bir teorik görevi yerine getirir; bu göreviyle o, yazar ile yorumcu arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Bu

---

37 Bir yazarın kendi kendisini yorumunu yorumun kanonu olarak uygulama tarzındaki modern eğilim bir yanlış psikolojizmin ürünüdür. Ancak diğer taraftan, sözün gelişi müzik veya poetik ve retorik "teorisi" pekâla yorumun meşru kanonu olabilir. [Bakınız H,G. Gadamer, "Zwischen Phänomenologie und Dialektik: Versuch einer Selbstkritik," *GW,II*, 3 vd.]

özdeşleşmeyi meşrulaştıran şey, yazarın refleksif kendi kendisini yorumu değil, yazarın anlaşılması gereken bilinç dışı anlamıdır/görüşüdür. Schleiermacher'in paradoksal formülüyle dile getirmek istediği şey budur.

Schleiermacher'den sonra, August Boeckh, Steinthal ve Dilthey dahil başkaları da bu formülü aynı ve şu anlamda tekrarlayagelmişlerdir: "Filolog konuşucuyu ve şairi onun kendisini anladığından, çağdaşlarının anladığından daha iyi anlar; çünkü o fiilen gerçekleşen, ancak ötekinde yalnızca bilinç dışı var olan şeyi bilinç alanına çıkarır."[38] Steinthal'a göre, "psikoloji yasalarının bilgisi" vasıtasıyla filolog edebiyat eserinin nedenselliğini, gelişimini ve yazarın zihninin mekaniğini kavrayarak anlamasını derinleştirebilir.

Steinthal'ın Schleiermacher'in ifadesini tekrarı, doğa araştırmasını kendisine model alan psikolojik araştırmanın etkisini gözler önüne serer. Bu noktada Dilthey daha özgürdür; çünkü o deha estetiğiyle ilişkisini çok daha sıkı bir şekilde muhafaza eder. O özellikle de, sözünü ettiğimiz formülü şiirin yorumuna uygular. Bir şiirin "idea"sını "iç formundan" hareketle anlamaya da, çok doğal olarak, "onu daha iyi anlamak" denilebilir. Dilthey bunu "hermenoytiğin en büyük zaferi"[39] sayar; çünkü büyük şiirin felsefi içeriği, özgür yaratım olarak anlaşıldığında ortaya çıkar. Özgür yaratım haricî şartlarla ya da konunun şartlarıyla sınırlanamaz ve dolayısıyla yalnızca "iç form" olarak kavranabilir.

Fakat biz bu ideal "özgür yaratım" durumunun gerçekten de hermenoytik problemi için paradigmatik bir şey olarak görülüp görülemeyeceğini; sahiden sanat eserinin anlaşılmasının da bu kriterle yeterince kavranılıp kavranılama-

---

38 Steinthal, *Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft* (Berlin, 1881).

39 V, 335.

yacağını sormalıyız. Ayrıca, amacın, bir yazarın kendisini anladığından daha iyi anlamak olduğu önermesinin, deha estetiğinin ön kabülüyle bağlantılı şekilde ele alındığında da özgün anlamını koruyup koruyamayacağını ya da onun bütünüyle yeni bir şeye dönüşüp dönüşmediğini de sormalıyız.

Aslında, Schleiermacher'in formülü onunla birlikte icat edilmiş yeni bir şey değildir. Konuyu sorgulayan Bollinow,[40] bu önermenin Schleiermacher'den önce rastlanabileceği iki yerden söz eder: Fichte[41] ve Kant.[42] O daha önceki tarihlere ait başka örnekler bulamamıştır. Bu yüzden Bollinow, onun sözlü bir gelenek, halkın intikal ettirdiği ve Schleiermacher'in devraldığı bir mirasa ait bir filolog kuralı olduğu tahmininde bulunur.

Hem haricî hem de dahilî nedenlerle bu bana yüksek düzeyde ihtimal dışı bir şey gibi görünüyor.[43] Bu sofistike metafizik formül — günümüzde de hâlâ sık sık keyfî yorumlar için bir lisans olarak kullanılmakta ve bu yüzden saldırılara maruz kalmaktadır — filolojik zihinle uyuşuyor görünmüyor. "Hümanistler" olarak onlar, klasik metinlerin mutlak örnekler olmalarını kabul etmekten gurur duyarlar. Hakiki hümanist için, klasik yazar kesinlikle yorumcunun yazarın kendisini anladığından daha iyi anlama iddiasında bulunabileceği yazar değildir. Hümanistlerin en yüksek amacının onun modellerini kaynağında "anlamak" değil, onları taklit etmek, hatta aşmak olduğunu unutmamalıyız. Bu yüzden o, özgün şekilleriyle onun modellerine mecburdur; yalnızca açıklayıcı olarak değil, aynı zamanda — eğer rakip değilse — taklit edici olarak da. Kitab-ı Mukaddes'e dogmatik bağlılık gibi, hümanistin klasiklere bağlılığında

---

40 O. F. Bollinow, *Das Verstehen.*

41 *Werke*, **VI**, 337.

42 *Critique of Pure Reason*, B 370.

da eğer yorumcunun eserinin sözünü ettiğimiz formülde ifadesini bulan ekstrem bir kendinin-bilincinde güvene ulaşması gerekiyorsa, daha mesafeli bir ilişki şarttır.

Bu yüzden, Schleiermacher'e — hermenoytik onunla birlikte bağımsız, her içerikten bağımsız bir yönteme kavuşmuştur — gelinceye kadar yorumcu, nesnesi karşısında üstünlük talebinde bulunamazdı. Daha yakından bakıldığında bu, Kant ve Fihte'nin bu formülü kullanma tarzları için de geçerliydi; çünkü "filologun" bu sözde "gözden geçirme (thumb) kuralı"nın kullanıldığı kontekst, Fichte ile Kant'ın onunla çok farklı bir şeyi kastettiklerini gösterir. Onlarla birlikte, bu ilke artık filolojinin illkesi değil, felsefenin mevcut bir teorinin çelişkilerini daha yüksek düzeyde bir netliğe ulaşarak aşma iddiasıdır. Bu yüzden o, bütünüyle rasyonalizmin ruhunu taşıyan bir ilkedir: Filozofun yalnızca düşünceyle, fikirlerinin imalarını inceden inceye işleyerek yazarın asıl niyetine vukufu — eğer düşüncesi yeterince açıklık kazanmışsa paylaşabileceği vukuflar — gerçekleştirme iddiasıdır. Fichte'nin "Kant'ı *ruhuna* göre yorumlama"[44] iddiası kadar Kant'ın egemen yorumu aleyhine polemikte saplanıp kaldığı hermenoytik bakımdan imkânsız tezi de — "sistemin mucidi bir şey, izahçıları ve takipçileri ise başka bir şeydir"[45] — konuyu eleştirme iddiasınca doğrulanır. Bu yüzden, tartışmalı ilke, konunun felsefi eleştirisi iddiası dışında hiçbir iddiada bulunmaz. Yazarın hakkında konuştuğu şeyi ondan daha iyi düşünmeye muktedir kişi, yazardan gizli bir hakikatin ışığında, yazarın söylediği şeyi anlamaya muktedir kişidir. İşte bu an-

---

43 [Dilthey'ın *Schleiermachers Leben* (II, kısım 1, liv)'inin yeni edisyonunda M. Redeker buna Herder'in o zamanki tanıklığını da (*Briefe, das Studium der Theologie betreffend*, 5. Teil, 1781) dahil eder ve genç Luther'in (aşağıda 46 numaralı dipnotta zikrettiğim Clemen V, 416) formülüne atıfta bulunur.]

44 "Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre," *Werke*, I, 479 vd.

45 A.g.e., 485.

lamda, kişinin yazarı onun kendisini anladığından daha iyi anlaması gerektiği ilkesi çok eski bir ilkedir, bilimsel eleştirinin kendisi kadar eski bir ilke[46]; fakat bu ilke, felsefi eleştiriyle özel elverişliliğini rasyonalizmin ruhundan alır. Aslında bu ilkenin Schleiermacher'in filolojik kuralından bütünüyle farklı bir anlamı vardı. Schleiermacher'in bu felsefi eleştiri ilkesini yeniden yorumlayarak bir filolojik yorum ilkesine dönüştürmüş olması ihtimal dahilindedir.[47] Bu,

---

[46] Sözde filolojinin aletlerine ait bu formülün, polemik eleştiriye angaje olunduğunda, kendisini otomatikman sunma tarzıyla ilişkili güzel örneklerden birini H. Bornkamm'a borçluyum. Aristoteles'in hareket mefhumunu Üçleme (Trinity)'ye uyguladıktan sonra Luther şunu söyler (25 Aralık 1514 tarihli Vaaz, Weimar edisyonu, I, 28): *Vide quam apte serviat Aristoteles in philosophia sua theologiae, si non ut ipse voluit, sed melius intellegitur et applicatur. Nam res vere est elocutus et credo quod aliunde furatus sit, quae tanta pompa profert et jactat.* Ben filoloji loncasının "kuralının" bu formülasyonla anlayabileceğini tahayyül edemiyorum.

[47] Schleiermacher'in bu ilkeyi takdim tarzı şunu gösterir: "Evet, eğer bu formülün kendisi hakkında doğru birşeye sahipse ... o zaman dile getirebileceği herşey bundan ibarettir. ..." "Address to the Academy [Akademiye Nutuk]," (*Werke*, III, part 3, 362)'de Schleiermacher yazı paradoksundan kaçınır: "böylece o kendisine kendi yorumunu verebilir." Aynı dönemdeki ders notlarında (1828) aynı zamanda şunu da buluruz: "önce sözleri anlamak elbette, fakat sonra onları yazandan çok daha iyi anlamak." (*Abhandlung der Heidelberger Akademie*, [1959], 2nd *Abhandlung*, s. 87). Friedrich Schlegel'in *Philosophische Lehrjahre*'sindeki aforizmalar yukardaki ilişkiyi doğrulamaktadır. Schlegel şunu tam da Schleiermacher'le yakın ilişkisi sırasında kaleme almıştır: "Birisini anlamak ilkin onun kendisini anladığından çok daha zekice, sonra çok daha zekice ve daha sonra da aptalca olmalıdır. Karmaşık bir eserin anlamını yazarın onu anladığından daha iyi anlamak yeterli değildir. Kişi aynı zamanda karmaşıklığın kendisi hakkındaki ilkeleri bilebilmeli, karakterize edebilmeli ve bu ilkeleri inşa edebilmelidir" (*Schriften und Fragmente*, ed. Ernst Behler, s. 158).

Bu pasaj "daha iyi anlamanın" hala bütünüyle nesneye yönelmiş birşey olarak görüldüğünü bir kere daha ısbatlar: "daha iyi" "karmaşık değil" anlamına gelir. Fakat "karmaşıklık" böylece anlamanın ve "inşanın" nesnesine dönüştüğü ölçüde, biz burada Schleiermacher'in yeni hermenoytik ilkesiyle sonuçlanan gelişmeyi görebiliriz. Burada, Aydınlanma'nın anlaşılan birşey olarak bu ifadenin evrensel anlamı ile onun yeni romantik yorumu arasındaki kesin geçiş noktasına ulaşırız. [Heinrich Nüsse, *Die Sprachtheorie F. Schlegels*, ss. 92 ve devamında ikna edici bir biçimde Schlegel'in formülünün tarihsel olana inanan bir filologun yorumu olduğunu ileri surer: filolog yazarı kendi anlamından/görüşünden "ayırmalıdır" (kendisini yalnızca "yarı yarıya" an-

Schleiermacher ile romantiklerin konumunu açıkça göstermektedir. Evrensel bir hermenoytik yaratarak onlar, konunun anlaşılmasına dayanan ayrıntılı eleştiriyi bilimsel yorum alanından çıkarmışlardır.

Schleiermacher'in formülü, bu formülü anladığı şekliyle, artık tartışma altındaki konuyla alakalı değildir; tersine o, metnin oluşturduğu ifadeyi özgür üretim olarak görür ve onun bilgi olarak içeriğini görmezden gelir. O, hermenoytiği buna göre organize eder; ona göre hermenoytik kendisini dilin kendi normatif örneğine göre dilde ifşa eden herşeyi anlamakla ilgilidir. Bireyin söylemi, imkânları dilin sahip olduğu sabit formlarla sınırlı olsa da, aslında özgür yaratıcı bir faaliyettir. Dil ifade edici alandır ve dilin hermenoytik alandaki önceliği Schleiermacher için, bir yorumcu olarak onun metinleri hakikat iddialarından bağımsız, bütünüyle ifade edici fenomenler olarak kabul etmesinden doğar.

Onun için tarih bile bu özgür yaratımın, ilahî prodüktivitenin serimlenişidir ve o tarihçinin duruşunu bu muazzam gösterinin gözlemi ve bu mazzam gösteriye iştirak sayar. Schleiermacher'in günlüğünün Dilthey'in iktibas ettiği[48] girişi, tarihe bu romantik refleksif katılımı, çok güzel

---

lıyor olsa bile, *Atheneum* fragmanı, 401). Schleiermacher, son tahlilde, gerçek başarıyı bunda değil, romantik tarzda yeniden yorumlanmış bir "daha iyi anlamada" görür.] Scheling'in *System des transzendentalen Idealismus* (*Werke*, III, 623)'unde benzeri bir geçiş noktası buluruz; bulduğumuz şey şudur: " eğer insan şeyleri söyleyerek varetseydi, bunların anlamı, kendisi için ya yaşadığı çağdan dolayı ya da başka beyanlarından (sözün gelişi, aslında tam anlamıyla bilincine varamayacağı şeyleri açık şekilde bilinçli olarak dile getirdiği zamanki beyanlarından) dolayı bütünüyle imkansız olurdu. ..." Chladenius'un yukarda sayfa 83'te "yazarı anlamak" ile "metni anlamak" arasında yaptığı ayırımla karşılaştırınız. Bu formülün ilk anlamının Aydınlanma'dan türediğinin delili olarak, onu nesnenin eleştirisinin eleştirisiyle birleştiren hiç de romantik olamyan bir düşünürün onunla ilgili son zamanlardaki yaklaşımı öneriyoruz: bakınız *Husserliana*, VI, 74.

48 *Das Leben Schleiermachers*, 1st ed., Appendix, s. 117.

bir şekilde tasvir eder: "Hakiki tarihî anlam, tarihin üzerinde yükselir. Mucizeler gibi fenomenler de yalnızca dikkatimizi, onları oyunuyla üreten *Geist*'a çekmek üzere vardırlar."

Bunu okuduğumuzda, Schleiermacher hermenoytiğinden tarihsel bilimlerin evrensel anlayışına uzanan adımın ne büyük bir adım olduğunu görebiliriz. Fakat Schleiermacher'in geliştirdiği hermenoytik evrensel olsa da bu evrensellik algılanabilir sınırlar içinde bir hermenoytikti. Onun hermenoytiği aslında otoriteleri tartışılmaz metinler arayışındaydı. Hiç şüphesiz bu tarihsel bilincin gelişimindeki önemli adımlardan biridir; bu adım sayesindedir ki anlama ve yorum— hem Kitab-ı Mukaddes'i hem de klasik antikite edebiyatını anlama ve yorumlama — bugün her tür dogmatik ilgiyle bağını bütünüyle koparmıştır. Ne Kitab-ı Mukaddes'in hakikatini korumanın ne de klasiklerin örnek teşkil etmelerinin her metni hayatın ifadesi olarak kavramaya ve söylenen şeyin hakikatini görmezden gelmeye muktedir bir prosedürü etkilemesi gerekirdi.

Ancak, Schleiermacher'in metodolojik soyutlamasını motive eden ilgi, tarihçinin ilgisi değil, teologun ilgisidir. O, teoloji belirli bir gelenek, yani Kitab-ı Mukaddes geleneği olduğu için, sözlü gelenek ile yazılı geleneğin nasıl anlaşılmaları gerektiğini öğretmeyi denemiştir. Bu nedenle, Schleiermacher'in hermenoytik teorisi anlam bilimlerinin metodolojik organonu olarak hizmet edebilecek tarih yazımından hâlâ çok uzakta bir yerdeydi. Onun amacı, belirli metinlerin doğru anlaşılmasıydı ve buna da tarihsel kontekstlerin evrenselliğinin katkıda bulunması gerekiyordu. Bu, Schleiermacher'in koyduğu sınırdır; tarihsel dünya görüşü bu sınırı aşmak durumundaydı.

(B) Tarihsel Okul İle Romantik Hermenoytik Arasındaki İlişki

(i) Evrensel Tarih İdealinin Dilemması

Tarihçilerin eserlerini kendi hermenoytik teorilerine göre nasıl anladıklarını sorgulamalıyız. Onların konuları bireysel metin değil, *evrensel tarihtir*. İnsanlığın tarihini bir bütün olarak anlamak tarihçinin özelliğidir. Bireysel metnin tek başına hiçbir değeri yoktur; o yalnızca bir kaynak vazifesi, yani yalnızca tıpkı geçmişin diğer sessiz kalıntıları gibi, tarihsel kontekstin bilgisini aktaran materyal vazifesi görür. Bu yüzden, tarihsel okul gerçekten de Schleiermacher hermenoytiği üzerine inşa edilemez.[49]

Fakat büyük evrensel tarihi anlama amacı peşindeki tarihsel dünya görüşü, romantik bireysellik teorisi ve ona tekabül eden hermenoytik üzerine inşa edilmiştir. Bu, geleneğin şimdi için temsil ettiği şeyin, yani tarihin hayata önceliğinin henüz metodolojik refleksiyona tabi tutulmadığı söylenerek negatif şekilde de dile getirilebilir. Aslında tarihçiler görevlerini geleneği araştırma ve böylece geçmişi şimdi için ulaşılabilir kılma olarak görmüşlerdir. Tarihsel okulun evrensel tarih metodolojisini kendisine göre algıladığı şema bu yüzden gerçekte her metin için geçerli metodolojiyle aynı metodolojidir; bütün – parça şeması. İnsanın metnin içeriğini ve formunu bir edebî yapı olarak anlamaya mı çalıştığı yoksa onu daha geniş bir tarihsel kontekstin araştırılmasında, eleştirel tarzda incelenmesi gereken enformasyonu sunması dolayısıyla bir doküman olarak mı kullandığı bir farklılık yaratır. Bununla birlikte, hem edebî hem de tarihsel araştırma bu yaklaşımlardan bazen birine bazen de diğe-

---

[49] [Bakınız Hans-Georg Gadamer, "Zum sachlichen Problem der Kontinuität der Geschichte," *Kleine Schriften*, I, 149-60, özellikle ss. 158 vd. (*GW*, II, 133 vd.).]

rine vurgu yapar. Sözün gelişi tarihsel araştırma belirli bir metni —belirli bir perspektiften metni yalnızca tarihsel geleneğin tümünün parçası durumundaki bir kaynak olarak gördüğü zaman bile — anlamanın aracı olarak hizmet görür.

Biz bunu, ne Ranke'de ne de keskin metodolojist Droysen'de açık metodolojik terimlerle ifade edilmiş terimlerle buluruz; aksine, bunu ilk gördüğümüz kişi romantik hermenoytiği bilinçle işleyerek tarihsel yönteme — aslında anlam bilimleri epistemolojisine — dönüştüren Dilthey'de buluruz. Dilthey'in tarihte kontekst ve tutarlılık kavramını mantıksal analizi, aslında, ayrıntıya yalnızca metnin bütününe göre ve bütününü de ayrıntıya göre anlayabileceğimiz şeklindeki hermenoytik ilkeyi tarihe uygulamaktan ibarettir. Kaynaklar yalnızca metinler değildir, aynı zamanda tarihsel gerçekliğin kendisi de anlaşılması gereken bir metindir. Fakat *hermenoytiği tarihin incelemesine teşmil etmek* konusunda Dilthey, tarihsel okulun sadece yorumcusudur. O Ranke ile Droysen'in fiilen düşündükleri şeyi formüle etmiştir.

Bu yüzden biz romantik hermenoytik ile onun arkabahçesi durumundaki panteistik bireysellik metafiziğinin, on dokuzuncu yüzyılda tarihsel araştırma teorisi üzerinde belirleyici bir etki bıraktığını görüyoruz. Bu, anlam bilimleri ve tarihsel okulun dünya görüşü için ölümcül olmuştur. Hegel'in, tarihsel okulun karşı çıktığı dünya tarihi felsefesi ile *Geist*'ın varlığı ve hakikatin bilgisi hakkında tarihin öneminin, ona bağlı olduklarını kabul etmeyen büyük tarihçilerin farkına vardığından çok daha derin bir biçimde farkına vardığını göreceğiz. Schleiermacher'in — teolojinin, estetiğin ve edebiyat eleştirisinin ilgileriyle de uyumlu — bireysellik kavramı, tarih felsefesinin a prioristik inşasını eleştiri aracı değildir yalnızca; o aynı zamanda tarihsel bilimleri, onları doğa bilimlerinden hiç de aşağıda kalmayacak şekil-

de araştırmaya yani geliştirici tecrübenin yegâne temeline sevk eden bir metodolojik yönelimle de teçhiz eder. Bu yüzden, dünya tarihi felsefesine direnç onları tarihî filolojinin dümen suyuna sürüklemiştir. Gurur kaynakları, dünya tarihinin sürekliliğini, tarihin sonu olabilecek bir final aşamasına, tabiri caizse dünya tarihinin yargı gününe göre — ne teleolojik olarak ne de pre-romantik ya da post-romantik tarzda — anlamamaktı. Fakat tarihsel okul için tarihin ne bir başlangıcı vardı ne de tarihin dışında herhangi bir şey vardı. Bu yüzden, evrensel tarihin sürekliliği yalnızca tarihsel geleneğin kendisinden hareketle anlaşılabilirdi. Fakat bu tam da edebî hermenoytiğin iddiasıdır, yani metnin anlamının yalnızca kendisinden hareketle anlaşılabilir olduğu iddiası. *Böylece hermenoytik tarihin incelenmesinin temelidir.*

Ancak, evrensel tarih ideali tarihsel dünya görüşü için zorunlu olarak özel bir problem hâline gelir; çünkü tarihin kitabı, herhangi bir şimdiki zamanla ilişkili olduğu ölçüde, karanlığı sona erdiren bir fragmandır. Tarihin evrensel konteksti, metnin eleştirmen ve tarihçi için biyografiyi — veya dünya tarihi aşamasından kopmuş bir ulusun tarihini ya da hatta bugün uzağımızda ve gerimizde duran bir dönemin tarihini — anlamlı bir tam üniteye, kendi içinde anlaşılabilir bir metne dönüştüren kendi kendine-yeterlilikten yoksundur.

Dilthey'in de bu rölatif bütünlere göre düşündüğünü ve bu yüzden eserini bütünüyle romantik hermenoytik üzerine inşa ettiğini göreceğiz. Her iki durumda da anlaşılması gereken şey, yine her iki durumda da kişinin onu kavrayışından aynı şekilde bağımsız bir anlam totalitesidir. Bu daima kendi kavramlarına ve değer kriterlerine göre yargılanması gereken bir bireysellik, ancak yine de, Ben ile Sen aynı hayatın unsurları oldukları için anlaşılabilir bir bireyselliktir.

Hermenoytik temel bizi buraya kadar taşıyabilir. Fakat ne nesnenin yorumcudan kopukluğu ne de bir anlam tota-

litesindeki içeriğin kendi kendine-yeterliliği tarihçiye *özgü* göreve, yani evrensel tarihe destek sağlayabilir. Çünkü tarih yalnızca sonunda değildir, ancak biz yorumcuları, uzayıp giden bir zincirin sınırlı ve sonlu halkaları gibi onun içinde konumlanmışızdır. Evrensel tarih konusundaki bu problematik durum dikkate alındığında, hermenoytiğin tarih incelemesinin gerçekten temeli olup olamayacağı kuşkusunu taşımak makul bir şeydir. Evrensel tarih tarihsel araştırmanın marjinal ve unutulmaya yüz tutmuş bir problemi değil, onun tam da kalbidir. "Tarihsel okul" bile aslında evrensel tarih dışında hiçbir tarihin olamayabileceğini bilir; çünkü ayrıntının eşsiz anlamı yalnızca bütünden hareketle belirlenebilir. Fakat bütün, empirik araştırmacıya asla verilmiş olamayacağına göre, o kendi temelini, filozof ve kendi a priori keyfiliği karşısında nasıl savunabilecektir?

İlkin "tarihsel okulun" bu evrensel tarih problemini nasıl ele aldığını görelim. Bunun için çok daha uzakta bir noktadan başlamalıyız; ancak biz kendimizi, tarihsel okulun sunduğu teorik kontekst içinde de olsa yalnızca evrensel tarih probleminin izini sürüyor ve dolayısıyla kendimizi Ranke ve Droysen'le sınırlıyoruz.

Tarihsel okulun kendisini Hegel'den nasıl ayırdığını hatırlayalım. Onun doğum sertifikası dünya tarihinin aprioristik inşasını reddidir. Yeni iddiası, bizi spekülatif felsefenin değil, yalnızca tarihsel okulun evrensel bir dünya görüşüne götürebileceğidir.

Bu gelişmeyi mümkün kılan şey, Herder'in Aydınlanma'nın tarih felsefesi şemasını eleştirisidir. Herder'in, Aydınlanma'nın akla inancına saldırısının klasik antikitenin örnek teşkil eden karakterinde, özellikle de Winckelmann'ın açıkça gösterdiği çok etkili bir silahı vardı. *Antik Sanatın Tarihi* (*History of Ancient Art*) açıkça tarihsel bir yorumdan daha fazlasını içeriyordu. O şimdinin eleştirisiydi ve bir programdı. Fakat şimdinin herhangi bir eleştirisinin

belirsizliğinden aldığı güç sayesinde, Grek sanatının örnek karakterinin tebliği — şimdi için yeni bir ideal inşa ettiği varsayılıyordu — tarihsel bilgiye götüren hakiki bir adımdı. Burada şimdi için model olarak sunulan geçmiş tam da, o geçmişin kendine özgülüğünün nedenlerini araştırdığı için, eşsiz ve tekrarlanılamaz bir şey olduğunu açıkça ortaya koyar.

Herder, geçmiş herşeyde örnek teşkil eden şey ile tekrarlanamaz şey arasında bir diyalektik ilişki görürken, Winckelmann'dan pek de fazla ileri gitmesi gerekmiyordu. O, Aydınlanma'nın teleolojik tarih görüşünün karşısına böylece evrensel bir tarihsel dünya görüşü inşa edebilirdi. Tarihsel olarak düşünmek artık, her dönemin kendisine ait var olma hakkına, kendine özgü mükemmelliğe sahip olduğunu teslim etmek anlamına geliyordu. İşte Herder'in attığı adım buydu. Tarihsel dünya görüşü, klasistlerin önyargıları klasik antikiteye, özel, paradigmatik bir yer ayırdığı ölçüde tam gelişmeye ulaşamazdı. Tarihin dışında bir kriter ortaya koyan Aydınlanma'nın akla inancındaki teleoloji değildir yalnızca, aynı zamanda mükemmeliği geçmiş bir dönemde veya tarihin başlangıcında konumlandıran bir tersine teleolojidir de.

Tarihi kendisi dışında ikamet eden bir kritere göre anlamanın birçok yolu vardır. Wilhelm von Humboldt'un klasisizmi tarihi Grek hayatının mükemmeliyetinin çöküşü ve yıkılışı olarak görür. Goethe — genç Ranke üzerindeki etkisi yakın zamanlarda açıkça ortaya konmuştur[50] — çağının Gnostik teolojisi, geleceği, bir ilk zamanın kaybedilmiş mükemmelliğinin yeniden tesisi olarak anlar. Hegel klasik antikitenin estetik örnekliğini, Grek sanat dinini *Geist*'ın aşılan bir formu olarak tanımlayarak ve tarihin özgürlüğün evren-

[50] C. Hinrichs, *Ranke und die Geschichtsthelogie der Goethezeit* (1954). Benim *Philosophische Rundaschau*, IV, 123 vd'ındaki eleştirimle mukayese ediniz.

sel kendi kendinin-bilinciyle şimdide tam mükemmelliğe ulaştığını ilan ederek, şimdinin kendinin-bilincinde güveniyle uzlaştırmıştır. Bütün bunlar tarihi, tarihin dışında ikamet eden bir kriterden medet umarak anlama tarzlarıdır.

Fakat a priori tarih dışı kriterin on dokuzuncu yüzyılın başlangıcında sahneye çıkan bu türden reddi, metafizik varsayımlardan, kendisini bilimsel araştırma olarak görürken bağımsız olduğuna inandığı kadar bağımsız değildir. Bu, tarihsel dünya görüşünün ana kavramlarının analizi yapılarak görülebilir. Bu kavramların amacının a priori tarihsel inşanın önkabullerinden kaçınmak olduğu doğrudur; fakat onlar polemik tarzda idealistik *Geist* kavramına karşı yöneltilseler de onunla bağlarını muhafaza ederler. Bu, Dilthey'in tarihsel dünya görüşüne ilişkin felsefi analizinde çok açık şekilde ortaya çıkar.

Bu analizin başlama noktasını, bütünüyle "tarih felsefesine" antitezi belirler. Tarihsel dünya görüşünün bütün temsilcilerinin —Ranke, Droysen ve Dilthey — müşterek varsayımı idea'nın/düşüncenin, özün ve özgürlüğün tarihsel gerçeklikte tam ya da hatta yeterli ifadesini bulamayacağıdır. Bu sadece bir kusur ya da eksiklik olarak görülmemelidir. Onlar daha ziyade, tarihin oluşturucu ilkesini, ideanın tarihte ancak eksik şekilde temsil edilmesinde bulurlar. Bu nedenle felsefenin yerine insanı kendisi ve dünyadaki yeri konusunda eğitmesi için tarihsel araştırma ikame edilmelidir. İdea'nın saf temsili olabilecek bir tarih fikri, hakikate götüren bağımsız bir yol olarak tarihten feragat anlamına gelebilirdi.

Fakat diğer taraftan, tarihsel gerçeklik, ruhun karşısında boş yere acı çektiği, ona bağlananların nefessizlikten boğulduğu yoğun, ışık geçirmez bir ortam, bir ruhsuz madde, bir katı zorunluluk değildir. Bu tarihsel olaylara gnostik, neo-Platoncu haricî görünüşler dünyasında sahneye çıkan şeyler olarak görüş türü, tarihin metafizik değerinin ve do-

layısıyla bilgi olarak tarihsel bilimin statüsünün hakkını teslim edemez. İnsani varlığın zamandaki açılımının kendisine has bir prodüktivitesi vardır. İnsanın çok yönlülüğü ve farklılığı giderek insani kaderlerin sonu gelmez değişikliklerinde gerçekleşir; bu, tarihsel okulun temel varsayımının makul formülasyonudur. Tarihsel okulun Goethe çağının klasisizmiyle ilişkisi reddedilemez.

Buradaki kılavuz düşünce temelde hümanist idealdir. Wilhelm von Humboldt Greklerin özel mükemmeliyetini, sergilediği büyük bireysel formların çeşitliliğine bağlar. Büyük tarihçiler elbette klasist idealin bu türüyle sınırlı değildir; onlar daha çok Herder'i izler. Fakat artık bir klasik çağın üstünlüğünü kabul etmeyen, Herder'le başlayan bu tarihsel dünya görüşü, dünya tarihinin tümünü Wilhelm von Humboldt'un klasik antikitenin üstünlüğünü doğrulamak için kullandığı kritere göre görmekten başka ne yapabilir? Bireysel fenomenlerin zengin çeşitliliği yalnızca Greklerin hayatının ayırıcı vasfı değildir; genelde tarihsel hayatın ayırıcı özelliğidir ve bu, tarihin değerini ve anlamını oluşturan şeydir. Bunun, parlak zaferlerin ve insan kalbini yaralayan korkunç yenilgilerin manzarasının anlamı hakkındaki endişe verici soruya cevap sağladığı varsayılır.

Bu cevabın avantajı, hümanist idealin hiçbir özel içerik ima etmemesi, tersine, formel büyük çeşitlilik fikrine dayanmasıdır. Bu ideal türü gerçekten evrenseldir; çünkü onu, herhangi bir tarihsel tecrübe, insani şeylerin faniliğinin tedirgin ediciliği yıkamaz. Tarihin kendi içinde bir anlamı vardır. Aleyhinde konuşuyor görünen şey — dünyevi herşeyin geçiciliği — aslında onun hakiki temelidir. Tarihsel hayatın sonu gelmez prodüktivitesinin gizemi bizatihi onun geçiciliğindedir.

Sorun yalnızca dünya tarihinin birliğini tarihin bu formel idealine göre nasıl anlamamız ve dünya tarihinin bilgisine sahip olabileceğimiz tezini nasıl doğrulamamız gerek-

tiğidir. Önce Ranke'yi dinleyelim: "Dünya tarihinin sahiden parçası olan her eylemin — asla sadece yok etme gücünden ibaret olması değil, daha ziyade, akan şimdide gelecek için bir şey doğurabilme gücüne sahip olmasıdır — kendi içinde tam ve dolaysız bir kendine ait yok edilemez değeri vardır."[51]

Ne klasik antikitenin üstünlüğü ne onun doğurduğu şimdinin veya geleceğin üstünlüğü, ne çöküş ne de ilerleme — bunlar evrensel tarihin geleneksel kategorileridir — hakiki tarihsel düşünceyle uzlaştırılabilir. Oysa, her dönem ile Tanrı arasındaki dolaysız ilişkinin kutsanmış mevcudiyeti bu dünya tarihinin sürekliliği (*Zusammenhang*; keza *coherence; uyum, tutarlılık*) fikriyle çok kolayca uzlaştırılabilir. Çünkü süreklilik — Herder süreklilikle "olayların art ardalığındaki düzeni" kasteder — tarihsel gerçekliğin kendisinin tezahürüdür. Tarihsel bakımdan gerçek olan şey, "katı art ardalık yasalarına göre" ortaya çıkar: "birbirini izleyen olaylar kısa süre önce önce gerçekleşen şeyin doğasını ve etkisini gün ışığına çıkarır ve açıkça görülebilir kılar."[52] Böylece, tarihin formel yapısıyla ilgili ilk ifade — yani onun tam da geçip-gidişi sırasında varlık kazandığı ifadesi — insanların değişen kaderleri dahilinde hayatın sürekliliğinin kesintiye uğramaksızın varlığını koruduğu anlamına gelir.

Ancak buradan hareketle Ranke'nin "dünya tarihinin gerçek parçası olan bir olayı" diye dikkate aldığı şeyi ve dünya tarihinin sürekliliğinin fiilen dayandığı şeyi anlayabiliriz. Dünya tarihinin kendisi dışında keşfedilebilecek hiçbir sabit amacı yoktur. Bu bakımdan, tarihte işler durumda a priori bilinebilir hiçbir zorunluluk/gereklilik yoktur. Fakat tarihsel sürekliliğin yapısı yine de teleolojiktir ve kriteri

---

51 Ranke, *Weltgeschichte*, IX, kısım 1, 270.

52 Ranke, *Lutherfragmente*, 1.

başarıdır. Biz ardışık olaylar için kendilerini önceleyen olayların önemlerini gösterdiklerini görürüz. Ranke bunun tarihsel bilginin yegâne şartı olduğunu söylemiş olabilir. Aslında bu aynı zamanda, tarihin anlamına akortlu özel önemin de temelidir. Bir şey ister başarılı olsun ister olmasın yalnızca tek bir olayın anlamını belirlemekle ve sadece onun devam eden ya da farkedilmeden geçen bir etki üretmesini sağlamakla kalmaz; aynı zamanda, anlamlı ya da anlamsız bir olaylar ve anlamlar serisine de yol açabilir. Tarihin kendisinin ontolojik yapısı, bu yüzden bir telosu/amacı olmasa da teleolojiktir.[53] Bu Ranke'nin gerçek dünya tarihinin parçası durumundaki olay kavramını tanımlar. O eğer tarihi oluşturuyorsa dünya tarihinin parçasıdır — yani eğer devamlılık sergileyen bir tarihsel önem doğuran etkisi (*Wirkung*) varsa. Bu yüzden, tarihsel tutarlılığın unsurlarını, aslında, onları birleştiren ve bu tutarlılıktan hareketle önemsiz olanı dışarıda bırakan bir bilinç dışı teleoloji belirler.

(ii) Ranke'nin Tarihsel Dünya Görüşü (Weltanschauung)

Teleolojinin bu türü elbette bir felsefi kavrama göre ortaya konulamaz. O, dünya tarihini, aktörlere bilinçsizce yön veren bir mekanizmada olduğu gibi, aktörlerin içinde ikamet ettiği bir a priori sisteme dönüştürmez. Aksine o, eylem özgürlüğüne elverişlidir. Ranke tarihsel sürekliliği yaratan halkaların "özgürlük sahneleri"[54] olduğunu söyleyebilir. Bu ifade, sınırsız olaylar ağı içinde, tabiri caizse tarihsel kararların özellikle kendilerinde yoğunlaştığı özellikle önemli unsurların var olduğu anlamına gelir. Nerede eylemler özgürlük içinde gerçekleştiriliyorsa orada kararlar da vardır;

---

53 Bakınız Gerhard Mansur, *Rankes Begriff der Weltgeschichte* (1926).

54 Ranke, *Weltgeschichte*, IX, kısım 2, xiv.

fakat bir kararın gerçekten *bir şeye* karar vermesi — yani bir kararın tarihi oluşturması ve etkileriyle tam ve uzun ömürlü anlamını ifşa etmesi — hakiki tarihsel anların işaretidir. Onlar tarihsel bütünün sesidirler. Biz bu tür anları, devir-açıcı anlar ya da krizler ve eylemleri bu etkiye sahip olan bireyleri, Hegel'in ifadesini kullanmak gerekirse, "tarihî bireyler" diye adlandırıyoruz. Ranke onlara, "düşünceler savaşına ve dünya güçlerine bağımsız şekilde müdahil olan ve en güçlüleri, geleceğin kendilerine bağlı güçlerini bir araya getiren özgün zihinler (originale *Geister*)" diye adlandırır. Bu tam bir Hegelci düşünme tarzıdır.

Ranke'nin tarihsel bütünün bu tür özgür kararlardan nasıl doğduğu sorunu hakkında hayli bilgilendirici bir refleksiyonuna sahibiz: "Tarihin bir felsefi sistem birliğine asla sahip olamayacağını kabul edelim; ancak tarih bir iç tutarlılıktan yoksun da değildir. Önümüzde, birbirini koşullandıran bir art arda dizilen olaylar zinciri görürüz. 'Koşullandıran' derken mutlak zorunluluğu kastetmiyorum. Aksine önemli olan şey, insani özgürlüğün her yere sızmasıdır. Tarih yazımı özgürlük sahnelerini izler. Onun olağanüstü çekiciliği buradan doğar. Fakat özgürlük gücü, çiçeklenerek artan tohum niteliğindeki gücü gerektirir. Hem dünya olaylarında hem de düşünceler alanında, güç olmaksızın özgürlük olamaz. Her an yeni bir şey başlayabilir; yegâne kaynağı her insani aktivitenin asli ve ortak kaynağı olan bir şey. Hiçbir şey bütünüyle başka bir şey hatırına var olamaz, hiçbir şey başka bir şeyin gerçekliğiyle bütünüyle özdeş değildir. Fakat yine de derin bir iç tutarlılık/uyum her yere nüfuz eder ve hiç kimse bütünüyle ondan bağımsız değildir. Özgürlük zorunluluğun yanıbaşında ikamet eder. O daha önce şekillenmiş ve tahrip edilememiş şeyden ibarettir ve her yeni faaliyetin temelidir. Daha önce varlık kazanan şey varlık kazanmakta olan şeyle uyuşur. Fakat bu sürekliliğin kendisi de, kabullenilmesi keyfî bir şey değildir, o belirli bir

tarzda varlık kazanır, başka bir tarzda değil. Keza bilginin nesnesi de odur. Bu şekilde birbirlerine bağlı — birbirini izleyen ve birbiriyle eş zamanlı — uzun bir olaylar serisi bir yüzyılı, bir devri oluşturur...."[55]

Bu yorumda anlamlı olan şey, özgürlük kavramının güç kavramına bağlanma tarzıdır. Gücün tarihsel dünya görüşünün merkezî kategorisi olduğu açıktır. Herder daha önce onu Aydınlanma'nın ilerleme şemasından ve özelllikle de ona temel teşkil eden akıl kavramından kaçmak için kullanmıştır.[56] Güç kavramının tarihsel dünya görüşünde böyle bir merkezî yeri vardır; çünkü güç kavramında içsellik ve dışsallık özel bir gerilimli ünitede bir araya gelir. Her güç yalnızca kendisini ifadesinde varlık kazanır. İfade yalnızca gücün tezahürü değil, gerçekliğidir de. Hegel güç ile ifade arasındaki iç ilişkiyi diyalektik tarzda açıklarken çok haklıydı. Fakat bu, diyalektik gücün aynı zamanda ifadesinden daha fazla bir şey olduğunu da gösterir. Onun aynı zamanda bir etkili olma potansiyalitesi de vardır, yani o belirli bir etkinin nedeni değil, nerede kullanılırsa kullanılsın bu etkiye sahip kapasitedir. Bu yüzden onun varlık modu etkinin varlık modundan farklıdır. O "hazır ve nazır olma" (*Anstehen*) — tam da gücün bağımsız varlığını, kendi içinde neyi dile getirdiğinin belirsizliğine karşıt bir şey olarak dile getirdiği için kendi kendisini ele veren bir kelime — modudur. Bundan, gücün, dile gelişleriyle bilinemeyeceği veya ölçülemeyeceği, sadece nüfuz edici bir şey olarak tecrübe edilebileceği sonucu çıkar. Eğer güç mevcut bir etkinin/sonucun nedeni üzerinde ve dışında bir iç fazlalık/artı ise, etkinin/sonucun gözlemlenmesi her durumda sadece nedeni

---

55 Ranke, *Weltgeschichte*, IX, kısım 2, xiii f.

56 "Volk und Geschichte im Denken Herders" (1942) [*Kleiene Schriften*, III, 101-17; *GW* IV] başlıklı yazımda Herder'in güç kavramını tarihsel dünyaya uyguladığını göbsterdim.

gösterir, gücü değil. Nedenin içinde farkına vardığımız bu fazlalık/artı elbette aynı zamanda etkisine, sergilediği dirence göre de anlaşılabilir; bu takdirde, direnç göstermenin kendisi de gücün ifadesidir. Fakat bu durumda bile güç, bilincine varılarak tecrübe edilir. İçsellik, gücü tecrübe etme modudur; çünkü güç, doğası gereği yalnızca kendi kendisiyle ilişkilidir. *Geist'ın Fenomenolojisi*'nde Hegel güç kavramının, yalnızca kendisine bağlı olan ve kendi içinde ikamet eden hayatın sonsuzluğunda diyalektik tarzda nasıl yerini aldığını ikna edici bir şekilde göstermiştir.[57]

Bu yüzden Ranke'nin formülasyonu bir dünya-tarihi profili, dünya düşünce ve felsefe tarihi profili taşır. Platon, *dynamis*'in refleksif karakterine bu ilişki dahilinde dikkat çeken ilk filozoftu[58] ve bu onu ruhun doğasına uygulamasını mümkün kılmıştı; bu Aristoteles'in *dynamis* doktrininde ruhun güçleri hâline getirdiği şeydi. Ontolojik olarak, güç "içselliktir." Bu yüzden Ranke şunları yazarken çok haklıdır: "Özgürlüğe güç eşlik eder." Çünkü kendisini ifadesinden daha fazla olan güç daima özgürlüktür. Bunun tarihçi için belirleyici bir önemi vardır. Tarihçi herşeyin farklı olmuş olabileceğini ve her eylemde bulunan bireyin farklı şekilde eylemde bulunmuş olabileceğini bilir. Tarihi oluşturan güç mekanik güç değildir. Ranke, onu " çiçeklenerek artan tohum niteliğindeki güç" diye adlandırarak ve "her insani aktivitenin asli ve ortak kaynağı" — Ranke için bu özgürlüktür—olduğunu söyleyerek mekanik güçten özellikle ayırır.

Özgürlüğün sınırlı olması bir çelişki değildir. Biz bunu kendisini ifade ettiğinde, gücün doğasından anlayabiliriz. Ranke'nin "Özgürlük zorunluluğun yanıbaşında durur"

---

57 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, ss. 120 vd.

58 Plato; *Charmides*, 169 a. [Keza bakınız H.-G. Gadamer, "Vorgestalten der Reflexion," *Kleine Schriften*, III, 1-13 (GW, VI, 116-28).]

demesinin nedeni budur. Çünkü zorunluluk burada, özgürlüğü dışarıda bırakan neden değil, gücün muhataplarını özgürleştiren direnç demektir. Burada Hegel'in ifşa ettiği güç diyalektiğinin hakikati apaçık hâle gelir.[59] Özgür gücün karşı karşıya kaldığı direncin kendisi özgürlüktür. Burada alakadar olduğumuz zorunluluk intikal ettirilen şeyin, birine karşı eylemde bulunanların gücüdür, özgür aktivitenin işleyişini önceleyen güç. O, imkânsız olanı dışarıda bırakarak mümkün olan şeye yönelen eylemi sınırlar. Zorunluluğun kendisi özgürlükten doğar ve kendisiyle rekabet eden özgürlükle bezenir. Mantığın terimleriyle dile getirmek gerekirse, bu bir hipotetik zorunluluk (*ex hypetheseos anagkaion*) sorunudur; içerik açısından dile getirmek gerekirse, ilgilendiğimiz şey doğa değil, tarihsel oluş'tur: Varlığa gelen şey kolayca yok edilemez. Bu yüzden o, Ranke'nin de söylediği üzere "her yeni aktivitenin temelidir"; ve yine de o, eylemlerle varlık kazanan bir şeydir. Varlık kazanan şeyin yeni için temel olarak varlığını sürdürmesi yeni eylemi ortak bir kontekste yerleştirir. Ranke "Daha önce varlık kazanan şey varlık kazanmakta olan şeyle bağlantılı hâle gelir" der. Bu çok belirsiz cümle tarihsel gerçekliğin doğasını açıkça dile getirmeye çalışıyor: Varlık kazanmakta olan şey özgürdür, fakat onu doğuran gerçeklik daima varlık kazanmış olan şeyle — yani varlık kazanmış şeyin etkili olduğu durumla — sınırlıdır. Tarihçiler kullandıkları — güç, etki, belirleyici eğilim gibi — kavramların tümüyle tarihsel oluş'un özünü ifşa etmeye çalışır; onlar bunu yaparak idea'nın tarihte tam temsiline ulaşamayacağını ima eder. Olayın anlamını oluşturan eylemde bulunanların planları ve görüşleri değil, tarihsel güçleri ifşa eden tarihsel etkilerdir. Tarihsel gelişmenin asıl temeli, bireyin monadik sübjektivitesi değil, tarihsel

---

[59] Hegel, *Enzyklopädie*, §§ 136 vd. ve Hegel, *Phänomenologie*, ed. Hoffmeister, ss. 105 vd; *Logik*, ed. Lasson, ss. 144 vd.

güçlerdir. Gerçekten de, her bireyselleşmeyi zaten karşı karşıya kaldığı gerçeklik karakterize eder ve bireyselliğin sübjektivite değil canlı bir güç olmasının nedeni budur. Devletler bile, Ranke için bu tür yaşayan güçlerdir. Devletler, ona göre, "evrensel olanın unsurları" değil, bireysellikler, yani "gerçek ruhani varlıklardır."[60] Ranke onlardan, onlara varlık kazandıran şeyin kendi yaşayan güçleri olduğunu ve bir insani yaratı ya da arzu veya insanların tasarladıkları bir plan olmadıklarını göstermek için "Tanrı'nın düşünceleri" diye söz eder.

Güç ketegorisinin kullanımı artık tarihin tutarlılığını asli bir veri olarak düşünmeyi mümkün hâle getiriyor. Güç daima, yalnızca bir güçler oyunu olarak gerçektir ve tarih sürekliliği yaratan güçlerin bu oyunudur. Hem Ranke hem de Droysen bu konuda, tarihin bir "büyüyerek artan toplam" olduğunu söyler. Onlar bu yüzden, dünya tarihinin bir a priori inşası yönündeki her iddiayı reddeder ve bu görüşün bütünüyle tecrübeye dayandığını düşünürler.[61] Fakat sorun, burada, onların bildiklerinden daha fazlasının varsayılıp sayılamayacağıdır. Evrensel tarihin bir büyüyerek artan toplam olması onun bir bütün olduğu anlamına gelir — tamamlanmamış bir bütün olsa da. Ancak bu hiçbir şekilde apaçık değildir. Nitelik bakımından farklı kalemler birbirleriyle toplanamaz. Toplama daha ziyade, onların kendisine göre gruplandıkları birimin, bu gruplandırmanın kriteri olduğunu varsayar. Fakat bu önkabul bir tezdir. Tarihin üniterliği tezi, aslında, tarihin içeriklerinin anlaşılmasından göründüğü kadar formel ve bağımsız değildir.[62]

---

60 Ranke, *Das politische Gespräch*, ed. Rothacker, ss. 19, 22, 25.

61 A.g.e., s. 163; Droysen, *Historik*, ed. Rothacker, s. 72.

62 Bu Ranke'nin (ve o bunda yalnız değildi) *subsumieren* (gruplandırmak, sınıflandırrmak) kelimmesini *submieren* ("toplamak"," birleştirmek") olarak düşünmesi ve yazması, büyük ölçüde, tarihsel okulun gizli ruhunun göstergesidir, mesela, a.g.e. (yukardaki 60 numaralı dipnot), s. 63.

Dünya tarihi daima dünya tarihinin üniterliğine/birliğine göre anlaşılamaz. Sözün gelişi, Heredot'a göre, o aynı zamanda bir ahlaki fenomendir. Ahlaki bir fenomen olarak o çok sayıda örnek sunar, birlik değil. Dünya tarihinin birliğinden söz etmeyi meşrulaştıran şey nedir? Bu soruya, tarihte bir amaç birliği ve dolayısıyla bir planın bulunduğu varsayıldığında kolayca cevap verilebilir. Fakat tarihte bu tür bir plan veya amaç bulunduğu kabul edilmeyecekse tarihsel olayları bir arada gruplandırmayı mümkün kılan ortak payda nedir?

Eğer tarihin gerçekliği bir güçler oyunu olarak anlaşılırsa, bu kavramın onun birliğini zorunlu kılmakta yeterli olamayacağı açıktır. Herder ile Humboldt'a kılavuzluk eden şey, yani insani hayatın tezahürlerinin zengin çeşitliliği ideali, bu tür herhangi bir birliğe temel oluşturamaz. Olayların sürekliliğinde bütüne istikamet sağlayan bir amaç olarak ortaya çıkan *bir şey* olmalıdır. Aslında, onun hem din kaynaklı hem de sekülerize edilmiş versiyonlarıylarıyla tarih felsefelerinin eskatolojilerinde işgal ettiği yer burada boştur.[63] Tarihin anlamıyla ilgili hiçbir ön-düşünce tarihsel araştırmayı yargılamamalıdır. Yine de tarihsel araştırmanın apaçık varsayımı, tarihin bir birlik oluşturduğudur. Bu yüzden Droysen, dünya tarihinin birliği fikrinin düzenleyici bir fikir olduğunu, bu bir ilahî plan kavramı olmasa bile açıkça kabul edebilir.

Ancak, bu postülada postülanın içeriğini belirleyen başka bir varsayım vardır. Dünya tarihinin birliği fikri, dünya tarihinin gelişiminin kesintisiz sürekliliğine imada bulunur. Bu uyum ya da süreklilik fikri doğası gereği öncelikle formeldir ve herhangi bir fiilî içeriği ima etmez. O da

---

63 Bakınız Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgescheehen* (Stuttgart, 1953) ve H.-G. Gadamer, "Geschichtsphilosophie," *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3rd edition.

tıpkı insani tarihsel sürekliliğin karmaşıklıklarının çok daha derinliklerine nüfuz etmeye davet eden araştırmanın a priorisi gibidir. Bu bakımdan Ranke'nin tarihsel gelişimin "şaşırtıcı düzenliliğinden" söz etmesi, onun metodolojik naifliğidir sadece.[64] Onun bununla kastettiği şey söz konusu düzenliliğin kendi yapısı değil, bu düzenli gelişmede ortaya çıkan içeriklerdir. Sonunda tarihsel gelişmenin engin ve renkli bütününden eşsiz bir şeyin doğması — yani, Batı uygarlığının Germanik ve Romalı halklarca üretilen birliğinin yeryüzünün tümüne yayılması — onda hayranlık uyandıran şeydi.

Kabul edilmelidir ki Ranke'nin içeriklere göre "düzenliliğe" hayranlığının önemi teslim edilse bile, naifliği yine de bakidir. Dünya tarihinin sürekli bir gelişmeyle Batı kültürünü üretmesi de yine, tarihsel bilincin varlığını teslim ettiği saf bir tecrübe olgusu değil, bizatihi tarihsel bilincin kendisinin şartıdır — başka bir söyleyişle, vuku bulması gerekmeyen ya da yeni tecrübelerce iptal edilebilecek bir şeydir. Yalnızca dünya tarihi bu istikameti izlediği için, tarihin anlamı sorusunu bir dünya-tarihi bilinci yöneltebilir ve dünya tarihinin kastedilen birliğini keşfedebilir.

Bu konuda Ranke'nin kendisine başvurabiliriz. Gördüğümüz gibi, Doğu ve Batı sistemleri arasındaki temel farklılık, Batı'da tarihsel sürekliliğin bir kültürel varoluş formu oluşturmasıdır.[65] Tarihin birliğinin Batı uygarlığının — genelde Batı bilimi, özelde bilim olarak tarih Batı uygarlığına aittir — birliğine bağlı olması tesadüfi de değildir. Keza, Batı uygarlığını, kurtuluş günündeki mutlak zamansal an'a sahip Hristiyanlığın karakterize etmesi de tesadüfi değildir. Ranke'nin, Hristiyan dinini, romantik tarzda her tarihin kaynağına yerleştirdiği bir "aracısız Tanrı'ya" göre insanın

---

64 Ranke, *Weltgeschichte*, IX, kısım 2, xiii.

65 Ranke, *Weltgeschichte*, IX, kısım 2, 270 vd.

restorasyonu olarak görürken kastettiği şey budur.[66] Fakat aşağıda tarihsel dünya görüşü taraftarlarının felsefi refleksiyonlarında, bu durumun asıl anlamının yeterince kavranamamış olduğunu göreceğiz.

Bu yüzden, tarihsel bilimlerin empirik yönelimi felsefi önkabullerden mahrum bir yönelim değildir. Tarihi empirik kılığından çıkararak temel anlamının farkına varan kişi, keskin metodolojist Droysen'di. Onun ana fikri, doğanın aksine tarih zaman unsuru içerdiği için, sürekliliğin tarihin özü olduğudur. Droysen sürekli Aristoteles'in ruh hakkındaki ifadesini — ruh kendi içinde büyür (*epidosis eis hauto*) — zikreder. Doğanın yalnızca kendi kendisini tekrarlamasının aksine, tarihi kendi içindeki bu büyüme karakterize eder. Fakat bu, hem muhafaza etme hem de aynı zamanda muhafaza edilen şeyin aşılması anlamına gelir. Kendini-bilme (*Sichwissen*) her ikisini de içine alır. Bu yüzden tarih yalnızca bilginin nesnesi değildir; varlığını kendini-bilme belirler. "Onun bilgisi, bizzat kendisidir." (*Historik* § 15). Ranke'nin sözünü ettiği tarihsel gelişimin şaşırtıcı düzenliliği sürekliliğin bilincine dayanır; çünkü tarihi tarih yapan bu süreklilik bilincidir (*Historik* § 48).

Bunu sadece idealist bir önyargı saymak çok yanlış olur. Aksine, tarihsel düşüncenin bu a priorisinin bizatihi kendisi tarihsel realitedir. Jakob Burckhardt, Batı kültürel geleneğinin sürekliliğini Batı kültürünün varlığının yegâne şartı olarak görmekte çok haklıydı.[67] Bu geleneğin Burckhardt'ın kehanette bulunduğu çöküşü ve yeni bir barbarlığın doğuşu, tarihsel dünya görüşü için, tarih içindeki bir felaket değil, en azından kendisini dünya-tarihi birliği olarak anladığı ölçüde, bizatihi dünya tarihinin kendisinin sonu olabilir. Tarihsel okulun evrensel tarih sorgulamasının bu

---

66 Bakınız Hinrichs, *Ranke und die Geschichtstheologie der Goethezeit*, ss. 239 vd.

67 Bakınız Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, bölüm 1.

önkabulünü anlamak, tam da kendi varlığını kökten reddeden bir şey olduğu için önemlidir.

Böylece, Ranke ve Droysen'de gördüğümüz gibi, tarihsel okulun hermenoytik kendi kendisini-kavrayışının nihai temeli evrensel tarih fikridir. Ancak tarihsel okul, Hegel'in dünya tarihinin birliğini *Geist* kavramıyla açıklamasını kabul etmez. *Geist*'ın tarihsel şimdinin tam kendi kendinin-bilincinde — tarihin anlamını oluşturan şey budur — aslında tarihin zirvesine ulaşması onu spekülatif bir kavrama dönüştürerek aşan bir eskatolojik kendi kendini-yorumdur. Aksi takdirde, tarihsel okul kendi teolojik kavrayışıyla sınırlı kalmak durumundaydı. Eğer o kendi düşünme eğilimini, sürekli gelişen verimli bir araştırma olarak düşünme eğilimi olarak anlamasaydı, bu durumda kendi sınırlı ve sonlu bilgisini ilahî bir *Geist*'la — şeylerin kendisine göre mükemmelen bilindiği bir *Geist*'la — ilişkilendirmek zorunda kalırdı. Tarihin bilgisine uygulanan eski sınırsız anlama ideali budur. Şunları yazar Ranke: "Tanrı'yı — eğer kendime bu gözleme kalkışma izni verebilirsem — tarihsel insanlığın tümünü (Tanrı'dan önce zaman olamayacağına göre) bütünüyle gören ve onu herşeyiyle eşit ölçüde değerli bulan bir varlık olarak tahayyül ediyorum."[68]

Burada, herşeyin eş zamanlı olarak varoluşunun (*omina simul*) sonsuz kavranışı (*intellectus infinitus*) fikri, tarihsel nötrlüğün/adaletin özgün/ilk imajına dönüştürülmüştür. Bütün çağların ve bütün tarihsel fenomenlerin Tanrı önünde eşit şekilde yargılandığını bilen tarihçi, bu imaja yaklaşır. Bu yüzden tarihçinin bilinci insanın kendi kendisinin bilincinin tam zirvesini temsil eder. O, her fenomenin eşsiz, yok edilemez değerini kavradıkça — yani tarihsel olarak düşündükçe — düşüncesi de o ölçüde Tanrı-vari düşünce hâline

68 Ranke, *Weltgeschichte*, *IX*, kısım 2, 5, 7.

gelir.[69] Ranke'nin tarihçinin konumunu rahibin konumuyla mukayese etmesinin nedeni budur. "Tanrı'ya yakınlık/Tanrı'yla aracısız ilişki" Lutherci Ranke için Hristiyanlığın mesajının asıl içeriğidir. Düşüşten/ilk günahtan önce mevcut bulunan Tanrı'yla aracısız ilişkinin yeniden tesisi yalnızca kilisenin inayet vasıtalarıyla gerçekleşemez. Tarihçinin de bunda bir payı vardır; tarihçi bu payı dahilinde tarihe atılmış bulunan insanlığı, incelemesinin nesnesi hâline getirir ve insanlığı, hiçbir zaman bütünüyle kaybetmediği Tanrı'ya yakınlığı/aracısızlığı dahilinde tanır.

Evrensel tarih yani dünya tarihi, aslında olaylar totalitesine atıfta bulunan formel türde özetlerden ibaret değildir; tarihsel düşüncede, Tanrı'nın eseri olarak evren, kendisinin bilincine yükselir. Hiç şüphesiz bu bir kavramsal bilinç değildir; tarih incelemesinin nihai sonucu " evrene/bütüne ilişkin sempati, evrene iştirak-bilgisidir."[70] Ranke'nin kendisini bu iştirak yoluyla ortadan kaldırmak istediği yolundaki ünlü düşüncesi bu panteistik arkabahçeye göre anlaşılmalıdır. Gayet tabii Dilthey'in karşı çıktığı üzere[71] bu kendini-silme/yok etme, gerçekte, ben'in evreni içselleştirecek şekilde genişlemesidir. Fakat Ranke'nin bu ilave zihinsel adımı, Dilthey'in anlam bilimlerini psikolojide temellendirecek adımını atmaması tesadüfi değildir. Ranke için, kendi kendini-yok etme, yine de bir gerçek paylaşım formudur. Bu paylaşım kavramını psikolojik ve sübjektif şekilde paylaşım olarak değil, temel teşkil eden hayat kavramına göre anlamak gerekir. Bütün tarihsel fenomenler evrensel hayatın tezahürleri oldukları için, onları paylaşmak hayatı paylaşmaktır.

---

[69] Çünkübu, tabiri caizse ilahi bilgiden pay al"maktadır" Ranke, *Das politische Gespräch*, ed. Rothacker, s. 43, keza s. 52.

[70] A.g.e., s. 5.

[71] *Gesammelte Schriften*, V, 281.

"Anlama" kelimesine neredeyse dinî tonunu veren şey budur. Anlamak, kavramların hiçbir dahli olmaksızın dolaysızca hayata katılmaktır. Tarihçinin ilgilendiği şey işte tam da budur: Gerçekliği düşüncelere bağlamak değil; ulaşılan her yere, "hayatın düşündüğü ve düşüncenin yaşadığı" yere varmaktır. Anlaşılmış olmada tarihsel hayat fenomenleri evrensel hayatın, Tanrılık vasfının tezahürleri olarak görülür. Anlama ve nüfuz etme, gerçekten de, insani idrak başarısından ve — Dilthey'in Ranke'ye karşı çıkarak tarihçinin idealini yeniden formüle ettiği gibi — yalnızca bir iç evren yaratmaktan daha fazla bir şeydir. Bu, Ranke'yi, şunu söylerken Fichte ve Hegel'e çok yakınlaştıran metafizik bir ifadedir: "Açık, tam, canlı vukuf kendi kendisine görülebilir ve şeffaf hâle gelme durumudur."[72] Bu tür bir düşünceden Ranke'nin temelde Alman idealizmine yakın durduğu çok açıkça anlaşılmaktadır. Varlığın/oluşun tam kendi kendine-şeffaflığı — Hegel bunu felsefenin mutlak bilgisinde gerçekleşen bir şey olarak görür — spekülatif felsefeyi reddediyor olsa da bir tarihçi olarak Ranke'nin kendi kendisinin bilincinin temelidir. Şair imajının ona böylesine yakın durmasının nedeni de budur ve bir tarihçi olarak kendisini şairden hiç ayırt etme ihtiyacı duymaz. Çünkü tarihçinin şairle paylaştığı şey, şair gibi tarihçinin de herkesin "kendisi dışında ikamet eden bir şey olarak"[73] yaşadığı unsuru resmetmesidir. Şeylerin tefekkürüne tam teslimiyet, dünya tarihi masalını anlatmaya çalışan insanın epik tavrı,[74] gerçekten de poetik diye adlandırılabilir; çünkü tarihçi için Tanrı herşeyde, bir kavram olarak değil, bir "tezahür eden idea" olarak hazır ve nazırdır. Biz Ranke'nin kendisi hakkındaki görüşünü Hegel'in terimlerinin tanımladığından

---

72 *Lutherfragmente*, 13.

73 *Lutherfragmente*, 1.

74 Heinrich Ranke'ye, November 1828 (*Zur eigenen Lebensgeschichte*, s. 162).

daha iyi tanımlayamayız. Ranke'nin gördüğü şekliyle tarihçi, Hegel'in sanat dini diye adlandırdığı mutlak *Geist* formuna aittir.

(iii) J. G. Droysen'de Tarihsel İnceleme ile Hermenoytik Arasındaki İlişki

Düşüncesi daha ayrıntılı bir tarihçi, kaçınılmaz şekilde kendi kendisini-kavrayışıyla ilgili problemleri dikkate alan tarihçidir. Droysen'in *Historik* (*Tarih*)inin felsefi önemi, anlama kavramını Ranke'de sahip olduğu estetik-panteistik komünyonun belirsizliğinden kurtarmaya ve kavramsal önkabullerini formüle etmeye çalışmasıdır. Bu kavramsal önkabullerin ilki "ifade"dir.[75] Anlama ifadeyi anlamadır. İfadede, içsel bir şey dolaysızca mevcuttur. Fakat bu içsel şey, "derindeki öz," ilk ve asli gerçekliktir. Burada Droysen, bütünüyle Kartezyendir ve Kant ve Wilhelm von Humboldt geleneğinde durur. Bireysel ego, görünüşler dünyasındaki tek başına bir nokta gibidir. Fakat ifadelerinde, herşeyden önce dilinde ve onun kendisini dile getirdiği her formda, bu nokta artık tek başına bir nokta değildir. O algılanabilir şeylerin dünyasına aittir. Tarihi anlamak yine de temelde dili anlamaktan farklı değildir. Dil gibi dünya tarihi de tümüyle spiritüel varlık karakterinde değildir: "Etik ve tarihsel dünyayı anlamak istemek herşeyden önce kişinin onun ne yalnızca doketik (docetic) ne de yalnızca metabolizma olmadığını bilmesi anlamına gelir."[76] O bunu Burke'ün empirizmine karşı yöneltir, fakat bu karşı çıkış aynı zamanda, sözün gelişi, Hegel'in tarih felsefesinin spiritüalizmi için de geçerlidir. Droysen tarihin ikili (dual) doğasını "insanın do-

---

75 [Keza bkz.: *Toplu Eserler* (*Ges. Werke*), Cilt 2, Exkurs VI, ss. 384vd.]

76 Droysen, *Historik*, ed. Rothacker, s. 65.

ğasının tuhaf karizmasında temellenen bir şey olarak" görür ve insan doğasının bu karizması mutlu bir rastlantı sonucu hem zihinsel hem de fiziksel bakımdan etik olarak davranmak zorunda kalacak ölçüde eksiktir.[77]

Wilhelm von Humboldt'dan aldığı bu fikirlerle Droysen, Ranke'nin gücü vurgularken söylediği şeyler dışında bir şey söylemeye çalışıyor değildir. Keza o da tarihin gerçekliğini saf *geist*'tan başka bir şey olarak görür. Etik olarak davranmak daha ziyade, tarihin dünyasının iradenin bütünüyle şekillendirilebilir materyal üzerindeki baskısı olmadığının görülmesini ima eder. Onun gerçekliği zihnin sürekli yenilenen, her kişinin ait olduğu "sürekli-değişen sonlu sistemleri" kavrama ve şekillendirme çabasından ibarettir. Tarihin bu ikili yapısından, Droysen artık tarihsel yaklaşımla ilgili sonuçlar çıkarabilir.

Ranke'nin yaptığı gibi onu şairin çalışma tarzında modellendirme, artık Droysen için yeterli değildir. Tefekkürde ya da tahkiyede kendini-silme/yok etme bizi tarihsel gerçekliğe götüremez; çünkü şairler "tasvir ettikleri olayların psikolojik yorumunu kompoze ederler. Ancak gerçek hayatta kişiliklerden çok farklı, işbaşında unsurlar vardır" (*Historik*, § 41). Şair tarihsel gerçekliği ona angaje kişilerce düşünülerek planlanmış gibi ele alır; oysa tarihin gerçekliği bu tarzda "kastedilen"den ibaret değildir. Bu yüzden, aktörlerin gerçek arzuları ve planları tarihsel anlamanın özel nesnesi değildir. Tikel bireylerin psikolojik yorumu, tarihsel olayların anlamını tüketemez. "Bu özel durumda bütünüyle gerçekleşecek olan ne kişinin iradesidir ne de yalnızca iradenin ve zekanın/zihnin bu gücünün sonucu gerçekleşen şeydir. O, kişiliğin ne saf ne de bütün ifadesidir" (§ 41). Bu yüzden, psikolojik yorum yalnızca tarihsel anlamadaki

77 A.g.e., s. 65.

tâli unsurdur ve bu yalnızca psikolojik yorum amacına gerçekten ulaşamadığı için böyle değildir. Sorun sadece onun engellerle karşılaşması da değildir. Kişinin içselliği, vicdanın kutsiyeti tarihçi tarafından ulaşılabilir bir şey değildir, kaldı ki sempati ve sevgiyle ulaşılabilen şey, tarihçinin araştırmasının nesnesi veya amacı da değildir. O, birey insanların gizemlerine nüfuz edemez. Tarihçinin incelediği şey aslında bireyler değil, bireylerin moral güçlerin hareketindeki unsurlar olarak gördükleri şeylerdir.

Moral güçler kavramının Droysen'de merkezî bir yeri vardır (§ 55vd.). Moral güçler kavramı hem tarihin oluş modunun hem de onu bilme imkânının temelidir. Ranke'nin özgürlük, güç ve zorunluluk hakındaki belirsiz refleksiyonları bu durumda somut bir içerik kazanır. Aynı şekilde Droysen, Ranke'nin tarihsel olgu kavramını kullanımını da düzeltir. Özel güdülerinin ve amaçlarının imkânlarıyla birey, tarihte bir unsur değil yalnızca kendisini ahlaki ortak güçler düzeyine yükselterek tarihe katıldığı ölçüde tarihte bir unsurdur. İnsanlığın ortak faaliyetiyle gerçekleştirilen bu ahlaki güçlerin hareketi şeylere istikamet verirler. Mümkün şeyin bu yüzden sınırlı olduğu kesinlikle doğrudur; fakat özgürlük ile zorunluluk arasında bir çatışmanın varlığından söz etmek, kişinin kendisinin tarihsel sonluluğunu yansıtır. Aktör koparılamaz şekilde özgürlük postülası altında konumlanmış durumdadır. Şeylerin istikameti, özgürlüğün önündeki haricî bir engel değildir; çünkü o katı zorunluluğa değil, insanın daima ilişkili olduğu ahlaki güçlerin hareketine bağlıdır. O, aktörün ahlaki enerjisinin kendisini ispatlama performansındaki görevini belirler.[78] Bu

---

78 Bakınız Droysen, *Auseinanderrsetzung mit Buckle*, yeni ed. Rothacker, s. 61. ("The Elavation of History to the Rank of a Science: Being a Review of the *History of Civilisation in England* by H. T. Buckle," *Outline of the Principles of History*, tr. Benjamin Andrews [Boston: Ginn, 1987], ss. 61-89.)

yüzden Droysen, onu bütünüyle tarihsel aktöre göre anlarken, tarihte özgürlük ile zorunluluk arasında çok daha yeterli bir ilişki kurar. O zorunluluğu şartsız ahlaki buyrukla (*Sollen*), özgürlüğü şartsız iradeyle (*Wollen*) ilişkilendirir; her ikisi de bireyi ahlaki alana ait kılan ahlaki gücün ifadeleridir (§ 76).

Keza Droysen için de her spekülatif tarih metafiziğinin sınırlarını ortaya çıkaran, güç kavramıdır. Dolayısıyla Ranke gibi o da Hegel'in basitçe tarihin istikameti içinde büyüyen hiçbir başlangıç noktası bulunmayan gelişme kavramını eleştirir. Fakat gücün burada ne anlama geldiğini daha kesin şekilde tanımlar: "Güç emekle büyür." Bireyin ahlaki gücü büyük ortak hedefler üzerinde çalıştığı ölçüde tarihsel güce dönüşür. O, tarihsel güç hâline gelir; çünkü ahlaki olan, tarihin deviniminde sürekli ve güçlü olan şeydir. Dolayısıyla güç artık Ranke'de olduğu gibi evrensel hayatın (*All-Leben*) ilk ve doğrudan tezahürü değildir, güç yalnızca bu aracılıkta var olur ve yalnızca bu aracılık vasıtasıyla tarihsel gerçeklik olmayı başarır.

Aracı durumundaki ahlaki dünya herkesin ona katılacağı şekilde, fakat farklı tarzlarda devinir. Bazıları geleneksel şeyi yapmaya devam ederek mevcut şartları korurken, diğerlerinin yeni düşünceleri vardır ve onları dile getirirler. Tarihsel sürecin sürekliliği var olan şeyin, olması gereken şeye dayalı eleştiri yoluyla bu sürekli aşılmasından ibarettir (§ 77vd). Bu yüzden Droysen yalnızca "özgürlük sahnelerinden" söz etmez; çünkü özgürlük tarihsel hayatın temel nabız atışıdır ve yalnızca istisnai durumlarda var olmaz. Tarihin büyük şahsiyetleri, bir bütün olarak ve her ayrıntısıyla özgürlük dünyası durumundaki ahlaki dünyanın ileriye doğru deviniminin unsurlarından sadece biridir.

Tarihsel a priorism'e karşı olmak konusunda Droysen Ranke ile hemfikirdir; hareketin sonunu değil, yalnızca istikametini görebiliriz. Bütün amaçlarımızın nihai hedefi in-

sanlığın sonu gelmez faaliyetinin yöneldiği hedeftir — tarihsel bilgiyle tespit edilemez. O yalnızca bulanık şekilde hissettiğimiz bir şey, inandığımız bir şeydir (§ 80-86).

Onun tarihsel bilgiye tahsis ettiği yer bu tarih imajıyla uyumludur. Keza o, Ranke'nin onu anladığı gibi, büyük epik şairlerin tarzında estetik kendi kendini-unutma ve kendini-yok etme olarak da anlaşılamaz. Ranke'deki panteistik unsur, evrene evrensel ancak dolaysız iştirakin, evrenin müşterek-bilgisinin nedenidir. Oysa Droysen, anlamanın içinde hareket ettiği ara bulucu unsurlar düşünür. Ahlaki güçler tarihin fiilî gerçeklikleridir ve eylemleriyle onlara yükselen yalnızca birey değildir; tarihçi de kendi tikelliğini aşarak onlara yükselir. Tarihçiyi de şu özel ahlaki alanlara aidiyeti belirler ve sınırlar; anavatana, politik ve dinî inançlara aidiyeti. Fakat onun iştiraki, kesinlikle aşılamaz bu tek-yanlılığına bağlıdır. Kendi tarihsel varoluşunun somut şartları içinde — şeyler-üstü bir konumdan değil — kendisine adil olma görevi yükler: "Hakkaniyeti anlamaya çalışmak" (91).

Bu yüzden Droysen'in tarihsel bilgi için geliştirdiği formül "araştırma yoluyla anlama"dır (§ 8). Bu süreç hem sınırsız aracılığa hem de sınırsız yakınlığa/dolaysızlığa imada bulunur. Droysen'in burada anlama kavramıyla çok anlamlı bir şekilde bağlantısını kurduğu araştırma kavramının, tarihçiyi, tıpkı Ben ile Sen arasındaki sempatinin ve sevginin ürettiği tam harmoniden nasıl ayırıyorsa, sanat eserinin tamamlanmışlığından o şekilde ayıran görevin sınırsız doğasını dizayn etmek için tasarlanmıştır. Yalnızca geleneğin "sonu gelmez" araştırmasıyla, yeni kaynakların açılmasıyla, onların sürekli yorumuyla araştırma "idea"ya giderek daha fazla yaklaşabilir. Bu doğa bilimlerinin prosedürüne dayanıyormuş ve "kendinde şey (*Ding an sich*)"in sonsuz görev olarak neo-Kantçı yorumunun müjdesiymiş izlenimi bırakıyor gibidir. Fakat daha yakından baktığımız-

da, başka bir şeyi de içerdiğini görürüz. Droysen'in formülasyonu tarihçinin faaliyetini, yalnızca sanatın ideal tamamlanmışlığından ve ruhların komünyonundan değil aynı zamanda, öyle görünüyor ki, doğa bilimlerinin prosedüründen de ayırır.

1882 derslerinin sonunda[79] şu ifadeleri buluyoruz: "Doğa bilimlerinin aksine deney yapamayız, sadece araştırma yaparız ve araştırma dışında hiçbir şey yapamayız." Bu yüzden, araştırma kavramında Droysen için önemli başka bir unsur olmalıdır; sadece tarihsel araştırmanın, doğa araştırmasındaki sınırsız ilerleme gibi sınırsız olması değil — on sekizinci yüzyıl "bilimi"nin ve daha önceki yüzyılların on dokuzuncu yüzyıldaki araştırma kavramının doğuşuna yol açan "doktrinlerine" tezat bir unsur. Muhtemelen bilinmeyen bölgelere giren araştırmacı seyyah imajından yola çıkan bu "araştırma" anlayışı hem doğanın hem de tarihsel dünyanın bilgisini içine alır. Dünyanın bilgisinin teolojik ve felsefi arkabahçesi kayboldukça, bilim de o ölçüde bilinmeyen bölgelere doğru ilerleme olarak anlaşılmış ve bu yüzden ona "araştırma" denmiştir.

Fakat "tarihsel çalışma araştırmadır ve araştırma dışında hiçbir şey değildir" dediğinde bu, Droysen'in, tarihsel yöntemi doğa bilimlerinin deneysel yönteminden nasıl ayırdığını açıklamak için yeterli değildir. Droysen'de bilinmeyen dünyanın sınırsızlığından farklı bir başka sonsuzluk/sınırsızlık — o bununla tarihsel bilgiyi araştırmadan ayırır — daha vardır. Düşüncesi şu gibi görünüyor: Eğer incelenen şey asla kendisini ifşa etmiyorsa, kalitatif sınırsızlıkta olduğu gibi, araştırma farklı bir sınırsızlığa sahiptir. Gerçekten de tarihsel geçmişin, doğanın incelenmesinde deneyin kendi kendisini-sunuşuna tezat durumu budur.

---

[79] Johann Gustav Droysen, *Historik*, ed. R. Hübner (1935), s. 316; Friedrich Meinecke tarafından alınan notlara göre.

Tarihsel araştırma, bilmek için daima farklı olan bir şeyi, yani daima yeni olan geleneği araştırır. Deneyin aksine onun cevabı asla insanın kendi gözleriyle gördüğü şeyin açık kesinliğine sahip olamaz.

Eğer araştırma kavramındaki bu unsurun kaynağının ne olduğunu sorarsak — Droysen şaşırtıcı şekilde deney ile araştırma çelişkisini izler — bu bizi, bana öyle geliyor ki vicdanın incelenmesi kavramına (*Giewissensforschung*) götürür. Tarihin dünyası özgürlüğe bağlıdır ve bu da kişinin araştırılması imkânsız gizemidir.[80] Yalnızca insanın kendi vicdanını kendisinin-araştırması ona yaklaşabilir ve yalnızca Tanrı buradaki hakikati bilebilir. Bu nedenle tarihsel araştırma yasaların bilgisini aramaz ve deneyin kesinliğine çağrıda bulunamaz. Çünkü tarihçiyi nesnesinden geleneğin sonsuz/sınırsız aracılığı koparmış durumdadır.

Fakat diğer taraftan, bu mesafe aynı zamanda yakınlıktır da. Tarihçi "nesnesini" onu kesin şekilde deneyde olduğu gibi tesis ederek müşahade edemez; aksine o, ahlaki dünyayı algılayabilirliği ve ahlaki dünyaya aşinalığı dahilinde, nesnesiyle, doğa bilimcinin nesnesine bağlanma tarzından büsbütün çok farklı bir tarzda bütünleşir. "Söz/söylenmiş şeyler" burada kötü delil değil, mümkün biricik delildir.

"Her ben kendisiyle kuşatılmıştır, her ben kendisini diğer ben'e ifadeleriyle açar" (§ 91). Binaenaleyh, bilinen şey her iki durumda da kökten farklıdır: Yasalar doğa incelemesi için ne ise, ahlaki güçler de tarihçi için odur (§ 16). Tarihçi hakikati onlarda bulur.

---

80 ["Araştırma" kavramındaki teolojik unsur yalnızca araştırmanın ulaşamayacağı *kişi* ve onun özgürlüğüyle ilişkisinde değil, aynı zamanda, asla şifresini çözemeyeceğimiz tarihin gizli "anlamı"yla ilişkisinde , Tanrı'nın takdiriyle "düşünülen" şeyle ilişkisinde yatar. Bu açıdan "Historik," "Helenizmin" kaşifi Droysen'e uygun bir şey olarak, asla hermenoytikten uzaklaşamaz. Bakınız benim *GW*, II, 123 vd., ve yine benim "Heideggers Wege," *Die Marburger Theologie*, ss. 35 vd. (*GW*, III).]

Gelenek hakkındaki sonu gelmez araştırması vasıtasıyla, anlama sonunda daima mümkündür. Droysen'e göre, bütünüyle aracı konumunda olmasına rağmen anlama kavramını nihai düzeyde yakınlık/aracısızlık karakterize eder. "Anlama imkânı, bize tarihsel malzeme olarak sunulan ifadelerin bizim için elverişli olmasından ibarettir." "İnsanlarla, insani ifadelerle ve formlarla kendimizizdir ve temelde benzer ve bir karşılıklılık durumunda olduğumuzu hissederiz." (§ 9). Anlama nasıl bireysel egoyu/ben'i ait olduğu ahlaki genel yapılara bağlar ve işte tam da bu nedenle ahlaki genel yapıların — aile, halk, devlet ve din — kendileri de ifadeler olarak anlaşılabilir.

Böylece, *ifade* kavramı vasıtasıyla, tarihsel gerçeklik anlam alanına yükselir ve bu yüzden *Droysen'in yöntem konusundaki mülahazalarında hermenoytik de tarih incelemesinin efendisi hâline gelir*. "Ayrıntı bütüne, bütün ayrıntıya göre anlaşılır" (§ 10). Bu, şimdi içe yöneltilmiş eski bir retorik hermenoytik kuraldır: "Anlamaya çalıştığı insanlar gibi bir ben'i, kendi içinde bir bütünlüğü olduğu için anlayan insan, bu bütünlüğü bireysel ifadeleriyle ve bireysel ifadeleri de bu bütünlükle tamamlar." Bu, Schleiermacher'in formülüdür. Droysen bu formüle başvurarak onun önkabulünü — yani özgürlük eylemi olarak gördüğü tarihin bir metin gibi derinliğiyle anlaşılabilir ve anlamlı olduğu önkabulünü — paylaşır. Tıpkı bir metni anlamak gibi tarihi anlamak da "ruhsal mevcudiyet" kazanır. Böylece biz, Droysen'in aracı unsurların araştırma ve anlamada neleri içerdiğini Ranke'den çok daha açık bir şekilde belirlediğini görüyoruz, fakat nihai belirlemede o da tarihsel araştırmanın görevini yalnızca estetik-hermenoytik kategoriler dahilinde anlayabilmiştir. Keza Droysen için de tarihsel araştırmanın amacı büyük tarih metnini geleneğin getirdiği malzemeden hareketle yeniden inşa etmektir.

2 Dilthey'in Tarihselciliğin Aporialarıyla Mücadelesi[81]

(A) Epistemolojik Tarih Probleminden Anlam Anlam Bilimleri (Geisteswissenschaften)'nin Hermenoytik Temellerine[82]

Estetik hermenoytik ile tarih felsefesi arasındaki gerilim Wilhelm Dilthey ile dönüm noktasına ulaşır. Dilthey önemini tarihsel görüşün idealizm açısından ima ettiği epistemolojik problemin fiilen farkına varmasına borçludur. Schleiermacher'in biyografisti, romantik anlama teorisiyle birlikte hermenoytiğin doğuşu ve yapısı konusunda sorular yönelten ve Batı metafiziğinin tarihini kaleme alan bir tarihçi olarak Alman idealizminde mündemiç problemlerin ufku içinde hareket eder; fakat Ranke'nin ve o yüzyılın yeni empirizminin öğrencisi olarak düşünme tarzı, ne Schleiermacher'in estetik-panteistik özdeşlik felsefesi ne de tarih felsefesiyle bütünleşmiş Hegel metafiziği onun için geçerli kalamayacak ölçüde farklıdır. Ranke ve Droysen'de de benzer şekilde idealizm ile empirizm arasında ikiye bölünmüş zihinler bulduğumuz doğrudur, fakat bu dikatomi özellikle de Dilthey'de keskindir. Çünkü onda artık klasik romantik ruh empirik araştırma anlayışıyla bir arada var olamaz, fakat bu süregelen gelenek önce Schleiermacher'in sonra da Hegel'in fikirlerini bilinçle benimsemesiyle birlikte kapanır.

---

81 [Bakınız benim "Das Problem der Geschichte in der neueren deutschen Philosophie" (1934), *Kleine Schriften, I*, 1-10 (*GW, II*, 27 vd.)]

82 [Bakınız benim "The Problem of Historical Consciuousnes," tr. J. L. Close, *Graduate Faculty Philosophy Journal* (New School for Social Research), 5 (1975), 1-51, ve Dilthey'ın 1983'teki jübilesen vesilesiyle yaptığım son katkılar (*GW*, IV). Dilthey incelemeleri özellikle de *Einleitung in die Geisteswissenschaften*'ın (*Gesammelte Schriften*, XVIII ve XIX) devamını sağlayacak hazırlık malzemesinin yayınlanmasıyla yeni bir ivme kazanmıştır.

Biz İngiliz empirizminin ve doğa bilimlerinin epistemolojisinin Dilthey üzerindeki erken ve büyük etkisini, onun asıl niyetlerini yıkan şeyler olarak dışarıda tutsak bile bu niyetlerin neler olduklarını anlamak hiç de kolay değildir. Georg Misch bu istikamette önemli bir adım atmıştır.[83] Fakat Misch, Dilthey'in konumunu Husserl'in fenomenolojisi ve Heidegger'in temel ontolojsiyle yüzleştirmek istediği için Dilthey'in "hayat felsefesi"ndeki iç çatışmayı bu çağdaş birbiriyle çelişen bakış açılarına göre tasvir eder. Aynı şey O. F. Bollonow için de söylenebilir.[84]

Dilthey'deki çatışmanın kökleri tarihsel okulun felsefe ile tecrübe arasındaki aracı konumunda yatar. Bu çatışma Dilthey'in bir epistemolojik temel sağlama girişimiyle ortadan kalkmış olmak şöyle dursun, daha da keskin bir çatışmaya dönüşmüştür. Dilthey'in anlam bilimlerine felsefi bir temel sağlama teşebbüsü, Ranke ile Droysen'in Alman idealizmi karşısında öne sürdükleri şeyin epistemolojik sonuçlarını çıkarmayı dener. Dilthey'in kendisi bunun bütünüyle farkındadır. O, tarihsel okulun zayıflığını düşünüşündeki mantıksal tutarlılık yoksunluğu olarak görür: "Tarihsel okulun ve Kant'tan Hegel'e idealizmin epistemolojik postülalarına geri dönmek ve dolayısıyla bu postülaların birbirleriyle bağdaşmazlığını ortaya çıkarmak yerine, onlar bu iki bakış açısını eleştiri süzgecinden geçirmeksizin birleştirmişlerdir."[85] Bu yüzden o kendisine tarihsel tecrübe ile tarihsel okulun idealistik mirası arasında yeni ve çok daha makul bir epistemolojik temel inşa etme görevi yükler. Onun Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'ni tarihsel akıl eleştirisiyle tamamlama niyetinin anlamı budur.

---

[83] Hem Dilthey'ın toplu eserlerinin beşinci cildine yazdığı girişle hem de *Lebensphilosophie und Phänomenologie* (Birinci Baskı, 1930) adlı kitabındaki Dilthey yorumuyla.

[84] O. F. Bollonow, *Dilthey* (1936).

[85] *Gesammelte Schriften*, VII, 281.

Bu amaç spekülatif idealizmden uzaklaşmasını da içinde taşır. Bu amaç harfiyen anlaşılması gereken bir analoji sağlar. Dilthey tarihsel aklın da saf akıl ile aynı türden bir gerekçelendirmeye ihtiyaç duyduğunu söylemek ister. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin devir-açıcı sonucu, onun dünya, ruh ve Tanrı hakkındaki saf rasyonel bilim olarak metafiziği yıkması değildi sadece, o aynı zamanda, içinde a priori kavramların kullanımının doğrulandığı ve bilginin mümkün hâle geldiği bir alanı ortaya çıkarmasıdır. *Saf Aklın Eleştirisi* bir kâhinin rüyalarını yıkmakla kalmamış, aynı zamanda saf bilimin nasıl mümkün olabileceği sorusuna da cevap vermiştir. Bu sırada spekülatif idealizm dünya tarihini aklın kendi kendisini analiziyle bütünleştiriyor ve ayrıca, özellikle de Hegel'le, tam da tarih alanında dahiyane başarılara imza atıyordu. Bu suretle, saf aklın bilimi iddiası tarihsel bilgiye teşmil edilmiş oluyordu. O, *Geist*'ın ansiklopedisinin parçasıydı.

Fakat tarihsel okulun gözünde, spekülatif tarih felsefesi rasyonel metafiziğin dogmatizminden hiç de daha aşağı kalır bir dogmatizm değildi. Dolayısıyla bu okul Kant'ın doğanın bilgisi için ortaya koyduğu felsefi temellendirmeyle aynı türde bir felsefi temellendirmeyi tarihsel bilgi için yapmak durumundaydı.

Bu talep, "doğa felsefesi" nin aşırılıklarından da anlaşılabileceği gibi, yalnızca Kant'a dönülerek karşılanamazdı. Kant, on yedinci yüzyılda yeni bilimin doğuşunun oluşturduğu bir şey olarak bilgi problemi hakkındaki çalışmaları bir sonuca bağlamıştı. O, yeni bilimin kullandığı matematiksel-bilimsel inşa modeline, yeni bilimin fikirlerinin *entia rationis* var olma iddiası dışında bir iddia taşımadıkları için ihtiyaç duydukları epistemolojik gerekçeleri/doğrulamayı sağladı. Eski temsilci (representationalist) teori artık yeterli olamazdı.[86] Böylece,

---

[86] Bilgi probleminin klasik antikitede, sözün gelişi Demokritus'ta bulunan ve neo-Kantçı tarihçilerin aynı zamanda Platon'u yorumlayarak ulaştıkları erken for-

düşünce ile oluşun mukayese edilemezliği yüzünden, bilgi probblemi yeni bir tarzda ortaya konuluyordu. Dilthey bunu açıkça görmüş ve Count York ile mektuplaşmasında on yedinci yüzyıl epistemolojisinin, Duhem'den bu yana modern araştırmanın göz kamaştırıcı tarzda doğruladığı nominalist arkabahçesinden söz etmiştir.[87]

Epistemoloji problemi tarihsel bilimlerde yeni bir aciliyet kazanır. Biz bunu dil tarihinden de biliyoruz; çünkü *Erkenntnistheorie* (*epistemoloji*) kelimesi ancak Hegel'den sonraki dönemde ortaya çıkabilmiştir. Bu kelime, empirik araştırma Hegelci sistemin güvenilirliğini yıktığında kullanıma girmiştir. On dokuzuncu yüzyıl, Hegelci felsefenin çözülüşüyle birlikte logos ile varlık/oluş arasındaki mütekabiliyet sonunda ortadan kalktığı için epistemoloji yüzyılı hâline gelmiştir.[88] Hegel aklı herşeyde, hatta tarihte gösterirken, antik logos felsefesinin son ve en evrensel temsilcisiydi. Şimdi, bir a priori tarih felsefesi eleştirisi yaparken, insanlar Kantçı eleştirinin büyüsü altındaydılar; problemi artık tarihsel dünyanın problemi olarak da görüyorlardı; çünkü dünya tarihinin saf rasyonel inşasını gerçekleştirme iddiası reddedilmiş ve benzer şekilde tarihsel bilgi de tecrübeyle sınırlandırılmıştı. Tarihin de doğa gibi *Geist*'ın tezahürü olmadığı düşünüldüğünde, insan zihninin tarihi nasıl bilebileceği, doğanın matematiksel yapılar vasıtasıyla nasıl bilinebileceği Kant için ne kadar problematikse o kadar proble-

---

munun başka bir temeli vardı. Demokritos'la başlayan bilgi problemi tartışması aslında Skeptikler'le sona ermişti (bakınız Paul Natrop, *Studien zum Erkenntnisproblem im Alertum* [1892] ve benim "Antike Atomtheorie," *GW*, V, 263-82).

87 P. Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci* (3 cilt.$ Paris, 1955)$ *Le systéme du monde*, X (Paris, 1959). [Bakınız Birinci Kısım, 4 numaralı dipnot.]

88 [Bakınız E. Zeller, "Über Bedeutung und Aufgabe der Erkenntnistheorie" (1862), *Vorträge und Ablundlungen* (Leipzig 1875-84), II, 446-78., ve benim "E. Zeller: Der Weg eines Liberalen von der Theologie zur Philosophie, " *Semper Apertus: 600 Jahre Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1386-1986*, ed. W. Doerr (6 cilt.; Heidelberg, 1985), II.]

matik hâle geliyordu. Bu yüzden, nasıl Kant saf bilim nasıl mümkündür sorusuna cevap vermiş ise Dilthey de aynı şekilde tarihsel tecrübenin nasıl bir bilim olabileceği sorusuna cevap vermek durumundaydı. Dolayısıyla, Kantçı soruyla açık bir analoji kurarak Dilthey tarihsel dünyanın anlam bilimlerini destekleyebilecek kategorilerini keşfetmeyi denedi.

Dilthey'e özel önemini veren ve onu neo-Kantçılardan — neo-Kantçılar anlam bilimlerini eleştirel felsefenin dirilişine dahil etmeye çalışıyorlardı — ayıran şey onun, anlam bilimleri örneğinde tecrübenin, doğa araştırmasında olduğundan çok daha farklı bir şey olduğunu unutmamasıdır. Doğa bilimlerinde bütün mesele, tecrübeden — yani kendisini bireyin tecrübesinden koparark uygun deneysel bilgi stokunun parçası hâline getiren tecrübeden — doğan ispatlanabilir keşiflerdir. Neo-Kantçılar için bu "bilgi nesnesinin" kategorik analizi, transandantal felsefenin pozitif başarısıydı.[89]

Neo-Kantçıların değer felsefesi formunda yaptığı üzere, basitçe Kantçı inşayı benimseyerek onu tarihsel bilgi alanına tatbik etmek, Dilthey'i tatmin edemezdi. O, neo-Kantçı eleştirel felsefenin kendisinin dogmatik olduğunu düşünüyordu ve İngiliz empirizmini dogmatik diye nitelemekte de eşit ölçüde haklıydı. Çünkü tarihsel bilginin yapısı, böylece bir değer ilişkisi hâline gelen tecrübeden alınan olgulara değil, bizatihi tecrübenin ait olduğu içsel tarihselliğe dayanıyordu. Tecrübe (*Erfahrung*) diye adlandırdığımız ve tecrübe vasıtasıyla kazandığımız şey yaşanan tarihsel süreçtir; ve onun paradigması olguların keşfi değil, hatıralar ile beklentilerin bir bütündeki özel kaynaşmasıdır. Bu yüzden, tarihsel bilimlerde bilmenin özel modunu önceden şekillendiren şey ıstırap ve vukufu itibarı ile gelişen kişinin

---

[89] Bakınız H. Rickert, *Der Gegenstand der Erkenntnis* (Freiburg, 1892).

gerçekliğin acılı tecrübesinden aldığı derstir. Tarihsel bilimler yalnızca hayat tecrübesinde zaten mündemiç düşünceyi geliştirerek genişletirler.[90]

Böylece epistemolojik soruşturma burada, farklı bir hareket noktasından yola çıkar. Görevi bazı bakımlardan çok daha kolaydır. O, düşüncelerimizin "dış dünya" ile örtüşme imkânının temellerini araştırma ihtiyacı duymaz. Biz burada tarihsel dünyanın bilgisiyle ilgileniyoruz ve bu dünya daima insan zihni tarafından oluşturularak şekillendirilmiş bir dünyadır. Bu nedenle Dilthey, tarih hakkındaki evrensel bakımdan geçerli sentetik yargıları problem olarak görmez.[91] Bu noktada desteğini Vico'da bulur. Vico'nun, Kartezyen kuşkuya ve ona dayanan doğa bilimlerinin matematiksel bilgisinin kesinliğine tepkiyle, insan-yapımı tarihsel dünyanın epistemolojik önceliği iddiasında bulunduğunu hatırlayalım. Dilthey aynı argümanı tekrarlar ve "Bir tarih bilimi imkânının ilk şartı bizatihi kendimin tarihsel bir varlık olmam ve tarihi inceleyen kişinin tarihi yapan kişi olmasıdır"[92] diye yazar. Tarihsel bilgiyi mümkün kılan şey özne ile nesnenin homojenliğidir/aynılığıdır.

Fakat bu tespit, hiçbir şekilde Dilthey'in ileri sürdüğü epistemolojik problemin çözümü değildir. Aksine, homojenliği tarihsel bilginin şartı olarak görmek asıl epistemolojik tarih problemini gizler. Sorun, bireyin tecrübesinin ve bu tecrübe hakkındaki bilgisinin nasıl tarihsel tecrübe hâline geldiğidir. Tarihte artık birey tarafından bütünler olarak tecrübe edilen ya da başkaları tarafından bütünler olarak yeniden-tecrübe edilen tutarlı bütünlerle ilgilenmiyoruz. Dilthey'in argümanı yalnızca birey yapımı tecrübe ya da ye-

---

90 Aşağıda ss. 346 vd.'ındaki tecrübenin tarihselliği analiziyle mukayese ediniz.

91 *Gesammelte Schriften*, VII, 278.

92 A. g.y. [Fakat, daha yerinde bir ifade kullanmak gerekirse, tarihi "yapan" kimdir?]

niden-tecrübe için geçerlidir ve bu onun epistemolojik teorisinin hereket noktasıdır. Bireyin hayatının süreklilik kazanma tarzını ele alarak Dilthey hem tarihsel sürekliliğe hem de onun bilgisine temel sağlayacak kurucu kavramlar elde etmek ister.

Doğa araştırmasının kategorilerinin aksine, bu kavramlar hayattan çıkarılan kavramlardır. Dilthey için tarihsel bilginin nihai önkabulü tecrübedir (*Erlebnis*). Bilinç ile nesnenin ondaki özdeşliği — yani spekülatif idealizmin postülası — hâlâ ispatlanabilir gerçekliktir. Burası dolaysız kesinliğin bulunduğu yerdir; çünkü tecrübe artık eylem (bir bilinç olma) ile içerik (bilincinde olunan şey) hâlinde ikiye bölünmez.[93] Aksine o bölünemez bilinçtir. Tecrübenin bir şeyin tecrübesi olduğunu söylemek bile gereksiz bir ayrım yapmaktır. Dilthey bu noktaya ulaştıktan sonra, zihin dünyasının unsurlarından sürekliliğin aracısızlığının nasıl yaratıldığını ve bu sürekliliğin bilgisinin nasıl mümkün olduğunu araştırır.

"Tasvir edici ve analitik psikoloji" hakkındaki fikirlerinde bile Dilthey "insanın iç hayatının nasıl süreklilik (*Zusammenhang*) kazandığını," doğanın bilgisini kategorilere başvurarak açıklamaktan çok farklı bir şekilde açıklamaya çalışır.[94] O, psikolojik sürekliliğin yaşanan karakterini doğal süreçlerin nedensel sürekliliğinden ayırmak için yapı kavramını kullanır. Mantıksal açıdan "yapının" ayırt edici özelliği, bir zamansal, nedensel silsileye değil, içsel ilişkilere bağlı bir ilişkiler totalitesine atıfta bulunmasıdır.

Yapı ile Dilthey, geçerli bir başlangıç noktası bulduğunu, Ranke ile Droysen'in metodolojik refleksiyonlarının eksikliklerini giderdiğini düşünür. Fakat o, tarihsel okulun bir

---

93 VII, 27 vd. 230.

94 VII, 177.

noktada haklı olduğunu teslim eder: Evrensel özne diye bir şey yoktur, tarihsel bireyler vardır yalnızca. Anlamın idealitesi bir transandantal öznede konuşlandırılamaz; o, hayatın tarihsel gerçekliğinden doğar. Serimlenen ve kendisini anlaşılabilir birimler hâlinde şekillendiren hayatın bizatihi kendisi ve bu üniteleri anlayan tekil bireydir. Bu Dilthey'in analizi için apaçık bir başlangıç noktasıdır. Bireye göründüğü (başkaları tarafından biyografik bilgi vasıtasıyla yeniden-tecrübe edildiği ve anlaşıldığı) şekliyle hayatın sürekliliğini, özel tecrübelerin (*Erlebnisse*) anlamı yaratır. Bir organize edici merkez etrafında olduğu gibi, onlar etrafında da hayatın birliği, bir melodi, formunu — sadece notaların arka arkaya dizilişiyle değil, melodinin formel birliğini belirleyen müzikal motiflerle — nasıl elde ediyorsa o şekilde yaratılır.

Keza burada da, Droysen'de olduğu gibi, romantik hermenoytiğin yönteminin evrensellik istikametinde genişlediği açıktır. Tıpkı metnin tutarlılığı gibi, hayatın yapısal tutarlılığı da bütün ile parçaları arasındaki ilişki olarak tanımlanır. Her parça nasıl hayatın bütününe ilişkin bir şeyi — yani bütün için önemli/anlamlı bir şeyi — dile getiriyorsa aynı şekilde her parçanın anlamını belirleyen şey de bütündür. Bu, metin yorumunun eski hermenoytik ilkesidir ve hayat her parçasında dile gelen bir anlam birliğini varsaydığı ölçüde hayatın tutarlılığı için de geçerlidir.

Dilthey'in anlam bilimlerini epistemolojik temellendirmesinin belirleyici adımı, bireyin tecrübesindeki tutarlılık yapısından, hiçbir *bireyce tecrübe edilemeyen tarihsel tutarlılığa* geçiştir. Burada — spekülasyon eleştirisine rağmen — "reel özneler"in yerine "mantıksal özneler" yerleştirmek zorunludur. Dilthey bu zorluğun farkındadır fakat bunu müsamahayla karşılanabilir bir şey olarak görür; çünkü — bir neslin ya da bir milletin birliğinde olduğu gibi — bireylerin bir araya gelme tarzı, onu açıklamak için peşine düş-

mek kesinlikle imkânsız olduğu için öylece kabul edilmesi gereken bir ruhsal gerçekliği temsil eder. Bunun reel özne olmadığı doğrudur; bu, sınırlarının belirsizliğinden de kolayca anlaşılabilir. Ayrıca, bireyler ancak varlıklarının bir parçasıyla onun içinde yer alırlar. Fakat Dilthey için, bu türde özneler hakkında da ifadeler oluşturulabilmesi dışında hiçbir sorun yoktur. Tarihçi halkların faaliyetlerinden ve kaderlerinden söz ederken sürekli bunu yapar.[95] Sorun, yalın şekilde ifade etmek gerekirse, bu tür ifadelerin epistemolojik olarak doğrulanıp doğrulanamayacağıdır.

Dilthey'in, anahtar problem olarak gördüğü bu hususta ki düşünüşünün netlik kazandığı söylenemez. Buradaki belirleyici problem, anlam bilimlerinin *psikolojik* temellendirmesinden *hermenoytik* temellendirmesine geçişi sağlamaktır. Dilthey bu konuda hiçbir zaman tasarılar yapmaktan öteye geçemedi. *Aufbau*'nun[96] tamamlanmış iki parçasının, yani otobiyografi ile biyografinin — her ikisi de tarihsel tecrübeyle tarihsel bilginin özel durumlarıdır — lüzumsuz derecede ağırlıklı bir yer işgal etmelerininin nedeni de budur. Çünkü gördüğümüz gibi asıl problem, kimse tarafından tecrübe edilemeyen bir tutarlılığın nasıl tecrübe edileceğinden ve nasıl bilineceğinden çok, genelde nasıl tecrübe edileceği ve bilineceğidir. Yine de, Dilthey'in anlama problemini açıklığa kavuşturma tarzında hiçbir kuşkuya mahal yoktur. Anlamak bir ifadeyi anlamaktır. İfade edilen şey ifadede, nedenin etkideki mevcudiyetinden çok farklı bir şekilde mevcuttur. O, ifadenin bizatihi içindedir ve ifade anlaşıldığında anlaşılacaktır.

---

95 Dilthey, VII, 282 vd. Georg Simmel aynı problemi tecrübenin sübjektivitesi ile nesnenin sürekliliğinin diyalektiği ile, — yani nihai noktada psikolojik olarak — çözmeyi dener. Bakınız, *Brücke und Tor*, ss. 82 vd.

96 Dilthey, *Der Aufbau der geschiçchtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Gesammelte Schriften*, VII.

En başından itibaren Dilthey'in çabaları, tarihsel dünyadaki ilişkileri doğanın düzeninin nedensel ilişkilerinden ayırmaya yönelmiştir ve bu yüzden anlama ve ifade kavramları onun için daima merkezî kavramlar olmuştur. Husserl'in etkisiyle ulaştığı metodolojik netlik ona sonunda anlam kavramını — etkinin sürekliliğinden doğan bir kavramdır — Husserl'in *Mantık Araştırmaları*'yla bütünleştirmesine imkân sağlamıştır. Dilthey'in ruhsal hayatın yapısal niteliği kavramı, bilincin intensiyonalitesi teorisine tekabül eder; bu teoride yapı yalnızca psikolojik bir olgu değildir; bilincin temel niteliğinin fenomenolojik tasviridir. Her bilinç bir şeyin bilincidir; her ilişki bir şey için ilişkidir. Husserl'e göre, bu intensiyonalitenin bağlantılı olduğu şey — intensiyonel nesne — psişik bir unsur değil, bir ideal birliktir/ünitedir ve ideal bir üniteyi ve bir ideal ünite olduğu düşünülen şeyi dile getirir. Bu yüzden Husserl'in ilk "Mantık Araştırması," mantıksal psikolojizmin önyargılarına karşı bir ideal anlam kavramını savunur. Bu ispatlama Dilthey için anahtar öneme haizdir. Çünkü o ancak Husserl'in analizini anladıktan sonra "yapı"nın nedensel süreklilikten farklı olduğunu söyleyebilmiştir.

Bir örnek bunu açıkça ortaya koyacaktır: Bir psişik yapı, bir birey diyelim, bireyselliğini yeteneklerini geliştirerek ve aynı zamanda şartların sınırlayıcı etkisini tecrübe ederek elde eder. Ortaya çıkan şey durumundaki fiilî "bireysellik"— yani bireyin karakteri — ne yalnızca nedensel faktörlerin sonucudur ne de yalnızca bu nedenlere göre anlaşılabilir; tersine o kendi içinde anlaşılabilir bir ünite, tezahürlerinin her birinde ifade edilen ve dolayısıyla onların her biriyle anlaşılabilen bir ünitedir. Burada, neden-sonuç sisteminden bağımsız şekilde, eşsiz bir oluşum şekillenmektedir. Dilthey'in "yapısal süreklilik"le kastettiği şey ve Husserl'le birlikte, artık "anlam" diye nitelediği şey budur.

Dilthey keza artık yapısal sürekliliğin ne ölçüde *verili* olduğunu da söyleyebilir — Ebbinghaus'la ana çatışma noktası. O yalnızca tecrübenin dolaysızlığında verili değildir; ne de nedensel faktörlerin ürünü olarak psike "mekanizması" temelinde kolayca inşa edilebilirdir. Daha ziyade, bilincin intensiyonalitesi teorisi verililik fikrine yeni bir temel sağlar. Bu durumda kimse artık tutarlılığı tecrübenin (*Erlebnis*) atomlarından çıkaramaz ya da onu bu şekilde açıklayamaz. Tersine, zaten bilinç daima tutarlılığı gerektirir ve varlığı tutarlılığı gaye edinmesinde mevcuttur. Bu yüzden Dilthey, Husserl'in *Mantık Araştırmaları*'nın, o unsurlardan türetilebilir değillerse de yapı ve anlam gibi kavramları meşrulaştırdığı için devir açıcı bir metin[97] olduğunu düşünür. Onların şimdi kendilerinden hareketle ve üzerine inşa edildikleri farzedilen unsurlardan çok daha temel şeyler oldukları gösterilmiş oluyor.

Husserl'in anlamın idealitesini ispatının bütünüyle *mantık* araştırmalarının ürünü olduğu doğrudur. Dilthey'in onunla yaptığı, çok farklı bir şeydir. Onun için anlam mantıksal bir kavram değildir, *hayatın* ifadesi olarak anlaşılmalıdır. Hayatın kendisi, yani zamansallığın akışı, kalıcı anlam birimlerinin oluşumu istikametinde akar. Hayat kendi kendisini yorumlar. Hayatın bizatihi kendisi hermenoytik bir süreçtir. Bu yüzden hayat anlam bilimlerinin hakiki temelidir. Hermenoytik, Dilthey'in düşünüşündeki romantik miras değildir, felsefenin "hayat"ta temellendirilmesinden doğar. Dilthey burada Hegel'in "entelektüalizmini" tümüyle aştığına inanır. Üstelik onu, Leibniz'den türeyen romantik ve panteistik bireysellik kavramı da tatmin etmez. Felsefeyi hayatta temellendirmek, onu bireysellik metafiziğine karşı savunmak ve onu bilinçle Leibniz'in kendi yasalarını geliş-

97 VII, 13a.

tiren *penceresiz monadlar* görüş noktasından uzaklaştırmaktır. Bireysellik bundan böyle kökleri fenomenlerde bulunan asli bir idea değildir. Tersine Dilthey, "psikolojik hayatın" tümünün şartların gücüne tabi olduğunda ısrarlıdır.[98] Bireyselliğin kaynak teşkil edici gücü diye bir şey yoktur. O kendisini icra ederek kendisi hâline gelir. Bütün tarihsel idealar gibi, bireysellik ideası için de temel teşkil eden şey, etki süresiyle sınırlı olmasıdır. Amaç ve anlam gibi kavramlar bile Dilthey için Platonik ya da skolastik anlamda idealar değildir. Onlar da tarihsel idealardır; çünkü onlar da etkilerinin süreleriyle sınırlıdır; onlar enerji kavramları olmalıdır. Dilthey burada, Ranke üzerinde de önemli etkisi bulunan Fichte'ye dayanır.[99] Bu yüzden Dilthey'in hayat hermenoytiği esasında tarihsel dünya görüşünü korumaya çalışır.[100] Felsefe ona sadece tarihsel dünya görüşünün hakikatini deklare etmenin kavramsal araçlarını sağlar.

Ancak bu izahlara rağmen, "Dilthey'in hermenoytiği *hayatta* temellendirmesi"nin, idealistik metafiziğin *zımni* sonuçlarından sahiden kurtulup kurtulamadığı açık değildir.[101] O, sorunu şöyle dillendirir: Bireyin gücü onun dışında ve ondan önce var olan şeyle, yani objektif *Geist*'la nasıl ilişkilidir? Güç ile anlam, güçler ile fikirler, hayatın olgusallığı ile idealitesi arasındaki ilişki nedir? Bu soru nihai noktada tarihin bilgisinin nasıl mümkün olduğunu belirlemelidir. Çünkü tarihte insanı da aynı şekilde bütünüyle bireysellik ile objektif *Geist* arasındaki ilişki belirler.

Şimdi de, açıktır ki bu ilişki belirsizlikten kurtulmuş değildir. Bu ilişki, bir yandan, bireyin kendileriyle kendi gücü-

---

98 V, 266.

99 VII, 157, 280, 333.

100 VII, 280.

101 O. F. Bolnow, *Dilthey* adlı kitabında Dilthey'daki güç kavramının gereğinden fazla geri plana atıldığını doğru olarak tesbit etmiştir (ss. 168 vd.). Bu romantik hermenoytiğin Dilthey'ın düşünüşü üzerindeki zaferinin işaretidir.

nün bilincine ulaştığı sınırlama, baskı ve direniş tecrübesidir. Fakat onun tecrübe ettiği şey yalnızca gerçekliğin aşılamaz duvarları değildir. Tersine, tarihsel bir varlık olarak o, bireye destek olan ve aynı zamanda bireyin kendisini ifade ettiği ve yeniden keşfettiği tarihsel gerçeklikleri de tecrübe eder. Bu özellikleriyle onlar "aşılamaz duvarlar" değil, hayatın nesnelleşmeleridir. (Droysen "ahlaki güçlerden" söz ediyordu.)

Bunun anlam bilimlerinin doğasının belirlenmesinde çok büyük bir önemi vardır. Verili şey kavramının burada çok farklı bir yapısı vardır. Doğa bilimlerinin aksine, anlam bilimlerindeki verili şey kavramının özelliği, "kişinin fiziksel dünyanın imajlarına uygun sabit ya da yabancı herhangi bir şeyle ilgili bütün fikirleri hesap dışı tutmasıdır."[102] Burada verili olan yapılmış bir şeydir. Dilthey, Vico'nun tarihsel nesnelere atfettiği eski üstünlüğü, anlamanın kendisiyle tarihsel dünyayı kavradığı evrensellik temeli sayar.

Fakat sorun psikolojik bakış açısından hermenoytik bakış açısına geçişin, bu temel üzerinde gerçekten başarılıp başarılamadığı ya da Dilthey'in, arzu edilmeyen ve kabul edilmeyen spekülatif idealizme yakınlaştıran problemlerin tuzağına düşüp düşmediğidir.

Atıfta bulunulan pasajda — hatta atıfta bulunulan pasajın her kelimesinde — yalnızca Fichte'nin değil, Hegel'in sesi de duyulabilir. Onun "pozitivite" eleştirisi,[103] kendine-yabancılaşma kavramı, *geist*'ı başka bir varlıkta kendisini fark etme olarak tanımı Dilthey'in ifadesinden kolayca çıkartılabilir ve biz tarihsel dünya görüşünün idealizme karşı ileri sürdüğü ve Dilthey'in epistemolojik açıdan geçerli kılmayı üstlendiği farklılığın nerede ikamet ettiğini sorabiliriz.

---

102 VII, 148.

103 *Hegels theologische Jugendschriften*, ed. Nohl, ss. 139 vd.

Bu soru, Dilthey'in tarihin temel olgusu olan hayatı karakterize ettiği merkezî ifadeye baktığımızda çok daha belirgin hâle gelir; O, "hayatın düşünce-oluşturucu işleyişi"nden[104] söz eder. Bu ifadenin Hegel'den nasıl farklı olduğunu söylemek kolay değildir. Hayat "anlaşılması zor bir görünüş"[105] sunsa da Dilthey hayatı sadece uygarlığın ilerlemesi sayan aşırı-optimistik gürüşle ne kadar alay ederse etsin, şekillendirdiği düşüncelere göre anlaşıldığı ölçüde, hayata teleolojik bir yorum şeması empoze edilir ve *Geist* olarak anlaşılır. Binaenaleyh, son yıllarında Dilthey'in Hegel'e giderek daha yakınlaştığını ve "hayat" kavramını kullandığı durumlarda *Geist*'dan söz ettiğini görüyoruz. O yalnızca Hegel'in maruz kaldığı kavramsal gelişmeyi tekrarlar. Bu olgunun ışığında, Hegel'in erken, "teolojik" diye nitelenen yazılarının bilgisini Dilthey'e borçlu olduğumuzu kaydetmek ilgi çekici olacaktır. Bu, Hegel'in düşüncesini anlamamıza katkıda bulunan malzemeden ve onun *Geist* kavramının spiritüel bir hayat kavramına dayanıyor olmasından da çok açıkça anlaşılmaktadır.[106]

Dilthey'in bizatihi kendisi de Hegel'le paylaştıkları şeyin ve onları ayıran şeyin açıklamasını yapmayı dener.[107] Fa-

---

104 VII, 136.

105 VII, 224.

106 Dilthey'ın ilkin 1906 yılındayayınlanan ve *Gesammelte Schriften* (1921)'nin IV. Cildinde ölümünden sonra el yazıları ilave edilen temelleri-sarsan eseri *Die Jugendgeschichte Hegels* Hegel incelemelerinde, kendisine yüklediği görevden dolayı değil, sonuçlarından dolayı yeni bir dönemi başlatmıştır. Buna kısa sure sonra,*Theologische Jugendschriften*'in 1911'de Hermann Nohl tarafından yayınlanması ve Theodor Haering'in nüfuz edici yorumunun (*Hegel*, I [1928]) herkese açıkça ortaya koyduğu yazıları eklendi. Bakınız benim *Hegels Dialektik* adlı kitabımla birlikte "Hegel und der geschichtliche Geist" (bugün herikisi de *GW*, III'de yer alıyor) ve Herbert Marcuse, *Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit* (1932); bu metin hayat kavramının *Geist'ın Fenomenolojisi* için örnek oluşturucu fonksiyonunu göstermektedir.

107 Ölümünden sonra yayınlanan notları ayrıntılı şekilde *Jugendgeschichte Hegels*, *Gesammelte Schriften*, IV, 217-58'de ve çok daha kapsamlı bir şekilde *Aufbau*, Böl. 3, ss. 146 vd.'mında yer almaktadır.

kat, Hegel'in akla inancına, dünya tarihini spekülatif inşasına ve bütün düşünceleri mutlak'ın diyalektik kendi kendisini-açmasından a prioristik dedüksiyonuna getirdiği eleştiri, eğer kendisi de "objektif *Geist*" kavramına bu tür bir merkezî yer veriyorsa, ne anlama gelir? Dilthey'in, Hegel'in bu kavramı soyut inşasına karşı çıktığı doğrudur: "Artık hayatın gerçekliğinden yola çıkmalıyız" demektedir Dilthey; "Biz hayatı anlamaya ve onu uygun kavramlarla sunmaya çalışıyoruz. İdealist inşadan, dünya *Geist*'ının özünü dile getiren bir şey olarak evrensel akla tek yönlü vurguya dayanmaktan kurtarılmış yeni bir objektif *Geist* kavramı mümkündür: O, aileyi, sivil toplumu, devleti ve hukuku içerdiği kadar dili, âdetleri ve bütün hayat formlarını da içerir. Ve Hegel'in objektif *Geist*'tan ayrı bir şey olarak mutlak *Geist* dediği şey — yani sanat, din ve felsefe — bu kavramın kapsamı içinde kendilerine yer bulurlar. ..." (*Ges. Schr*, VII, 150).

Bu, kuşkuya yer bırakmaksızın Hegel'in dönüşüdür. Fakat bu ne demektir? Bu "hayatın gerçekliğini" ne ölçüde dikkate almaktadır? Buradaki en anlamlı şeyin, Dilthey'in objektif *Geist* kavramını sanata, dine ve felsefeye teşmil etmesi olduğu ortadadır. Çünkü bu, Dilthey'in onları dolaysız hakikat olarak değil, hayatın kendisini ifade ettiği formlar olarak kabul ettiği anlamına gelir. Sanat ile dini felsefeyle aynı konuma yerleştirerek o, spekülatif kavram iddiasını da reddetmektedir. Dilthey aynı zamanda, hiç de *Geist*'ın kendisini dile getirdiği ve bilinir kıldığı "en güçlü formları" oldukları için bu formların objektif *Geist*'ın diğer formlarına öncelik taşıdığını reddediyor değildir. *Geist*'ın mutlak kendi-bilgisinin bu önceliği, Hegel'in bunları mutlak *Geist*'ın formları olarak görmesine neden olan şeydir. Bu yüzden onlarda yabancı hiçbir şey yoktur ve dolayısıyla *Geist* kesinlikle kendi evindedir. Dilthey için de, gördüğümüz üzere, sanatın nesnelleşmeleri hermenoytiğin gerçek zaferini temsil eder. Bu yüzden o, Hegel'den nihai belirlemede yalnızca

bir konuda ayrılır: Hegel'e göre, *Geist*'ın evine dönüşü felsefi kavramda gerçekleşir, oysa Dilthey için felsefi kavram bilgi olarak değil ifade olarak önemlidir.

Biz bu yüzden, Dilthey için de gerçekten "mutlak *Geist*" — yani her yabancı şeyin ve her farklılığın eridiği şeffaflık — durumunda bir *Geist* formu olup olmadığını sormalıyız. Dilthey için onun var olduğu ve bu ideale tekabül eden şeyin spekülatif felsefe değil tarihsel bilinç olduğu tartışma götürmez. Tarihsel bilinç insani ve tarihsel dünyanın bütün fenomenlerini yalnızca, *Geist*'ın kendisini daha mükemmelen bilmesi nedeniyle nesneler olarak görür. *Geist*'ın nesnelleşmeleri şeklinde anlayarak onları geriye "geldikleri zihinsel hayata"[108] tercüme eder. Bu yüzden tarihsel bilinç için objektif *Geist*'ın aldığı formlar bu *Geist*'ın kendi kendisininbilgisinin nesneleridir. Tarihsel bilinç evrensellik kazanır, çünkü tarihin bütün verilerini içinden doğdukları hayatın tezahürleri olarak görür: "Burada hayat hayatı anlar."[109] Bu yüzden, tarihsel bilinç için gelenek insani *Geist*'ın kendi kendisiyle-karşılaşması hâline gelir. Tarihsel bilinç özellikle sanata, dine ve felsefeye tahsis edilmiş görünen şeyi kendisine maleder. *Geist'ın kendisiyle ilgili bilgisinin tamamlandığı yer spekülatif kavram bilgisi değil, tarihsel bilinçtir.* Tarihsel bilinç tarihsel *Geist*'ı herşeyde görür. Felsefe bile yalnızca hayatın ifadesi sayılmalıdır. Felsefe bunun farkında olduğu ölçüde, eski kavramlar vasıtasıyla bilgi olma iddiasından vazgeçecek ve felsefenin felsefesine, neden bilimin yanıbaşında hayat içinde felsefe olduğunun felsefi yorumuna dönüşecektir. Geç dönem yazılarında Dilthey, bu türde bir felsefenin felsefesinin ana hatlarını çizmiş ve farklı dünya görüşü tiplerini kendisini yorumlayan hayatın farklılıklarına atfetmiştir.[110]

---

108 V, 265.

109 VII, 136.

110 V, 339 vd. ve VIII.

Metafiziğin bu tarihsel aşılmasına büyük edebiyatın yorumu — Dilthey bunu hermenoytiğin zaferi olarak görür — eşlik eder. Ancak felsefe ile sanat, tarihsel olarak anlayan bilinç için nisbi önemini sürdürür. Onlar, *Geist* onlardan yorumla koparılmış olamayacağından, özel bir yer işgal eder; çünkü onlar "sırf ifadedirler" ve bunun dışında bir şeyin peşinde değildirler. Fakat öyle olsalar bile, onlar dolaysız hakikat değildirler, yalnızca hayatı anlamanın organı olarak hizmet ederler. Bir uygarlığın bazı yüksek zirveleri nasıl o uygarlığın *Geist*'ını çok daha kolaylıkla ifşa ediyorsa ve gerçekten önemli tarihsel kararlar nasıl büyük adamların planlarında ve işlerinde gözler önüne seriliyorsa, aynı şekilde felsefe ve sanat da özellikle yorumlayıcı anlamada o kadar gözler önüne serilir. Burada entelektüel tarih *form*'dan, yani, kendilerini oluşun akışından kurtaran anlamlı bütünlerin saf gelişiminden yararlanır. Schleiermacher biyografisinin girişinde Dilthey şunları söyler: "Entelektüel akımların tarihinin hakikat âbidelerine sahip olma avantajı vardır. İnsan bu eserlerde ifade edilen niyet konusunda yanılmış olabilir, fakat bu eserlerde ifade edilen kendi aktüel iç ben'inin içeriği konusunda yanılmış olamaz."[111] Dilthey'in bize Schleiermacher'in şu notunu aktarması tesadüfi değildir: "Çiçek asıl olgunluktur. Meyve artık organik bitkiye ait olmayan şeyin yalnızca kaotik kabuğudur."[112] Dilthey'in bu estetik metafiziği paylaştığı açıktır. Bu estetik metafizik, onun tarihle ilişkisinin temelinde ikamet eder.

Bu, tarihsel bilincin kendisiyle metafiziğin yerini aldığı dönüşüm geçirmiş objektif *Geist* kavramına tekabül eder. Fakat biz, tarihsel bilincin, Hegel'in mutlak bilgisinin — burada *Geist* kendisini spekülatif kavramla idrak eder — bo-

---

111 *Leben Schleiermachers*, ed. Mulert (1922), s. xxxi.

112 *Leben Schleiermachers* (1st ed., 1870); *Denkmale der inneren Entwicklung Schleiermachers*, s. 118. Bakınız Schleiermacher, *Monologen*, s. 417.

şalttığı yeri gerçekten doldurmaya muktedir olup olmadığını sorabiliriz. Dilthey'in kendisi, tarihsel varlıklar olduğumuz için tarihsel olarak anladığımızı söyler. Bunun işleri epistemolojik bakımdan daha da kolaylaştırdığı varsayılır. Fakat bu böyle midir? Vico'nun sık sık tekrar edilen formülü doğru mudur? İnsani sanat *Geist*'ının tecrübesi tarihsel dünyaya — burada kimse artık, olayların akışının ışığında "yapmaktan," sözün gelişi planlamaktan ve icra etmekten söz edemez — aktarılıyor değil midir? İşler epistemolojik bakımdan nasıl daha kolaylaşmaktadır? İşler aslında çok daha zorlaşmakta değil midir? Bilincin tarihsel olarak koşullanmış olması, kaçınılamaz biçimde, tam olgunluğuna tarihsel bilgide ulaşmasının önündeki aşılamaz engel değil midir? Hegel bu engeli mutlak bilginin tarihin yerini alması yoluyla aşılan bir şey olarak görebilirdi. Fakat hayat Dilthey'in düşündüğü tüketilemez, yaratıcı gerçeklik ise bu durumda, tarihsel kontekstin sürekli değişmesi bilginin objektiviteye ulaşmasını engellemez mi? Eğer engellemez ise o zaman bu tarihsel bilinç nihai belirlemede, bir iç çelişki taşıyan ütopik bir ideal değil midir?

(B) Dilthey'in Tarihsel Bilinç Analizinde Bilim ile Hayat Felsefesi Arasındaki Çatışma

Dilthey yorulmak bilmeksizin bu problemi düşünmüştür. O hep tarihsel olarak koşullanmış şeyin bilgisini, bilenin kendisinin de koşullanmış olmasına rağmen, objektif bilimin başarısı olarak meşrulaştırma girişimiyle meşguldü. Tarihsel olarak koşullanmış şeyin bilgisini yapı teorisiyle meşrulaştırmıştı; birliğini kendine ait merkezi etrafında sağlayan yapı. Bu yapıya kavuşmuş bütünün kendi merkezine göre anlaşılması, eski hermenoytik ilkeye ve tarihsel düşüncenin bir çağın kendisine göre — bir yabancı şimdi

kriterine göre değil — anlaşılması gerektiğindeki ısrarına tekabül eder. Dilthey, giderek büyüyen tarihsel ünitelerin bilgisinin bu şemaya göre anlaşılabileceğini ve evrensel tarihin bilgisini oluşturacak şekilde genişletilebileceğini — tıpkı kelimenin yalnızca cümlenin bütününe göre ve cümlenin tam anlamıyla yalnızca metnin bütününün konteksti, aslında edebiyatın/literatürün konteksti dahilinde anlaşılabilmesi gibi — düşünüyordu.[113]

Bu şemayı uygulamak, gayet tabii, insanın tarihsel gözlemcinin zamana ve mekâna bağlılığını aşabileceğini varsayar. Nitekim bu kesinlikle tarihsel bilincin yapmak istediği şeydir: Herşey konusunda doğru bir tarihsel bakış açısına sahip olmak. O bunu zirvesine yükselmiş bir başarı olarak görür. Dolayısıyla o, insanın kendi zamanının önyargılarını aşmasını sağlayacak bir "tarih hissi" geliştirmesiyle ilgilenir. Bu yüzden Dilthey kendisini, bilincin tarihsel bilince yükselişini doğrulamaya çalıştığı için, tarihsel dünya görüşünün hakiki mükemmelleştiricisi olarak görür. Epistemolojik düşüncesinin doğrulamaya çalıştığı şey aslında Ranke'nin epik kendini-unutmaklığından başka bir şey değildi. Ancak burada estetik kendini-unutmaklığın yerinde sınırsız bir anlamanın egemenliği duruyordu. Tarihsel incelemeyi, Dilthey'in yapmayı umut ettiği gibi, anlama psikolojisinde temellendirmek tarihçiyi estetik diye adlandırdığımız ve Ranke'de hayranlıkla izlediğimiz nesnesiyle ideatif eş zamanlılığa taşır.

Ancak sınırlı/sonlu insan doğasının bu tür bir sınırsız anlaması nasıl mümkündür sorusunun cevabı verilmiş değildir. Dilthey'in görüşü gerçekten bu olabilir mi? Çünkü o, Hegel'e karşı, insanın kendi *sonluluğunun/sınırlılığının* bilincini koruması gerektiğinde ısrar etmemiş miydi?

---

113 *VII*, 291: "Hayat ve tarih bir kelimenin harfleri nasıl anlama sahipseler öyle anlama sahiptirler."

Buna daha yakından bakalım. Dilthey'in Hegel'in rasyonel idealizmini eleştirisi, yalnızca kavramsal spekülasyonunun a priorizmi ile ilgilidir. Aslında o, *Geist*'ın iç sınırsızlığı/sonsuzluğu konusunda tereddüt etmez; çünkü o bunu, herşeyi anlayan dehada olgunlaşan tarihsel olarak aydınlanmış akıl idealinde pozitif şekilde gerçekleşen bir şey olarak görür. Dilthey için, sonluluğun/sınırlılığın bilinci, bilincin bir biçimde sonlu ya da sınırlı hâle gelmesi anlamına gelmez; daha ziyade, bu bilincin hayatın eylem ve enerjisiyle bütün sınırlamaları aşma kapasitesine tanıklık eder. Bu yüzden o kesinlikle *Geist*'ın potansiyel sınırsızlığını temsil eder — bu sınırsızlığın gerçekleştiği yer spekülasyon değil, tarihsel akıldır. Tarihsel anlama, bütün tarihsel verileri kuşatacak şekilde genişler ve gerçekten evrenselleşir; çünkü onun *Geist*'ın totalitesinde ve sınırsızlığında/sonsuzluğunda sağlam bir temeli vardır. Burada Dilthey, anlamanın insan doğasının homojenliğinden dolayı mümkün olduğu yolundaki eski teoriyi izlemektedir. O, bireyin özel tecrübe dünyasını, yaşayan bir geçmişte, özel tecrübesinin darlığını ve tesadüfiliğini, tarihsel dünyanın tekrar-tecrübe edilmesiyle ulaşılır hâle gelen şeyin sınırsızlığının içini doldurduğu bir genişleme için başlangıç noktası olarak görür.

Bu yüzden onun için, anlamanın evrenselliği üzerindeki sınırlar — varlığımızın tarihsel sonluluğundan kaynaklanan sınırlar — yalnızca bir sübjektif doğanın sınırlarıdır. Onun herşeye rağmen bu sınırlarda, bilgi için yararlı pozitif bir şey gördüğü açıktır; bu yüzden yalnızca sempatinin doğru anlamayı mümkün kıldığını deklare eder.[114] Fakat biz bunun herhangi bir temel anlamının olup olmadığını sorabiliriz. İlkin bir şeyi tespit edelim: O sempatiyi yalnızca bilginin şartı olarak görür. Droysen'le birlikte, (bir sevgi formu olan) sempatinin bilginin duygusal bir şartından başka

114 V [*Gesammelte Schriften (Toplu Eserler)*], 277.

bir şey olup olmadığını sorabiliriz. O, Ben ile Sen arasındaki ilişki formlarından biridir. Bu gerçek moral ilişkinin bilgiyi içerdiği ve bu yüzden sevginin vukuf kazandırdığı muhakkaktır.[115] Fakat sempati yalnızca bilginin şartı olmaktan daha fazla bir şeydir. Onunla aynı zamanda diğer kişi (Sen) de dönüştürülür. Droysen şu derin fikri ileri sürer: "Böyle olmalısın, çünkü seni böyle seviyorum: İşte her eğitimin sırrı."[116]

Dilthey evrensel sempatiden söz ederken ve yaşlılığın olgun, berrak hikmeti hakkında düşünürken, kesinlikle bu ahlaki sempati fenomenini kastetmez; o, anlamanın, bir nesneyi tercihin ve bir nesneye yakınlığın sübjektif tesadüflerinden doğan sınırlarını bütünüyle aşan bir ideal tarihsel bilincini kasteder. Dilthey burada, evrensel sempatiyi tarihçinin saygınlığını oluşturan bir şey olarak gören Ranke'yi izler.[117] Onun, tarihsel anlamanın optimal şartlarının "kişinin kendi hayatını büyük bir amaçla sürekli şartlandırması"nın söz konusu olduğu yerde gerçekleştiğini söylemekle bunu en yüksek düzeyde anlama ihtimali olarak görürken, söylemek istediği şeyi sınırladığı açıktır.[118] Fakat kişinin kendi hayatını bu şartlandırışını, bilginin sübjektif durumu dışında bir şey olarak anlamak yanlış olur.

Bunu örneklerle de anlayabiliriz. Dilthey, Thukydides (Tukidides)'in Perikles'le ya da Ranke'nin Luther'le ilişki-

---

115 Özellikle de Max Scheler'ın *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass* (1913)'da sununla ilgili olarak söylediklerine bakınız.

116 *Historik*, § 41.

117 O aynı zamanda yaşlılığı yalnızca çok dar anlamıyla model olarak gören Schleiermacher'i de izler (Dilthey, *Leben Schleiermachers* [1st ed., s. 4217]): "yaşlıların özellikle de gerçek dünya karşısındaki hoşnutsuzlukları, gençliğin ve gençliğin hoşnutluğunun — bunların da gerçek dünya ile ilişkisi yoktur — yanlış anlamasıdır . Yaşlı insanın yeni zamanlardan hoşnutsuzluğu ağıtla birlikte doğar. Bu yüzden, doğanın armağanı değil, özgürlük vasıtasıyla kazanılan birşey olan ölümsüzlüğe ulaşmak için tarih hissi yüksek ölçüde zorunludur."

118 V, 278.

sinden söz ederken, spontan şekilde tarihçide aksi takdirde başarılması zor olacak bir anlamaya hayat veren sevgi yüklü bir sezgiyi kasteder. Fakat aslında o, istisnai durumlarda hayret uyandırıcı ölçüde başarıyla ulaşılan bu anlama türünü bilimsel yöntemle her zaman ulaşılabilir bir şey olarak görür. O, anlam bilimlerinin mukayeseli yöntemleri kullanmasını, onların görevlerinin kişinin kendi tecrübe alanının empoze ettiği engelleri aşmak ve "daha yüksek düzeyde evrenselliği bulunan hakikatlere yükselmek"[119] olduğunu açıkça dile getirerek gerekçelendirir.

Bu onun teorisinin en fazla sorgulanabilir noktalarından biridir. Mukayese temelde, mukayesenin bilen sübjektivitenin emrine amade her iki kalemine de sahip olma özgürlüğünü varsayar. O açıkça her iki kalemi de eş zamanlı hâle getirir. Bu yüzden, mukayese yönteminin tarihsel bilgi idealini sahiden karşılayıp karşılamadığından kuşku duymamız gerekir. Bu prosedürün — doğa bilimlerinin bazı alanlarında benimsenmiştir ve anlam bilimlerinin bazı alanlarında, sözün gelişi lingüistik, hukuk ve estetikte çok başarılıdır[120] — ikincil bir aracın tarihsel bilgiyi tanımlamakta merkezî bir araç konumuna yükseltilmesi ve genellikle suni ve keyfî bir refleksiyona yanlış meşruiyet sağlaması sorun değil midir? Burada şunu söyleyen Count York'la uzlaşmamız gerekir: "Mukayese daima estetiktir; o her durumda formla ilgilidir".[121] Ve biz ondan önce Hegel'in, mukayese yöntemini başarıyla eleştirdiğini hatırlatmalıyız.[122]

Her nasıl olursa olsun, Dilthey'in sonlu, tarihsel insanın belirli bir zamana ve mekâna bağlı olmaklığını, anlam bi-

---

119 VII, 99.

120 Bu "yöntemin" etkili savunucularından biri, konuya kendi katkıları aslında etkili şekilde tersine, yani, parlak düşüncelerin ve kapsamlı sentezlerin metodolojik-olmayan karakterine tanıklık eden Eric Rothacker'dir.

121 Paul Graf Yorck von Vartenburg, *Briefwechsel* (1923), s. 193.

122 *Wissenschaft der Logik*, ed. Lasson (1934), II, 36 vd.

limlerinde bilgi ihtimalini azaltan temel bir şey olarak görmediği açıktır. Tarihsel bilincin kendi göreceliğini, anlam bilimlerinde objektiviteyi mümkün kılacak şekilde aştığı varsayılmıştır. Bu iddiayı, her tarihsel bilincin dışında ve üstünde bir mutlak felsefi bilgi kavramına imada bulunmaksızın nasıl doğrulayabileceğimizi sorabiliriz. Tarihsel bilincin — tarihteki başka bütün bilinç formlarına tezat — kendine özgü rölativitesinin/göreceliğinin temel objektif bilgi iddiasını tehlikeye atmayan özel erdemi nedir?

Bu erdem onun Hegel'in yüklediği anlamda, gerçekten "mutlak bilgi" olmasından yani *Geist*'ın bütün tarihini, bir şimdinin kendi kendinin-bilinciyle birleştirmesinden ibaret değildir. Felsefi bilincin *Geist*'ın tarihinin hakikatinin tümünü kendi içinde taşıma iddiasına tarihsel dünya görüşünce kesinlikle karşı çıkılır. Aksine bu imkânsızlık, tarihsel tecrübenin zorunlu olma nedenidir; insan bilinci herşeyin kendisi için eş zamanlı ve bir arada var olduğu sınırsız bir intellekt değildir. Bilinç ile nesnenin mutlak özdeşliğine sonlu, tarihsel bilinç basitçe ulaşamaz. O daima tarihsel etki kontekstine gömülüdür. Bu durumda onu, buna rağmen kendisini aşmaya ve dolayısıyla objektif tarihsel bilgiyi gerçekleştirmeye muktedir kılan şey nedir?

Dilthey'de bu sorunun herhangi bir açık cevabını bulamayız. Ancak eserlerinin tamamı, bu soruya dolaylı bir cevap verir. Kendisini yoğun denetim altında bulunduran bir şey olarak tarihsel bilincin kesinlikle kendi kendisini-tüketmediğini/yok etmediğini — bu onu zihinsel hayatın diğer bütün formlarından ayıran şeydir — söyleyebiliriz. Tarihsel bilginin doğduğu temel eritilip yok edilebilir olmasa da, tarihsel bilinç, kendi tarihsel bir yönelimi içerme kapasitesini tarihsel olarak anlayabilir. Bu yüzden, bilincin aksine, tarihsel bilinç istikametindeki muzafferane gelişiminden önce o, yaşayan bir gerçekliğin doğrudan ifadesi değildir. Tarihsel bilinç artık ne basitçe kendisine ait anlama kriterlerini için-

de konumlandığı geleneğe uygular ne de naif şekilde geleneği kendisine malederek onu yalnızca taşır. Tersine o, hem kendisine hem de içinde yer aldığı geleneğe refleksif bir tavrı benimser. O kendisini kendine ait tarihe göre anlar. *Tarihsel bilinç bir kendi kendini-bilme modudur.*

Bu cevap türü kendi kendini-bilmenin doğasının tam bir izahına duyulan ihtiyaca işaret ediyor. Ve aslında Dilthey'in çabaları — göreceğimiz gibi, başarısızdırlar — kendi kendini-bilmenin bilimsel bilinci nasıl doğurduğunu "hayata göre" açıklama istikametindedir.

Dilthey hayattan yola çıkar: Hayatın kendisi refleksiyon istikametinde düzenlenir. Hayat felsefesinin Dilthey'in düşüncesi üzerindeki etkisinin açık izahını Georg Misch'e borçluyuz. Bu izah, bilginin bizatihi hayatın kendi içinde bulunması olgusuna dayanır. Tecrübeyi (*Erlebnis*) karakterize eden içsellik (*Innesein*) bile bir tür hayatın kendisine dönüşünü içerir. "Bilgi oradadır; tecrübeyle refleksif unsur taşımaksızın ilişkilidir" (VI, 18). Ancak, Dilthey için hayatın aynı içkin-refleksivitesi aynı zamanda anlamın hayat kontekstinden doğuş tarzını da belirler. Çünkü anlam yalnızca "hedeflerin peşinde oluşun" dışına çıktığımızda tecrübe edilir. Bu refleksiyon türü biz kendi aktivitemizin kontekstinin dışına çıktığımızda mümkündür. Dilthey, hayatın kendisine doğal bakışının herhangi bir bilimsel aktiviteden önce geliştiğini vurgular — ve hiç şüphesiz haklıdır. O kendisini atasözünün ve destanın hikmetinde, ancak öncelikle "*Geist*'a özgü bir şeyin kendisini yaratıcısından kopardığı"[123] büyük sanat eserlerinde cisimleştirir. Sanat, hayatı anlamanın özel organıdır; çünkü onun "bilgi ile eylem arasındaki hudutları" içinde hayat kendisini gözlem, refleksiyon ve teori için ulaşılamaz bir derinlikte ifşa eder.

123 VII, 207.

Eğer hayatın kendisi refleksiyon istikametinde düzenlenmişse, o zaman tecrübenin büyük sanattaki saf ifadesinin özel bir değeri var demektir. Fakat bu bilginin daha önce etkin olduğunu ve dolayısıyla hakikatin hayatın her ifadesinde fark edilebileceğini reddetmek değildir. Çünkü insani hayata egemen ifade formlarının tümü objektif *Geist*'ın formlarıdır. Dilde, âdetlerde ve hukuki formlarda birey zaten tikelliğinin üzerine yükselmiş durumdadır. İçinde yaşadığı büyük ortak ahlaki dünya, sübjektif duygularının değişen ihtimalleri karşısında kendisini anlayabileceği sabit noktayı temsil eder. Ortak amaçlara adanmakla, cemaat için aktiviteye katılmakla insan "tikelliğinden ve faniliğinden kurtulur."

Aynı şeyi Droysen de söyleyebilirdi, fakat Dilthey'de bunun kendine özgü bir tonu vardır. Dilthey'e göre, aynı hayat eğilimi hem tefekkürde hem de refleksiyonda ortaya çıkar: "İstikrar/denge arayışı."[124] Bu bilimsel bilginin ve felsefi kendi kendini-analizin objektivitesini neden hayatın doğal eğiliminin zirvesine yükselişi olarak görebildiğini gösterir. Dilthey'in düşünüşünde, anlam bilimleri ile doğa bilimleri prosedürü arasında hiçbir dışarıdan uyumlu hâle getirme söz konusu değildir; aksine Dilthey onlar arasında hakiki bir ortaklık görür. Deney yönteminin özü, gözlemin sübjektif tesadüfiliğinin üzerine yükselerek yöntem yardımıyla doğa yasalarının bilgisine ulaşmaktan ibarettir. Aynı şekilde anlam bilimleri de, onlar için elverişli durumdaki gelenek vasıtasıyla tarih içindeki kendi bakış açılarının sübjektif tesadüfiliğini metodolojik olarak aşarak objektif tarihsel bilgiye ulaşmaya çalışır. Felsefi kendi kendini-analiz de "kendisini insani, tarihsel olgu olarak objektifleştirdiği" ve kavramlar yoluyla saf bilgi iddiasını terk ettiği ölçüde aynı istikamette ilerler.

---

124 VII, 347.

O hâlde Dilthey'e göre hayat ile bilgi arasındaki ilişki, bir orijinal/ilk başlama noktasıdır. Bu, Dilthey'in konumunu, felsefenin bütün itirazları, özellikle de idealistik refleksif felsefenin tarihsel "rölativizme" itirazları karşısında çürütülemez hâle getirir. Felsefeyi hayatın orijinal/ilk gerçeğine dayandırması daha önceki felsefelerin düşünce sistemlerinin yerini alacak bir çelişmez önermeler koleksiyonuna ihtiyaç duymaz. Aksine, Dilthey'in refleksiyonun hayattaki rolü için geçerli olduğunu gösterdiği şey, felsefi refleksiyon için de geçerlidir. O, felsefeyi hayatın nesnelleşmesi olarak anlayarak "hayatın bizatihi kendisini de bu sonuca göre düşünür." O, felsefenin felsefesine dönüşür; ancak idealistik anlamıyla değil. O, mümkün biricik felsefeyi bir spekülatif ilke birliğine dayandırmaya kalkışmaz, aksine tarihsel refleksiyon patikasını izler. Rölativizm itirazına bu yüzden kapalıdır.

Dilthey'in kendisi sürekli bu itiraz üzerine kafa patlatmış ve rölativite dahilinde objektivitenin nasıl mümkün olacağını belirlemeye, sonlu olanın mutlak olanla ilişkisini anlamaya çalışmıştır. "Görev, bir çağa göre/bağlı değerlerin mutlak bir değere nasıl dönüştürüldüğünü göstermektir."[125] Fakat Dilthey'de rölativizm problemine gerçek bir cevap bulamayız; o doğru cevabı hiçbir zaman bulamadığı için değil, bu soru onun asıl problemi olmadığı için. O daha ziyade, kendisini rölativiteden rölativiteye götüren tarihsel self-refleksiyonun evrimiyle mutlak olana giden yolda olduğunu bilir. Bu yüzden, Ernst Troeltsch çok haklı olarak Dilthey'in hayatının eserini şu ifadeyle özetler: "Rölativiteden totaliteye." Aynı şeyi Dilthey'in kendi formülasyonu ise şudur: "Rölatif olduğunun bilincinde olmak"[126] — Refleksif felsefenin kendinin-bilincinin zirvesinde ve hakikatinde *Geist*'ın mutlaklığı ve sonsuzluğuna yükselerek sonlu-

125 VII, 290.

126 V, 364.

luğun bütün sınırlamalarını geride bırakma iddiasına açıkça karşı duran bir formülasyon. Fakat onun hep "rölativizm" suçlaması konusunda refleksiyon yapması, aslında idealizmin refleksif felsefesine karşı sadakatle, kendi hayat felsefesinin mantıksal sonuçlarını izlemediğini gösterir. Aksi takdirde rölativizm suçlamasını, bilginin hayatta içkinliğinden başlayarak çürütmeye çalıştığı "entelektüalizmin" örneklerinden biri olarak görmesi kaçınılmaz hâle gelirdi.

Bu belirsizliğin nihai temeli, düşüncesinin iç tutarlılıktan yoksunluğu yani kendisinden yola çıktığı problemli Kartezyenizmidir. Anlam bilimlerinin temelleri hakkındaki epistemolojik refleksiyonları gerçekte hayat felsefesinden yola çıkışıyla uyumlu değildir. Son dönem yazılarında bunun açık bir delilini buluruz. Dilthey bu yazılarda, "bilincin otoriteden yakasını kurtardığı ve refleksiyon ve şüphe yoluyla geçerli bilgiye ulaşmaya çalıştığı"[127] her alanı içine alacak bir felsefi temel çağrısında bulunur. Bu ifade genelde bilimin ve modern felsefenin doğasıyla ilgili zararsız bir açıklama gibi görünüyor. Kartezyen yankıları görmezden gelinemez. Fakat aslında bu ifade, Dilthey "Hayat her yerde onda verili olan şey hakkında refleksiyona, refleksiyon kuşkuya götürür. Eğer hayat kendisini kuşku karşısında sürdürebiliyor ise bu durumda düşünce, sonunda geçerli bilgiye ulaşacak demektir"[128] diye sözlerini sürdürürken bütünüyle farklı bir anlam kazanmaktadır. Burada Descartesçı tarzda bir epistemolojik temellendirme yoluyla aşılması gereken şeyler artık felsefi önyargılar değil, hayatın refleksiyonun tahrip ettiği gerçekleri yani ahlak, din ve pozitif hukuk gelenekleridir ve yeni bir düzene ihtiyaç duyarlar. Dilthey burada refleksiyon ve bilgiden söz ederken, bilginin hayattaki genel içkinliğini değil, *hayata karşı yönelmiş bir hareketi*

127 VII, 6.

128 VII, 6.

kasteder. Ahlak, din ve hukuk formlarında gelenek, tam tersine, hayatın bizatihi kendisi hakkında bilgiye dayanır. Aslında biz, geleneğe bilinçli teslimiyetiyle bireyin objektif *Geist*'a yükseldiğini görmüştük. Dilthey'e, düşüncenin hayat üzerindeki etkisinin, "duyu izlenimlerinin, arzuların, duyguların sonu gelmez akışı içinde değişmez bir şey, insanın hayatının sarsılmaz ve yekpare olmasını sağlayan bir şey bulmaya yönelik iç ihtiyaçtan doğduğunu"[129] seve seve itiraf edebiliriz. Fakat düşüncenin bu başarısı hayatın kendisinde içkin bir şeydir. O, *Geist*'ın birey kendisini toplumun objektivitesine teslim ettiği sürece kendisine destek sağlayan nesnelleşmeleri durumundaki ahlakta, hukukta ve dinde gerçekleşir. "Kuşku ve refleksiyon çerçevesini" benimsemenin zorunlu olması ve bunun "bütün bilimsel refleksiyon formlarında" (başka bir yerde değil) vuku bulan şey olması, Dilthey'in hayat felsefesiyle kesinlikle uyuşmaz.[130] Bu daha ziyade, Dilthey'in hem hayatta içkin/mündemiç refleksiyonuyla hem de hayat felsefesinde temellendirerek karşı çıktığı Aydınlanma'nın "entelektüalizmi"yle pek uyuşmayan özel bir bilimsel aydınlanma idealinin tasviridir.

Aslında, çeşitli kesinlik türleri vardır. Kuşkuya dayanan doğrulamaya bağlı kesinlik türü, bütün amaçların ve değerlerin insan bilincinde mutlak bir iddia ile ortaya çıktıklarında sahip oldukları doğrudan yaşanan kesinlik tü-

---

129 VII, 3.

130 Bu Misch tarafından da gösterilmiştir; bakınız Misch, *Lebensphilosophie und Phänomenologie*, s. 295, ve özellikle 312 vd. Misch bilinçlenme ile bilinçlendirmeyi birbirinden ayırır. Felsefi refleksiyon aynı anda her ekisini de yapabilir, der. Fkat o Dilthey'ın yanlışlıkla birinden diğerine bir kesintisiz geçiş peşinde olduğunu söyler. "Temelde objektiviteye *teorik* yönelim yalnızca hayatın nesnelleşmesi fikrinden çıkarılamaz" (s. 298). Elinizdeki çalışma Misch'in bu eleştirisine bir başka boyut kazandırıyor; bunu yapmakla o, romantik hermenoytikteki, Dilthey'ın düşüncesini burada belirsiz hale getiren Kartezyenizmi gözler önüne seriyor.

ründen farklıdır. Özellikle de bilimin kesinliği hayat içinde elde edilen kesinlik türünden farklıdır. Bilimsel kesinliğin daima kendisiyle ilgili Kartezyen bir unsuru vardır. O yalnızca kuşku duyulamayan şeyin geçerliliğini kabul eden bir eleştirel yöntemin ürünüdür. Kaldı ki bu kesinlik şüpheden ve şüphenin aşılmasından doğmaz; o daima insanın kuşkuya maruz kalmasını önceler. Kuşku hakkındaki ünlü meditasyonunda Descartes nasıl deney kurgular gibi kendinin bilincinin *fundementum inconcussium*'una yol açan suni ve hiperbolik kuşkuyu kurgulamışsa, aynı şekilde metodik bilim de temelde, sonuçlarının kesinliğini garanti altına almasını sağlamak için kuşkulanılabilecek herşeyden kuşku duyar.

Dilthey'in anlam bilimlerini temellendirme girişiminin içerdiği problemin karakteristiği, onun bu metodolojik kuşku ile "kendiliğinden" ortaya çıkan kuşkuyu birbirinden ayırmamasıdır. Bilimin kesinliği, onun için, hayatın kesinliğinin en yüksek seviyesine ulaşmış formudur. Bu onun hayatın belirsizliğini tarihsel somutluğun ağırlığı altında yaşamadığı anlamına gelmez. Tam tersine, o modern bilimin içine girdikçe kökü durumundaki Hristiyan gelenek ile modern hayatın özgürleştirdiği tarihsel güçler arasındaki gerilimi daha da kuvvetle yaşamıştır. Dilthey'in sağlam bir şeye duyduğu ihtiyaç, açıktır ki hayatın dehşet verici gerçeklerinden korunma ihtiyacıdır. Fakat o, hayatın belirsizliğinin ve eminlikten yoksunluğunun — hayat tecrübesinin bilimle sağladığı istikrar kadar olmasa da — aşılması beklentisi içindedir.

Aydınlanmanın çocuğu Dilthey için, Kartezyen şüphe yoluyla kesinliğe ulaşma tarzı dolaysız şekilde apaçıktır. Sözünü ettiği otoriter olandan kurtulma yalnızca doğa bilimlerini epistemolojik temellendirme ihtiyacına değil, aynı zamanda değerler ve amaçların bilgisini epistemolojik tarzda temellendirme ihtiyacına da tekabül eder. Dilthey için

onlar da artık gelenekten, ahlaktan, din ve hukuktan ibaret tartışılmaz bütünler değildir; "*Geist* burada da kendine ilişkin kesin bilgiyi üretmek durumundadır."[131]

Teoloji öğrencisi Dilthey'i felsefeye götüren özel sekülerizasyon süreci, modern bilimin tarihsel gelişimiyle örtüşür. Modern bilim doğayı nasıl anlaşılabilir bir bütün olarak değil de insani varlıklarla hiçbir ilişkisi bulunmayan bir süreç, bilimsel araştırmanın sınırlı, fakat güvenilir bir açıklamasını yaptığı ve dolayısıyla kontrolünü mümkün hâle getirdiği bir süreç olarak görüyorsa aynı şekilde güvenlik ve kesinlik arayışındaki insani *Geist* da "hayatın kavranamazlığının" ve bu " dehşet verici görünüşün" karşısına bilimsel anlamayı çıkarır. Bu tür bir bilginin, hayatın sosyal ve tarihsel gerçekliğini, hayatın nihai şekilde kavranamazlığına rağmen, güvenlik ve kesinlik sağlayacak ölçüde ifşa edeceği varsayılır. *Aydınlanma tarihsel aydınlanma olarak doruk noktasına ulaşır.*

Dilthey'in romantik hermenoytikten yola çıkma nedenini buradan hareketle anlayabiliriz.[132] O, tarihsel tecrübenin doğası ile bilimin bilgi modu arasındaki farklılığı romantik hermenoytiğin yardımıyla gizlemeyi başarır veya daha yerinde ifadelerle dile getirrmek gerekirse, anlam bilimlerinin bilgi modunu doğa bilimlerinin metodolojik kriterleriyle harmanlamayı başarır. Yukarıda, hiçbir dışarıdan müdahaleyle onları birbirine uygun hâle getirmenin, onun bunu böyle yapmasına yol açamayacağını görmüştük.[133] Şimdi, Dilthey'in onları yalnızca anlam bilimlerinin asli ta-

---

131 VII, 6.

132 Bir özgün Schleiermacher metni, Dilthey'ın ölümünden sonra şu metin için hazırlanan yazılarına sızmış durumdadır: *Aufbau* (*Gesammelte Schriften*, VII, 225, "Hermeneutik"); Dilthey Schleiermacher biyografisinde bu metni daha önce de yayınlamıştır — bu Dilthey'ın aslında romantik köklerinden asla kurtulamadığının dolaylı bir delilidir. Kendi yazısıyla yaptığı iktibasları birbirinden ayırdetmek genellikle zordur.

133 Ss. 236 vd. (bu sayfa numaraları Türkçe baskıda değişecek. Ç.)

rihselliklerini görmezden gelerek armonize edebildiğini anlıyoruz. Bu onun anlam bilimlerine atfettiği objektivite türünde açıkça görülebilir; bilimler olarak anlam bilimlerinin doğa bilimlerininkiyle aynı objektiviteye sahip oldukları varsayılmıştır. Bu yüzden Dilthey "sonuçlar"[134] terimini sever ve anlam bilimlerinin metodolojisini tasvir ederken onları doğa bilimlerinin muadilleri olarak gösterme çabasına girer. Romantik hermenoytiğin yardımı burada gelir, çünkü, gördüğümüz üzere, o tecrübenin tarihsel doğasını hiçbir şekilde dikkate almaz. Romantik hermenoytik anlamanın nesnesinin şifresi çözülmesi gereken metin ve onun kavranması gereken anlamı olduğunu varsayar. Bu yüzden, romantik hermenoytik için, metinle her karşılaşma, *Geist*'ın kendisiyle karşılaşmadır. Her metin, bir problem sergilemeye yetecek ölçüde yabancı ve fakat yine de Geist hakkında bir metin, bir yazı ve onun bir ifadesi olması dışında hiçbir şey bilmediğimiz zaman bile temelde anlaşılabilir olmaya yetecek ölçüde bildiktir.

Gördüğümüz gibi, Schleiermacher'in hermenoytik modeli Ben ile Sen arasındaki ilişki dahilinde ulaşılabilecek doğru anlamadır. Metinler, Sen ne kadar tam anlaşılmaya elverişliyse o kadar anlaşılmaya elverişlidir. Yazarın kastettiği anlam doğrudan doğruya metninden çıkarılabilir. Yorumcu yazarıyla kesinlikle çağdaştır. Bu, filolojik modelin zaferidir, yani geçmişin *Geist*'ını şimdinin *Geist*'ı olarak anlamanın zaferi; yabancı olanı bildik bir şey olarak anlamanın zaferi. Dilthey, böyle bir derin zafer hissine sahipti. O bunu anlam bilimlerinin doğa bilimleriyle eşitliğini doğrulamak amacıyla kullanır. Doğa bilimleri nasıl daima verebileceği enformasyon için şimdi mevcut bir şeyi sorguluyorsa, anlam bilimleriyle uğraşan bilim adamı da metinleri aynı şekilde sorgular.

---

134 Yukarda Birinci Kısım'ın 122 numaralı dipnotunda harika baskı hatasına bakınız.

Dilthey, tarihsel dünyayı şifresi çözülmesi gereken bir metin olarak anlayarak anlam bilimlerini epistemolojik açıdan meşrulaştırdığını düşünüyordu. O, gördüğümüz üzere, tarihsel okulun asla kabul edemeyeceği bir sonuç çıkarıyordu. Ranke'nin de tarihçinin kutsal görevini, tarihin hiyerogliflerinin şifresini çözmek olarak gördüğü doğrudur. Fakat tarihsel gerçekliğin yalnızca bir metin gibi şifresinin çözülmesine ihtiyaç duyan bu tür saf bir anlam akışı olduğu fikri aslında tarihsel okulun derin eğilimine uygun değildi. Yine de, tarihsel dünya görüşünün yorumcusu Dilthey, (aslında Ranke ile Droysen'in sürüklendiği gibi) hermenoytiği model alması ölçüsünde bu sonuca sürüklenmişti. Sonuç, tarihin nihai belirlemede entelektüel tarihe indirgenebileceğiydi; Dilthey'in kısmen kendini reddederek, kısmen de Hegel'in *Geist* felsefesini doğrulayarak kabul ettiği bir indirgeme. Schleiermacher'in hermenoytiği, *Geist*'ın evrensel enstrümanını tespite çalışan ancak bu enstrümanı Hristiyan imanın kurtarıcı gücünü dile getirmek amacıyla kullanmayı deneyen suni bir metodolojik soyutlamaya dayanıyordu; oysa Dilthey'in anlam bilimleri hermenoytiği temellendirmesi, bir araçtan daha fazla bir şeydi. O, tarihsel bilincin evrensel aracıydı; çünkü onun kavrayışında artık hayatın ifadesinin ifade yoluyla anlaşılması dışında doğru başka herhangi bir bilgi olamazdı. Tarihteki herşey anlaşılabilirdir; çünkü herşey metindir. "Hayat ve tarih, kelimelerin harfleri gibi anlam yüklüdür."[135] Böylece Dilthey son tahlilde tarihsel geçmişin sorgulanmasını *tarihsel tecrübe (Erfahrung) olarak değil, şifre çözümü olarak* anlar.

Hiç şüphesiz bu, tarihsel okulun hakikatine asıl değerini veremez. Romantik hermenoytik ve onun dayandığı felsefi temel tarihsel incelemenin temeli olarak yeterli de-

135 VII, 291.

ğildir. Aynı şekilde, Dilthey'in doğa bilimlerinden ödünç aldığı tümevarımcı prosedür kavramı da yetersizdir. Esasen, onun kastettiği şekliyle tarihsel tecrübe bir prosedür değildir ve bir yöntemin anonimliğine sahip de değildir. Bu yüzden, ondan tecrübenin genel kuralları çıkarılabilir, fakat bu kuralların metodolojik değerleri her olayın açıkça kapsamı altına yerleştirilebileceği yasaların değerleri değildir. Tersine, tecrübenin kuralları, kullanılmaları için tecrübeye ihtiyaç duyarlar ve temelde yalnızca bu kullanımda oldukları şeydirler. Bu durumun ışığında, anlam bilimlerinde bilginin tümevarımlı bilimlerdekiyle aynı olmadığı, çok farklı bir 'objektivite' türüne sahip olduğu ve çok farklı bir yolla elde edildiği kabul edilmelidir. Dilthey'in anlam bilimlerini hayat felsefesinde temellendirmesi ve empirizm de dahil her türlü dogmatizmi eleştirisi sadece bunu gösterme girişiminde bulunmuştur. Fakat epistemolojik Kartezyenizm ona, Dilthey'deki tarihsel tecrübenin tarihselliği gerçekte hiçbir zaman düşüncesiyle bütünleştirilemeyecek ölçüde kuvvetle egemen olmuştur. Dilthey'in, hayatın bireysel ve evrensel tecrübesinin anlam bilimleri için taşıdığı önemi gözden kaçırmadığı doğrudur, fakat o her ikisini de yalnızca bireysel şeyler olarak tanımlar. Böyle bir tecrübe (*Erfahrung*) zaten bilimin metodolojik tümevarımına işaret eden yöntem dışı ve doğrulanamaz bir tümevarımdır.

Eğer şimdi, anlam bilimlerinin kendi kendilerini-kavrayışlarını çıkış noktamızdan itibaren hatırlarsak, Dilthey'in buna katkısının özellikle karakteristik bir katkı olduğunu görebiliriz. Çözmeye çalıştığı çatışma, modern bilimin metodolojisinin ne tür bir baskı sergilediğini ve görevimizin ne olması gerektiğini açıkça gösterir: Anlam bilimlerinin tecrübesini ve gerçekleştirmeye muktedir oldukları objektiviteyi çok daha yeterli şekilde tasvir etmek.

3 Epistemolojik Problemi Fenomenolojik Araştırmayla Aşmak

(A) Husserl ve Count Yorck'ta* Hayat Kavramı

Spekülatif idealizmin görevimizi gerçekleştirmekte Schleiermacher ve ondan doğan hermenoytikten çok daha büyük imkânlar sunması meselenin doğasıyla alakalıdır. Çünkü spekülatif idealizmde verili olan şey ve pozitivite kavramı temel bir eleştiriye tabi tutulmuştur — Dilthey'in nihai noktada hayat felsefesine eğiliminin desteğine başvurmasının nedeni de budur. O şunları söyler: "Fichte yeni bir şeyin başlangıcını nasıl karakterize etmektedir? O 'Ben'le ilgili bir entelektüel sezgiden yola çıkar, fakat o bu 'Ben'i bir töz (substance), bir varlık, verili bir şey olarak değil — tam da bu sezgi nedeniyle yani Ben'in kendisinde bu derinleşme nedeniyle — hayat, aktivite ve enerji olarak anlar; ve buna binaen onun antitez türünde enerji kavramları içerdiğini gösterir."[136] Aynı şekilde Dilthey de Hegel'in *Geist* kavramını sonunda hakiki bir yaşayan tarihsel kavram olarak görmeye başlamıştır.[137] Tecrübe kavramıyla ilgili analizimizde vurguladığımız üzere, onun bazı çağdaşları da aynı istikamette ilerlemiştir: Nietzsche, Bergson — mekanikte cisimleşen düşünme modunun romantik eleştirisinin geç temsilcileri — ve Georg Simmel. Fakat töz kavramı, aslında, tarihsel varlık ve bilgiye elverişli değildir; Heidegger bu elverişsizlikte mündemiç düşüncenin radikal meydan okumasını genel olarak bilinir hâle getiren ilk düşünür-

* Hans Ludwig David Paul Graf Yorck von Wartenburg (1835-1897). Alman hukukçu ve filozof. Soylu bir ailenin mensubu. 1870'lerde Wilhelm Dilthey ile Breslau'da dostluk kurdu. (çevirenler).

136 VII, 333.

137 VII, 148.

dü.[138] O, Dilthey'in felsefi niyetini özgürleştirecek ilk düşünürdü. Çalışmalarını *Husserl'in fenomenolojisinin taşıdığı intensiyonaliteye* inşa etti; Husserl'in fenomenolojisi, içinde hiç de öyle olduğuna inandığı ekstrem Platonizm barındırmayan belirleyici bir keşifti.[139]

Ayrıca, Husserl'in fikirlerinin eserlerinin toplu baskıları üzerinde çalışarak farkına vardığımız tedrici gelişimine nüfuz ettikçe, açıktır ki intensiyonalite ile Dilthey'in de içinde yer aldığı daha önceki felsefenin "objektivizminin" o ölçüde çok daha radikal bir eleştirisine ulaşırız.[140] Bu şu tezde zirvesine yükselir: "İntensiyonel fenomenoloji, zihin olarak zihni sistematik tecrübe ve bilim alanına yerleştirmiş ve bu yüzden bilginin görevini bütünüyle dönüştürmüştür. Mutlak Geist'ın evrenselliği, Geist'ın inşası olarak doğanın da aralarında yer aldığı mutlak tarihsellik içindeki bütün varlıkları kuşatır."[141] Biricik mutlak olarak, yani non-rölatif/görece olmayan bir şey olarak Geist'ın burada ondan

---

138 1923 gibi erken bir tarihte Heidegger bana Georg Simmel'in olgunluk dönemi yazılarından hayranlıkla sözetmişti. Bu Simmel'i yalnızca bir felsefi şahsiyet olarak kabulü anlamına gelmiyordu. Heidegger'in onun çalışmalarından aldığı özel motivasyon, *Lebensanschauung* başlığı altında biraraya getirilen dört "Metafizik Bölüm"ün ilkinde onu bugün okuyan herkes için apaçık ortadadır — ölen Simmel'in felsefi görevi olarak gördüğü şey. Orada şunu görürüz: "Hayat etkili şekilde geçmiş ve gelecektir." O "hayatın aşkınlığını hakiki mutlak" diye adlandırır ve deneme şöyle sona erer: "Hayatı bu tarzda görmenin kavramsal ifadesinin önünde mantıksal engeller bulunduğunu çok iyi biliyorum. Mantıksal tehlikenin tam bilinciyle onları formüle etmeye çalıştım; çünkü, mantıksal zorlukların bize yalnızca sessiz olmamızı buyuracağı düzeye varmamız *mümkündür* — çünkü bu düzey bizatihi mantığın kendi felsefi kökünün filizlendiği düzeyle aynı düzeydir.."

139 Natorp'un *Logos* (1917)'ta Husserl'in *Idieas* (1914) eleştirisine ve Husserl'in kendisinin 29 Ocak 1918'de Natorp'a yazdığı özel mektuba bakınız: "— ve ben belki de statik Platonizm aşamasını on yıl öncekinden daha fazla aştığımı ve tranzendental genesis (yaratılış, oluş, doğuş) ideasını fenomenolojinin ana teması olarak tesbit ettiğime işaret edebilirim." O. Becker'ın Husserl'in *Festschrift*'inin 39. sayfadaki notu aşağı yukarı aynı şeyi söyler.

140 *Husserliana*, VI, 344.

141 *Husserliana*, VI, 346.

önce ortaya çıkan herşeyin rölativitesinden ayırt edilmesi tesadüfi değildir. Husserl'in kendisi bile, fenomenolojisinin Kant ile Fichte'nin transandantal sorgulamasını devam ettirdiğini kabul eder: Ancak adil olmak gerekirse Kant'la doğan Alman idealizminin zaten fazlasıyla fark edilebilir hâle gelen naifliğinin [objektivizmin naifliğinin] aşılmasına daha önce tutkuyla ilgi gösterildiği ilave edilmelidir."[142]

Geç Husserl'deki bu ifadeleri, *Varlık/Oluş ve Zaman*'la birlikte başlayan tartışmalar motive etmiş olabilir, fakat onları kendi konumunu formüle etmek amacıyla yaptığı bir çok diğer teşebbüs önceler; çünkü Husserl'in daima fikirlerini tarihsel bilimlerin problemlerine uygulama niyeti taşıdığı açıktır. Bu yüzden, burada sahip olduğu şey Dilthey'in (ya da daha sonra Heidegger'in) eserleriyle haricî bir ilişki değil eski bilinç felsefesinin objektivist psikolojisine ve sözde-Platonculuğuna yönelik kendine özgü eleştirisidir. *Ideas II*'nin yayınlanmasından sonra bu çok daha açık hâle gelmiştir.[143]

Biz bunun ışığında, tartışmamızda Husserl'in fenomenolojisi için bir yer açabiliriz.[144]

Wilhelm Dilthey refleksiyonlarını Husserl'in *Mantık Araştırmaları*'na bağlarken önemli noktasını bütünüyle kavramıştı. Husserl'in kendisine göre,[145] tecrübenin nesnesinin verili modlarla a priori bağlantısı *Mantık Araştırmaları*'ndan

---

142 *Husserliana* VI, 339 v e VI, 271.

143 *Husserliana*, IV (1952).

144 [Konuyla ilgili daha sonra söyleyeceklerimiz için bakınız benim "Die phänomenologische Bewegung" (*Kl. Schr.* III, ss. 150-189; *Toplu Eserler* (*Ges. Werke*, III) ve "Due Wissenschaft von der Welt" (*Kl. Schr.* III, ss. 190-201; Toplu Eserler (Ges. Werke, Cilt 3).; ["The Phenomological Movement," *Philosophical Hermeneutics*, tr. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1976), ss. 130-181, ve "Die Wissenschaft von der Lebenswelt," *Kleine Schriften*, III, 190-201 (*GW*, III).]

145 *Husserliana*, VI, 169, dipnot 1.

sonraki hayat faaliyetine egemen oldu. Beşinci "Mantık Araştırması"nda intensiyonel tecrübelerin doğasını ayrıntılarıyla ele aldı ve "bir intensiyonel tecrübe" olarak bilinci (bu ikinci bölümün başlığıdır) bilincin tecrübedeki reel birliğinden ve onun iç algılanışından ayırdı. Zaten burada bilinç bir "nesne" değil, temel bir bağlantıydı — Dilthey için çok aydınlatıcı olan nokta buydu. Bu koordinasyonu araştırmanın ortaya çıkardığı şey, kelimelerin anlamı bilincin gerçek psişik içeriğiyle — sözün gelişi bir kelimenin uyandırdığı çağrışım imajlarıyla — karıştırılmadığı sürece "objektivizmi" aşmak için gerekli yola çıkış noktasıydı. Anlamın intensiyonu/niyeti ve yerine getirilmesi temelde anlamın birliğine aittir ve tıpkı kullandığımız kelimelerin anlamları gibi, benim için geçerliliğe sahip her var olan şey bağlantıları dolayısıyla ve doğası nedeniyle "verili fiilî ve potansiyel tecrübe modlarının ideal evrenselliğine"[146] sahiptir.

"Fenomenoloji" fikri — yani her varlık/oluş pozisyonunu paranteze alma ve verili sübjektif modları araştırma fikri — böyle doğdu. Bu evrensel bir program hâline geldi; amacı her objektiviteyi, her anlamlı-varlığı/oluşu anlaşılabilir kılmaktı. Fakat insani sübjektivite aynı zamanda varlık/oluş-değerine de sahiptir. Dolayısıyla o da bir "fenomen" olarak kabul edilebilir ve farklı verili modlarıyla ortaya konabilirdi. "Ben"in bir fenomen olarak bu araştırması ne bir reel "Ben"in "iç algısının" araştırmasıdır ne de yalnızca "bilincin" yeniden inşasıdır — yani bilinç içeriklerinin bir transandantal "Ben" kutbuyla ilişkisidir (Natorp);[147] tersine, bir fenomen olarak transandantal refleksiyonun yüksek düzeyde farklılaşmış bir temasıdır. Objektif bilinç feno-

146 *Husserliana*, VI, 169.

147 *Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode* (1888); *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode* (1912).

meninin saf verililiğinin, intensiyonel tecrübelerdeki verililiğin tersine, bu refleksiyon yeni bir araştırma boyutu kurar. Çünkü kendisi intensiyonel eylemlerin nesnesi olmayan veri türünde bir şey vardır. Her tecrübenin zımni önce ve sonra ufukları vardır ve sonunda, üniter bir tecrübe akışını şekillendirmek üzere önce ve sonrada mevcut tecrübelerin sürekliliğiyle kaynaşır.

Husserl'in zaman bilincinin oluşumuyla ilgili araştırmaları bu akışın oluş modunu kavrama ve dolayısıyla sübjektiviteyi intensiyonel korelasyon hakkındaki araştırmaya sokma ihtiyacından doğar. Bundan böyle başka her fenomenolojik araştırma kendisini zaman bilincinin birimlerinin — onlar da zaman bilincinin oluşumunu gerektirirler —zaman bilincindeki oluşumunun sorgulanması olarak görür. Bu, tecrübenin (*Erlebnis*) farklılığının/biricikliğinin — üretilmiş bir anlam değerinin intensiyonel bağlantısı olarak metodolojik önemini korusa da — nihai fenomenolojik veri olmadığını gösterir. Daha ziyade, bu tür her intensiyonel tecrübe daima onunla fiilen kastedilmeyen, ancak aktüel anlamın doğası gereği yöneltildiği şeyin iki yönlü boş ufkuna imada bulunur; tecrübenin akışının birliği açıktır ki bu şekilde tematize edilebilen tecrübelerin tümünü içine alır. Bu yüzden, bilincin zamansallığının oluşumu her oluşum problemine temel teşkil eder. Tecrübenin akışının bir evrensel ufuk bilinci karakteri vardır ve tecrübeyi farklı/eşsiz tecrübe hâline getiren bu evrensel ufuk bilincidir.

Ufuk kavramı ve fenomeninin Husserl'in fenomenolojik araştırması için hayati öneme haiz olduğu şüphe götürmez. Bizim için de kullanma vesilesi doğacak bu kavramla Husserl'in, her sınırlı anlam intensiyonalitesinin bütünün temel sürekliliğinin parçası hâline gelme tarzını kavramaya çalıştığı açıktır. Ufuk keskin bir sınır değil, kişiyle birlikte hareket eden ve ona daha ileri gitme çağrısı yapan bir şeydir. Bu yüzden, tecrübe akışının birliğini oluşturan ufuk-intensiyo-

nalitesi nesne tarafındaki eşit ölçüde kuşatıcı bir ufuk-intensiyonalitesiyle paralellik taşır. Çünkü var olan bir şey olarak verili herşey (*seiend Gegebene*) bir dünyaya göre verilidir ve dolayısıyla dünya ufkunu kendisiyle birlikte taşır. *Ideas I*'in açık kendi kendini-eleştirisinde Husserl, o sırada (1923), dünya fenomeninin (*Weltphänomen*) öneminin yeterince bilincinde olmadığının altını çizer.[148] *Ideas*'da ortaya koyduğu transandantal indirgeme bununla kaçınılmaz şekilde çok daha karmaşık hâle gelmiştir. Yalnızca objektif bilimlerin geçerliliğini yerinden etmek artık yeterli değildir; çünkü tam bir "epoche" — bilimsel bilginin postüle ettiği varlığı paranteze almak — içinde bile dünya önceden verili bir şey olarak geçerliliğini korur. Bu yüzden, yalnızca bilimin *a priori*, *eidetik* doğrularını sorgulayan bir epistemolojik kendi kendini-sorgulama yeterince radikal değildir.

Bu noktada Husserl kendisini Dilthey'in niyetleriyle kesin uzlaşma hâlinde biri olarak görebilirdi. Benzer şekilde Dilthey de yalnızca epistemolojik özneye geri dönüş yeterli olmadığı için neo-Kantçı eleştirel felsefeye karşı çıkmıştır. "Locke, Hume ve Kant'ın inşa ettiği kognitif /idrak eden öznenin damarlarında gerçek kan dolaşmaz."[149] Dilthey'in kendisi hayatın birliğine, "hayatın duruş noktasına" kadar geri gitmiştir; aynı şekilde Husserl'in "bilincin hayatı" kavramı — bu kavramı Natorp'dan aldığı açıktır — zaten yalnızca bireysel tecrübeleri değil bilincin gizli, anonim şekilde zımni intensiyonalitelerini de incelemek ve böylelikle varlığın/olu-

---

148 *Husserliana, III*, 390: "(Dünya olarak karekterize etmeksizin) doğal dünyadan yola çıkmaktan oluşan büyük hata" (1922) ve III'ün daha ayrıntılı bir kendi kendini eleştirisi, 399 (1929). *Husserliana* (IV. 267)'ya göre "ufuk" ve "ufuk bilinci" kavramlarını kısmen William James'in "kenar/saçaklar" fikri sergiler. Husserl'in "bilimsel dünya"ya eleştirel yönelişi için Richard Avenarius'un *Der menschliche Weltbegriff* (Leipzig, 1912)'inin önemi konusunda bakınız H. Lübbe, "Positivismus und Phänomenologie (Mach und Husserl)," *Festschrift* for Szilasi (Münich, 1960), ss. 161-84, özellikle ss. 171 vd.

149 *Gesammelte Schriften*, I, xviii.

şun her objektif geçerliliğini (*Seinsgeltung*) anlaşılabilir kılma istikametinde müteakip bir güçlü eğilime işaret eder. Daha sonra bu "prodüktif hayatın" (*leistenden Lebens*) başarılarını (*Leistungen*) ortaya koymak diye adlandırılmıştır.

Husserl'in her yerde transandantal sübjektivitenin "başarıları"yla ilgilenmesi fenomenolojinin oluşumu inceleme göreviyle uyum içindedir. Onun amacının karakteristiği yine de, artık "bilinçten" ya da hatta "sübjektivite"den değil, "hayat"tan söz etmesidir. O, anlam-veren bilincin aktüalitesinin arkabahçesine, hatta ortak anlam potansiyalitesinin arkabahçesine, başarılan — yani geçerli hâle getirilen — şeyin evrenselliğini tek başına ölçmeye muktedir bir başarının evrenselliğine nüfuz etmeye çalışıyordu. Herşeyi kuşatan dünya ufkunu temelde *anonim* intensiyonalite oluşturur — yani herhangi bir ismin gerçekleştiremeyeceği bir intensiyonalite. Bilimin objektif hâle getirebileceği, şeyler evrenini içine alan dünya kavramına tezat bir kavram olarak bilinçle formüle edilen bir kavramı kullanan Husserl bu fenomenolojik dünya kavramını "hayat-dünyası (*die Lebenswelt*)" — bizim için asla böyle bir nesne hâline gelmeyen, fakat her tecrübenin önceden verili temelini temsil eden, kendisine gömülü yaşamakta olduğumuz dünya — diye adlandırır. Bu dünya ufku aynı zamanda her bilimin de önkabulüdür ve dolayısıyla çok daha temeldir. Bir ufuk fenomeni olarak "dünya" esasen sübjektiviteyle ilişkilidir ve bu ilişki aynı zamanda onun "akış hâlinde var olduğu (*inströmender Jeweiligkeit seiend*)"[150] anlamına gelir. Hayat-dünyası nisbi geçerliliğe sahip sürekli hareketle var olur.

Hayat-dünyası[151] kavramı her objektivizmin antitezidir. O esasen tarihsel bir kavramdır ve bir varlık evrenine, bir

---

150 *Husserliana*, VI, 148.

151 "Hayat-dünyası" problemi konusunda benim *GW* III'de toplanan çalışmalarım (bakınız yukarda 144 numaralı dipnotta zikredilen denemeler) ve Ludwig

"mevcut dünyaya" atıfta bulunmaz. Aslında, sonsuz hakiki bir dünya fikri bile insani tarihsel dünyaların tarihsel tecrübe (*Erfahrung*) içindeki sınırsız ilerleyişinden hareketle oluşturulamaz. İnsan kesinlikle insanın öteden beri tecrübe ettiği — bu yalnızca dünyanın mümkünlüğünün tecrübesidir — dünyaların tümünü içine alan yapıyı araştırabilir ve biz gerçekte dünyanın ontolojisinden bu anlamda söz edebiliriz. Fakat bu dünya ontolojisi yine de doğa bilimlerinin ulaşabileceği ideal şeyden çok farklı bir şey olarak kalacaktır. Bu, nesnesi dünyanın temel yapısı olan bir felsefi görev sunacaktır. Ancak *hayat-dünyası* başka bir şey, yani tarihsel yaratıklar olarak içinde yaşadığımız bütün anlamına gelir. Ve biz burada, içerdiği tecrübenin tarihselliği dikkate alındığında, yalnızca bir mümkün tarihsel hayat-dünyaları evreni fikrinin anlamlı hâle getiremeyeceği bir sonuçtan kaçamayız. Geçmişin sonsuzluğu ve herşeyden daha önemlisi tarihsel geleceğin açıklığı böylesi bir tarihsel evren fikriyle uzlaştırılamaz. Husserl rölativizm "hayaleti" dehşetine kapılmaksızın, açıkça bu sonuca ulaşmıştır.[152]

Hayat-dünyasının aynı zamanda daima diğer insanlarla da birlikte orada olmayı (*mitdasein*) gerektiren komünal bir dünya olduğu ortadadır. O, kişilerin dünyasıdır ve doğal vaziyet alışta daima bu kişiler dünyasının geçerliliği varsayılır. Fakat onun geçerliliği sübjektivitenin başarısında nasıl temellendirilebilir? Oluşumun fenomenolojik analizi için bu, bütün görevler arasındaki en zor görevi sunar ve Husserl onun paradokslarını yılmadan incelemeyi denemiştir. Bir nesne olarak hiçbir geçerliliği bulunmayan, ancak kendisi bir "Ben" olmaya çalışan bir şey "saf Ben"den türeyebilir mi?

Landgrebe'nin benzer düşünceleri dışında, Alfred Schütz, G. Brand, U. Claesgens, K. Düsing, P. Janssen ve başkaları tarafından da birçok yeni çalışma yapılmıştır.]

152 *Husserliana*, VI, 501.

"Radikal" idealizmin ilkesi — yani daima transandantal sübjektivitenin oluşturucu edimlerine dönmek — "dünya" ve herşeyden önce bu dünyanın intersübjektivitesi durumundaki bilincin evrensel ufkunu açıkça gözler önüne serer — bu şekilde oluşturulan şey ise de birçok birey için ortak şey olarak dünya sübjektiviteyi içerir. Dünyanın geçerliliğini ve başka her verili şeyi tümüyle paranteze aldığı varsayılsa da transandantal refleksiyon kendisini de hayatdünyasında içerilmiş bir şey olarak görür. Refleksif "Ben" kendisini hayat dünyasının temel teşkil ettiği amaçlar kontekstinde yaşayan bir şey olarak görür. Bu yüzden, hayatdünyasını (aynı zamanda hem de intersübjektiviteyi) oluşturmak, paradoksal bir görevdir. Fakat Husserl bütün bunları yalnızca görünüşte paradokslar olarak görür. O, eğer fenomenolojik indirgemenin transandantal anlamını ısrarla korur ve transandantal solipsizm öcüsünden korkmazsak bu paradoksların çözüleceğinden emindir. Husserl'in düşüncesinin bu açık eğilimi dikkate alındığında hayat dünyasını oluşturma anlayışında, onu tanım ile yaratım arasındaki aracı bir şey olarak görmekte herhangi bir belirsizlikle itham etmek yanlış görünüyor.[153] Bizzat o, düşüncesinin generatif idealizm korkusunu bütünüyle aştığını iddia eder. Fenomenolojik indirgeme teorisi, daha ziyade, bu idealizmin doğru anlamını ilk kez gözler önüne sermeyi dener. Transandantal sübjektivite *Ur-Ich* (*"asli / ilk Ben"*)'dir ve "herhangi bir Ben" değildir. Bu yüzden önceden verili dünyanın temelinin yerini alarak onu iptal eder. O araştıran/sorgulayan "Ben"inki dahil her rölativitenin ilişkili olduğu mutlak irrölatif şeydir.

Bununla birlikte, Husserl'in düşüncesinde sürekli olarak bu çerçeveyi paramparça etme tehdidinde bulunan bir

---

153 Eugen Fink'in "L'analyse intentionelle et le problème de la pensèe speculative," *Problèmes actuels de la phenomenology* (1952) makalasinde yaptığı gibi.

unsur vardır. Onun konumu, aslında, yalnızca transandantal idealizmin radikalizasyonundan daha fazla bir şeyi içerir ve bu "daha fazla bir şeyin" göstergesi, "hayat" kavramının düşüncesinde yerine getirdiği fonksiyondur. "Hayat" yalnızca doğal vaziyet alışın refleksif olmayan yaşayan (*Gerade-Dahin-Leben*) karakteristiği değildir. "Hayat" aynı zamanda en azından her objektifikasyonun kaynağı durumundaki transandantal olarak indirgenmiş sübjektivitedir. "Hayat" Husserl'in bütün önceki felsefelerin objektivist naifliğine yönelik eleştirisinde bizatihi kendi başarısı olarak vurguladığı şeydir. Husserl'in gözünde bu, idealizm ile realizm arasındaki uzun ömürlü epistemolojik ihtilafın gerçek dışılığını ortaya çıkarmak ve bu ihtilafın yerine, sübjektivite ile objektivite arasındaki iç koordinasyonu tematize etmekten ibarettir.[154] "Prodüktif hayat" ifadesinin nedeni budur. "Dünya hakkında radikal tefekkür, sübjektivitenin sistematik ve saf iç tefekkürüdür; kendisini 'dışarıda' dışsallaştıran sübjektivitenin tefekkürü.[155] Canlı bir organizmanın birliğinde olduğu gibi, onu dışarıdan inceleyebilir ve analizini yapabiliriz kesinlikle, fakat onu yalnızca gizli köklerine geri gidersek anlayabiliriz...."[156] Bu yüzden, keza, öznenin dünyaya tavrının anlaşılabilirliği bilinçli tecrübelerde ve bu tecrübelerin intensiyonalitesinde değil, hayatın anonim "üretimlerinde" ikamet eder. Burada Husserl'in kullandığı organizma metaforu metafor olmaktan daha fazla bir şeydir. Açıkça dile getirdiği üzere o, bu metaforun harfiyen/lafzen düşünülmesini ister.

Husserl'de şurada burada keşfettiğimiz bu lingüistik ve kavramsal imaları izlersek, kendimizi Alman idealizminin

---

154 *Husserliana*, VI, § 34, *265 vd.*

155 *Husserliana*, VI, 116.

156 Son zamanlardaki "doğanın" varlığını tarihselliğe karşı kullanma girişimlerinin bu *metodolojik* karar önünde nasıl kabul edilebilir olduğunu anlamak zordur.

savunduğu spekülatif hayat kavramı istikametinde ilerliyor buluruz. Ancak Husserl'in söylemek istediği şey, sübjektiviteyi objektivitenin karşıtı olarak düşünemeyeceğimizdir; çünkü bu sübjektivite kavramının kendisi objektif terimlere göre anlaşılmış olur. Tersine, onun transandantal fenomenolojisi "korelasyon arayışı" olma peşindedir. Fakat bu, korelasyonun asli şey olduğu ve onun açtığı "kutupları" kuşattığı anlamına gelir[157]; tıpkı canlı olan şeyin, organik varlığının birliği içinde hayatının bütün ifadelerini kuşatması gibi. Husserl, Hume hakkında şöyle söyler:" Tecrübe eden, bilen sübjektiviteyi; reel, somut başarıları gerçekleştiren sübjektiviteyi bütünüyle görmezden gelen 'objektivite' hakkındaki konuşmanın naifliği; doğa ve genelde dünya ile ilgilenen, objektif olarak elde ettiği bütün doğruların, formüllerinin temeli durumundaki objektif dünyanın bizatihi kendisinin içinde büyüyen kendi *hayat inşası* olduğu gerçeği karşısında kör bilim adamının naifliği, *hayat* sahneye çıktığında, elbette artık mümkün değildir."[158]

Burada hayat kavramı açıktır ki Dilthey'in araştırmalarındaki tecrübenin (*Erlebnis*) bağlantılılığı kavramıyla aynı rolü yerine getirir. Dilthey nasıl psişik bağlantı kavramına ulaşmak için yalnızca tecrübe kavramından yola çıkıyorsa, Husserl de aynı şekilde tecrübe akışının birliğinin tecrübelerin farklılığını önceleyiğini ve aslında onun için zorunlu olduğunu söyler. Tıpkı Dilthey'de olduğu gibi, bilinç hayatının tematik sorgulamasının, kendisini bireysel tecrübelerde temellendirme eğilimini aşması gerekir. Bu açıdan her iki düşünür arasında hakiki bir paralellik söz konusudur. Her ikisi de hayatın somutluğuna dönerler.

---

157 [Bakınız C. Wolzogen, *Die autonome Relation: Zum Problem der Beziehung im Spätwerk Paul Natorps. Ein Beitrag zur Geischichte der Theorien der Relation* (1984) ve benim eleştirim *Philosophische Rundschau*, 32 (1985), 160.]

158 *Husserliana*, VI, 99.

Yine de, onların hayat kavramının ima ettiği spekülatif taleplere haklarını verip vermedikleri sorusu yöneltilebilir. Dilthey tarihsel dünyanın yapısını hayatta içkin/mündemiç refleksiviteden çıkarmayı dener; Husserl tarihsel dünyanın oluşumunu "bilinç hayatı"ndan çıkarma teşebbüsünde bulunur. Her iki durumda da, hayat kavramının hakiki içeriğine, şu epistemolojik şemayla dile getirildiğinde yabancılaşılıp yabancılaşılmadığını sorabiliriz: Onu nihai bilinç verilerinden türetme. İntersübjektivite ve öteki "Ben"i anlama problemi bu soruya davetiye çıkarır. Hem Dilthey'de hem de Husserl'de aynı zorlukla karşı karşıya kalırız. Refleksif olarak sorgulanan bilincin içkin verisi "Sen"i, asli ve dolaysız şekilde içermez. Husserl, "Sen"in dış dünyadaki tecrübe (*Erfahrung*) nesnelerine ait içkin aşkınlık türüne sahip olmadığını vurgularken çok haklıdır; çünkü her "Sen" bir alter ego'dur, yani o egoya göre anlaşılır ve aynı zamanda ondan ayrıdır, tıpkı egonun kendisi gibi bağımsızdır. Çok meşakkatli incelemeleriyle Husserl — Dilthey'in empati analojisi yoluyla tamamen psikolojik açıdan yorumladığı — "Ben" ile "Sen" arasındaki analojiyi komünal dünyanın intersübjektivitesiyle açıklamaya çalışmıştır. O, transandantal sübjektivitenin önceliğini herhangi bir şekilde sınırlamamakta yeterince nettir. Fakat ontolojik önyargısı Dilthey'inkiyle aynıdır. Öteki kişi ilkin bir algı nesnesi olarak kavranır ve sonra empatiyle bir "Sen"e dönüşür. Husserl'de empati kavramının bütünüyle transandantal bir anlama sahip olduğu kuşku götürmez,[159] fakat hâlâ bilincin içselliğine yö-

---

159 D. Sinn, *Die transzendentale Intersubjektivität mit ihren Seinshorizonten bei E. Husserl* (yayınlanmamış tez., Heidelberg, 1958) "empati" kavramının intersübjektivitenin oluşumundaki metodolojik-tranzendental önemi görmüştür; bu Alfred Schutz'un "Das Problem der transzendentalen Intersubjektivität bei Husserl," *Philosophische Rundschau*, 5 (1957) başlıklı yazısında gözden kaçırdığı bir şeydir. [Geç dönem Heidegger'in amaçlarının mükemmel bir özeti için keza D. Sinn'in *Philosophische Rundschau* (1967), 81-182'deki denemesine bakınız.].

neliktir ve kendisini, bilincin herşeye rağmen sonunda kendisine dönme talebinde bulunduğu hayatın fonksiyonel dairesine[160] yöneltmeyi başaramaz.

Bu yüzden, gerçekte, hayat kavramının spekülatif anlamı her iki düşünürde de gelişmemiş olarak kalır. Dilthey yalnızca hayat görüş noktasını metafizik düşünmeye karşı polemik olarak kullanmaya çalışır ve Husserl'in kesinlikle bu kavram ile genelde metafizik gelenek, özelde spekülatif idealizm arasındaki bağlantı konusunda hiçbir fikri yoktur.

Bu noktada *Count Yorck*'un — ne yazıktır ki, fragmanlar hâlinde de olsa — ölümünden sonra yayınlanan yazılarının şaşırtıcı bir çağdaş önemi vardır.[161] Bu büyük şahsiyetin parlak kavrayışlarına, Yorck'un fikirlerini Dilthey'in kabul ettiğinden çok daha önemli fikirler olarak kabul eden Heidegger atıfta bulunmuşsa da Dilthey'in hayatının büyük eserini tamamladığı, oysa Yorck'un mektuplarının hiçbir zaman bir büyük sistematik bütüne dönüşmediği gerçekliğini korur. Ancak son yıllarından kalan ve ölümünden sonra yayınlanan yazıları bugün durumu bütünüyle değiştirmiştir. Yazıları fragmanlar hâlinde olsalar bile Yorck'un sistematik amacı yine de eserinin düşünce tarihindeki yeri konusunda hiçbir kuşku bırakmayacak ölçüde geliştirilmiş durumdadır.

O tam da yukarıda Dilthey ve Husserl'de bulmayı başaramadığımız şeyi başarır. O, spekülatif idealizm ile yüzyılın yeni deneysel bakış açısı arasında köprü kurar; çünkü hayat kavramını her ikisini de içine alan bir kavram olarak sunar.

Spekülatif izlenimi bıraksa da Yorck için hareket noktası durumundaki hayatta olma/canlı olma ile ilgili analizi yi-

---

160 Burada Viktor von Weizsäcker'in *Gestaltkreis* kavramıyla açtığı geniş perspektiflere atıfta bulunuyorum.

161 *Bewusstseinsstellung und Geschichte* (Tübingen, 1956).

ne de yüzyılın bilimsel düşünme modunu — açıkça dile getirmek gerekirse Darwin'in savunduğu hayat kavramını — içine alır. Hayat kendi kendini savunma/baki kılmadır (*Selbstbehauptung*); temel budur. Hayatta kalmanın yapısı karar verme (*Urteilung*) durumunda olmaktan ibarettir — yani kendisini bölünme ve eklemlenme dahilinde bir birlik olarak devam ettirmenin hâlâ sürüyor olmasıdır. Fakat karar (*Urteilung*) aynı zamanda kendinin bilincinin özü olarak görülür; çünkü o kendisini daima kendisi olan şey ve başkası olan şey hâlinde ayırıyor olsa bile — yaşayan bir şey olarak — onu oluşturan faktörlerin oyununda ve etkileşiminde vardır. Her hayat gibi o da bir test, bir deneydir. "Spontanlık ve bağımlılık bilincin hem somatik hem de psişik ifade alanındaki oluşturucu temel karakteristikleridir; tıpkı ne görmenin, fiziksel duyumun, tahayyül etmenin, istemenin ne de hissetmenin nesnelerin varlığı olmaksızın var olamaması gibi."[162] Bilinç de bir hayat kompartmanı olarak anlaşılmalıdır. Bu, Yorck'un felsefeden karşılamasını beklediği temel metodolojik taleptir ve bu konuda o kendisini Dilthey'le mutabık görür. Düşünce bu gizli temele (Husserl şunu söyleyecektir: Bu gizli başarıya) tekrar dönmelidir. Bunu gerçekleştirmek için felsefi refleksiyon çabası zorunludur; çünkü felsefe hayatın temayülüne karşı hareket eder. "Bugünkü düşünüşümüz bilinçli sonuçlar alanında hareket ediyor" (yani o "sonuçların," sonuçların bağlı olduğu hayatın davranışıyla ilişkisinin bilincinde değildir), diye yazar Yorck. "Bu gerçekleşmiş ayrılma (diremption) onun önkabulüdür."[163] Yorck düşünüşün sonuçlarının yalnızca hayatın davranışından koptukları için ve öyle ayrılabilecekleri için sonuçlar olduklarını dile getirmek ister. Buradan yola çıkarak Yorck felsefenin bu kopma sürecini ter-

162 A.g.e., s. 39.

163 A.g.y.

sine çevirmesi gerektiği sorucuna varır. O, "hayatın sonuçlarına yön veren şartları bilmek için"[164] hayat deneyimini tersinden tekrarlamalıdır. Bunun çok objektivist ve bilimsel tarzda formüle edildiği kabul edilmelidir; Husserl'in indirgeme teorisi, ona karşı, kendi saf transandantal düşünme moduna yönelecektir. Yine de aslında Yorck'un cesur ve hedefine odaklı düşünme tarzı yalnızca Dilthey ile Husserl'in etkisini göstermekle kalmaz, aynı zamanda onların her ikisinden de üstün olduğunu ispatlar. Çünkü burada düşünce doğru olarak spekülatif idealizmin özdeşlik felsefesi düzeyinde gelişir ve bu yüzden hayat kavramının Dilthey ve Husserl'in ulaşmayı hedefledikleri gizli kaynağını ortaya çıkarır.

Yorck'un düşüncesini biraz daha izlersek, idealist motiflerin varlığını sürdürmeleri çok daha açık hâle gelir. Yorck'un burada sunduğu şey, Hegel'in *Fenomenolojisi*'nde daha önce geliştirilmiş bulunan *hayat ile kendinin-bilinci arasındaki yapısal korelasyondur*. Korunmuş olan el yazısı fragmanlarında, hayat kavramının Frankfurt'taki son yıllarına kadar Hegel için sahip olduğu merkezî önemi buluruz. *Fenomenolojisi*'nde hayat fenomeni bilinçten kendinin-bilincine kesin bir geçiş yapar. Bu aslında hiç de keyfî bir bağlantı değildir; çünkü hayat ile kendinin-bilinci gerçekten de bazı bakımlardan aynıdır. Hayat canlı olan şeyin kendisini içinde yaşadığı ve ilişkili kaldığı dünyada farklılaştırması ve yine kendisini bu farklılık dahilinde korumasıyla tanımlanır. Canlı olan şey kendisini, kendi dışında var olan herşeyle ilişkiye sokarak korur. Canlı herşey kendisini ona yabancı herşeyle beslenerek geliştirir. Canlı olmanın temel gerçeği asimilasyondur. O hâlde farklılaşma aynı zamanda farklılaşmadan yoksunluktur. Yabancı olan temellük edilir.

---

164 A.g.y.

Hegel'in daha önce gösterdiği ve Yorck'un da savunduğu üzere, bu canlı olma yapısının kendinin bilincinin doğasında korelatifi/muadili vardır. Onun varlığı (*Sein*) herşeyi bilgisinin nesnesi hâline getirme ve yine de kendisini bildiği herşeyle bilme kabiliyetinden ibarettir. Bu yüzden, bilgi olarak o kendisini kendisinden farklılaştırır ve aynı zamanda, kendinin-bilinci olarak tekrar kendi üzerine katlanarak kendisine döner.

Burada hayat ile kendinin-bilinci arasındaki saf bir yapısal mütekabiliyetten daha fazla bir şey bahis konusudur. Hegel çok doğru bir şekilde kendinin-bilincini diyalektik olarak hayattan türetir. Canlı olan şey asla objektif bilinçle, görünüşlerin yasasına nüfuz etmeye çalışan anlama çabasıyla bilinemez. Canlı olan şey, kişinin yaşayan niteliğiyle kendisini dışarıdan kavrayabileceği türde bir şey değildir. Aksine, hayatı kavramanın yegâne yolu, onun içine nüfuz ederek bilincine varmaktır. Hegel hayatın ve kendinin-bilincinin iç kendi kendisini-objektivikasyonunu tasvir ederken Sais'in örtülü imajının hikâyesine atıfta bulunur: "Burada içerisi içeriyi temaşa eder."[165] Hayat yalnızca kişinin kendisini tanımasında, kişinin kendi hayatının iç bilincinde tecrübe edilebilir. Hegel bu tecrübenin arzuda parıldadığını ve arzunun tatminiyle söndüğünü gösterir. Canlı olmanın kendisinin farkına vardığı bu kendinin-farkına varış yanlış bir ön form, kendinin-bilincinin en düşük düzeydeki formudur; çünkü arzuda kendinin bilincine varma aynı zamanda arzunun tatminiyle yok olur. Yabancı bir şeyin bilinci durumundaki objektif doğruyla mukayese edilmesi doğru değilse de "hayatın hissedilmesi olarak" arzuda kendini fark etme kendinin-bilincinin ilk doğrusudur.

Bu bana Yorck'un çalışmasının en fazla yararlı hâle geldiği yer gibi görünüyor. Yorck, hayat ile kendinin-farkına

---

165 *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, s. 128.

varma arasındaki mütekabiliyetten, felsefenin doğasını ve görevini kendisiyle tanımladığı bir metodolojik standart çıkarır. Onun önde gelen kavramları projeksiyon ve soyutlamadır. Projeksiyon ve soyutlama hayatın asli kompartmanlarıdır; fakat bunlar eşit ölçüde tekerrür eden tarihsel kompartmanlar için de geçerlidir. Felsefi refleksiyon yalnızca canlı olmanın yapısına tekabül ettiği ölçüde meşruiyet elde eder. Onun görevi bilincin başarılarını kaynaklarına göre anlamak, onları sonuçlar olarak — yani orijinal hayatta olmanın ve orijinal taksimatın (*Ur-Teilung*) projeksiyonu olarak — anlamaktır.

Nitekim Yorck, Hegel'in daha sonra fenomenolojisinde çok kapsamlı şekilde geliştirdiği şeyi bir metodolojik ilkeye dönüştürür. Bu, Husserl ve Dilthey gibi birbirinden farklı düşünürlerin nasıl uzlaştıklarını açıklar. Her ikisi de neo-Kantçılığın gerilerine dönerler ve Yorck daha fazlasını yapsa da onlarla uzlaşır. Çünkü yalnızca epistemolojik bir niyetle daha da geriye, hayata dönmekle kalmaz, Hegel tarafından ele alınan hayat ile kendinin-bilinci arasındaki metafizik ilişkiyi devam ettirir. O, bu bakımdan hem Husserl'den hem de Dilthey'den üstündür.

Gördüğümüz gibi, Dilthey'in epistemolojik refleksiyonları, bilimin objektivitesini gereğinden fazla kolayca hayat kompartmanından çıkardığı sabit bir şeye tutkusu nedeniyle yanlış yola sürüklenmiştir. Husserl, fenomenolojinin merkezî çekirdeği — korelasyon/bağlantı araştırması — gerçekte yapısal hayat kompartmanı modelini takip etse de, hayatın ne olduğunun açık herhangi bir tanımından yoksundur. Fakat Yorck, Hegel'in *Geist'ın Fenomenolojisi* ile Husserl'in *Transandantal Sübjektivitenin Fenomenolojisi* arasındaki kayıp halkadır.[166] Ne yazık ki onun ölümünden son-

166 Bu konudaki önemli gözlemler için bakınız A. de Waelhens, *Existence et signification* (Louvain, 1957), ss. 7-29.

ra yayınlanan yazılarının fragmanları Hegel'e yönelttiği hayatı diyalektik metafizikleştirme ithamından kaçınmayı nasıl düşündüğünü bilmemizi engeller.

(B) Heidegger'in Hermenoytik Fenomenoloji Projesi[167]

Dilthey ve Yorck'un kendileri için ortak bir eğilim olarak formüle ettikleri — "hayata göre anlama"— ve Husserl'in bilimin objektivitesinin gerisine, hayat-dünyasına dönüşünde dile gelen eğilim Heidegger'in ilk yaklaşımının karakteristiğidir. Fakat o artık hayata dönüşün (Dilthey) ve transandantal indirgemenin (Husserl'in mutlak radikal self-refleksiyon tarzı) metodolojik olarak tecrübenin kendi kendine verililiğine dayanıyor olması yolundaki epistemolojik gerekliliğe bağlı değildir. Tam tersine, bütün bunlar Heidegger'in eleştirisinin hedefi hâline gelirler. "Faktisite (facticity) hermenoytiği" başlığı altında Heidegger hem Husserl'in eidetik (eidetic) fenomenolojisiyle hem de onun paradoksal bir taleple bağlı olduğu olgu ile öz arasındaki ayrımla hesaplaşır. Fenomenoloji ontolojik olarak *Dasein*'ın faktisitesinde, başka herhangi bir şeye dayandırılamayacak veya başka herhangi bir şeyden türetilemeyecek varoluşta temellendirilmelidir, tipik evrenselliğin temel/özsel oluşumu olarak saf *cogito*'da — kuşatıcı fakat savunulması zor bir düşüncede — değil.

Bu düşüncenin eleştirel yanı kesinlikle yeni bir şey değildir. Yeni-Hegelciler daha önce bir idealizm eleştirisi olarak bunu savunuyorlardı ve dolayısıyla Heidegger ile Yeni-

---

[167] [Aşağıda söylenecek şeyler konusunda benim şu metnime bakınız: *Heideggers Wege: Studien zum Spätwerk* (Tübingen, 1983) (*GW, III*).]

Kantçı idealizmin diğer eleştirmenlerinin Hegelciliğin spiritüel krizinden doğan Kierkegaard'a dört elle sarılmaları hiç de tesadüfi değildir. Ancak diğer taraftan, bu idealizm eleştirisi daha sonra, şimdi olduğu gibi, kuşatıcı transandantal sorgulama iddiasıyla karşılaştı. Transandantal refleksiyon *Geist'ın/zihnin* içeriğinin açıklanmasında dikkate alınmayan mümkün hiçbir alan bırakmadığı için — ve Fichte'den beri bu, transandantal felsefenin iddiası olduğu için — *Geist*'ın total refleksiyonu dahilindeki her itirazı zaten kapsıyordu. Bu aynı zamanda Husserl'in kendisiyle fenomenolojiye evrensel her varlık-değerinin nasıl oluşturulduğunun keşfedilmesi görevini yüklediği pozisyon için de geçerlidir. Bunun Heidegger tarafından ileri sürülen faktisiteyi de içermesi kaçınılmazdı. Bu yüzden Husserl dünya-içinde-olma (*In-der-Welt-Sein*)'yı transandantal sübjektivitenin ufuk intensiyonalitesi problemi olarak kabul edebilmişti; çünkü transandantal sübjektivitenin mutlak tarihselliği faktisitenin anlamını ortaya koyabilmeliydi. Nitekim Husserl, merkezî proto-Ben fikrini ısrarla muhafaza ederek, Heidegger'e karşı, faktisitenin anlamının bizatihi *eidos* olduğunu ve dolayısıyla esasen eidetik "özün evrenselliği" alanına ait olduğunu öne sürebiliyordu. Husserl'in son dönem yazılarını, özellikle de *Kriz (Crisis)*'de 7. Cilt'te bir araya getirilen yazılarını kısaca gözden geçirirsek, "mutlak tarihsellik" konusunda, mantıksal olarak *Ideas*'daki problemleri izleyen ve Heidegger'in devrimci ve polemik başlangıcına tekabül eden birçok analiz bulabiliriz.[168]

---

168 *Husserliana*'nın tamamında Heidegger'in bu zamana kadar hiç adının geçmemiş olması dikkate değer. Hiç şüphesiz bunun biyografik nedenler dışında nedenleri vardır. Aksine, Husserl Heidegger'in *Varlık/Oluş ve Zaman*'daki başlangıç noktasının bazan tranzendental fenomenoloji haline giteren ve bazan da onun eleştirisi gibi sahneye çıkan belirsizliği sürekli gidermeye çalıştığı görülebilir. O *Varlık ve Zaman*'da yeralan, ancak çok farklı bir kılıkla ortaya çıkan, ona göründükleri şekliyle, polemik bir tahrifattan ibaret olan düşüncelerinin farkındaydı.

Husserl'in kendisinin de transandantal solipsizmi içermekten doğan paradokslar problemiyle karşı karşıya kaldığını hatırlayalım. Bu yüzden, Heidegger'in Husserl'in fenomenolojik idealizmiyle karşı karşıya kaldığı noktayı belirlemek hiç de kolay değildir. Heidegger'in *Varlık/Oluş ve Zaman*'daki projesinin transandantal refleksiyon problematiğinden bütünüyle yakasını kurtaramadığını da kabul etmeliyiz. "Varlık/Oluş'la ilgili" temel ontoloji fikri, onun *Dasein*'da temellendirilmesi ve *Dasein* analizi ilk bakışta yalnızca transandantal fenomenolojideki yeni bir boyuta işaret ediyor izlenimi verir.[169] Oluşun/varlığın ve objektivitenin anlamının tümünün yalnızca *Dasein'ın* zamansallığına ve tarihselliğine göre anlaşılarak açıkça gösterilebileceği fikri— Husserl bu fikri kendi tarzında, proto-Ben'in mutlak tarihselliği temelinde öne sürebilirdi — *Varlık/Oluş ve Zaman*'ın ana eğilimini belirlemenin mümkün yollarından biridir. Ayrıca, eğer Heidegger'in metodolojik programı Husserl'in nihai temel saydığı transandantal sübjektivite kavramının eleştirisini hadef almışsa, Husserl bu eleştirinin transandantal indirgemenin radikalitesini görememe başarısızlığı olduğunu söyleyebilirdi. Onun, transandantal sübjektivitenin kendisinin töz ontolojisini ve dolayısıyla geleneğin objektivitesini bütün imalarıyla birlikte daha önce aşarak ortadan kaldırdığını söyleyebileceği şüphe götürmez. *Keza Husserl de kendisini metafiziğe bütünüyle muhalif biri olarak görüyordu.*

Nitekim Husserl'in hiç değilse Kant'ın seleflerinin ve haleflerinin transandantal sorgulamasına muhalif olması dikkate değer. Bu noktada Husserl kendi gerçek selef ve öncülerinin hakkını teslim eder. Derin ilgisini çeken ve modern felsefenin özü kabul ettiği radikal self-refleksiyon onu Descartes'a, İngiliz filozoflarına ve Kantçı eleştirinin meto-

169 O. Becker'in Husserl *Festschrift*'i s. 39'da aceleyle karar verdiği gibi.

dolojisine kadar geriye götürür. Fakat onun "oluşturucu" fenomenolojisini ayırt eden şey, Kant'a yabancı olan ve "bilim olgusunu" sorgulamayan Yeni-Kantçılığı aşan problematiğin evrenselliğidir.

Fakat Husserl'in öncülerine başvurusu onu Heidegger'den farklı kılar. Husserl'in daha önceki felsefelerin tümünün objektivitesine yönelik eleştirisi modern eğilimlerin metodolojik bir genişlemesiydi ve aslında onu böyle kabul ediyordu. Ancak Heidegger'in amacı başlangıçtan itibaren, tersine çevrilmiş bir teleolojiydi. O kendi çalışmasını uzun süreli bir gelişimin tamamlanması değil, Batı felsefesinin başlangıcına dönüş ve "varlık/oluş" hakkındaki uzun süredir unutulmuş Grek tartışmasının yeniden canlandırılmasıydı. *Varlık/Oluş ve Zaman* yayınlandığında, bu başlangıca dönüşün aynı zamanda çağdaş felsefenin konumunun ötesine uzanan bir gelişme olduğu şüphe götürmez ve Heidegger'in Dilthey'in araştırmalarıyla Yorck'un fikirlerini fenomenolojik felsefenin bir parçası hâline getirmesinde hiçbir keyfî yan yoktu.[170] Herşeyden önemlisi, faktisite problemi aynı zamanda tarihselliğin de merkezî problemiydi; en azından Hegel'in "tarihte akıl olduğu" şeklindeki diyalektik varsayımının eleştirisi formunda.

Bu yüzden, Heidegger'in temel ontoloji projesinin tarih problemini ön sıradaki problem hâline getirdiği açıktır. Nitekim buradan hemen şöyle bir sonuç çıkar: Heidegger'in *temel ontolojisini* (*Fundamentalontologie*) önemli kılan şey tarihselciliğin problemine çözüm olması değildir, *temel ontoloji* kesinlikle bilimin çok daha derinde yatan temeli de değildir, hatta Husserl'in fikirleriyle birliktè, bizatihi felsefenin nihai radikal temellendirmesi de değildir; tersine, *temellendirme fikrinin bizatihi kendisini total bir tersine çevrilişe maruz bırakmasıdır.* Heidegger'in oluşu/varlığı, hakikati ve tarihi

170 *Sein und Zeit*, s. 77.

mutlak zamansallığa göre yorumlamak üzere yerine getirmeyi amaçladığı amaç, Husserl'in amacıyla artık aynı değildi. Çünkü bu zamansallık ne bilincin zamansallığıdır ne de bir transandantal Ur/proto-Ben'in zamansallığıdır. *Varlık/Oluş ve Zaman*'ın fikirleri serimlenirken, ilk bakışta, yalnızca bir transandantal refleksiyon yoğunlaşması, varlığın/oluşun ufkunun zaman olduğunun gösterildiğinde refleksiyonun en yüksek aşamasına çıkma izlenimi verdiği doğrudur. Varlık/oluş sorununu dirilterek aşıyor izlenimi veren, herşeyden önce, transandantal sübjektivitenin ontolojik temelsizliğidir — Heidegger Husserl'in fenomenolojisini bununla suçlar. Varlığın/oluşun ne olduğu zamanın ufkundan hareketle belirlenmeliydi. Bu yüzden, zamansallık yapısı sübjektivitenin ontolojik belirleyicisi olarak ortaya çıkıyordu. Fakat o yine de bundan daha fazlasını içerir. Heidegger'in tezi, varlığın/oluşun bizatihi zaman olduğuydu. Bu, modern felsefenin sübjektivizmini parçalar — ve aslında hemen anlaşılacağı üzere, oluşu/varlığı şimdi mevcut olan şey olarak tanımlayan metafizikçe yöneltilen soruların ufkunu (Frage-horizout) parçalar. Varlığın/oluşun *Dasein* — diğer bütün varlıklardan varlığı/oluşu anlaması dolayısıyla farklıdır — için sorun teşkil etmesi, *Varlık/Oluş ve Zaman*'da öyle anlaşılma izlenimi bıraktığı üzere, transandantal felsefenin hareket noktasının nihai temelini oluşturmaz. Aksine, varlığı/oluşu anlamanın bir şekilde sorun olmasının çok farklı bir nedeni vardır, başka bir söyleyişle, bir "orada"nın, bir "varlıkta/oluşta açıklığın" — yani varlık/oluş ile varlıklar/oluşlar ayrımı — olmasının çok farklı bir nedeni vardır. Bu "var olan" temel olguyu sorgulamak, aslında varlığı/oluşu sorgulamaktır, ancak daha önceki varlıkların/oluşların varlığını/oluşunu sorgulamalarda zorunlu şekilde ihmal edilmiş bulunan — aslında metafizik varlık/oluş sorgulamasının gizlediği — bir istikamette sorgulamak. Heidegger, Batı düşüncesine sıkıntı verici hiç-

lik/yokluk problemi yüzünden Grek metafiziğinden beri egemen olan varlığın/oluşun temel unutulmuşluğunu gözler önüne serer. Varlık/oluş sorununun hiçlik/yokluk sorununu içerdiğini göstermek suretiyle Heidegger metafiziğin başlangıcıyla sonunu birbirine bağlar. Varlık/oluş sorununun kendisini hiçlik sorunu olarak sunması, hiçlik/yokluk hakkında düşünmeyi metafizik için imkânsız hâle getirir.

Varlık/oluş sorununu ortaya koymakta ve dolayısıyla Batı metafiziğinin bütün bir istikametini tersine çevirmekte, Heidegger'in hakiki selefi ne Husserl ne de Dilthey'dir; hakiki selefi Nietzsche'dir. Heidegger bunun farkına ancak daha sonra farkına varmış olabilir; fakat biz geriye bakarak, *Varlık ve Zaman*'da mündemiç amaçların Nietzsche'nin Platonculuğu radikal eleştirisini, Batı metafiziğiyle kendi düzeyinde hesaplaşmak ve transandantal sorgulamanın modern sübjektivizmin sonucu olduğunun farkına varmak ve dolayısıyla onu aşmak için, Nietzsche'nin eleştirdiği gelenek düzeyine yükselttiğini anlayabiliriz.

Heidegger'in "dönüş" diye adlandırdığı şey, transandantal refleksiyonunun gelişimi içinde yeni bir yola çıkış noktası değil, yukarıdaki amaçları mümkün hâle getirme ve gerçekleştirmedir. *Varlık/Oluş ve Zaman* Husserl'in transandantal sübjektivite kavramını ontolojik belirlemeden yoksunlukla eleştirse de kendi varlık/oluş sorunu yorumunu transandantal felsefeye göre formüle etmiştir. Yine de, aslında, Heidegger'in kendi kendisine yüklediği varlık/oluş sorununu canlandırma görevi, onun, fenemenolojinin "pozitivizmi" içindeki *çözülmemiş metafizik probleminin* farkına varması anlamına gelir. Bu çözülmemiş metafizik sorunu spekülatif idealizmin *Geist* kavramında zirvesine ulaşmıştı ve kendisini bu zirvede gizlemişti. "Faktisite hermenoytiğini" temellendirirken o, hem klasik idealizmin geliştirdiği *Geist* kavramını hem de fenomenolojik indirgemenin saflaştırdığı transandantal bilinç temasını aşar.

Heidegger'in hermenoytik fenomenolojisi ve *Dasein*'ın tarihselliği analizi genelde varlık/oluş sorununu yenileme amacı taşıyordu; bir anlam bilimleri teorisi üretme ya da tarihselciliğin *aporia*larını/açmazlarını aşma amacı değil. Bunlar yalnızca kendileriyle varlık/oluş sorununu radikal yeniden canlandırışının sonuçlarını göstermeye muktedir olduğu özel çağdaş problemlerdi. Fakat tam da yaklaşımının radikalliğinden dolayı o, Dilthey ile Husserl'in anlam bilimleri araştırmalarının saplanıp kaldığı komplikasyonları aşmaya muktedir olmuştur.

Dilthey'in anlam bilimlerini hayata göre açıklama ve hayat tecrübesinden yola çıkma teşebbüsü, gösterdiğimiz gibi, aslında hiçbir şekilde sıkıca sarıldığı Kartezyen bilim anlayışıyla uzlaşmıyordu. O hayatın tefekkür eğilimini ve onun içkin "istikrara yönelik güdüsünü," aşırı ölçüde vurgulasa da sonuçların objektivitesi olarak anlaşılan bilimin objektivitesinin farklı bir kaynağı vardı. Bu nedenle Dilthey, kendisine yüklediği görevi — anlam bilimlerinin metodolojik karakterini epistemolojik olarak doğrulamak ve dolayısıyla onları doğa bilimleriyle eşit statüye yerleştirmek görevini — başarıyla gerçekleştiremedi.

Fakat Heidegger, gördüğümüz gibi, Husserl hayata kadar geriye giden ve mutlak şekilde işleyen evrensel bir yöntem hâline getirdiği ve dolayısıyla yalnızca anlam bilimlerinin yöntemlerini sorgulayan yaklaşımını terk ettiği için bütünüyle yeni bir başlangıç yapabilmiştir. Husserl'in hayatdünyası ve her tecrübeye temel teşkil eden anlamın anonim yaratılışı analizi, anlam bilimlerinde objektivite sorununa, bilimin objektivite kavramının özel bir durum olduğunu ortaya koyarak bütünüyle yeni bir arkabahçe sağlamıştır. Bilim kendisinden hareketle yola çıkacağımız bir olgu (*Faktum*) dışında hiçbir şeydir. Aksine, bilimsel dünyanın oluşumu özel bir görev sunar, yani bilime özgü idealizasyonu açıklama görevi. Fakat bu en temel görev değildir. "Prodük-

tif hayata" döndüğümüzde, doğa ile *geist* arasındaki antitez nihai geçerliliğe ilişkin olduğunu ispatlayamaz. Hem doğa bilimleri hem de anlam bilimleri evrensel hayatın — yani mutlak tarihselliğin — intensiyonalitesinin başarıları olarak anlaşılmalıdır. Yalnızca bu türde bir anlama felsefenin self-refleksiyonunu tatmin eder.

Heidegger dirilttiği varlık/oluş sorunu ışığında bu soruna yeni ve radikal bir dönüş verdi. Tarihsel bilimlerin özel metodolojik doğasını meşrulaştırırken o, Dilthey'in yaptığı gibi, tarihsel varlığın/oluşun doğal varlıktan/oluştan farklı olmaması gerektiği konusunda Husserl'i izler. Tam tersine doğa bilimlerinin bilgi modu, daha ziyade, meşru el-de-mevcut olanı asli anlaşılamazlığıyla kavrama görevinde kaybolan bir alt anlama türü olarak ortaya çıkar.[171] *Anlama* Dilthey'de olduğu gibi, insan tecrübesinin *Geist*'ın yaşlılık çağında benimsediği terk edilmiş bir ideal değildir; Husserl'de olduğu gibi, refleksiyondan yoksun hayatın naifliğine tezat son metodolojik felsefe ideali de değildir; tam tersine anlama, dünya-içinde-varlık olan *Dasein*'ın özgün gerçekleşme formudur. Pragmatik ve teorik ilginin çeşitli istikametleri dahilinde farklılaşmadan önce anlama, bir oluş/varlık-potansiyeli "imkânı" olduğu ölçüde, Dasein'ın oluş/varlık modudur.

Metafizik için kapsamlı bütün sonuçlarıyla birlikte, *Dasein*'ın bu ontolojik analizinin arkabahçesi önünde, anlam bilimlerinin hermenoytiği problemi birdenbire farklı bir görünüm kazanır. Elinizdeki eser hermenoytik problemin bu özel boyutuna hasredilmiştir. Varlık sorununu dirilterek ve dolayısıyla önceki bütün metafizikleri — sadece modern bilimin ve transandantal felsefenin Kartezyenizmindeki doruk noktasını değil — aşarak, Heidegger tarihselciliğin *aporiaları* (açmazları) karşısında kökten yeni bir konuma ulaş-

171 *Sein und Zeit*, s. 153.

mıştır. Anlama kavramı artık, Droysen'de olduğu gibi metodolojik bir kavram değildir. Üstelik, Dilthey'in anlam bilimlerine hermenoytik bir temel sağlama girişiminde olduğu gibi, yalnızca hayatın idealite istikametindeki eğiliminin arkasından giden bir tersine operasyonu anlama süreci de değildir. Dilthey'den hareketle Misch "kendi kendine özgür mesafe almayı, insani hayatın " her anlamanın bağlı olduğu temel yapısı olarak görür; Heidegger'in radikal ontolojik refleksiyonu Dasein'ın bu yapısını "bir transandantal Dasein analitiği" vasıtasıyla açıklamakla igilenir. O, her anlamanın projektif/geleceğe dönük karakterini gözler önüne sermiş ve anlama eyleminin kendisini, mevcut olanı aşma, mevcut olanın ötesine geçme hareketi olarak kavramıştır.

Bu geleneksel hermenoytik için yersiz bir taleptir.[172] Alman dilinin "anlama" (*Verstehen*) kelimesini aynı zamanda pratik yeti/kabiliyet anlamında (yani *er versteht nicht zu lesen*, "o okuyamaz") da kullandığı doğrudur. Fakat bu, temelde bilimde gerçekleşen ve bilgiyle ilgili olan anlamadan farklıdır. Anlamanın bu iki anlamına daha yakından bakarsak onların ortak bir şeye sahip olduklarını görebiliriz: Her iki anlamı da bir farkına varma, bir şey konusunda bilgili olma unsuru taşır. Aynı şekilde, bir "metni" (hatta bir yasayı) anlayan kişi, kendisini bilinçle bir anlama — anlama çabasına — projekte etmekle kalmaz sadece, aynı zamanda gerçekleştirdiği anlama yeni bir entelektüel özgürlük durumu da verir. Bu, genel bir yorum, bağlantıları görme, sonuçlar çıkarma imkânına imada bulunur ve bu da metin yorumunda hüner sahibi olmak demektir. Makinanın ne olduğunu bilen (*Sichverstehen*: knowing one's way around), makinayı nasıl kullanacağını bilen veya ticaretini bilen kişi — amaç-içerikli rasyonalitenin ve hayatın ya da metnin ifade-

---

172 Emilio Betti'nin şu harikulade denemesindeki hararetli polemiğiyle karşılaştırınız: *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, s. 91, dipnot 14b.

lerini anlamının farklı normları olsa bile — *bu tür her anlamanın nihai noktada kendi kendini anlama* (*Sichverstehen*) olduğu apaçıktır. Bir ifadeyi anlama bile son belirlemede yalnızca ifadenin taşıdığı şeyi doğrudan kavrama anlamına değil, onun gizlediği şeyi açığa çıkarmak, bu gizlediği şeyi de açığa çıkaracak şekilde kavramak anlamına gelir. Fakat bu, insanın onunla kendi tarzını/yolunu bilmesi (*sich auskennt*) demektir. Bu yüzden, her durumda anlayan kişinin, kendisini kendi imkânlarına projekte ettiği için kendisini anladığı (*sich versteht*) doğrudur.[173] Geleneksel hermenoytik anlamanın ait olduğu ufku yersiz bir biçimde daraltmıştır. Heidegger'in Dilthey'e üstünlüğünün aynı zamanda Hermenoytik problem için de değerli olmasının nedeni budur. Dilthey'in önceleri doğa bilimlerinin yöntemlerinin anlam bilimlerine emsal teşkil etmesini reddettiği ve Husserl'in doğa bilimlerinin objektivite kavramını anlam bilimlerine uygulamayı "saçmalık" diye nitelediği ve bütün tarihsel dünyaların ve bütün tarihsel bilgilerin asli rölativitesini tespit ettiği doğrudur.[174] Ancak şimdi, insan Dasein'ın ontolojik geleceğe dönüklüğü sonucu, tarihsel anlamanın yapısı ontolojik arkabahçesinin tümüyle birlikte ortaya çıkar.

---

173 *Verstehen* ("anlama") kelimesinin anlamının tarihi bile bu yöne işaret eder. Kelimenin ilk anlamı hukuki anlamıdır, yani mahkeme önünde bir davayı temsil demektir. Daha sonra kelimenin entelektüel bir anlam geliştirmesi apaçıktır ki, mahkemede davayı temsil etmenin onu anlamayı, yani ona kişinin muhalif tarafın mümkün bütün hamleleriyle başa çıkacak ve kendi hukiki konumunu sergileyecek ölçüde hakim olmasından dolayıdır. [Heidegger'in ortaya koyduğu bu anlam — Heidegger'e göre "anlama" (*verstehen*) "savunmak" (*stehen für*) demektir — asıl gücünü başka bir kişiye yöneltilmişliğinden, "cevap verrmeyi" mümkün hale getirmesinden ve onu biriyle *birlikte* "yargıda bulunmaya" zorlamasından alır: bunlar otantik "diyalogun" içerdiği "çatışma"nın unsurlarıdır ve bu unsurların bu metnin Üçüncü Kısmı'nda Hegel diyalektiğine karşı açıkça vurgulanmışlardır. Keza bakınız benim "Zur Problematik des Selbstverständnisses" (*Kl. Schr.* I, ss. 70-81; *Toplu Eserler* (*Ges. Werke*, II), 121-132; ["On the Problem of self-Understanding," *Philosophical Hermeneutics*, tr. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1976), ss. 44-58.]

174 [Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und transzendentale Phänomenologi*, *Husserliana*, *VI*, 91 (219).]

Tarihsel bilgi, doğrulamasını Dasein'ın ön-yapısından alsa bile, bilgi denilen şeyin içkin kriterlerinin işe karıştırılması için hiçbir neden yoktur. Heidegger'e göre de tarihsel bilgi bir plan anlamında projeksiyon, iradi amaçlarla tahmin, şeyleri/işleri arzulara, önyargılara göre düzenleme veya güçlülerin zorlamasıyla ortaya çıkan bir şey değildir; aksine o, nesneye, bir *mensuratio ad rem*'e adapte olmuş bir şey olarak kalır. Kaldı ki bu şey bir *factum brutum* değil, bütünüyle elde hazır bir şey, basitçe tespit edilebilen ve ölçülebilen bir şey de değil, kendisi de nihai belirlemede Dasein'la aynı oluş moduna sahip bir şeydir.

Fakat önemli olan şey, bu sıkça tekrarlanan ifadeyi doğru olarak anlamaktır. Bu ifade basitçe bilen ile bilinen arasında, anlam bilimlerinin özel "yöntemi" olarak psişik bir üst konuma (transposition) temel teşkil etmesi mümkün olabilecek bir "homojenite" bulunduğu anlamına gelmez. Bu tarihsel hermenoytiği bir psikoloji branşı (Dilthey'in kafasındaki buydu) hâline getirirdi. Fakat aslında, bilgi aktivitesinin bilinen şeyle koordinasyonu onların aynı oluş/varlık moduna bağlı olmasına dayandırılamaz, tersine onun anlamı onlar için ortak varlık/oluş modunun *özel tabiatından* doğar. O ne bilinenin ne de bilenin "ontik" şekilde değil, tarihsel tarzda "el-de-hazır" olmasından ibarettir — başka bir söyleyişle onların her ikisi de *tarihselliğin oluş/varlık moduna* sahiptirler. Bu yüzden, Yorck'un söylediği gibi herşey "ontik olan ile tarihsel olan arasındaki türsel farklılığa" bağlıdır.[175] Yorck'un "homojeniteyi" "ait olmanın" karşı kutbuna yerleştirmesi, Heidegger'in tam radikalitesiyle gözler önüne serdiği şu problemi açıkça ortaya koyuyor:[176]

---

175 *Briefwechsel mit Dilthey*, s. 91.

176 Karşılaştırınız Kaufmann, "Die Philosophie des Grafen Paul Yorck von Vartenburg," *Jahrbuch für Philosophie und phänomenoligische Forsschung, 9* (1928), 50 vd. [Dilthey'ın önemi 193 *Dilthey Jahrbuch*'unda yeniden değerlendirilmiştir. Keza benim *GW*, IV'ya yaptığım katkılara da bakınız.]

Tarihi yalnızca kendimiz de "tarihsel" varlıklar olduğumuz sürece inceleyebilmemiz, beklentisi ve unutuşuyla insan Dasein'ın tarihselliğinin geçmişi yeniden-sunabilmemizin şartı olduğu anlamına gelir. Bu durumda, geleneksel bilim ve yöntem kavramına göre başlangıçta yalnızca bir engelmiş gibi görünen şey, artık temel araştırmanın merkezine dönüşür. "Ait olma," temanın ve araştırmanın tercihi bilim dışı, sübjektif motivasyonlara tabi tutulduğu (bu durumda ait olma sempatiyle aynı tipte özel bir duygusal bağlılıktan başka bir şey olamaz) için değil, geleneklere ait olma, Dasein'ın kendisini geleceğin imkânlarına projekte etmesine ait olduğu kadar, kaynağında ve temelde Dasein'ın tarihsel sonluluğuna ait olduğu için de, tarihsel ilginin ilk anlamının şartıdır. Heidegger, "dünyaya atılmışlık" diye adlandırdığı şeyin projeksiyonla bir arada bulunduğunda ısrar etmekte haklıydı.[177] Bu yüzden, bu ontolojik yapının tümünün fonksiyonunu icra etmediği hiçbir anlama veya yorum olamaz; bilen'in niyeti yalnızca "orada olan şeyi" okumak ve kaynaklarından "onun gerçekte nasıl var olduğunu"[178] keşfetmek olsa bile.

Heidegger'in ontolojik radikalizasyonunun tarihsel hermenoytiğin inşasına katkıda bulunup bulunmadığını belirlemeyi deneyeceğiz. Heidegger'in niyeti hiç kuşkusuz çok farklıydı ve biz onun Dasein'ın tarihselliğinin ontolojik analizinden alelacele sonuçlar çıkarmakta dikkatli olmalıyız. Heidegger'e göre, Dasein'ın ontolojik analitiği hiçbir

---

177 *Sein und Zeit*, ss. 181, 192 ve başka birçok yerde.

178 O, Vossler *Rankes historisches Problem*'de, Ranke'nin bu ifadesinin göründüğü kadar naïf olmadığını, tersine ahlakçı tarih yazımı okulunun "daha üstün tavrına" yöneltildiğini göstermiştir. [Bakınız benim "Die Universalität des hermeneutischen Problems" (*Kl. Schr.* I, ss. 101-112; şimdi *Toplu Eserler* (*Ges. Werke*) II, ss. 219vd.; ["The Universality of the Hermeneutical Problem," *Philosophical Hermeneutics*, tr. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1976), ss. 3-17.]

özel tarihsel varoluş idealine imada bulunmaz. Bu yüzden o, insan ve onun inançla varoluşu konusunda herhangi bir teolojik ifade karşısında a priori, nötr geçerlilik iddiası taşımaz. Bu, inancın kendi kendini-kavrayışının, Bultmann etrafındaki ihtilafın gösterdiği üzere, problematik iddiası olabilir.[179] Diğer taraftan, bu hiçbir suretle, hem Hristiyan teolojisinin hem de tarihsel bilimlerin kontekste-özel (ontolojik) önkabullere bağlı olmasını dışarıda da bırakmaz. Fakat işte tam da bu nedenle, ontolojik analitiğin hiçbir ontolojik ideali yoktur ve bu yüzden böyle bir ideali var olduğu gerekçesiyle eleştirilemez (bu yüzden bazı eleştiri teşebbüslerinde bulunulmuş olsa da).

İlginin zamansallık yapısını özel bir varoluş ideali olarak görmek katıksız bir yanlış anlamadır ve ona, ilgiden bağımsız olma/kayıtsızlık ya da Nietzsche'yle birlikte, hayvanların ve kuşların doğal masumiyeti gibi daha çekici modlarla (Bollonow)[180] karşılık verilmiş olabilir. Onun da bir varoluş ideali olduğu reddedilemez; fakat aynı zamanda onun, yapısını Heidegger'in ifşa ettiği ontolojik bir ideal olduğu da apaçıktır.

Bununla birlikte, çocuk ya da aslında hayvan olmanın — "masumiyet" idealine tezat — ontolojik bir problem olarak durduğu doğrudur.[181] Onların varlık/oluş modu, herhangi bir şekilde, Heidegger'in insan Dasein için öne sürdüğü türde "varoluş" ve tarihsellik değildir. Biz keza insani varoluşun, tarih — ve doğa — dışında bir şeyde temellenmesinin ne anlama geldiğini de sorabiliriz. Eğer idealistik spekülasyonun büyüsünü sahiden bozmak istiyor isek o zaman apaçıktır ki "hayatın" varlık modunu kendinin-bilinci-

---

179 Aşağıdaki 331 vd. ile mukayese ediniz.

180 O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen* (Freiburg, 1943).

181 [Bu soruyu Becker ileri sürmüştür. Bakınız O. Becker, *Dasein und Dawesen* (Pfullingen, 1963), ss. 67 vd.

ne göre anlayamayız. Heidegger *Varlık ve Zaman*'ın transandantal ben-anlayışını gözden geçirmeye kalkıştığında, *hayat* problemiyle tekrar hesaplaşmaya başlar. Bu yüzden, hümanizm üzerine mektupta, insan ile hayvan arasındaki büyük gedikten söz eder.[182] Heidegger'in temel ontolojiyi transandantal Dasein analitiğinde temellendirişi hayatın varlık/oluş modunun pozitif yorumuna izin vermemiştir. Açık sorunlar vardır; fakat bunların hiçbiri, Heidegger'in ontolojik diye adlandırdığı şeyin anlamının, "ilgi" ontolojisini her ne olursa olsun bir başka özel varoluş idealiyle değiştirmenin mümkün olduğunu düşünmenin büsbütün yanlış olmasını değiştiremez. Bunu yapmak *Varlık ve Zaman*'ın açtığı sorgulama boyutunu görememektir. Bu tür sathi polemikler karşısında kendisini savunurken Heidegger çok haklı olarak, Kant'ın sorgulamasının transandantal olması anlamında kendi çalışmalarının transandantal yönelimine atıfta bulunur. Başından itibaren onun sorgulaması bütün empirik farklılıkları ve bu yüzden içerikte temellendirilen bütün idealleri aşar. [Bunun "varlık/oluş" sorununu tekrar gündeme getirme niyetini tatmin edip etmediği ise bir başka meseledir.]

Bu yüzden biz de Heidegger'in problematiğinin *transandantal* anlamıyla işe koyulduk.[183] Hermenoytik problemi, onun transandantal anlamaya ilişkin yorumuyla yeni bir boyut kazanarak evrensel hâle gelir. Yorumcunun nesnesine aitliği — tarihsel okulun ikna edici bir yorumunu yapamadığı bir şeydir — Heidegger'le birlikte açıkça ispatlanabilir bir anlam kazanır ve onu ispatlamak hermenoytiğin görevidir. Dasein'ın yapısının dünyaya atılmış projeksiyon olması, Dasein'ın kendi varlığını gerçekleştirmesinin anla-

---

182 *Über den Humanismus* (Berne, 1947), s. 69.

183 [*Toplu Eserler*'in (*Gesammelte Werke*, GW), Cilt II'de bulunan "Hermeneutik und Historismus" başlıklı metindeki Emilio Betti ile tartışmaya bakınız.]

ma olması, anlam bilimlerindeki anlama için de geçerlidir. Anlamanın genel yapısı tarihsel anlamada somutlaşır; bu somutlaşmada âdetlerin ve geleneğin somut bağları ve insanın geleceğinin onlara tekabül eden imkânları bizatihi anlamada etkili hâle gelir. Kendisini oluş-potansiyeline projekte eden Dasein daima zaten daha önceden "olmuş"tur. "Atılmışlığın" ontolojik anlamı budur. Faktisite hermenoytiğinin ana fikri ve onun Husserl'in fenomenolojisinin transandantal oluşum araştırmasıyla çelişkisi, insanın kendi varlığına yönelik hiçbir özgürce tercih edilmiş ilişkisinin bu varlığın/oluşun faktisitesinin gerisinde kalamamasıdır. Dasein'ın projeksiyonunu mümkün kılan ve sınırlayan herşey kaçınılamaz şekilde onu önceler. Dasein'ın bu ontolojik yapısı tarihsel geleneğin anlaşılması için de geçerlidir ve bu yüzden biz işe Heidegger'i izleyerek başlayacağız.[184]

184 İkinci Cilt'teki Ek III'le mukayese ediniz.

İndeks

A

absolutizm/ mutlakçılık 49
ahlak felsefesi 35, 36, 44, 45, 46, 55
ahlaki duygu 45, 46, 60
ahlaki güçler 297, 299, 301, 315
ahlaki yasa 54
ahlak yasası 45
aisthesis idia 30
Akademisyenler 27
akl-ı selim 26, 35, 41, 43, 60
alegorik şiir 109
alegorik yorum 243
alegorik yorum prosedürü 101
alegorik yöntem 243
Alegorinin Rehabilitasyonu 97, 111
algının sentetik birliği 93
alia ratio philosophandi 31
Allgemeine 29
Allgemeinheit 44
Alman aydınlanması 41, 42
Alman idealizmi 11, 80, 294, 303, 304, 338, 345
Alman klasizm çağı 11, 247
Alman klasisizmi 86, 109
analogie entis 103
anamnesis 21, 160
ani sezgi kıvılcımları 10
Anlam bilimleri (Geisteswissenschaften) 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 32, 36, 47, 56, 57, 89, 90, 116, 136, 138, 139, 228, 231, 232, 243, 274, 276, 293, 303, 304, 307, 310, 311, 313, 315, 324, 325, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 359, 360, 361, 362, 363, 367
anlama eylemi 262, 266, 267, 361
anlama ile akıl 75
Anlama imkânı 302
anlama modu 139
anlam yapıları 90
Anlama ve yorum sanatı 242
anlamanın ontolojik evrenselliği 322
anlamanın özgür oyunu 59
anla(ş)maya varma 250, 251
anonim intensiyonalite 342
antik dünyanın ruhu 264
antik kozmolojik düşünce 70
antik-modern tartışması 27, 247
aplicatio 257
apotheosis 82
arabesk 62, 128

arabesk estetik 65
âraf (medialen Vorgangs; *in between*) 153
araştırma bilinci 20
Aufschluß 12
Avrupa sanatı 98, 109
Aydınlanma rasyonalizmi 11
ayrıntı 95, 302

B
bağımlı güzellik 61
Bağımlı Güzellik Doktrini 61
barok 11, 12, 13, 109, 111
barok sanat 98
Barok sanatı 111
Batı bilimi 290
Batı metafiziği 303, 358
Batı uygarlığı 290
Bedeutsamkeit 123
Bedeutung 123
belirleyici yargı 53, 54
ben-bilinci 89
Bewußtheit 93
Bildung 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 28, 48, 49, 78, 116, 122
Bildung kavramı 24
Bildung kültü 13
Bildung nosyonu 13
Bildung zum Menschen (kültürlenmiş toplum) 11
Bildunggesellschaft 187
Bildungsgesellschaft 49, 114
Bildungsreligion 13
Bildungsziel 15
bilgelik 24, 26
bilgi problemi 305
bilim ve teknoloji 74
bilimsel dogmatikler 35
bilimsel epistemoloji 116
bilimsel metinler 261
bilincin bütünlüğü 94
bilincin intensiyonalitesi 312, 313
bilinç dışının felsefesi 82
biyografi 84, 85, 87, 88, 92, 179, 277, 311, 319
biyografik refleksiyon 92
Briefe über die ästhetische Erziehung / Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar, Schiller 114
bütün-parça ilkesi 265
bütünden parçaya parçadan bütüne 265
casus in terminis 53

C
cemaat duygusu 31, 47
circa documenta moralia 252
cogito 353
cognition sensitiva 60
common dunamis 38
common sense 23, 26, 34, 40
common understanding 41
cultura 48

Ç
çağdaş felsefe 356
çift anlamlı(lık) 14, 21

D
Das Erlebnis und die Dichtung (*Tecrübe ve Şiir*), Dilthey 84, 85
Dasein 119, 133, 137, 142, 170, 171, 353, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367
Dasein analizi 355
Dasein'ın zamansallığına ve tarihselliğine 355
Dasienswelt 187
De Anima, Aristoteles 30
De facto 119
de gustibus non disputandum 49
De nostri temporis studiorum ratione 25

deha estetiği 76, 103, 111, 131, 189, 267, 269, 270
deha miti 187
dehanın alacakaranlığı 128
dehanın bilinç dışı prodüktivitesi 129
dekorasyon 119, 220, 221, 222, 223
Deneme ('Treatise') Hume 4
Denkpsychologie 93
der gesunde Menschenverstand 35
des anciens et des modernes 247
dış dünya 12, 308, 347
dil 19, 35, 38, 70, 73, 85, 145, 229, 262, 263, 273, 295, 306
Din 210, 211, 289, 302, 317, 329, 330, 332
dindışılaşma 211
diyalektik 170, 177, 258, 265, 279, 285, 286, 317, 351, 356
diyalektik metafizikleştirme 353
diyalektik teoloji 177
diyalog 251, 262
dogmatik kilise geleneği 242
dogmatik soyutlama 127
doğa kitabı 253
doğa ve özgürlük 10
doğa yasaları 8, 10, 11, 327
doğal dünya 89
doğal hukuk 33
doğal yeti 13
Doğunun sembolik sanatı 108
dominant psikoloji 94
dram 153
drama 147, 158, 163, 167, 169, 174, 182, 189, 192
dramatik şiir 181
durée 94
duyular üstü anlam 107
duyular üstü temel 75
dünya görüşü 12, 135, 247, 276, 278, 318
dünya tarihinin birliği 281, 289, 292
dünya-içinde-olma (In-der-Welt-Sein) 354
dynamis 29, 286

E
edebî fenomenler 205
edebiyat 98, 109, 119, 163, 165, 187, 203, 204, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 259, 264, 269, 274, 276, 319, 321
eğitimli insan 19, 23, 48
eidetik 341, 353, 354
Eigenbedeutsamkeit 124
Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung 123
el-de-hazır 363
el-de-mevcut olma 360
empati 347
empirik psikoloji 74
Endüstriyel Devrim 89
energia 155, 158
entia rationis 305
epistemoloji 89, 90, 115, 276, 304, 306
epistemoloji yüzyılı 306
epistemolojik dogmatizm 125
epistemolojik Kartezyenizm 335
Epistemolojik Tarih Problemi 303
epistemolojik temel 90, 304, 310, 329, 331
Ereignis 206
Erfahrung 115, 134, 135, 136, 138, 143, 307, 334, 335, 343, 347
Erkenntnissinn 159
Erkenntnistheorie 306
Erlebnis (tecrübe) 76, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 110, 111, 118, 120, 123, 131, 178, 202, 206, 218, 222, 309, 313, 326, 340, 346
Erlebniskunst 98
Erlebniskunst (tecrübeye dayalı sanat) 97

Erlebnisse 134, 138, 162, 310
eruditio 24
Eski Ahit 197, 241, 243
esprit de finesse 41
esprit géométrique 41
estetik adem-i farklılaşma 164
estetik bildung 112, 117
estetik bilinç 110, 111, 112, 116, 117, 118, 121, 122, 125, 132, 134, 138, 143, 163, 191, 201, 202, 211, 220, 228, 231
estetik değerler 111
estetik eğitim 77, 104, 113
Estetik Erlebnis 96, 112
estetik farklılaşma 117, 118, 119, 120, 122, 123, 163, 164, 179, 186, 189, 207, 209, 212, 214, 219, 224, 232
Estetik Haz (*Geschmack*) 47
estetik kendi kendini-anlama 98
estetik kendi kendini-unutma 299
estetik soyutlama 134
estetik sübjektivizm 137
estetik tecrübe 96, 97, 115, 117, 118, 120, 123, 131, 133, 134, 135, 136, 163, 178, 222, 226, 233
estetik yargı 42, 43, 47, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 69, 75, 76, 82, 104
estetik yargı eleştirisi 112
estetik yargı gücü 74
Estetik Yargının Eleştirisi 134
estetik yargının transandantal ilkesi 75
estetik zevk 36, 43, 47, 50, 51, 52, 55, 56, 58, 59
estetik zevk birliği 117
estetik zevk ideali 78, 116
estetik-hermenoytik kategoriler 302
estetikte özne-nesne ilişkisi 131
Estetisyen 72
eş zamanlılık (Simultaneität) 118, 119, 170, 178, 179
evrensel hermenoytik 247, 249, 256
eEvrensel olan 16, 29, 43, 46, 54, 94, 106, 116
evrensel sübjektivizasyon 93
evrensel tarih 275, 277, 278, 282, 288, 291, 292, 293, 321
evrensel tarih ideali 277
evrenseli içselleştirme 17

F

Faktisite (facticity) hermenoytiği 353, 354, 358, 367
felsefe 31, 136, 137, 157, 197, 231, 286, 304, 314, 317, 318, 319, 360
felsefenin felsefesi 318, 328
Felsefeyi hayatta temellendirmek 313
felsefi yorum sanatı 256
fenomenoloji 91, 304, 338, 339, 342, 352, 354
fenomenolojik diyalektik 16
fenomenolojik tecrübe 91
festival 172, 173, 174
festival zamanı 173
form 14, 66, 107, 108, 113, 126, 127, 200, 205, 229, 263
formalizm 67, 127
formasyon 14, 83
formatio 14
Fransız Devrimi 211
Fransız klasisizmi 78, 108, 247
fremdbedeutsam (başka bir şeye göre anlamlı) 124
fundementum inconcussium 331

G

Gebildet 19, 23, 116
Gebirgsbildung 13
Gegebenheit 93, 131
Gegebenheiten 89, 90

Geist 8, 15, 21, 25, 74, 77, 80, 81, 87, 116, 122, 133, 136, 149, 153, 229, 230, 232, 236, 237, 247, 274, 276, 279, 280, 292, 296, 305, 306, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 325, 326, 327, 328, 332, 333, 334, 336, 337, 358, 360
Geist bilimi 3
Geist'ın Fenomenoloji 352
Geist'ın Fenomenolojisi, Hegel 16, 135, 286, 352
Geistesgeschichte 232
Geisteswissenschaft 245
Geisteswissenschaften 3, 6, 15
Geistige 19
geleneğin yeniden inşası 234
gelenek 19, 24, 89, 166, 167, 186, 230, 231, 242, 264, 302, 303, 318, 327, 331, 358
gelenek, 270, 274, 330
geleneksel hermenoytik 105, 361, 362
gemein 44
gemeiner Verstand 41
Gespräch über Poesie/Şiir Hakkında Konuşmalar 109
Gesunder Menschenverstand 41
görme 21, 23, 29, 38, 118, 125, 126, 127, 180, 361
görünüş ile gerçeklik 113
gramatik yorum 246, 259
Grek Aydınlanması 109
Grek Bildung ideali 27
Grek etik'i 55
Grek kültürü 30
Grek sanat dini 279
güç 39, 279, 284, 285, 286, 288, 297, 298, 314
güç diyalektiği 287
güzel konuşma 28, 35
güzel konuşma ideali 26
güzel konuşma/belagat 263
güzel sanatlar 56, 113
güzel ve yüce doktrini 112
güzel ve yüce/ulvi 53, 75

H

Hafıza (mneme) 9, 21
hakikat 31, 32, 35, 37, 47, 56, 57, 115, 134, 136, 157, 163, 258, 273, 317, 319
hakikat sorunu 82, 137, 138, 139, 239
hatırlama (*anamnesis*) 21
hayat dünyası (*die Lebenswelt*) 169, 344
hayat felsefesi (*Lebensphilosophie*) 87, 91, 304, 320, 326, 329, 330, 335, 336
hayata göre anlama 353
hayatın tefekkür eğilimi 359
Hegel metafiziği 303
Hellenizm 7
hermenoytik 36, 37, 100, 132, 137, 139, 178, 231, 234, 235, 237, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 257, 258, 262, 264, 265, 266, 267, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 292, 310, 313, 315, 320, 360, 361
hermenoytik kontekst 40
hermenoytik model 333
hermenoytik nihilizm 131
hermenoytik refleksiyon 233, 250
hermenoytik temel 277, 303
hermenoytik temellendirme 232, 311
hexis 29
hiçlik/yokluk problemi 357
hikmet (*prudentia*) 27
historia 31
Historik 7, 291, 295, 296
hombre un su punto 48
Hristiyan 25, 48, 101, 109, 185, 197, 210, 242, 243, 246, 247, 248, 290, 293, 331, 334, 365

Hristiyan ahlak felsefesi 55
humaniora 60
humor 33
hümanist gelenek 24
hümanist yorum 33
hümanistler 24, 33, 270
hümanizm 11, 12, 24, 26, 27, 44, 366

I

ılımlılık/itidal 17
ısmarlama sanat 120

İ

icra 22, 52, 117, 118, 149, 153, 154, 158, 164, 166, 167, 169, 172, 178, 180, 181, 182, 183, 186, 188, 192, 193, 201, 206, 209, 213, 215, 216, 217, 221, 223, 225, 226, 230, 234, 263, 314, 320, 364
içerik kriteri 116, 117
içselleştirme 92
içsellik 12, 90, 285, 286, 326
ideal güzellik 64
Ideas (*Husserl*) 338, 341, 354
idrak 20, 34, 60, 69, 74, 75, 76, 98, 123, 159, 199, 294, 319, 341
idrak yetilerimizin özgür oyunu 71
ifade 7, 21, 24, 59, 65, 72, 84, 86, 90, 91, 98, 107, 125, 151, 169, 180, 209, 222, 231, 262, 265, 268, 273, 282, 285, 302, 312, 327, 349
ihtiyatlılık 17
ilahî prodüktivite 273
ilk felsefe 15
imago dei 201
imaj 95, 106, 107, 108, 146, 195, 199, 200, 208
Immermann (seküler kurtarıcı) 121, 122
ingenio (zihin) 48
İngiliz empirizmi 8, 307
intensiyonalite 91, 312, 337, 340, 342, 345, 360
İntensiyonel fenomenoloji 337
intensiyonel korelasyon 340
intensiyonel nesne 312
intensiyonel tecrübe 339, 340
intensiyonel-olmayan 91
inventio 74
irade 4, 29
İskenderiyeli filologlar 226
İskoç felsefesi 34, 44
Isocrates 24
işitme 38, 127
işitme fenomenleri 127
iyi estetik zevk 47, 49, 50, 51, 52, 58, 78, 79

J

Jansenistler 25
judicium 42
Jugendbewegung (Gençlik Hareketi) 87

K

kanon (canon) 264
Kantçı estetik zevk 77
Kantçı etik 34
Kantçı felsefe 10
Kartezyen kuşku 308
Kartezyenizm 28, 329
kategorize etme 94
kendi kendini anlama (Sichverstehen) 362
kendi kendinin-bilinci 27, 136, 236, 241, 245, 280, 292, 325
kendinde anlamlıdır" (Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung 123
kendinde şey (*Ding an sich*) 299
kendine dönüş 18, 19, 184
kendine-yabancılaşına kavramı 315

kendini anlama 171
kendini-anlama modu 133
kendinin-bilincinde dedüksiyon 31
kendinin-bilincinin transandantal birliği 93
Kendisinde anlamlı (*Eigenbedeutsamkeit*) 124
kesin yargı 43
keşif süreci 260
keşif yöntemi 264
kilise babaları 248
Kitab-ı Mukaddes 25, 37, 242, 243, 244, 245, 251, 252, 253, 256, 258, 260, 264, 270, 274
Kitab-ı Mukaddes teolojisi 171
koinai enoiai 30
koine dunamis 30
koinonoemosyne 33
komünalite 60
komünite 28, 30, 60, 121, 229
konuşma 26, 100, 102, 228, 229, 248, 261, 262
kopya 161, 192, 193, 194, 195, 196, 200, 220, 247
Kopya, 194
korunma ve erime tarzı (*Aufgehoben*) 96
kötü estetik zevk 50, 79
Kulturveirung 15
kutsal ayinler 99
kutsal kitap 25, 40, 109, 242, 243
kutsal metinler geleneği 252, 253
kutsal sanat oyunu 147
kültür 13, 32, 110, 116, 211
kültürlenmiş toplum (*Bildungsgesellschaft*) 114

L

Latin Orta Çağı 242
le bon sens 35, 36
Lebensgefühl ("yaşama hissi") 60, 82
Les données immédiates de la conscience (Bilincin Doğrudan Verileri 94
Logique de Port-Royal 24
logos 100, 306
Mantık (*Logic*), Mill 3
Mantık Araştırmaları, Husserl 91, 312, 313, 338
mantıksal psikolojizm 312
mantıksal sembolizm 103
mantıksal tümevarım 6
mekanik çağ 89
Messiah (Klopstock) 13
metafizik 4, 34, 40, 102, 139, 181, 185, 280, 294, 319, 348, 352, 357, 358, 360
metafizik arkabahçe 76, 86, 101
metafizik formül 270
metafizik gelenek 348
metodoloji 10, 23, 24, 26, 57
metodolojik felsefe ideali 360
metodolojik ideali 25
metodolojik soyutlama 134, 274, 334
metodolojist 276, 291
mimari 119, 120, 165, 169, 218, 219, 220, 234
mimari yapı 62
mimarlık sanatı 188, 220, 221
mimesis 158, 159, 162, 164
mimesis kavramı 192
mimesis teorisi 187
mimetik temsil 164
mitdasein 343
mitik sembolizm 110
mitoloji 106, 121
mitolojik şiir 106
mneme 21
modern bilim 9, 10, 24, 27, 30, 32, 162, 245, 331, 332, 335, 360
modern bilimsel yöntem 23
modern hayat 331
modern psikoloji 124

modern sübjektivizm 137, 358
modifikasyon 115
moral bilimler 3
muhayyel prodüktivite 64
Muhtemellik 31
mukayese yöntemi 264, 324
Muses 235
mutlak bilgi 19, 237, 294, 319, 320, 325
Mutlak Geist 19, 236, 295, 317, 318, 337
mükemmelleşme estetiği 67

N

Nachbild 14
Naura parendo vincitur 9
neo-Kantçılık 9
nous 38, 175
nükte 33

O

Objektif bilinç 339, 351
objektif Geist 314, 317, 318, 319, 327, 330
objektifleştirici bilgi yöntemi 94
objektifleştirme/şeyleştirme 94
okasiyonalite 202, 203, 204, 205, 206, 207
okasiyonel sanat formları 207
okuyucuyla özdeşleşme 266
oluş/ varlık modu 126
oluş/varlık modu 138, 212, 226, 360, 363
oluş/varlık-potansiyeli 360
Ontolojik (*existenzialen/existential*) 170
ontolojik komünyon 200
ontolojik temsil 216
ontolojik zamansallık 170
orijinal 34, 78, 118, 143, 161, 172, 173, 174, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 220, 225, 227, 233, 234, 242, 262, 266, 267, 352
Orta Çağ mistisizmi 13
ortak anlama (*Gemeined Verstand*) 41
ortak cemaat hissi (*Gemeinsinn*) 44
ortak duyu 23
oyun 64, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 172, 180, 181, 182, 189, 230
oyun güdüsü 113
oyun Kavramı 141, 142, 144, 162, 163, 187, 201
oyunun olma modu 142, 145

Ö

ölçülülük 20, 21, 22, 55
öteki 23, 45, 251, 347
öteki insanların tanıklığı 31
özdeşlik felsefesi 303, 350
özgür güzellik 62, 63
özgürlük eylemi 13, 302
özgürlük problemi 11
özgürlük sahneleri 283, 284, 298

P

panteistik bireysellik 276, 313
parça ile bütün 95
penceresiz monadlar 314
peripatatikler 27, 38
Phänomenologie des Geistes 16
phronesis 26, 27, 29
physis 14
Pietizm 37, 44
plastik sanatlar 62, 99, 102, 187, 188, 191, 193, 197, 207, 224, 233
poetik metinler 261
poetik nesir 229
pozitif hukuk 329
pozitivite 87, 110, 315, 336
pozitivizm 358
pratik akıl (aklı) 53

pratik Bildung 17, 18
pratik bilgi 28, 29
pre-romantik 277
projeksiyon 352, 363, 364, 366, 367
Propädeutik (Hegel) 16, 17
prudentia 28
psikoloji yasalarının bilgisi 269
psikolojik (teknik) yorum 259
psikolojik temellendirme 311

Q

querelle des anciens et des modernes 27
quod ipsa veram virtutem doceat 252

R

rasyonalist estetik 103
rasyonalizasyon 109
rasyonalizmin ruhu 271, 272
rasyonel yöntem 41
ratio 39
refleksif yargı 43, 52, 54, 76
refleksif haz (zevk) 60
refleksiyonsuz judicium 42
reformcular 242
regula veri 27
res cogitans 90
res imperceptibiles [kavranılamaz(lar) şeyler] 252
resignation 11
resim (Bild) 189, 199, 200
retorik 26, 28, 32, 100, 102, 262
retorik hermenoytik 302
ritüel 163, 179
Roma klasikleri 30, 33
romantik anlama (teorisi) 303
romantik bireysellik teorisi 275
romantik hermenoytik 56, 276, 277, 332, 333, 334
romantikler 87, 273
romantizm 128, 241
Rönesans Aristotelesçiliği 14
Rönesans resmi 190
ruhban sınıfı 107
ruhun ışıması 67

S

Saf Aklın eleştirisi, Kant 75, 304, 305
sanat dini 106, 111, 235, 295
sanat eserinin ontolojisi 141, 226
sanat felsefesi 61, 76, 78, 80, 106
sanat tecrübesi 96, 123, 134, 136, 138, 143, 171, 192, 230, 231
sanatın görevi 67
sanatsal sezgisel tümevarım 6
sanatta hakikat sorunu 139
sanatvari düşünce 261, 263
Sapientia Salomonis 40
saray adamı 48
savoir vivre 33
seküler kurtarıcı (Immermann) 121
self-refleksiyon 3, 36, 328, 353, 355, 360
sembol 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 146, 214, 215, 216, 217
sembolik temsil 97, 103
sens social 35
sensu plenus 40
Sen 277, 299, 323, 333
sensus allegoricus 102
Sen'in belirsizliği 266
sensus communis 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 59, 60
sensus communis vitae gaudens 38
sensus litteralis 243
sensus orationum 252
sınırlı/sonlu 321
Sichbilden (kendi kendini eğitme ya da yetiştirme) 13

sistematik felsefe 81
skolastisizm 30, 36
sofizm 24
sola scriptura 243
solipsizm 344, 355,
soğuk rasyonalizm 87
sosyabilite 60
sosyal bildung ideali 49
sosyal erdem 33
sosyal sempati 34
soyutlama 16, 35, 61, 112, 117, 122, 124, 134, 144, 163, 164, 169, 189, 190, 212, 213, 214, 232, 352
söyleşi sanatı 251
spekülatif tarih metafiziği 298
stil 121, 234, 243
Stoacılar 27, 30, 33
subtlitas explicandi 257
subtlitas intelligendi 257
sui ipsius interpres 243
Sturm und Drang 78
sübjektivizasyon 58, 103, 184
Süleyman'ın darbımeselleri 40
spekülatif tarih metafiziği 298
Symbolik, (F. Crauzer) 107
symbolikos 101
symbolon 101, 107

Ş

şehir mimarisi 221
şeyleştirme/objektifleştirme 94
şifre çözümü 334
şiir 62, 85, 98, 99, 110, 111, 114, 115, 122, 128, 162, 164, 200, 202, 205, 206, 220, 221, 224, 248, 261, 262, 263, 268, 269
şimdi kriteri 320

T

tarih 7, 8, 22, 31, 81, 236, 241, 273, 274, 278, 279, 280, 284, 288, 289, 290, 291, 299, 302, 303, 305, 308, 319, 327, 365
tarih okulu 32, 170
tarih felsefesi 99, 276, 278, 280, 295, 303, 305, 306
tarihsel anlama 12, 241, 296, 322, 323, 362, 367
tarihsel araştırma 5, 10, 246, 247, 275, 276, 278, 280, 289, 300, 301, 302
tarihsel aydınlanma ideali 247
tarihsel bilimler (Geisteswissenschaft) 245
tarihsel bilinç 22, 57, 118, 318, 320, 325, 326
tarihsel dünya 67, 90
tarihsel dünya görüşü 274, 275, 277, 279, 280, 281, 283, 285, 291, 314, 315, 321, 325, 334
tarihsel eleştiri 25, 253
tarihsel geist 18, 237, 318
tarihsel organon 245
tarihsel rölativite 119
tarihsel şimdi 292
tarihsel yöntem 253, 276, 300
tarihsel zaman 170, 171, 172
tecrübe kriteri 110
tecrübenin varlık/oluş modu 92
tecrübeye dayalı sanat (*Erlebniskunst*) 97
temel fakülteler skolastizmi 36
temel ontoloji 355, 356, 366
temellendirme 30, 56, 57, 59, 65, 75, 76, 80, 82, 135, 232, 305, 314, 321, 331, 346, 356
teolojik hermenoytik 242
teolojik refleksiyon 178
teorik Bildung 16, 18, 19
teorik refleksiyon 248
teorik sofia ideali 27
tercüme problemi 229
tessera pospitals 100
Theoria 174, 175
tikel 16, 40, 160, 265, 296

tikel olan 46, 94, 106
tözcü ruh doktrinleri 93
Tractatus theologico-politicus, Spinoza 251
trajedi 121, 157, 158, 180, 181, 182, 183, 184, 185
trajedi fenomeni 182
trajedi teorisi 181
trajik melankoli 184, 185, 186
trajik olan 181, 182, 184, 185
trajik oyun 186
trajik oyun teorisi 181
transandantal estetik 112
transandantal felsefe 307, 354, 357, 358, 360
transandantal indirgeme 341, 353, 355
transandantal nedenler 74
transandantal özne 310
transandantal refleksiyon 76, 339, 344, 354, 355, 357, 358
transandantal solipsizm 344, 355
transandantal sorgulama 72, 123, 338, 354, 355, 358
Transandantal Sübjektivitenin Fenomenolojisi 352
Tridentine teologları 242
tümevarım mantığı 3, 4

U

unutma 20, 180
Urteilkraft 29
ut mentem auctoris percipiamus 252
uygulama (aplicatio) 3, 338

V

varlığın/oluşun faktisitesi 367
varlığın/oluşun her objektif geçerliliği 341
Varlığın/oluşun tam kendi kendine-şeffaflığı 294
varlığın/oluşun temel unutulmuşluğu 358
varlığın/oluşun total yapısındaki yeri 70
varlığın/oluşun ufku 357
varlık/oluş 138, 185, 212, 306, 339, 356, 359, 366
varlık/oluş modu 139, 190, 224, 228, 363, 365, 366
Varlık/oluş sorunu 357, 358, 359, 360
Varlık/Oluş ve Zaman 338, 355, 356, 357, 358
Vergeistigung 48

W

Wirkung 182, 283

Y

yabancılaşma 18, 19, 89, 116, 249
yanlış anlama 234, 249, 250, 256, 257, 365
yapıya dönüşüm (Verwandlung ins Gebilde) 155, 156, 157, 164
yaratıcılık 12
Yargı Gücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft) 58, 265
yargı sorunu 45
yargılama gücü 41, 42
yazarın niyeti 256
yazarla aynileşme 267
Yeni-Hegelciler 353
Yeni-Kantçı idealizm 353
yorum 30, 71, 84, 168, 224, 243, 254, 255, 256, 296, 297, 316, 364
yorum ilkesi 246, 252, 272
yorum pratiği 257
yorum problemi 254, 256
Yorumun dogmadan kurtuluşu 246
yöntem problemi 3

Z

zafer şiirleri 205

zaman 94, 112, 131, 137, 170, 171, 172, 230, 232, 266, 291, 292, 333, 340, 357

zaman dışı 133, 233

zamandaşlık 178

zamandaşlık (Gleichzeitigkeit) 119

zamanlarüstülük 170

zihin (*ingenio*) 14, 17, 21, 48, 73, 90, 132, 141, 146, 149, 180, 224, 337

zihin fakültelerinin özgür oyunu 72, 73

zihinde tutma 20, 21

Zweck 70

zweckmäßig 59

Zweckmässigkeit 65, 69, 70

İsimler İndeksi

A

Adorno, T. W. 65
Aeischylus 181
Alberti, L. B. 190
Alexis 83
Algarotti 102
Aristoteles 26, 29, 30, 31, 38, 55, 124, 142, 159, 160, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 190, 225, 286, 291
Ast, F. 247, 248, 258, 264
Augustine 21, 241

B

Baader 170
Bacon 9, 31, 38, 253
Baeumler, Alfred 51
Bauch, Kurt 193, 195
Baumgarten 42, 43
Becker, Oskar 131, 133, 337, 355, 365
Benjamin, Walter 297
Bentley 249
Berenson, Bernard 127
Bergson, Henri 35, 36, 87, 94, 95, 336
Bernoulli 38
Betti, Emilio 361, 366
Boeckh, A. 260, 265, 269
Bollnow, O. F. 170
Borinski, Karl 48
Bornkamm, H. 272
Buckle, H. T. 297
Buffier 34
Bultmann, R. 365
Burckhardt, Jakob 291
Buytendijk 143

C

Cassirer, Ernst 110, 111
Castiglione 32, 48
Chrysippus 101
Cicero 31
Corneille 186
Creuzer, Friedrich 107, 108, 109
Curtius, Ernst 98, 253

D

D'Alembert 31
Darwin 349
Derrida 168
Descartes 26, 90, 331, 355
Dessoir 129
Dilthey 8, 9, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 232, 241, 242, 245, 246, 247, 250, 256, 260, 269, 273, 276, 277, 280, 293, 294, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,

314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363
Droysen, J. G. 7, 276, 278, 280, 288, 289, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 309, 310, 315, 322, 323, 327, 334, 361
Du Bos 102
Duhem, P. 7, 306

E
Ebbinghaus 313
Ernesti 245, 247, 257
Euclid 252
Euripides 181

F
Fénelon 37, 38
Fernow 104
Feuerbach 201
Fichte 80, 82, 86, 113, 133, 135, 270, 271, 294, 314, 315, 336, 338, 354
Fink, Eugen 115, 177, 344
Fischer, Kuno 54
Flacius 244, 245
Frey, Dagobert 191, 213

G
George, Stefan 87
Georgiades 126
Goethe, J. W. 12, 36, 83, 85, 97, 104, 105, 107, 109, 110, 122, 128, 227, 275, 281
Gottsched 43
Gracian, Balthasar 48
Grimm, Hermann 85
Gundolf, Friedrich 86
Gutzkow 83

H
Haering, Theodor 316
Hamann, Richard 122, 123, 181
Hartmann, N. 55
Hebbel 182, 185
Heer 49, 210
Hegel 13, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 67, 80, 81, 83, 86, 108, 109, 110, 116, 121, 122, 135, 136, 201, 232, 233, 235, 236, 237, 241, 276, 278, 279, 284, 285, 286, 287, 292, 294, 295, 298, 303, 304, 305, 306, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 334, 336, 350, 351, 352, 353, 356
Heidegger 125, 137, 138, 139, 170, 304, 336, 338, 348, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367
Heine 106
Helmholtz Hermann 6, 7, 9, 10, 11, 19, 20, 21, 22, 23, 31, 57, 116
Heraclitus 244
Herder, J. G. 11, 13, 36, 108, 278, 279, 281, 282, 285, 289
Herodotus 200
Hesiod 200
Hetzer, Theodor 190
Hirsch, E. D. 185, 257
Homer 100, 106, 161, 200, 261
Horace 205
Hotho 81, 88, 235
Hölderlin 121, 202
Hönigswald, Richard 93
Huizinga, Johann 145, 146, 147, 150
Humboldt, Wilhelm von 14, 265, 279, 281, 289, 295, 296
Hume 4, 34, 341, 346
Husserl E. 91, 93, 304, 312, 313, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349,

350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 367
Hutcheson 34, 36

I
Immermann , 121, 122
Ingarden, Roman 166, 226
Isocrates 24

J
James, William 341
John Stuart Mill 3
Jauss, Hans Robert 65, 168
Justi, Carl 83, 102, 209

K
Kamlah, W. 210
Kant, I. 10, 11, 13, 36, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 93, 98, 103, 104, 112, 113, 114, 115, 122, 123, 127, 128, 129, 134, 135, 137, 141, 162, 223, 261, 270, 271, 295, 304, 305, 306, 338, 341, 355, 356, 366
Kerényi, Karl 172
Kassner, Rudolf 152
Kierkegaard, S. 132, 177, 178, 179, 182, 354
Kimmerle, H. 259, 260
Klopstock F. G. 13, 104, 108
Koehler, W. 124
Kommerell, Max 183
Krüger, Gerhard 175, 176

L
Lasson 54, 67, 81, 287, 324
Leibniz, G. W. 38, 39, 198, 254, 313
Lessing, G. W. 65, 78, 104, 108
Locke 341
Lukács, Georg von 131
Luther, M. 239, 243, 244, 271, 272, 323
Lücke 259, 260

M
Mach, Ernest 90
Malebranche 198
Marcus, Aurelius 33
Marcuse, Herbert 316
Maupertius 38
Melanchton 243
Meyer, Heinrich 104, 105
Mill, John Stuart 4, 6, 8, 10, 11
Misch, Georg 304, 326, 330, 361
Moritz, Karl-Philipp 104, 106, 129

N
Natorp, Paul 9394, 95, 337, 339, 341
Nicholas of Causa 27
Nietzsche, F. 87
Nohl, Hermann 315, 316

O
Odebrecht, Rudolf 68, 127, 233, 261, 262
Oetinger, K. F. C. 38, 39, 40, 41
Otto, Walter F. 26, 172

P
Pareyson, Luigi 82, 166
Parry 225
Pascal 38, 41
Patsch, H. 267
Pflug, Guenther 34
Pindar 205
Platon 24, 26, 28, 30, 157, 160, 161, 162, 168, 176, 286
Portmann, Adolf 151
Pythagoras 128

R
Rambach, J. J. 41, 257

Schlegel, Friedrich 80, 109, 121, 147
Schleiermacher 79, 87, 88, 95, 232, 233, 234, 236, 237, 241, 247, 248, 249, 250, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 302, 303, 319, 333, 334, 336
Schopenhauer, A. 82, 108
Schosler 82
Schöne, Wolfgang 190
Schubart 106
Schummer, F. 48
Schütz, Alfred 343
Sedlmayr, Hans 128, 132, 170
Semler 245, 246, 256
Seneca 186
Vico, G. B. 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 36, 43, 44, 308, 315, 320
Vischer, F. T. 110
Vossler, O. 364

W
Wach, Joachim 254
Weidlé 120
Weizsäcker, Viktor von 348
Wertheimer, M. 124
Winckelmann, J. 65, 66, 83, 99, 102, 104, 108, 278, 279
Wolf, E. 38, 102, 198, 248, 258
Wolf, Christian 249
Wolf, F. A. 247

Y
Yorck, Count 306, 324, 336 348