

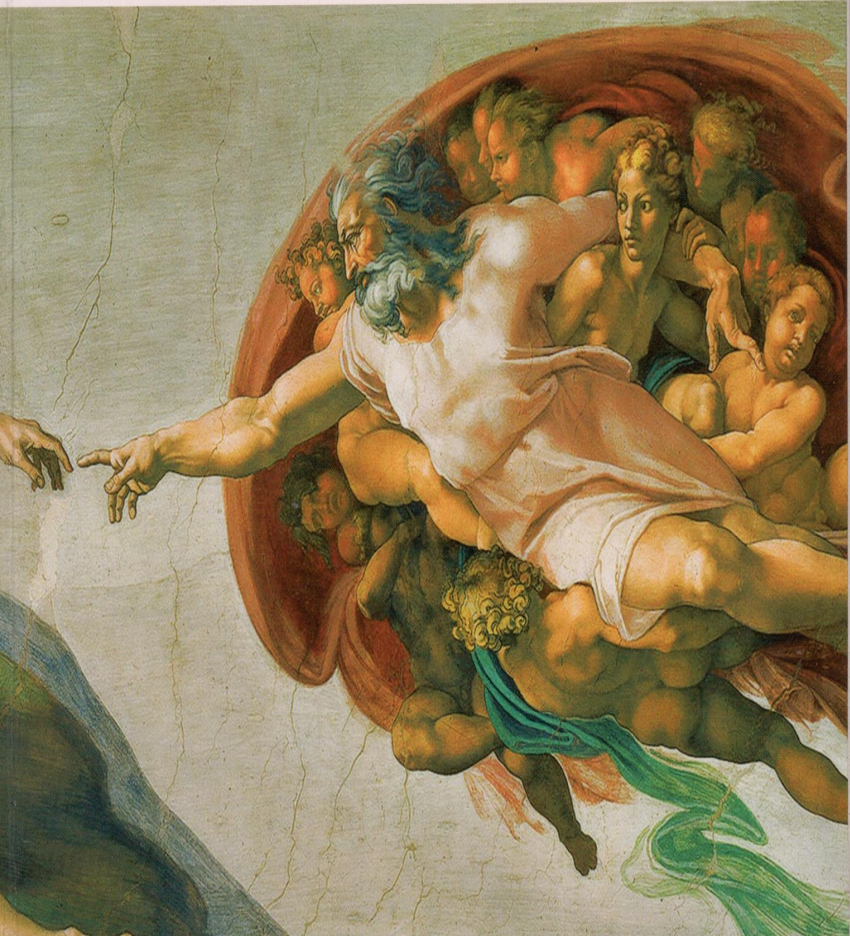
ESTETİK

Güzel Sanat Üzerine Dersler

II

Çeviren: Taylan Altuğ - Hakkı Hünler

GEORG WILHELM F. HEGEL



GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL



ESTETİK II

GÜZEL SANAT ÜZERİNE DERSLER



ÇEVİRENLER:

TAYLAN ALTUĞ — HAKKI HÜNLER



BİRİNCİ BASIM

PAYEL YAYINLARI :188
Sanat Kuramı Kitapları : 15

Yayınevi sertifika no: 11342
Matbaa sertifika no: 26699

ISBN (Cilt I): 978-975-388-162-6
ISBN (Cilt II): 978-975-388-182-1
ISBN (Takım): 978-975-388-161-8

Dizgi ve Düzelti: Filiz Koçer
Baskı : Özal Matbaası
Kapak Filmleri : Seval Grafik
Kapak Baskısı : Seval Grafik
Cilt : Yıldız Cilt

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 27 Ağustos 1770'de Württemberg'de doğdu. 14 Kasım 1831'de Berlin'de öldü. Babası vergi memuruydu. İlk Latince derslerini annesinden aldı. Stuttgart'ta gördüğü ortaöğreniminden sonra 18 yaşında Tübingen Üniversitesi'ne girdi. Felsefe, klasik edebiyat ve ilahiyat okudu. 1793'te üniversiteden ayrılarak Bern'e yerleşti ve özel dersler vermeye başladı. Bu arada Eski Yunan ve Latin metinlerini, özellikle Immanuel Kant'ın felsefe yazılarını okuma olanağı buldu. 1796'da, arkadaşı Hölderlin'in bulunduğu bir özel öğretmenlik görevini kabul ederek, Frankfurt am Main'a yerleşti. 1799'da babası ölünce özel ders vermeyi bıraktı. 1801'de Jena'ya giderek kadrosuz doçent oldu. Şubat 1805'te olağanüstü profesörlüğe atandı.

1807'de büyük yapıtlarının ilki olan *Phänomenologie des Geistes* (Tinin Fenomenolojisi) yayımlandı. 1812'de *Die objektive Logik* (Nesnel Mantık), 1830'da ders kitabı olarak kullanılmak üzere yazdığı *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (Ana Çizgileriyle Felsefe Bilimleri Ansiklopedisi) yayımlandı.

Hegel, 1818'de Berlin Üniversitesi'nde Fichte'nin ölümünden beri boş tutulan felsefe kürsüsünü devraldı ve verdiği derslerle öğrencilerini büyük ölçüde etkiledi. 1821'de *Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse ya da Grundlinien der Philosophie des Rechts* (Hukuk Felsefesinin Anahatları) yayımlandı. Verdiği derslerle büyük bir ün sağlayan Hegel, 1830'da üniversitenin rektörü oldu. Verdiği dersler sonradan *Vorlesungen über die Ästhetik* (Estetik), *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (Din Felsefesi Dersleri), *Philosophiegeschichte* (Felsefe Tarihi) ve *Die Philosophie der Weltgeschichte* (Dünya Tarihi Felsefesi) başlıklarıyla derlendi.

Yapının özgün adı: Vorlesungen über die Ästhetik



Türkçe birinci basım: Şubat 2015

İngilizce metin:

**G. W. Hegel, Aesthetics, Lectures on Fine Art,
trs. T. M. Knox, Oxford Clarendon Press 1975, 2 cilt.**

Almanca metin:

**G. W. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Werke'in Zwanzig Bänden,
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, 13, 14, 15.**

Çeviri bu iki metnin karşılıklı okuması ile gerçekleştirilmiştir.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

ESTETİK II

GÜZEL SANAT ÜZERİNE DERSLER

ÇEVİRENLER:

TAYLAN ALTUĞ—HAKKI HÜNLER



PAYEL YAYINEVİ

İstanbul

İÇİNDEKİLER

İDEALİN TİKEL SANAT BİÇİMLERİ HALİNDE GELİŞMESİ.....	11
KESİM I. Sembolik Sanat Biçimi.....	15
Konunun Bölünümü.....	28
1. Bilinçsiz Sembolik.....	33
2. Yücenin Sembolik'i.....	35
3. Benzeştirmeli Sanat-Biçiminin Bilinçli Sembolik'i.....	36
Bölüm I. BİLİNÇSİZ SEMBOLİK.....	38
A) ANLAMIN VE ŞEKLİN DOLAYIMSIZ BİRLİĞİ.....	39
1. Zoroaster [Zerdüşt] Dini.....	40
2. Zoroaster [Zerdüşt] Dininin Sembolik-Olmayan Karakteri.....	45
3. Zoroaster [Zerdüşt] Dininin Sanatsal-Olmayan Yorumu ve Sunumu.....	48
B) FANTASTİK SEMBOLİK.....	50
1. Hindlilerde Brahma Kavrayışı.....	53
2. Hind Hayalgücünün Duyusalılığı, Ölçüsüzlüğü ve Kişileştirme Etkinliği.....	54
3. Arınma ve Kefâret Görüşü.....	67
C) ASIL SEMBOLİK.....	68
1. Mısırlıların Ölüm Görüşü ve Sunumu: Piramidler.....	77
2. Hayvana Tapınma ve Hayvan Maskeleri.....	80
3. Tam Sembolik: Memnon'lar, İsis ve Osiris, Sfenks.....	81
Bölüm II. YÜCENİN SEMBOLİK'İ.....	87
A) SANAT PANTHEİZMİ.....	90
1. Hind Şiir Sanatı.....	92
2. İslam Şiir Sanatı.....	94
3. Hristiyanlıkta Mistik-Olan.....	97
B) YÜCENİN SANATI.....	98
1. Dünyanın Yaratıcısı ve Efendisi Olarak Tanrı.....	100
2. Tanrısızlaşan Sonlu Dünya.....	101
3. İnsan Bireyi.....	103

Bölüm III. BENZEŞTİRMELİ SANAT BİÇİMİNİN BİLİNÇLİ SEMBOLİK'İ.....	106
A) KÖKENİNİ DIŞSAL-OLANDA BULAN BENZEŞTİRMELER.....	110
1. Fabl.....	111
2. Mesel, Atasözü, Kıssa.....	121
3. Metamorfozlar.....	125
B) ANLAMDAN HAREKET EDEN BENZEŞTİRMELER.....	128
1. Muamma.....	130
2. Allegori.....	131
3. Metafor, İmge, Teşbih.....	136
C) SEMBOLİK SANAT BİÇİMİNİN ORTADAN KALKIŞI.....	161
1. Didaktik Şiir.....	162
2. Betimleyici Şiir.....	164
3. Antik Yazıt (Epigram).....	165
KESİM II. Klasik Sanat Biçimi.....	168
Giriş — Genel Olarak Klasik-Olan.....	168
1. Tinin ve Doğadaki Şeklinin İççe-Geçışı Olarak Klasik'in Bağımsızlığı.....	173
2. Klasik İdealin Edimsel Varoluşu Olarak Grek Sanatı.....	180
3. Klasik Sanatta Üretici Sanatçının Konumu	182
4. Konunun Bölünümü.....	185
Bölüm I. KLASİK SANAT BİÇİMİNİN ŞEKİLLENME SÜRECİ.....	188
1. Hayvani-Olanın Alçaltılışı.....	190
(a) Hayvan Kurban Etme.....	191
(b) Avlar.....	193
(c) Metamorfozlar.....	194
2. Eski Tanrılar ile Yeni Tanrılar Arasındaki Savaş.....	202
(a) Kehanetler.....	206
(b) Yeni Tanrılardan Farklı Olarak Eski Tanrılar.....	208
(c) Eski Tanrılarının Altedilişi.....	218
3. Olumsuz Olarak Koyulmuş Uğrakların Olumlu Alıkoyuluşu.....	221
(a) Sırlar.....	222
(b) Sanatsal Sunumda Eski Tanrılarının Korunması.....	223
(c) Yeni Tanrılarının Doğal Temeli.....	226

Bölüm II. KLASİK SANAT BİÇİMİNİN İDEALİ.....	232
1. Genelde Klasik Sanat İdeali.....	233
(a) Özgür Sanatsal Üretimden Kaynaklandığı Şekliyle İdeal.....	233
(b) Klasik İdealin Yeni Tanrıları.....	239
(c) Dışsal Sunum Türü.....	244
2. Tikel Tanrılar Çemberi.....	245
(a) Bireysel Tanrılar Çokluğu.....	246
(b) Sistematik Düzenin Yokluğu.....	247
(c) Tanrılar Çemberinin Temel Karakteri.....	247
3. Tanrıların Tek Tek Bireyselliği.....	250
(a) Bireyselleştirme Malzemesi.....	251
(b) Ahlâki Temelin Korunması.....	262
(c) Zarâfete ve Çekiciliğe İlerleyiş.....	263
Bölüm III. KLASİK SANAT BİÇİMİNİN ÇÖZÜLÜŞÜ.....	265
1. Yazgı.....	265
2. İnsanbiçimlilikleri Yoluyla Tanrıların Çözülüşü.....	267
(a) İçsel Özneliğin Eksikliği.....	267
(b) Hristiyanlığa Geçiş Yalnızca Modern Sanatın Bir Konusudur.....	270
(c) Kendi Alanı İçinde Klasik Sanatın Çözülüşü.....	274
3. Satir (Taşlama, Yergi, Hiciv).....	277
(a) Klasik Sanatın Çözülüşünün Sembolik Sanatın Çözülüşünden Ayrımı.....	278
(b) Satir.....	279
(c) Satirin Yeşerdiği Toprak Olarak Roma Dünyası.....	280
KESİM III. Romantik Sanat Biçimi.....	284
Giriş — Genel Olarak Romantik-Olan.....	284
1. İçsel Öznelik İlkesi.....	285
2. Romantik-Olanın İçeriğinin ve Biçiminin Daha Ayrıntılı Özellikleri.....	286
3. İçeriğiyle İlişkisi İçinde Romantik Sunum Tarzı.....	293
4. Konunun Bölünümü.....	297
BÖLÜM I. DİNÎ ROMANTİK SANAT ALANI.....	299
1. İsa'nın Kurtarıcı Tarihi.....	304
(a) Sanatın Görünüşteki Gereksizliği.....	305

(b) Sanatın Zorunlu Olarak Ortaya Çıkışı.....	305
(c) Dışsal Görünüşün Olumsal Tikelliği.....	306
2. Dinî Sevgi.....	310
(a) Sevgi Olarak Mutlak Kavramı.....	310
(b) Yürek.....	311
(c) Romantik İdeal Olarak Sevgi.....	311
3. Topluluğun Tini.....	314
(a) Din Şehitleri.....	316
(b) İçsel Tövbe ve Manevî Dönüşüm.....	321
(c) Mucizeler ve Menkıbeler.....	322
BÖLÜM II. ŞÖVALYELİK.....	324
1. Onur.....	331
(a) Onur Kavramı.....	331
(b) Onurun Zedelenirliği.....	335
(c) Onurun Onarılışı.....	335
2. Sevgi.....	336
(a) Sevgi Kavramı.....	336
(b) Sevgi Çatışmaları.....	340
(c) Sevginin Olumsuzluğu.....	342
3. Sadakat.....	344
(a) Hizmette Sadakat.....	345
(b) Sadakatın Öznel Bağımsızlığı.....	346
(c) Sadakatın Çatışmaları.....	347
BÖLÜM III. BİREYSEL ÖZELLİKLERİN	
BİÇİMSEL BAĞIMSIZLIĞI.....	349
1. Bireysel Karakterin Bağımsızlığı.....	353
(a) Karakterin Biçimsel Sabitliği.....	354
(b) İçsel Ama Açılım Kazanmamış Bütünlük Olarak Karakter..	358
(c) Biçimsel Karakterin Kuruluşunda Tözel İlgi.....	364
2. Serüvencilik.....	366
(a) Amaçların ve Çatışmaların Olumsuzluğu.....	366
(b) Olumsuzluğun Komedi Tarzında İşlenişi.....	371
(c) Romansı-Öykü (Das Romanhafte).....	373
3. Romantik Sanat Biçiminin Çözülüşü.....	375
(a) Halihazırda Mevcut-Olanın Öznel Sanatsal Taklidi.....	377
(b) Öznel Humour.....	384
(c) Romantik Sanat Biçiminin Sonu.....	386

KISIM II

İDEALİN TİKEL SANAT BİÇİMLERİ HALİNDE GELİŞMESİ

GİRİŞ

BURAYA KADAR, Birinci Kısım'da ele aldıklarımız, sanatın İdeali olarak Güzel İdeasının edimselliği ile ilgiliydi; fakat ideal sanat eseri Kavramını ne kadar çok yönlü geliştirmiş olsak da, yine de bütün belirlemelerimiz yalnızca *genel* olarak ideal sanat eseri ile ilgiliydi. Fakat İdea gibi, güzel İdeası da, İdea olmakla, ortaya çıkması ve edimselleşmesi gereken özsel ayrımların bir bütünlüğüdür. Bu ayrımların edimselleşmesini, İdeal Kavramında örtük olan ve sanat aracılığıyla varoluşa çıkan şeyin gelişmesi olarak, bütününde *tikel sanat biçimleri* diye adlandırabiliriz. Yine de bu sanat biçimlerinden İdeal'in farklı *türleri* (*Arten*) olarak söz etsek bile, burada "tür" sözcüğünü sıradan anlamı içinde, sanki bu tikel biçimler kendilerinin tümel cinsi (*Gattung*) olan İdeal'e dışarıdan gelmiş ve onun özelleşmeleri olmuş gibi almamalıyız; tersine "tür" burada güzel İdea'sının ve bizzat sanat İdealinin ayırdedici ve dolayısıyla daha somut belirlenimlerinden başka bir anlama gelmemelidir. [Sanatsal] Sunumun genel karakteri, burada dışarıdan değil, fakat kendi Kavramı aracılığıyla kendi içinde belirlenir; öyle ki tikel sanatsal şekillenme tarzlarının bütünlüğü içine yayılan da, işte bu Kavramdır.

İmdi, daha ayrıntılı bir şekilde, güzelin edimselleşmesi ve açılım kazanması olarak sanat biçimleri, kökenlerini İdea'nın kendisinde bulurlar; öyle ki İdea bu sanat biçimleri aracılığıyla sunuma ve gerçekliğe çıkar; İdea, sadece soyut belirlenimi içinde olsun ya da somut bütünselliği içinde olsun her ne zaman kendisi için [yani, kendine açık —çn.] hale gelirse, aynı zamanda kendisini bir başka

gerçek şekillenme içerisinde de görünüşe çıkarır. Çünkü kendi sıfatıyla İdea, kendisini yalnızca kendi öz etkinliğiyle kendisi için geliştiren hakikî İdeadır ve İdeal olarak o, dolayumsuz görünüş olduğu için ve aslında güzel İdeası İdeanın görünüşüyle özdeş olduğu için, İdealin İdeanın açılımı yolunda yürüdüğü her tikel evrede, her içsel belirlenim ile dolayumsuz biçimde bağıntılı bir başka gerçek şekillenme vardır. Bu yüzden bu gelişimdeki ilerlemeyi ister kendinde İdeanın içsel bir ilerlemesi isterse kendisine varoluş kazandırdığı şeklin bir ilerlemesi olarak görelim, bir şey farketmez. Bu iki yanın herbiri, diğerine dolayumsuz bir şekilde bağlıdır. İçerik olarak İdeanın tamama-ermesi, bu yüzden aynı zamanda biçimin de tamama-ermesi olarak görünür. Buna karşılık sanatsal şeklin kusurları da, aynı şekilde, dışsal görünüşün iç anlamını oluşturan ve bu görünüş içerisinde kendisine gerçek hale gelen İdeanın kusuru olarak görünür. Bu yüzden, bu Kısım'da, ilkin, hakikî İdeal'e göre yetersiz kalan sanat-biçimleri ile karşılaştırsak, bu durum, sıradan bir şekilde, bir şey ifade etmeyen ya da sunmaları gereken şeyi sunamayan başarısız sanat eserlerinden söz edildiği duruma benzemez; tersine İdea'nın her içeriğinin, tikel sanat biçimleri içinde kendisine verdiği özgül şekil, daima bu içeriğe tamuygundur ve kusur veya tamama-erme görece hakikî-olan veya hakikî-olmayan belirlenimlilikte bulunur ki, İdea bu belirlenimlilik içerisinde ve bu belirlenimlilik olarak kendisi içindir [yani kendisine açıktır —çn.]. Çünkü içerik, kendi hakikî güzel-şeklini bulmadan önce, kendinde hakikî ve somut olmak zorundadır.

Bu bağlamda, konunun genel bölünümünde görmüş olduğumuz gibi [Cilt I, s. 75-81], gözden geçireceğimiz üç esas sanat biçimi vardır:

(i) *Sembolik sanat*. Bu sanat biçiminde, İdea, henüz kendi içinde soyut ve belirlenimsiz olduğu ve dolayısıyla kendinde ve kendi içinde kendi tamuygun görünüşünü kazanmadığı, fakat kendisini, kendisine dışsal olan şeyler, doğadaki ve insanî işlerdeki

dışsal şeyler karşısında bulunduğu için, sanattaki sahici ifadesini *arar*. İmdi İdea, bu nesnellikte kendi soyutlamalarının yalnızca dolayımız bir sezişine sahip olduğu için veya kendisini belirlenmemiş tümelleri ile somut bir varoluşa sürdüğü için, karşısında bulunduğu şekilleri bozar ve çarpıtır. Çünkü İdea bu şekilleri sadece keyfi olarak kavrayabilir ve bu yüzden anlam ve şekil arasında eksiksiz bir özdeşliğe ulaşmak yerine sadece bir uyuşuma ve hattâ henüz soyut bir harmoniye ulaşır; ne tamamlanmış ne de tamamlanabilir olan bu karşılıklı oluşumda, anlam ve şekil, birbirlerine yakınlıkları kadar, karşılıklı dışsallıklarını, yabancılıklarını ve bağdaşmazlıklarını da sunarlar.

(ii) Fakat *ikinci* olarak, İdea, kendi Kavramına göre, tümel düşüncelerin soyutluğunda ve belirlenimsizliğinde durup kalmaz; tersine o, kendinde özgür sonsuz öznelliktir ve edimselliği içinde bu öznelliği tin olarak kavrar. İmdi tin, özgür özne olarak, kendinde ve kendisi aracılığıyla belirlenir ve bu öz-belirlenimde ve aynı zamanda kendi Kavramında, kendisine tamuygun öyle bir dışsal şekle sahip olur ki, bu şekil tine kendinde ve kendisi için gerçekliği kadar yakındır. İçerik ve biçimin bu tamamen uyumlu birliği üzerinde, *ikinci sanat biçimi*, *klasik* sanat temellenir. Yine de bu birliğin tamama-ermesi edimsel hale gelecekse eğer, tin, sanatın konusu kılındığı ölçüde, tamuygun varoluşunu sadece *tinsellikte* ve içsellikte bulan salt mutlak tin değil, fakat tikel ve dolayısıyla bir soyutlamayla yüklü tin olmalıdır. Bu demektir ki, klasik sanatın dışsal biçimde şekillendirdiği özgür özne, özünde tümel ve dolayısıyla iç hayatın ve dış dünyanın tüm rastlantısallığından ve tikelliğinden bağımsız, fakat aynı zamanda, yalnızca, kendi içinde tikelleşmiş bir tümellikle dolu olarak görünür. Çünkü dışsal şekil, kendi sıfatıyla, dışsal, belirlenimli, tikel bir şekildir ve [içerik ile] eksiksiz bir kaynaşma için, kendinde yine ancak belirlenimli ve sınırlı bir içerik sunabilir; bununla birlikte bir dış görünüş içinde eksiksiz biçimde ortaya çıkabilen ve bu görünüşe ayrılmaz bir birlikle bağlanabilen de, ancak kendi içinde tikel tindir.

Burada sanat, tinsel bireysellik olarak İdea'yı cismanî gerçekliği ile doğrudan uyuma sokmak suretiyle, kendi Kavramına ulaşmıştır; bu uyum öylesine mükemmel bir şekildedir ki, dışsal varoluş, şimdi ilk defa, artık ifade edeceği anlam karşısında herhangi bir bağımsızlığı korumaz, tersine iç [anlam], bizim görümüz için işlenmiş şekli içinde, kendisini sadece orada [dışsal varoluşa —çev.] gösterir ve olumlayıcı biçimde kendisi ile bağıntılanır.¹

(iii) Fakat *üçüncü olarak*, güzel İdeası, mutlak tin olarak ve dolayısıyla kendisi için özgür olan tin olarak kavrandığında, artık o, dışsallıkta eksiksiz biçimde gerçekleşmez; çünkü hakikî varoluşunu yalnızca tin olarak kendinde bulur. Bu yüzden İdea, içsellik ve dış görünüşün klasik birliğini çözülmeye uğratar ve dışsallıktan kaçarak kendisine döner. Bu, *romantik* sanat biçiminin temel tipini verir; bu sanat biçiminin içeriği, özgür tinselliğinden ötürü, dışsallıktaki ve cismanîlikteki sunumun sağlayabileceğinden daha fazlasını talep eder; romantik sanatta şekil az ya da çok [içeriğine —çev.] *kayıtsız* dışsallık haline gelir ve böylece romantik sanat, içerik ve biçimin ayrılmasını, sembolik sanattaki ayrılmanın tersine bir şekilde, yeniden karşımıza getirir.

Bu şekilde, sembolik sanat, klasik sanatın, tözsel bireyselliğin duyusal görüye sunumunda *bulduğu* ve romantik sanatın, daha yüksek tinselliği içinde *aştığı* içsel anlam ile dışsal şeklin mükemmel birliğini *arar*.

¹Bu paragrafın çevirisi, Hotho'nun metnine dayanmaktadır, Bassenge'nin düzeltmelerini dikkate almamıştır.

KESİM I

SEMBOLİK SANAT BİÇİMİ

Giriş — Genel Olarak Sembol

SEMBOL, sözcüğün burada kullanılan anlamıyla, hem Kavramı hem de tarihsel görünüşü içinde sanatın başlangıcını oluşturur ve âdeta ön-sanat (*Vorkunst*) olarak görülmelidir. Sembol özellikle Doğu'ya aittir ve ancak her türden geçişler, dönüşümler ve dolayılardan sonra, bizi klasik sanat biçimi olarak İdeal'in halis edimselliğine götürür. Bu yüzden, daha başlangıçta, kendi bağımsız karakteristik biçimi içinde sembolü —bu biçimi içerisinde sembol sanatsal-görü ve sunum için ayırdedici tip olarak işgörür— kendisi için bağımsız olmayan salt bir dışsal biçime indirgenmiş türde sembolikten ayırdetmemiz gerekir. Bu ikinci tarz içinde, sembolün klasik ve romantik sanat biçimlerinde tekrarlandığını görürüz; tıpkı sembolik sanat içerisinde bile tek tek yönlerin klasik İdeal şekline bürünebilmesi veya romantik sanatın başlangıcını sunabilmesi gibi. Fakat bu durumda, karakteristiklerin bu etkileşimi, bütün sanat eserlerinin kendine özgü ruhunu ve belirleyici doğasını oluşturmayıp, daima sadece yan oluşumları ve tek tek özellikleri etkiler.

Öte yandan, sembol, kendi öz biçimi içerisinde bağımsız olarak geliştiği zaman, genelde *yücelik* karakterine sahip olur; çünkü ilkin, bütününde, sembol, henüz ölçüsüz ve kendi içinde özgürce belirlenmemiş, şekil verilmesi gereken İdea'dır ve bu yüzden o, somut görünüş içerisinde bu soyutluğa ve tümelliğe tam olarak karşılık gelen belirlenimli bir biçim bulamaz. Fakat bu birbirine

karşılık gelmeme hali içinde, İdea, dışsal varoluşu içerisinde ser-pilip gelişmek veya eksiksiz biçimde dışsal varoluşu içine kapanıp kalmak yerine, onu aşar. Görünüşün belirlenimliliği üzerine bu taşıp yükseliş, yücenin genel karakterini oluşturur.

İlkin [konumuzun] biçimsel [yönüne] bakacak olursak, 'sembol'den ne anlaşıldığı konusunda bütünüyle genel çerçevede bir açıklama vermemiz gerekir.

Genel olarak sembol, görü için dolayimsız olarak mevcut veya verili bir dışsal varolandır; fakat yine de sembol, kendi başına dolayimsız olarak önümüzde durduğu şekliyle değil, fakat daha geniş ve daha tümel bir anlamda anlaşılmalıdır. Nitekim sembolde ayırddilmesi gereken iki yön vardır: (i) *anlam* ve (ii) *anlamın ifadesi*. *Birincisi*, içeriği ne olursa olsun, bir tasarım veya bir konudur; *ikincisi* duyusal bir varolan veya şu ya da bu türden bir betimdir.

1. İmdi, sembol ilk bakışta bir *işaret*'tir. Fakat salt işaret-etmede, anlam ile ifadesi arasındaki bağıntı yalnızca keyfi bir bağıntıdır. Bu durumda bu ifade, bu duyusal şey ya da betim, kendisini sunmak bir yana, zihnimizin önüne, kendisine yabancı ve kendisiyle aslı bir ortaklık taşıması gerekmeyen bir içerik getirir. Nitekim dillerde, örneğin, sesler bir düşüncenin, bir duygunun vb. işaretidir. Bir dildeki seslerin büyük bölümü, ifade ettikleri düşüncelerle, içerikleri bakımından, tamamen rastlantısal şekilde bağlanır; tarihsel gelişimle, kökensel bağıntının başka bir karakterde olduğu gösterilebilse de durum değişmez; diller arasındaki ayırım da, esas itibarıyla, aynı düşüncenin farklı seslerle ifade edilmesinden ibarettir. Bu tür işaretlerin bir başka örneği, bir bireyin ya da geminin ait olduğu ulusu ifade etmek için kokard, flama ya da bayraklarda kullanılan renklerdir¹ (*les couleurs*). Bu renkler de aynı şekilde, kendilerinde, anlamları ile, yani temsil ettikleri ulus ile ortak hiçbir niteliğe sahip değildir. Bu yüzden,

¹ Yani bir askerî birliğin renkleri ya da gemi direğine asılan renkler.

sembol *bu* anlamda, yani anlam ile onun ifadesi arasında *hiçbir ilginin bulunmadığı* salt bir işaret olarak alındığında, *sanat* bakımından hesaba katılmayabilir, çünkü sanat tam da anlam ve şeklin akrabalığından, bağıntısından ve somut biçimde birbirine nüfuz etmesinden oluşur.

2. Dolayısıyla, bir işaret bir *sembol* olduğunda durum farklıdır. Arslan, örneğin, kudretin sembolü, tilki kurnazlığın, daire öncesiz-sonrasızlığın, üçgen Trinite'nin sembolü kabul edilir. Nitekim arslan ve tilki, anlamını ifade ettikleri varsayılan niteliklere kendilerinde sahiptirler. Aynı şekilde daire de, kendisine geri dönmeyen düz ya da başka bir çizginin bitimsizliğini veya keyfî sınırlanımını, yani *sınırlı* bir zaman dilimine uygun düşen bir sınırlamayı sergilemez; ve bir *bütün* olarak üçgen, dinin Tanrı'da kavradığı belirlemeler *sayıya* döküldüğünde Tanrı idesinde görünenle *aynı sayıda* kenara ve açığa sahiptir.

Dolayısıyla bu sembol türlerinde duyusal olarak mevcut şeyler, sunumu ve ifadesi için kullanıldıkları anlamı kendi varoluşları içerisinde zâten taşırlar; ve bu geniş anlamı içerisinde alındığında sembol salt keyfî bir işaret değildir, fakat dışsallığı içerisinde o, görünüşe çıkardığı düşüncenin içeriğini de kendinde kapsayan bir işarettir. Ama yine de sembol, bu somut tek şey olarak *kendisini* değil, fakat yalnızca [işaret ettiği] anlamın tümel niteliğini bilincin önüne getirir.

3. Ayrıca üçüncü olarak şunu belirtmek gerekir ki, bütünüyle dışsal ve biçimsel işaretin tersine, sembol, anlamına bir ölçüde uygun düşse de, bir sembol olarak kalacak şekilde bu anlama tamuygun da kılınmamalıdır. Çünkü bir yandan anlam olan içerik ve onu işaret etmek için kullanılan şekil *tek bir* özellik içinde uyuma sokulsa bile, yine de öte yandan sembolik şekil *bir kereliğine* işaret etmiş olduğu bu ortak nitelikten bağımsız, kendine ait başka karakteristikler de içerir; tıpkı bunun gibi, içeriğin de, kudret veya kurnazlık gibi soyut bir içerik olması gerekmez, fakat hem sembolünün anlamını oluşturan ilk özellikten hem de bu [sem-

bolik] şeklin kendine özgü diğer karakteristiklerinden farklı, ama yine de kendine özgü nitelikler içeren daha somut bir içerik olabilir. Nitekim, örneğin arslan yalnızca güçlü, tilki de yalnızca kurnaz değildir; fakat özellikle Tanrı, sayıda, bir matematiksel işarette veya bir hayvan şeklinde içerilebilen özelliklerden tamamen farklı özelliklere de sahiptir. Dolayısıyla içerik de, kendisini betimleyen şekle kayıtsız kalır ve içeriğin oluşturduğu soyut belirlenim, sayısız başka varoluşta ve şekillenmede de pekâlâ mevcut olabilir. Aynı şekilde, somut bir içerik kendinde pekçok karakteristik taşır ki, aynı karakteristiği içeren başka şekillenmeler de bunları ifade etmeye yarayabilir. Aynı şey, içerisinde şu ya da bu anlamın sembolik olarak ifade edildiği dışsal varolan için de geçerlidir. Somut varoluş olarak bu dışsal varolan da, bir sembol olarak işgörebileceği pekçok belirlenime sahiptir. Örneğin gücün en iyi sembolü elbette arslandır; fakat yine de boğa veya boynuz da bu işi görebilir ve öte yandan boğanın da başka pekçok sembolik anlamı vardır. Tanrı'yı temsil etmede sembol olarak kullanılan şekil ve suretler ise sonsuzdur.

İmdi bütün bunlardan şu çıkıyor ki, sembol, tam da Kavramı gereği, özünde belirsiz-anlamlı kalır.

(a) İlk olarak, bir şeklin uzak çağrışımlar aracılığıyla kendilerinin bir sembolü olarak kullanılabileceği *birçok* anlam arasında işaret etmesi gereken *belirlenimli* içerikteki belirsiz-anamlılık bir yana, genelde sembolün görünüşü daha o şeklin *bir sembol olarak alınıp alınamayacağı* yönünde bile bir kuşkuyla yol açar.

İlk bakışta önümüzde bulduğumuz şey, genelde, bize yalnızca kendisi için dolaylımsız bir varolan tasarımı veren bir şekil, bir betimdir. Örneğin bir arslan, bir kartal, bir renk, *kendilerini* sunarlar ve kendileri için yeterli sayılabilirler. Dolayısıyla betimi önümüze getirilen bir arslanın, yalnızca kendisini mi ifade edip kendisi anlamına mı geldiği yoksa daha öte bir şeyi mi betimlediği, yani soyut anlamda salt güce mi veya somut anlamda bir kahramana, bir mevsime ya da çiftçiliğe mi işaret ettiği sorusu ortaya

çıkar; acaba böyle bir betim, söylediğimiz gibi, aynı zamanda hem *düz-anlamda* hem de *mecazî anlamda* mı, yoksa belki de *sadece mecazî anlamda* mı alınmalıdır?

Bu ikinci şık, dildeki sembolik ifadelerde, *begreifen*, *schliessen*² gibi sözcüklerde ortaya çıkan durumdur. Bu sözcükler tinsel etkinliklere [yani kavramaya veya sonuç çıkarsamaya] işaret ettiklerinde, zihnimizin önünde, yalnızca onların tinsel etkinlik anlamını buluruz ve dokunma veya kapatma gibi duyuşal eylemleri hiç akla getirmeyiz. Fakat bir arslan betiminde karşımızda duran şey, yalnızca bir sembol olarak bu betimin sahip olabileceği anlam değil, fakat aynı zamanda bu duyuşal şekil ve duyuşal varolandır.

Böyle bir belirsizlik, ancak iki yanın herbiri, anlam ve anlamın şekli açıkça adlandırıldığında ve bu suretle de aralarındaki bağ aynı anda bildirildiğinde, ortadan kalkar. Fakat bu durumda, önümüze koyulmuş somut varolan, artık sözcüğün tam anlamında bir sembol değildir, ama bir imgedir ve imge ile anlam arasındaki bağıntı da bilindik bir benzetme biçimine, yani teşbih (*Gleichnis/simile*) biçimine bürünür. Yani teşbihde ilkin hem genel düşünce hem de onun somut imgesi zihnimizde bulunmalıdır. Oysa ki, eğer düşünüm tümel düşünceleri bağımsız biçimde dikkate alıp onları kendi başlarına ortaya koyacak kadar ilerlememişse, bu durumda genel bir anlama ifade veren duyuşal şekil henüz bu anlamdan ayrı düşünülmez; her ikisi de dolaylımsız biçimde birdir. Daha sonra [Bölüm 3'te] göreceğimiz gibi, bu, sembol ile benzetme arasındaki ayrımı oluşturur. Örneğin Karl Moor batan güneşin görünümünü karşısında şöyle haykırır: 'İşte bir kahraman ölüyor.'³ Burada anlam, gözlerimize sunulan şeyden açıkça ayrı durur, ama aynı zamanda anlam görülen şeye eklenmiştir de. Aslında bu ayırma ve bağlayıp birleştirme, teşbihlerde her zaman böyle açık biçimde

²*Begreifen*, düz-anlamda dokunmak veya ellemek, mecazî anlamda kavramak veya anlamaktır; *schliessen*, düz-anlamda kapatmak, mecazî anlamda [bir sonuç] çıkarsamaktır.

³Schiller, *Haydutlar*, Perde III, sahne II.

vurgulanmaz; tersine bağlantı daha dolayimsız kalır; fakat bu durumda, imgenin kendi hesabına yeterli sayılmadığı, ama imge ile şu ya da bu özgül belirli anlamın kastedildiği, zaten açık olsa gerektir. Örneğin Luther'in [ilahîsindeki] 'Emin bir kaledir Tanrımız' sözünde veya 'Gençlik açılıyor bin serenli gemilerle okyanusa; güvenli bir sandalda sürükleniyor yaşlılık sessizce limana'⁴ dizelerinde, 'kale'de 'korunma' anlamı, okyanus ve binlerce gemi direği betiminde 'umutlar ve planlar dünyası,' sandal ve liman betiminde ise 'sınırlı amaç ve sahiplik, korunaklı bir küçük yer' anlamları vardır. Aynı şekilde Eski Ahid'de 'Ey Allah onların ağzında dişlerini kır; Genç arslanların azı dişlerini sök, ya Rab' [Mezmur: 58: 6] dizelerini okuduğumuzda, hemen farkedebiliriz ki, dişler, ağız, genç arslanların azı dişleri, hiç de düz-anlamalı değildirler; bunlar mecâzî olarak anlaşılması gereken betimler ve duyuşal imgelerdir ve sorun, onların *anlamlarının* ne olduğudur.

Fakat bu belirsizlik sembol sözkonusu olduğunda daha da fazla işin içerisine girer, çünkü anlamlı bir betim temelde ancak bu anlam, benzetmedeki gibi, kendisi için [açıkça —çev.] ifade edilmediğinde veya zaten açık olmadığında bir sembol diye adlandırılır. Eğer tam da bu kesinsizlik yüzünden duyuşal betim ile anlam arasındaki bağıntı gelenekselleşir ve az çok yerleşik bir görenek haline gelirse —salt bir işaretle bu kaçınılmaz bir gerekliliktir—, sembol belirsiz-anlamlılığından kurtulur; oysa ki teşbih, anlık bir amaç için uydurulmuş, kendisi için açık tekil bir şey olarak kendisini bildirir, çünkü o, anlamını kendisiyle birlikte getirir. Yine de bu tür bir göreneksel tasarımlar alanında yaşayanlar için belirlenimli sembol açıktır, çünkü burada sembol alışkanlığa dayalıdır; öte yandan, aynı çevrede yer almayan veya o düşünceler alanını geçmişte bırakan başka herkes için durum bütünüyle farklıdır. Böylelerine başlangıçta verilen şey yalnızca dolayimsız duyuşal sunumdur ve bu kimselerin karşlarına çıkan şeyle mi

⁴Schiller, *Erwartung und Erfüllung (Expectation and Fulfilment)*, bir 'adak levhası.'

yetindikleri yoksa bunlarla daha başka tasarımlara ve düşüncelere mi yollandıkları onlara her defasında kuşkulu gelir. Örneğin Hristiyan kiliselerinde duvarın en göze çarpan yerinde üçgeni gördüğümüzde, burada kastedilenin salt üçgen olarak bu şeklin duyusal görüsü olmayıp, şeklin anlamıyla ilgili olduğunu hemen anlarız. Bununla birlikte farklı bir mekânda aynı şeklin *Trinite*'nin bir sembolü veya işareti olarak alınamayacağı da besbellidir. Nitekim aynı alışkanlığı ve malumatı paylaşmayan Hristiyan-olmayan başka halklar bu konuda kuşkuya düşebilirler ve hattâ biz kendimiz bile bir üçgenin bizzat bir üçgen olarak mı yoksa bir sembol olarak mı görüleceğini her koşulda aynı güvenle belirleyemeyebiliriz.

(b) İmdi sınırlı durumlarda bu kesinsizlikle karşılaşmak bir sorun teşkil etmez; tersine sorun, alabildiğine geniş sanat alanlarında, karşımızdaki muazzam malzemenin içeriğinde —hemen hemen bütün Doğu sanatının içeriğinde— bu kesinsizlikle karşılaşmakta yatar. Bu yüzden eski Pers, Hind, Mısır halklarına özgü şekiller ve ürünler dünyasına ilk kez girdiğimizde, bastığımız zemin hiç de güvenli değildir; *problemler* arasında gezinip durduğumuzu hissediyoruz; kendi başlarına bu ürünler bize hiçbir şey söylemezler; dolayımız görünüşleriyle bizde hoşlanma uyandırmaz ve bizi tatmin etmezler, fakat bizi kendilerinin ötesine, oldukları şeyden daha geniş ve daha derin bir şey olan anlamlarına ilerlemeye teşvik ederler. Bunun tersine, örneğin çocuk masalları gibi başka üretimler sözkonusu olduğunda, bunların imgelerle ve rastgele zorlama bağlantılarla salt bir oyun anlamı taşıdıklarını ilk bakışta görürüz. Çünkü çocuklar bu tür betimlerin yüzeyselliğiyle ve onların zihne hitabetmeyen boş oyunu ve şaşırtıcı yan yana dizilişleriyle yetinirler. Fakat halklar, çocukluk dönemlerinde bile, daha tözsel bir içerik talebetmişlerdir ve aslında Hindlilerin ve Mısırlıların sanat biçimlerinde dahi bu duruma rastlarız, ama ne var ki onların bu muammalı üretimlerinde yalnızca üstü kapalı bir açıklama yapılır ve burada bir çözüme erişmek çok güçtür. Fakat anlam ile dolayımız sanatsal ifade arasındaki bu tür uyuşmazlıkta,

bizzat hayalgücünün saf-olmayışı ve düşüncelerden yoksun oluşu ne ölçüde sanatın kusuru sayılabilir? Ya da daha saf ve daha has kendisi için bir şekillenme derin anlamı ifade edemedi diye ve daha kapsamlı bir tasarım yerine sadece fantastik ve grotesk olan kullanıldı diye sanat ne ölçüde kusurlu bulunabilir? Tüm bunlar, ilk bakışta büyük ölçüde kuşku götürür şeylerdir.

Sanattaki klasik öge doğası gereği sembolik olmayıp, kendinde ve büsbütün seçik ve açık olmasına karşın, klasik sanat alanında bile benzer bir kesinsizlik şu ya da bu şekilde işin içine girer. Aslında klasik ideal, sanatın hakikî içeriğini, yani tözsel özneliği kuşattığı için açıktır ve tam da bu sayede kendinde bu halis içerikten başka bir şey ifade etmeyen hakikî biçimi de bulur. Yani burada imlem, anlam dışsal şeklin içerisinde edimsel olarak bulunandan başka bir şey değildir, çünkü her iki yan birbirine mükemmelen karşılık gelir; oysa sembolde, teşbihde vb. imge, daima, imgesini verdiği anlamdan başka birşey sunar. Fakat klasik sanat bile bir belirsiz-anamlılık yönüne sahiptir, çünkü antikitenin mitolojik ürünleri sözkonusu olduğunda, kendi sıfatıyla dışsal şekillere takılıp —mitologya aslında genelde yalnızca asılsız masallar uydurmak olduğundan— onlara sadece mutlu bir düşgücünün büyüleyici oyunu olarak hayret mi edeceğimiz, yoksa daha öte ve daha derin bir anlam mı arayacağımız kuşkulu görünür. Bu masalların içeriği bizzat İlahî-olanın hayatına ve işlerine temas ettiğinde, bu ikinci taleb, durumu özellikle güçleştirebilir, çünkü bize nakledilen hikâyeler hem bütünüyle Mutlak'ın öz-değerine yakışmayan şeyler olarak hem de tamamen uygunsuz ve zevksiz uydurmacalar olarak görülecektir. Örneğin Hercules'in oniki işini okuduğumuzda veya Zeus'un Hephaistos'u topal bırakacak kadar öfkeyle Olympos'tan Lemnos adasına fırlattığını işittiğimizde, bunları sadece hayalgücünün çizdiği masalsı betimler olarak anlamamız gerektiğine inanırız. Benzer şekilde Jupiter'in sayısız aşk macerası bize tamamen keyfî olarak uydurulmuş gelebilir. Fakat diğer taraftan, bu tür hikâyeler tam da en yüksek ilahîlik hakkında

anlatıldıkları için, şuna da inanılabilir ki, bu hikâyelerin altında mitin yüzeyde verdiğinden başka, daha geniş bir anlam gizlenir.

Bu konuda özellikle öne çıkan *iki karşıt sav* vardır. *İlki*, mitologyayı, Tanrı'nın öz-değerine yakışmayan ve kendi başlarına alındığında zarîf, hoş, ilgi çekici, hattâ büyük güzelliğe sahip olsalar bile yine de derin anlamların daha öte açıklanışına götürmeyen tamamen dışsal hikâyeler olarak ele alır. Dolayısıyla bu görüşte mitologya tamamen *tarihsel olarak* —bizim için mevcut olduğu şekle göre— ele alınmalıdır; şu sebepten ötürü ki, bir yandan sanatsal yönüne bakıldığında mitologya, şekillenmelerinde, betimlerinde, tanrılarında ve bu tanrılarının eylemlerinde ve maceralarında kendinde yeterlidir ve aslında kendinde anlamları apaçık kılarak açıklama verir; buna karşılık öte yandan tarihsel *kökeni* bakımından mitologya tarihsel olaylardan, yabancı masallardan ve geleneklerden, yerel kaynaklardan, rahiplerin, sanatçıların ve şairlerin keyfî iradesinden gelişmiştir. Fakat *ikinci* görüş, mitologik şekillerin ve masalların tamamen dışsal yönüyle yetinmez, ama bu şekillerde daha derin genel bir anlam bulunduğunu ve bu anlamı, üzerindeki örtüyü kaldırmak suretiyle bilmenin mitlerin bilimsel incelenişi olarak mitologyanın asıl işi olduğunu vurgular. Bu görüşte mitologya, dolayısıyla *sembolik olarak* yorumlanmalıdır. Çünkü 'sembolik olarak' ifadesi burada yalnızca şu anlama gelir ki, tinin bir ürünü olarak mitler (ne denli tuhaf, gülünç, grotesk görünseler de, düşgücünün gelişigüzel dışsal keyfilikleriyle ne denli sarmaşdolaş olsalar da) yine de anlamlar, yani Tanrı'nın doğası hakkında genel düşünceler, yani felsefemsi ögeler içerir.

Bu çerçevede son zamanlarda özellikle Creuzer,⁵ *Symbolik* adlı eserinde antik dönemin mitologik düşüncelerini incelemeye tekrar başlamıştır, fakat o bunu alışıldık tarzda ne dışsal ve düzyazısal olarak ne de bu düşüncelerin sanatsal değerine göre yapar; bunun tersine Creuzer bu düşüncelerde içsel akılsal anlamlar aramıştır. Bu girişimde Creuzer'e yol gösteren önvarsayım, mitlerin ve efsanevî

⁵F. Creuzer, 1771-1858, Hegel'in Heidelberg'deki çalışma arkadaşlarından biri. Burada, Creuzer'in *Symbolik und Mythologie* (1810-23) adlı eserine gönderim yapılmaktadır.

masalların kendi kökenlerini insan tininde bulduğudur. Bu tin, aslında kendisinin tanrılara ilişkin düşünceleriyle avunabilir, fakat işin içine dinin ilgisi karıştığında daha yüksek bir alana geçer, ki burada şekillerin mucidi akıldır; yine de bu ilk evrede insan tini, bu düşüncelerin içselliğine tamuygun bir açılım kazandıramama kusu-ruyla yüklü kalır. Şu hipotez mutlak olarak doğrudur: din kaynağını tinde bulur, ki bu tin kendi hakikatini arar, bu hakikatin bir önsezi-sine sahibdir ve bu hakikat içeriğiyle yakından ya da uzaktan bağıntılı şu ya da bu şekil içerisinde zihnimizin önüne aynı şeyi getirir. Fakat akıl şekilleri icadettiğinde, bu şekillerin akılsallıkları-nı bilme ihtiyacı da doğar. İşte yalnızca bu bilgi insana hakikaten lâayık olandır. Bunu bir kenara bırakan, bir dışsal olgular yığının-dan başka bir şey elde edemez. Öte yandan mithologik tasarımların diğer yönünü oluşturan hayâlgücünün olumsuzluğu ve keyfiliği, yerellik vb. özellikleri reddetmeksizin bu tasarımların iç hakikatine kafa yorarsak, o zaman farklı farklı mithologyaları bile haklıçıkara-biliriz. Fakat insanı kendi tinsel imgelerinde ve şekillerinde haklıçıkarmak soylu bir uğraştır, salt tarihsel dışsal ayrıntılar toplayıp biriktirmekten daha soylu. İmdi Creuzer, Yeni-Platoncu-ların yolundan giderek ilkin mitleri bu geniş anlamlarla okuduğu ve mitlerde herhangi bir tarihsel temeli olmayan bir varsayım olarak mevcut düşünceler aradığı suçlamasıyla karşı karşıya kalmıştır; aslında tarihsel olarak şu bile kanıtlanabilir ki, bu anlamları orada bulmak için araştırmacı ilkin onları oraya çekip sürüklemiş olmalıdır. Çünkü ileri sürülür ki, halk, şairler ve rahipler —rahip-lerin büyük gizli bilgeliği hakkında ne kadar çok şey söylenmiş olsa da!—, kendi çağlarının bütün kültürüyle bağdaşmaz olan bu tür düşünceler hakkında hiçbir şey bilmezler. Bu son nokta kuşkusuz bütünüyle doğrudur. Halklar, şairler, rahipler, aslında, mithologik düşüncelerinin kökünde yatan tümel düşünceleri zihin-leri önünde bu tümellik biçimi içerisinde bulmamışlardı; ve onlar ancak bu düşünceleri bu tarzda görmüş olsalardı, o zaman onları maksatlı olarak bir sembolik biçim içerisinde örtüp saklayabilirler-di. Fakat Creuzer bile onların böyle bir maksat taşıdıklarını ileri sürmedi. Yine de Kadîmler kendi mithologyalarında bizim şimdi

orada gördüğümüz düşünceleri düşünmediyseler de, bundan onların tasarımlarının *kendinde* [örtük olarak] semboller olmadığı ve bu yüzden zorunlulukla böyle ele alınmaları gerektiği sonucu çıkmaz —çünkü mitlerini oluşturdukları zamanlarda halklar tamamen poetik koşullarda yaşıyorlar ve bu yüzden de kendilerinde en içsel ve en derin olanı düşünce biçimi içerisinde değil, fakat hayalgücünün tümel soyut tasarımları, somut imgelerden ayırmaksızın tasarladığı şekiller içerisinde bilince getiriyorlardı. Durumun gerçekten böyle olduğu, burada özsel olarak ileri sürmemiz ve varsaymamız gereken birşeydir; her ne kadar bu tür sembolik bir açıklama tarzında, etimolojilere boğulma işinde olduğu gibi, tamamen gözboyayıcı ve kurnazca yapay terkiplerin çoğu kez içeriye sızması mümkün görülse de.

(c) Fakat tanrı masallarıyla ve sebatkâr bir poetik hayalgücüne dayalı engin ürünleriyle mithologyanın kendinde akılsal bir içerik ve derin dinî düşünceler içerdiği görüşüne ne denli sımsıkı sarılsak da, yine de sembolik sanat biçimine ilişkin olarak *tüm* mithologyanın ve sanatın sembolik olarak mı anlaşılması gerektiği sorusu ortaya çıkar — Friedrich von Schlegel'in her sanatsal sunumda bir allegori aranması gerektiğini ileri sürdüğü gibi.⁶ Bu durumda sembolik ve allegorik olan şöyle anlaşılır ki, her sanat eseri ve her mithologik şekil için bir temel olarak hizmet eden ve tümelliği öne çıkarıldığında böyle bir eserin, böyle bir düşüncenin gerçekte ne anlama geldiğini açıkladığı varsayılan tümel bir düşünce vardır. Bu yöntem son zamanlarda çok yaygın hale gelmiştir. Nitekim, örneğin kuşkusuz çokçeşitli allegoriler içeren Dante'nin eserinin daha yeni baskılarında, şiirin her kıtasını baştan sona allegorik olarak açıklama girişimlerinde bulunulmuştur; ve Heyne de,⁷ klasik şairleri yayımlarken düştüğü notlarda, her metaforun tümel anlamını anlama yetisinin soyut kategorileri

⁶Cilt I, s. 290'daki 122 no'lu dipnotta alıntılanan pasajda.

⁷Christian Gottlob Heyne, 1729-1812, klasik filolog. Carlyle, Heyne'nin hayatı ve eserleri üzerine ilgi çekici bir deneme yazmıştır.

çerçevesinde açıklamaya çalışır. Bunun nedeni şudur: anlama yetisi hemencecik sembole ve allegoriye geçiverir, çünkü o, betimi ve anlamı ayırır ve bu yüzden sanatsal biçimi yok eder; yalnızca kendi sıfatıyla tümeli bulup çıkarmayı amaçlayan bu sembolik açıklamanın, sanatsal biçim ile hiçbir ilişkisi yoktur.

Burada sembolik sanat biçimini ele alırken, sembolik-olanı mithologyanın ve sanatın her alanına böylesine yaymayı hiçbir şekilde gözönünde bulundurmuyoruz. Çünkü bizim çabamız, sanatsal şekillerin 'sembol' sözcüğünün bu anlamında nereye kadar sembolik veya allegorik olarak yorumlanabileceğini bulup çıkarmaya yönelmez; tersine bizzat sembolik olanın kendisinin nereye kadar bir sanat-biçimi sayılacağını sormamız gerekir. Biz anlam ile bu anlamın şekli arasındaki sanatsal bağıntıyı kurmak ve bu bağıntı başka sunum tarzlarından, özellikle klasik ve romantik tarzlardan ayrımı içerisinde *sembolik* olduğu ölçüde bunu yapmak istiyoruz. Dolayısıyla bize düşen iş, sembolik-olanı sanatın bütün alanına bu şekilde yaymak yerine, kendinde bize asıl sembol olarak sunulan ve sembolik olarak alınması gereken şeyin alanını açıkça sınırlamaktır. Bu anlamda, sanat-idealinin Sembolik, Klasik ve Romantik [sanat —çev.] biçimlerine bölünümü daha önceden [Cilt I, s. 75-81] verilmiştir.

Bu demektir ki, sözcüğe verdiğimiz anlamda sembolik-olan, sunumun içeriğini ve biçimini kuran şeyin belirlenimsiz, tümel, soyut tasarımlar yerine, özgür bireysellik olduğu noktadan öteye geçmez. Çünkü özne, kendisi için anlamlı olandır ve kendi kendisini açıklayandır. Onun hissettikleri, düşündükleri, yaptıkları, başardıkları, nitelikleri, eylemleri, karakteri bizzat kendisidir; onun tinsel ve duyusal görünüşünün bütün alanı, bu kendini yayma ve açma süreci içerisinde, bütün nesnelliğinin efendisi olarak yalnızca kendisini görüye getiren öznenen başka bir anlama sahip değildir. Anlam ve duyusal sunum, iç ve dış, madde ve biçim bu durumda artık birbirinden ayrı değildir; bunlar, has sembolik olandaki gibi kendilerini yalnızca birbiriyle bağıntılı olarak değil, fakat

görünüşün kendi dışında veya kendi yanında başka bir öze, özün de aynı şekilde başka bir görünüşe sahip olmadığı *tek bir bütün olarak* gösterirler. Görünüşe çıkarılması gereken ve görünüşe çıkarılan, somut bir birliğe yükselirler. Bu anlamda Grek tanrıları, Grek sanatı onları özgür, kendi içinde bağımsız tamamen ermiş bireyler olarak sunduğu ölçüde, sembolik olarak alınmamalıdır; tersine onlar, kendi kendilerine yeterler. Sanat için, Zeus'un, Apollon'un, Athena'nın eylemleri tam da yalnızca bu bireylere aittir ve bu bireylerin güçlerinden ve tutkularından başka bir şey sunma amacı taşımazlar. İmdi, böylesi kendi içinde özgür öznelerden onların anlamı olarak genel bir kavram çıkarılıp soyutlanır da, bütün bireysel görünüşün bir açıklaması olarak tikel yönler bir kenara bırakılırsa, o zaman bu şekillerde sanata uygun düşen şey farkedilmeden kalır ve yokedilir. Bu sebepten ötürü, sanatçılar da, tüm sanat eserlerini ve bu eserlerin mithologik figürlerini böyle bir yorumlama tarzını kendilerine yakın bulamazlar. Çünkü Klasik ve Romantik türden sanatsal sunumda edimsel sembolik belirtke veya allegori olarak kalan şey yan-unsurlarla ilgilidir ve bu durumda da açıkça salt bir nitelik ve işaret düzeyine indirgenir; örneğin kartal Zeus'un yanında durur ve İncil yazarı Luka'ya bir öküz eşlik eder; oysa ki Mısırlılar Apis'te [boğada] bizzat Tanrı'nın bir görüsünü buluyorlardı.

Fakat özgür özelliğin sanatsal olarak tamuygun bu görünüşünde ortaya çıkan güçlük, özne olarak tasarımlanan şeyin aynı zamanda edimsel bireyselliğe ve özelliğe de sahip mi olduğunu yoksa kendinde yalnızca salt kişileştirme olarak bunların boş görünüşünü mü taşıdığını ayırtetmede yatar. Bu ikinci durumda, kişilik, hem tikel eylemleri hem de bedensel şekli içinde kendi iç varlığını ifade etmeyen ve bu yüzden görünüşünün bütün dışsallığına kendisinin dışsallığı olarak nüfuz etmeyen yüzeysel bir biçimden başka bir şey değildir; tersine o, dışsal gerçekliğin anlamını hâlâ daha bizzat bu kişiliğin ve özelliğin kendisi olmayan bir başka iç varlıkta bulur.

Sembolik sanatın sınırlandırılmasına ilişkin temel bakış noktası budur.

İmdi, sembolik-olanı ele alma ilgimiz, sanatın kökeninin iç sürecini, bu süreç hakikî sanata doğru gelişimi içerisinde İdeal Kavramından çıkarsanabileceği ölçüde tanımaya ve böylelikle de sembolik sanattaki evreler dizisini halis sanata giden yoldaki evreler olarak tanımaya yöneliktir. İmdi, din ile sanat arasındaki bağlantı ne kadar sıkı olursa olsun, yine de sembollerin ötesine ve sözcüğün daha geniş anlamında sembolik ya da allegorik tasarımlar içeren dinin ötesine geçmemeliyiz; yalnızca sembollerde onları kendi sıfatıyla sanata ait kılan ögeyi ele alıp irdelemeliyiz. Dinî ögeyi ise mythology tarihine bırakmalıyız.

Konunun Bölünümü

Sembolik sanat biçiminin daha ayrıntılı bölünümü için yapılacak ilk şey, gelişimin hangi sınırlar içerisinde olup bittiğini tesbit etmektir.

Genelde, zaten söylendiği gibi, bu alanın tamamı bütününde yalnızca *ön-sanatı* (*Vorkunst*) oluşturur, çünkü başlangıçta önümüzde henüz kendilerinde özsel olarak bireyselleşmemiş yalnızca soyut anlamlar buluruz ve bu anlamlarla dolaylımsız bir tarzda bağlantılı şekillenme tamuygun olmadığı kadar tamuygundur da. Dolayısıyla ilk sınır çizgisi, genelde sanatsal görünün ve sunumun serbestçe kendi kendine iş görmesidir; buna karşılık karşıt sınır ise bize sembolik-olanın kendi hakikatine göre kendisini kaldırıp yükselttiği asıl sanatı verir. Sembolik sanatın ilk ortaya çıkışının *öznel* yönünden söz edecek olursak, tıpkı dinî görü gibi kendi sıfatıyla sanatsal görünün —ya da daha doğrusu birlikte her ikisinin— ve hattâ bilimsel araştırmanın ‘hayret’ ile başladığı sözünü hatırlayabiliriz.⁸ Henüz herhangi bir şeye hayret etmeyen insan darkafalılık ve ahmaklık içinde yaşar. Böyle biri henüz ken-

⁸Örneğin, Aristoteles, *Metafizik*, 982b11 vd.

disini nesnelerden ve nesnelerin dolayımsız tek tek varoluşundan ayırıp koparmadığı için, hiçbir şey onun ilgisini çekmez ve hiçbir şey onun için değildir. Fakat öte yandan, *artık* hayret etmeyen insan, evrensel insanî Aydınlanma'nın soyut anlama yetisine dayalı tarzı içerisinde olsun ya da mutlak tinsel özgürlüğün ve tümelliğin soylu ve derin bilinci içerisinde olsun, dışsallığın bütünü, kendisine açık gelen bir şey olarak görür ve böylece o, nesneleri ve nesnelerin varoluşunu onlara ilişkin tinsel ve öz-bilinçli bir içgörüyeye dönüştürmüş olur. Oysa ki hayret, insan doğayla dolayımsız ilk bağından ve doğayla en yakın, salt pratik bağıntısından, yani arzu bağıntısından kopup, doğadan ve kendi tekilliğinden tinsel olarak geri durduğunda ve şeylerde artık tümel, kendinde-varolan ve kalıcı bir öge aradığında ve gördüğünde ortaya çıkar ancak. Bu durumda doğal nesneler ilk kez insanın gözüne çarpar; doğal nesneler, insanın kavrayışı için varolan ve kendilerinde insanın kendisini, düşünceleri, akli tekrar bulmaya çalıştığı 'başka-olan'dırlar. Burada daha yüksek bir şeyin önsezisi ile dışsallık bilinci hâlâ ayrışmamıştır, ama yine de doğal şeyler ile tin arasında bir çelişki de mevcuttur; bu çelişki içerisinde nesneler kendilerini itici olduğu kadar çekici olarak da gösterirler ve bu çelişki duygusu, çelişkiyi ortadan kaldırma dürtüsüyle birlikte, tam da hayreti doğuran şeydir.

İmdi bu durumun ilk ürünü şundan ibarettir: Bir yandan, insan, genelde doğayı ve nesnelliği ilk-neden olarak kendi karşısına koyar ve kudret olarak doğaya tapınır; fakat böyle olsa da öte yandan insan yüksek, özsel ve tümel bir şeye ilişkin öznel duyguyu kendisine dışsal kılma ve onu nesnel olarak seyretme ihtiyacını da doyurur. Tek tek doğal nesnelerin —ve herşeyden önce deniz, nehirler, dağlar, yıldızlar gibi ögesel olanların— teklikleri içinde alınmayıp, düşüncelerimizin alanına yükseltilerek, düşüncelerimize uygun tümel ve mutlak varoluş biçimi kazanmaları, bu birlik içerisinde dolayımsız olarak mevcuttur.

İmdi tümellikleri ve özsel kendinelikleri içinde bu düşünceleri, sanat, dolayımsız bilincin görüşü için yeniden bir betim içerisine

toplar ve tin için onları bir betimin nesnel biçimi içerisinde ortaya koyar. Bu, sanatın başlangıcıdır. Doğal nesnelere dolayumsuz tapınış —doğaya tapma ve fetişe tapma— henüz sanat değildir.

İmdi *nesnel* yönü bakımından, sanatın başlangıcı, din ile çok yakın bağıntı içindedir. İlk sanat eserleri mithologik türdendirler. Dinde bilince getirilen, en soyut ve en yoksul belirlenimler içinde olsa da, genelde Mutlak'ın kendisidir. İmdi Mutlak için var olan ilk *açığa-çıkış* doğal fenomenlerdir; doğal fenomenlerin varoluşu içinde insan Mutlak'ı sezinler ve doğal nesnelerin biçimi içinde Mutlak'ı kendisine görünür kılar. Sanat, ilk kökenini bu çabada bulur. Yine de bu bakımdan bile, sanat, insan yalnızca Mutlak'ı edimsel olarak mevcut nesnelerde dolayumsuzca görüverdiğinde ve ilahîliğin gerçekliğinin bu tarzı ile yetindiğinde değil, fakat ancak bilinç *kendi kendisinden* hem dışsal olan şeyin biçimi içinde Mutlak'ın kavranışını hem de tamuygun olsun olmasın [tinin doğa ile] bu bağıntısının *nesnelliğini* ortaya çıkardığı zaman sahneye girer. Çünkü sanat, tin aracılığıyla kavranan tözsel bir içeriği kendine maleder; bu içerik gerçi dışsal olarak görünüşe çıkar, fakat yalnızca dolayumsuz bir şekilde mevcut olmayıp, kendinde bu içeriği kavrayan ve ifade eden bir varolan olarak ilk kez tin tarafından *üretilen* bir dışsallıkta görünüşe çıkar. Dinî düşünceleri ilk yorumlayan, bu düşüncelere şekil vererek onları yakınımıza getiren, yalnızca sanattır; çünkü tinsel öz-bilinç olarak insan, ancak [doğadaki —çev.] dolayumsuzluktan kendisini özgür kılma savaşı verip, nesnelliği salt dışsallık olarak tasarlayan bu özgürlükle onun karşısına çıktığı zaman nesnel dünyanın düzyazısal ele alınışı yürürlüğe girer. Yine de [özne ve nesne arasındaki] bu yarıma daima ancak daha sonraki bir evredir. Öte yandan, hakikatin bu ilk bilgisi, tinden yoksun olarak tamamen doğaya' batınışlık ile doğadan tamamen bağımsız tinsellik arasında bir orta konum bulunduğunu gösterir. Tin, henüz daha yüksek bir biçim kazanmamış olduğu için, tinin, düşüncelerini doğal şeylerin şekli içinde gözümüzün önüne getirdiği (ama yine de [düşüncelerin ve şeylerin]

bu bağı içinde her iki yanı birbirine tamuygun kılmaya çabaladığı) bu orta konum, düzyazısal anlama yetisinininkinden farklı olarak, genelde şiirin ve sanatın görüş açısidir. Bundan dolayı, bütünüyle düzyazısal bilinç, öznel tinsel özgürlük ilkesi [ilkin] soyutluğu içerisinde ve [sonra da] hakikî somut biçimi içerisinde edimselliğe ulaşmayı başardığı zaman ancak ortaya çıkar —yani Roma’da ve daha sonra modern Hristiyan dünyada.

İkinci olarak, sembolik sanat biçiminin ulaşmaya çabaladığı hedef klasik sanattır ve bu hedefe ulaşılması, kendi sıfatıyla sembolik biçimin çözülüşünü belirtir. Bununla birlikte klasik sanat, sanatın hakikî görünüşe çıkışını başarsa da, sanatın ilk biçimi olmaz; sembolik sanatın pekçok ara ve geçiş evreleri, klasik sanatın öndayanağıdır. Çünkü klasik sanata tamuygun içerik, mutlak ve hakikî olanın içeriği ve biçimi olmakla, ancak çok yönlü dolayimler ve geçişlerden sonra bilince girebilen tinsel bireysellik-tir. Başlangıç, daima, anlamca soyut ve belirlenimsiz olandan oluşur. Fakat tinsel bireysellik, özünde kendinde ve kendisi için somut olmalıdır; o, tamuygun edimselleşmesi içinde kendisini-belirleyen Kavram’dır ve bu Kavram, bağdaştırdığı ve uyuma soktuğu soyut yönleri tek-yanlı gelişimleri içinde önceden katettikten sonra ancak, kavranabilir. Bir kere bunu yaptı mı, Kavram, bir bütünsellik olarak kendi görünüşü aracılığıyla bu soyutlamalara bir son verir. Klasik sanattaki durum budur. Klasik biçim, sanatın tamamen sembolleştirici ve yüceleştirici hazırlık-deneylerini durdurur; çünkü tinsel bireysellik şimdi kendi şeklini, kendine tamuygun şekli kendinde bulur; tıpkı kendini belirleyen Kavram’ın, kendisine tamuygun tikel varoluşu kendisinden ortaya çıkarması gibi. Sanat bu hakikî içeriği ve dolayısıyla hakikî biçimi bulduğu anda, bunların her ikisini arama ve ele geçirme çabası —ki sembolik sanatın kusuru buradadır— hemen son bulur.

Belirtilmiş olan bu sınırlar içerisinde, sembolik sanat için daha dar bir bölünüm ilkesi ararsak, bu durumda sembolik sanat hakikî anlamlara ve bu anlamlara karşılık gelen şekillenme tarzına doğru

çalabıldığı ölçüde, bu ilke, genel olarak, hakikî sanata direnen içerik ve bu içerikle türdeş olmayan biçim arasındaki savaştır. Çünkü her iki yan [içerik ve biçim, anlam ve şekil], bir özdeşlik içinde bağlı olsalar da, yine de ne birbirleri ile ne de sanatın hakikî Kavramı ile bağdaşırlar ve bu yüzden de bu kusurlu birlikten kaçmaya çabalarlar. Bu bakımdan sembolik sanatın bütünü, anlam ile şeklin bağdaştırılabilmesi yönünde sürekli bir mücadele olarak anlaşılabilir ve bu mücadelenin farklı düzeyleri, sembolik sanatın farklı türleri olmaktan çok, [anlamlar ile şekil arasındaki bağdaşmazlığa ilişkin] bir ve aynı çelişkinin evreleri ve tarzlarıdır.

Başlangıçta, bu savaş yalnızca *kendinde* [örtük olarak] mevcuttur; yani zorla bir birliğe sokulmuş iki yan arasındaki bağdaşmazlık, henüz sanat-bilincinin karşısında duran bir şey haline gelmemiştir, çünkü bu bilinç, kavradığı anlamın tümel doğasını anlayamadığı gibi, gerçek şekli de ayrı varoluşu içerisinde bağımsız olarak yorumlayamaz. Bu nedenle bu bilinç, iki yan arasındaki *ayrımı* gözleri önüne koymak yerine, onların dolayimsız *özdeşliğinden* hareket eder. Bu yüzden *başlangıcı* meydana getiren şey, sanatsal içerik ile bu içeriği sunmaya çalışan sembolik ifadenin birliğidir —hâlâ bölünmemiş ve bu çelişik bağ içinde mayalanan bulmacamsı bir birlik. Bu, şekillenmeleri henüz semboller haline getirilmemiş has, bilinçsiz, kökensel sembolik'tir.

Öte yandan, *son*, sembolik olanın ortadan kaybolması ve çözülmesidir; çünkü şimdiye kadar *kendinde* [örtük] olan savaş şimdi sanatsal bilince girer; ve sembolleştirme, bu yüzden, kendisi için açık anlamı, onunla bağıntılı duysal betimden *bilinçli bir ayırma* haline gelir; yine de bu ayırmada açık bir *bağıntı* artakalır; fakat *dolayimsız* bir özdeşlik olarak görünmek yerine, yalnızca anlamın ve betimin salt bir *benzeştirilmesi* olarak kendisini ortaya koyan bir bağıntıdır bu ve bu bağıntı içerisinde önceden bilinçsiz olan ayırım açıkça öne çıkar. Bu, sembol olarak *bilinen* sembolün alanıdır: burada anlam kendisi için tümelliği bakımından bilinir ve tasarımılanır; anlamın somut görünüşü de, açıkça salt bir *betime*

indirgenir ve sanat tarafından resmedilmesi amacıyla anlamla benzeştirilir.

Az önce sözü edilen başlangıç ve son arasında, ortada, *yüce*'nin sanatı durur. Burada anlam, tinsel kendisi-için-varolan tümellik olarak, ilk defa somut varoluştan ayrılır ve bu varoluşu, kendisine dışsal olumsuzluğu ve kendi hizmetkârı olarak bilinir kılar. *Kendisini* onda ifade etmek için, anlam, bu varoluşun kendi başına varlığını sürdürmesine izin veremez; fakat bu varoluşu, kendi içinde kusurlu, aşılması gereken bir şey olarak konumlamak zorunda kalır —ama yine de anlam, kendisini ifade etmek için, kendisine dışsal ve boş olan bu varoluştan başka birşeye sahip değildir. Anlamın bu yüceliğinin görkemi, Kavramına göre tam da has benzeştirmeden önce gelir; çünkü en başta, doğal ve başka türden fenomenlerin somut tekliği, olumsuz olarak ele alınıp, mutlak anlamın erişilmez kudreti⁹ karşısında yalnızca süs ve aksesuar olarak kullanılmak zorundadır; bu yapılmadan önce, betimini vermeleri gereken anlamla hem bağlı hem ayrı duran fenomenlerin apaçık ayrılığı ve seçime dayalı benzeşimi ortaya konamaz.

Belirtilmiş olan bu üç esas evre, daha ayrıntılı olarak aşağıdaki şekilde ifade edilebilir.

1. *Bilinçsiz Sembolik*

A. *Birinci* evre, ne asıl sembolik olarak adlandırılabilir ne de asıl anlamıyla sanat sayılabilir. Bu evre yalnızca her ikisine giden yolu inşa eder. Bu, tinsel anlam olarak Mutlak'ın, kendisinden ayrılmamış duysal varoluşu ile doğal bir şekil içerisindeki dolayimsız tözsel birliğidir.

B. *İkinci* evre asıl sembole geçişi oluşturur; burada bu ilk birlik çözülmeye başlar ve şimdi, bir yandan, tümel anlamlar kendilerini açıkça tekil doğal fenomenlerin üzerine yükseltirler, ama yine de,

⁹Bu pasajın ilerde Bölüm III, C'de bulunan özetine göre [s. 161 vd.], 'mutlak anlam' 'Tanrı'yla eşanlamlıdır.

öte yandan, böyle tümellikleri içinde tasarımılanan anlamlar, tekrar somut doğal nesnelerin biçimi içerisinde bilince gelirler. Bundan sonra hem doğal olanı tinselleştirme hem de tinsel olanı duyusal-laştırma yönündeki bu iki yönlü mücadele içerisinde, sembolik sanatın tüm fantastik karakteri ve bulanıklığı, tüm mayalanışı ve vahşice oraya buraya sendeleyeyen karmakarışıklığı, tin ve doğa arasındaki ayrımın bu evresinde açığa çıkar. Bu sanat, gerçi betimlerinin ve şekillerinin ölçüşmezliğinin bir önsezisine sahiptir, ama yine de tamamen niceliksel yüceliğin sınırsızlığı noktasına varıncaya dek şekilleri çarpıtıp bozmadan edemez. Dolayısıyla bu evrede, salt uydurmacalarla, akıl sır ermez işlerle ve mucizelerle dolu bir dünyada yaşarız, ama halis güzelliğe sahip sanat eserleriyle karşılaşmayız.

C. Anlamlar ve onların duyusal sunumları arasındaki bu savaş aracılığıyla, *üçüncü* olarak, asıl sembolün durduğu noktaya ulaşırız; bu noktada sembolik *sanat* eseri ilk defa eksiksiz karakteri içerisinde geliştirilir. Burada biçimler ve şekiller artık duyusal olarak mevcut değildir; yani —ilk evredeki gibi— Mutlak'la Mutlak'ın varoluşu olarak dolaylımsız biçimde bağdaşan ve sanatın meydana getirmediği biçimler ve şekiller değildir; veya —ikinci evredeki gibi— anlamların tümelliğinden ayrımlarını ancak hayâl-gücünün tikel doğal nesneleri ve olayları yayıp genişletmesiyle iptal edebilen biçimler ve şekiller de değildir; tersine, şimdi bir sembolik şekil olarak görüye getirilen, sanat tarafından meydana getirilmiş bir üründür. Bu ürün, bir yandan kendisini kendi özel karakteri içerisinde sunmalı, fakat öte yandan yalnızca bu yalıtılmış nesneyi değil, ama bu nesneye bağlanacak ve bu nesnede tanınacak daha geniş bir tümel anlamı da görünüşe çıkarmalıdır. Dolayısıyla bu şekiller, kendilerinde yatan iç anlamı tahmin etmemizi talep eden problemler olarak önümüzde dururlar.

Kökensel sembolün bu daha özgül biçimleri üzerine, genel olarak, önceden şunu söyleyebiliriz: Bu biçimler bütün halkların dinî dünya görüşlerinden ortaya çıkarlar ve dolayısıyla bu

bağlamda tarihi de akılda tutmamız gerekir. Yine de bu biçimler arasındaki ayırım çizgileri tam bir kesinlikle çizilemez, çünkü genelde sanat biçimleri gibi, tek tek kavrayış ve şekillendirme tarzları da birbirine öylesine karışmıştır ki, tek bir halkın dünya görüşünün temel tipi saydığımız biçimi, geri plana itilmiş ve [bağlamından —çev.] yalıtılmış olsa da, önceki ya da sonraki dönemlerde yine buluruz. Fakat özünde, daha somut dünya görüşlerini ve örnekleri (α) eski *Pers* dininde, (β) *Hind* dininde ve (γ) *Mısır* dininde aramalıyız.

2. Yücenin Sembolik'i

Yukarda belirtilen seyri içerisinde, şu ana kadar tikel duyusal şekli yüzünden az çok bulanık kalmış olan anlam, sonunda, özgürlüğe giden yolunu binbir güçlükçe açmıştır ve anlam artık açıklığı içinde kendisi için bilince gelir. Bu sayede asıl sembolik bağıntı çözülmeye uğrar ve mutlak anlam, bütün fenomenal dünyanın herşeye nüfuz eden tümel *tözü* olarak kavrandığı için, şimdi tamamen sembolik ve fantastik imaların, şekil bozukluklarının ve bulmacaların yerine —yücenin sembolik'i olarak— tözsellik sanatı sahneye çıkar.

Bu bakımdan özellikle ayırdedilmesi gereken *iki* bakış noktası vardır ve bunlar, temellerini, Mutlak ve İlahî olarak tözün, görünüşün sonluluğu ile farklılaşan bağıntısında bulurlar. Yani bu bağıntı, iki yönlü olabilir: *olumlu ve olumsuz*, ama yine de her iki biçim içerisinde şeylerde görümüzün önüne gelmesi gereken, şeylerin tikel şekli ve anlamı değil, fakat şeylerin tümel ruhu ve bu töz karşısındaki konumudur —çünkü ortaya çıkmak durumunda olan, her iki halde de daima tümel tözdür.

A. İlk evrede bu bağıntı şöyle tasarlanır: her tikellikten bağımsız Bir ve Bütün olarak töz, belirlenimli görünüşlerde, onları meydana getiren ve canlandıran ruh olarak içkindir ve töz şimdi bu içkinlik içerisinde *olumlayıcı şekilde* mevcut görülür; herşeyde

ikâmet eden bu öze vecd içerisinde dalmasından dolayı, kendini terketme halinde olan özne, bu tözü kavrar ve sunar. Bu ilk bağıntı, yüce panteizmin sanatını verir; bu sanatın başlangıçlarını Hindistan'da görürüz; daha sonra İslâm'da ve mistik İslâm sanatında en parlak şekilde geliştirilen bu panteizm, son olarak, Hristiyan mistisizminin bazı fenomenlerinde daha derin ve öznel bir şekilde yeniden karşımıza çıkar.

B. Öte yandan, tam anlamıyla yücenin içerdği *olumsuz* bağıntıyı İbranî şiirinde aramalıyız: Yücenin bu şiiri, yerin ve göğün imgelenemez Efendisini, onun bütün yaratımını kudretinin bir ilineği, egemenliğinin habercisi, büyüklüğünün övgüsü ve süsü olarak kullanmak ve bu hizmet içerisinde en büyük [dünyevî] ihtişamı bile olumsuz olarak koymak suretiyle ancak, ululayıp yüceltebilir. Çünkü bu şiir, en yüksek varlığın gücü ve egemenliği için tamuygun ve olumlayıcı yeterlikte bir ifade bulamaz ve ancak kendi değersizliğinin duygusu ve yasa-oluşu içinde en yüksek varlığa ve onun anlamına tamuygun olan yaratığın hizmetkârlığıyla olumlu bir doyum elde edebilir.

3. Benzeştirmeli Sanat-Biçiminin Bilinçli Sembolik'i

Basitliği içinde kendisi için [açıkça] bilinen anlamın bağımsızlaşması yoluyla, anlamın kendisine uygunsuz olarak *koyulan* görünüşten ayrılması zaten kendinde [örtük olarak] gerçekleşir. İmdi, bu edimsel yarılma içerisinde şekil ve anlam sembolik sanatın gerek duyduğu bir iç yakınlık bağıntısına sokulmak durumunda ise, o zaman bu bağıntı, doğrudan doğruya anlamda ve şekilde değil, fakat bir *üçüncü öznel şeyde* (seyircinin ya da sanatçının bilincinde) bulunur; bu üçüncü öznel öge, kendi öznel görüşü içerisinde, anlam ve şekildeki benzerlik yönlerini bulur ve buna dayanarak kendisi-için açık anlamı, ona karşılık gelen tekil betim aracılığıyla resmeder ve açıklar.

Fakat bu durumda betim, önceden olduğu gibi [anlamın] biricik ifadesi olmak yerine yalnızca salt bir süslemedir ve bu yüzden betim ve anlam birbiri içinde yoğrulmak yerine —ki eksiksiz bir tarzda olmasa bile, asıl anlamında sembolik sanatta durum buydu— birbirine karşıt hale geldikleri için, burada Güzel Kavramı ile bağdaşmayan bir bağıntı ortaya çıkar. Bu biçimi kendilerine temel yapan sanat eserleri, işte bu yüzden, ikincil seviyede kalırlar ve bunların içeriği Mutlak'ın kendisi olamaz, fakat farklı ve sınırlı bir durum veya olay olabilir; bu yüzden buraya ait biçimler, esasta, yalnızca ara sıra süs ve aksesuar olarak kullanılırlar.

Yine de daha ayrıntılı biçimde, bu kesimde de üç esas evre ayırtetmek durumundayız.

A. Fabl'lerde, mesellerde ve kıssalarda kullanılan sunum tarzı ilk evreye aittir; bunlarda, bütün bu alanın karakteristiği olan, şeklin anlamdan *ayrılığı* henüz *açıkça* koyulmamıştır ve [bu iki şeyi —çev.] *öznel* olarak benzeştirme yanı henüz *öne çıkmamıştır*, bunun sonucu olarak tümel anlamı aydınlatması gereken tekil *somut* görünüşün sunumu, burada *ağır basan öge* olarak kalır.

B. Öte yandan, *ikinci* evrede, tümel *anlam*, hâlâ yalnızca salt bir *nitelik* veya keyfî tarzda seçilmiş bir *betim* olarak verilebilen açıklayıcı şekil üzerinde kendisi-için egemenlik kurar. Allegori, metafor ve teşbih bu sınıfa aittir.

C. Son olarak, *üçüncü* evre, şimdiye kadar sembolik sanatta ya —görelî yabancılıklarına rağmen— dolaylımsız birlik içinde bulunan ya da yarılımları içerisinde herbiri kendi başına dursa da, yine de birbirleri ile bağıntılı olan iki yanın büsbütün *ayrışmasını* açığa çıkarır. Burada sanat-biçimi, *didaktik şiirde* olduğu gibi, düzyazısal tümelliği içinde kendisi-için [açıkça] bilinen içeriğe tamamen dışsal görünür; buna karşılık kendisi-için [açıkça] dışsal olan, *betimleyici* denen şiirde salt dışsallığı içinde kavranıp sunulur. Fakat bu durumda [şeklin ve anlamın] sembolik bağı ve bağıntısı ortadan kalkmıştır ve şimdi Sanat Kavramına hakikî tarzda karşılık gelen daha öte bir biçim ve içerik birliği aramamız gerekir.

Bölüm I

BİLİNÇSİZ SEMBOLİK

KONUYU DAHA ayrıntısıyla irdelemek için şimdi sembolik'in gelişme evrelerine doğru ilerlersek, bizzat sanat İdeasından çıktığı şekliyle sanatın *başlangıc*ından hareket etmeliyiz. Bu başlangıç, bu Kesim'e Giriş'te gördüğümüz gibi, hâlâ dolaylımsız, salt bir imge ve teşbih olarak henüz bilinmeyen ve konulmayan şekli içinde sembolik sanat biçimidir — *bilinçsiz sembolik*. Fakat bu, kendinde ve *bizim bakışımız için* asıl sembolik karakterini kazanmadan önce, burada bizzat sembolik'in Kavramınca belirlenen öndayanaklar ele alınmalıdır.

Daha yakın bir hareket noktası şöyle kurulabilir.

Bir yandan, sembol, temelini, tümel ve dolayısıyla tinsel anlamın, tamuygun olan ya da olmayabilen duyusal şekil ile dolaylımsız birliğinde bulur; ama yine de burada henüz anlamın ve şeklin birbirine uymazlığına ilişkin hiçbir bilinç yoktur. Fakat öte yandan, bu bağ, *hayalgücü* ve *sanat* tarafından zaten daha önceden şekillendirilmiş olmalı ve sadece *tamamen dolaylımsızca mevcut* ilahî edimsellik olarak kavranmamalıdır. Çünkü sembolik, ancak tümel anlamın dolaylımsız *doğa-mevcudiyetinden ayrılmasıyla* sanat için ortaya çıkar; yine de burada Mutlak, dolaylımsız şeyin varoluşu içerisinde, fakat *artık hayalgücü* tarafından edimsel tarzda mevcut olarak görüye gelir.

Bu yüzden sembolik-olanın varlığa gelişinin *ilk* öndayanağı, Mutlak'ın fenomenal dünyadaki varoluşuyla tam da bu *dolaylımsız* birliğidir; sanat tarafından meydana getirilmeyen, fakat edimsel doğal nesnelerde ve insanî etkinliklerde bulunan bir birliktir bu.

A. ANLAMIN VE ŞEKLİN DOLAYIMSIZ BİRLİĞİ

İlahî-olanın görüye gelen bu dolayimsız özdeşliği içerisinde, doğadaki ve insandaki varoluşuyla bir olarak bilincin önüne getirilmiş İlahî-olan, ne olduğu şekliyle kabul edilen kendi sıfatıyla doğadır ne de doğadan açık bir şekilde kopup ayrılmış ve bağımsızlık kazanmış kendisi için Mutlak'tır —öyle ki burada iç ve dış, anlam ve şekil arasında bir ayrım hiç sözkonusu değildir, çünkü içsel-olan, mevcut-olandaki dolayimsız edimselliğinden anlam olarak henüz kendisi için [açıkça —çev.] ayrılmamıştır. Dolayısıyla burada anlamdan söz ediyorsak, bu, bizim için (tinsel ve içsel olanın bir görüşünü veren) [dışsal] biçimi genelde dışsal bir şey olarak görme ihtiyacından kaynaklanan *bizim* düşünümümüzdür ve bu dışsal şeyi anlayacak bir konumda olmak için, biz onun içini, ruhunu ve anlamını araştırmaya gerek duyarız. Fakat bundan dolayı, [İlahî-olana ilişkin] bu tür genel görüşler sözkonusu olduğunda, şu iki seçenek arasında özsel bir ayrım yapmalıyız: Acaba içsel-olanın kendisi bu görüşleri ilk kez kavrayan halklar tarafından iç ve anlam olarak mı gözönüne getirildi, yoksa dışsal ifadesini görülen şeyde bulan bir anlamı onlarda ayırdeden *yalnızca biz* miyiz?

İmdi, başka deyişle, bu ilk birlik içerisinde, ruh ve beden, kavram ve gerçeklik arasında bu tür hiçbir ayrım yoktur. Bedensel ve duyuşal, doğal ve insani, sadece kendilerinden ayırdedilebilecek bir anlamın ifadesi değildir; tersine görünen şey, bizzat, Mutlak'ın dolayimsız edimselliği ve mevcudiyeti olarak kavranır. Mutlak, kendisi için, bir başka bağımsız varoluş edinmez, fakat Tanrı veya İlahi-olan, bir nesnenin dolayimsız mevcudiyetini [kendi varoluşu olarak] bulur. Sözelimi Lamaizm'de bu edimsel insan teki dolayimsız bir şekilde Tanrı olarak bilinir ve ululanır; tıpkı başka doğa-dinlerinde güneşin, dağların, nehirlerin, ayın, tek tek hayvanların, boğanın, maymunun vb. dolayimsız ilahi varlıklar olarak görülüp kutsal diye ululanmaları gibi. Hristiyan bakışta bile, daha

derin bir tarzda olsa da, pekçok bakımdan buna benzer bir şey görünür. Örneğin Katolik öğretilerde, takdis edilmiş ekmek Tanrı'nın edimsel eti, şarap edimsel kanıdır ve İsa bunlarda dolayimsız olarak mevcuttur; ve Lutherci inançta bile, ekmek ve şarap, inanç sahibinin [onlardan aldığı —çn.] zevk aracılığıyla edimsel ete ve kana dönüştürülür. Bu mistik özdeşlik içerisinde salt sembolik hiçbir şey yoktur; bu ikinci durum, ancak Reform'a tabi kılınmış [yani Calvinist] öğretilerde ortaya çıkar, çünkü burada tinsel-olan duyusal-olandan açık bir şekilde ayrılır ve bu durumda dışsal nesne kendisinden ayrılmış bir anlama salt işaret eden bir şey olarak alınır. Meryem Ana'nın mucizevî etkiler sergileyen imgelerinde de, İlahi-olanın gücü imgelerdeki dolayimsız mevcudiyetle etkisini gösterir, ama düşünülebileceği gibi, yalnızca imgeler aracılığıyla sembolik olarak ima edilmiş değildir.

Fakat en eksiksiz ve en geniş biçimde, bu bütünüyle dolayimsız birlik görüşünü, kadim Zend halkının hayatında ve dininde buluruz, ki bu halkın tasarımları ve kurumları bizim için Zend-Avesta'da muhafaza edilmiştir.

1. Zoroaster¹ [Zerdüş] Dini

Zoroaster [Zerdüş] dini, doğada mevcut olduğu şekliyle ışığı —güneşi, yıldızları, aydınlığıyla ve alevleriyle ateşi— Mutlak olarak alır ve kendisi için bu ilahîliği ışıktan açıkça ayırmaz, yani ışığı sanki salt bir ifade ve imge veya sembolmüş gibi almaz. İlahî-olan, anlam, kendi varoluşundan, her türlü ışıktan kopup ayrılmaz.

¹Zend-Avesta'daki özel adların yazılışı farklı çevirilerde farklıdır. Ben burada Hegel'in yazış şeklini büyük ölçüde muhafaza ettim, fakat bkz. s. 44 ve 46'daki dipnotlar ve s. 50'deki dipnot 11; bunların hepsini Profesör R. C. Zaehner'e borçluyum. [Metnin Türk diline çevirisinde bu özel adların yazımında bütünüyle Knox'ın takip ettiği yolu izlemekle birlikte, mümkün olabildiği yerlerde bu adları kendi kültür dilimize maledilmiş şekliyle köşeli parantez içerisinde aktarmayı ve yazmayı faydalı ve uygun bulduk —çev.]

mıştır. Çünkü ışık iyi, âdil ve dolayısıyla hayatı kutsamada, yükseltmede ve çoğaltmada zengin olan şey anlamında alınsa bile, bu durumda yine de iyi'nin salt bir imgesi olarak düşünülmez; tersine iyi, bizzat ışığın kendisidir. Işığın karşıtı için de durum aynıdır — loşluk ve karanlık, kirli, zararlı, kötü, yokedici ve öldürücüdür.

Bu görüş daha da ayrıntılandırılıp şu bölümlere ayrılabilir.

(a) *İlk önce*, kendi içinde saf ışık olarak İlahî-olan ve onun karşıtı olarak karanlık ve saf-olmama hali *kişileştirilir* ve *Ormuzd* [Ahura-Mazda veya Hürmüz —çev.] ve *Ahriman* [Ehrimen veya Angra-Mainyu —çev.] diye adlandırılır; fakat bu kişileştirme tamamen *yüzeysel* kalır. Ormuzd, Yahudilerin Tanrısı gibi kendi içinde özgür duyusallaştırılmaz özne değildir ya da edimsel tarzda kişisel ve öz-bilinçli tin olarak bildiğimiz Hristiyanların Tanrısı gibi hakikaten tinsel ve kişisel de değildir; tersine Ormuzd, her ne kadar hükümdâr, ulu ruh, yargıç vb. diye adlandırılrsa da, yine de ışık ve ışıklar olarak duyusal varoluşundan ayrılmadan kalır. O, ışığın ve dolayısıyla İlahî ve saf olanın edimsel olduğu tüm tikel varolanlardaki tümeldir yalnızca; o, varolan herşeyden bağımsız tinsel tümel-lik ve kendisi-için-varlık olarak kendine soyut bir şekilde geri çekilmeksizin bu varolanların içerisinde. O, mevcut tikelerde ve teklerde bulunur, tıpkı cinsin türde ve bireylerde bulunduğu gibi. Bu tümel olarak o, aslında tikel her şey üzerinde öncelik kazanır ve o ilk-olandır, en yüksektir, altın gibi parlayan hükümdarların hükümdarıdır, en saf ve en iyidir, fakat varoluşunu yalnızca ışıklı ve saf her şeyde bulur, tıpkı Ahriman'ın varoluşunu kötü, zararlı ve hastalıklı her şeyde bulduğu gibi.

(b) Dolayısıyla bu görü, bir ışık ve karanlık *ülkesine* ve onlar arasındaki savaşa ilişkin daha öte bir tasarıma doğru genişler. Ormuzd'un ülkesinde, gökteki yedi ana ışık olarak ilahî ibadeti ilk tadan Amshaspad'lardır [Amešaspend'lerdir —çn.], çünkü onlar ışığın özsel tikel varoluşlarıdır ve dolayısıyla saf ve ulu gök-halkı

olarak bizzat İlahi-olanın belirlenimli varoluşunu oluştururlar. Her bir Amshaspand'ın (Ormuzd da bu topluluk içerisinde yer alır) kendine ait bir başkanlık etme, kutsama ve iyilik yapma günü vardır. Daha öte bir özelleşme içerisinde, *Ized'ler ve Ferver'ler*,² Amshaspand'lara bağımlıdır; tıpkı Ormuzd'un kendisi gibi bunlar da kişileştirilmiştir aslında, fakat görü için daha ayrıntılı bir insanî şekillenmeye sokulmaksızın; öyle ki görü için kalan özsel şey, ne tinsel ne de bedensel özneliktir, fakat ışık, parlaklık, görkem, aydınlık ve ışıma vb. olarak varoluştur.

Benzer şekilde, ışıklar ve ışıklı cisimler gibi bizzat dışsal olarak mevcut olmayan tek tek doğal şeyler de Ormuzd'un bir varoluşu olarak ele alınır —hayvanlar, bitkiler, insani dünyanın tinsel ya da cismani fenomenleri, tek tek eylemler ve durumlar, devletin bütün hayatı, etrafı yedi uluyla çevrilmiş hükümdâr, sınıflara bölünme, şehirler, en iyi ve en saf kimseler olarak örnek olmak ve koruyuculuk etmek durumunda olan valilere sahip vilayetler —kısaca edimselliğin bütünü. Çünkü serpilip büyümeyi, yaşamı, kendini idame ettirmeyi kendinde taşıyan ve çoğaltan her şey, ışığın ve saflığın bir varoluşudur ve dolayısıyla da Ormuzd'un bir varoluşudur; her tekil hakikat, iyilik, aşk, adalet, merhamet, her tekil canlı şey, iyiliksever ve koruyucu her şey vb., Zoroaster [Zerdüşt] tarafından özünde ışık olarak ve ilahi olarak görülür. Ormuzd'un ülkesi, saf ve aydınlık olarak edimsel tarzda mevcut olan şeydir ve bu ülkede doğa fenomenleri ile tin fenomenleri arasında hiçbir ayrım yoktur; tıpkı Ormuzd'un kendisinde ışığın ve iyiliğin, tinsel ve duyusal niteliklerin dolayimsız olarak bir ve aynı olması gibi. Dolayısıyla, bir yaratığın görkemi, Zoroaster için ruhun, gücün ve her türden yaşam kıpırtısının toplamıdır, yani bunlar olumlu her şeyin kendini idame ettirmesini ve kendinde kötü ve zararlı her şeyin defedilme-

²Bunlar, bireylerin ruhları veya cinleridir. 'Izedler' ile 'Yazatarlar' kastedilmiş olabilir. 'Ferverler,' 'Fravashiler' ['Fravaşiler' —çev.] anlamındadır.

sini teşvik ettikleri ölçüde bu böyledir. Hayvanlarda, insanlarda ve bitkilerde gerçek ve iyi olan şey ışıktır ve tüm nesnelerin yüksek ya da düşük seviyeli görkemi bu aydınlık ölçüsüyle ve koşuluyla belirlenir.

Aynı diziliş ve derecelenme Ahriman'ın ülkesinde de olur, şu farkla ki bu bölgede tinsel olarak kötü ve doğal olarak kötü, kısacası yıkıcı ve etkin biçimde olumsuz olan şey, edimsellik ve egemenlik kazanır. Fakat Ahriman'ın kudreti genişleyip yayılmalıdır ve dolayısıyla bütün dünyanın amacı Ahriman'ın ülkesini imha ve tahrip etmek üzerine kurulur, öyle ki her şeyde yalnızca Ormuzd, canlı, mevcut ve egemen olsun.

(c) İnsan hayatının bütünü, bu bir ve tek amaca adanır. Her bireyin görevi, yalnızca, kendisini tinsel ve bedensel olarak sâflaştırmaktır ve bu kutsamayı ve Ahriman'a karşı mücadeleyi insanî ve doğal durumların ve etkinliklerin her tarafına yaymaktır. Bu yüzden en yüksek, en kutsal ödev, Ormuzd'u yaratımında ululamaktır, bu ışıktan doğmuş ve kendinde saf her şeyi sevmek ve kutsal addetmek ve bunlardan hoşnut olmaktır. Ormuzd, bütün tapınmanın başlangıcı ve sonudur. Dolayısıyla Parsî,³ herşeyden önce, düşüncelerde ve sözlerde Ormuzd'un adını anmalı ve ona dua etmelidir. Duada, saflığın bütün dünyasının kendisinden südür ettiği Ormuzd'u övdükten sonra, Parsî, ihtişam, itibar ve mükemmellik düzeylerine göre tikel şeylere dönmelidir; çünkü, der Parsî, iyi ve katışıksız oldukları ölçüde Ormuzd onlardadır ve onları yaratımın başlangıcında kendilerinden zevk aldığı kendi öz oğulları gibi sever, çünkü onun sayesinde her şey yeni ve saf olarak doğar. Böylece dua, ilkin, Ormuzd'un ilk türeyimleri olan ve onun tahtını ve dahası hükümdârlığını çevreleyen ilk ve en parlak varlıklar olan Amshaspand'lara [Amešaspand'ler veya Ameša Spenta'lar —çn.] yönelir. Bu göksel ruhlarla yapılan dua, tam da bu ruhların özgülükleri ve işlevleriyle bağıntılıdır ve eğer bu ruhlar yıldızlarsa onların

³Farsî, yani Zerdüş dinine mensup kişi anlamında —çev.

doğma zamanıyla bağıntılıdır. Güneşe gündüz boyunca, ama doğuşuna, gün ortasındaki duruşuna veya sonradan batışına göre hep farklı bir biçimde seslenilir. Parsî, şafaktan günortasına kadar, özellikle, Ormuzd görkemini yükseltmekten hoşnut olsun ister ve akşam olunca güneş Ormuzd'un ve tüm Ized'lerin [Yazata'ların —çev.] himayesiyle yolculuğunu tamamlayabilsin diye dua eder. Fakat özellikle Mithras'a [Mitra —çev.] tapınılır; Mithras, toprağın ve çöllerin yeşerticisi olarak bütün doğanın üzerine bereket saçar ve tüm kavga, savaş, düzensizlik ve yıkım Deva'larına⁴ karşı kudretli savaşçı olarak barışın yaratıcısıdır.

Ayrıca Parsî, genelde yeknesak olan övgü yakarışları içerisinde, yeryüzünde yaşamakta oldukları veya yaşamış oldukları yere bakmaksızın insanların saf ruhları olarak Ferver'leri [Fravaşiler—çn.] adeta insandaki en saf ve en hakiki ideallermiş gibi vurgular. Özellikle Zoroaster'in [Zerdüş] saf ruhuna dua edilir, ancak O'ndan sonra sınıfların, şehirlerin ve vilayetlerin yöneticilerine dua edilir; ve tüm insanların ruhları, şimdi zaten, canlı ışık toplumdaki üyeler olarak kesinkes birbirine bağlı telakki edilir, ki bu ruhlar bir gün Gorotman'da bir birliğe de kavuşacaklardır.⁵

Nihayet hayvanlar, tepeler, ağaçlar bile unutulmaz, fakat onlara Ormuzd'a sabitlenmiş gözlerle seslenilir; onların iyiliği, insana verdikleri hizmet övülür ve kendi türünde ilk ve en üstün olana Ormuzd'un bir varoluşu olarak tapınılır. Bu duanın ötesinde, Zend-Avesta, iyiliğin ve düşüncede, sözde ve eylemde saflığın *pratik* uygulandığı üzerinde ısrarla durur. Onu insan kılan bütün iç ve dış davranışlarında Parsî, ışık gibi olmalı, Ormuzd'un, Amshaspand'ların, Ized'lerin, Zoroaster'in ve tüm iyi insanların yaşadığı

⁴Daeva'lar kastedilmektedir. Perslerde *daeva* cinlere' verilen addır. Deva Hind dinine aittir ve bu dinde bir tanrıdır.

⁵'Mersiyelerin ikametgâhı,' 'ilahîlerin makamı' anlamına gelen ve Cennet'in ve özellikle Cennet'in dördüncü ve en üst katının adı olan *Gorotman* farklı metinlerde farklı farklı yazılmıştır. Bunlardan birkaçı şöyledir: Garu-deman, Garô-hmanem, Garôthmân —çev.

ve işlediği gibi yaşamalı ve işlemelidir. Çünkü bütün bunlar ışıktaki yaşarlar ve ışıktaki yaşamışlardır ve bunların tüm yapıp-etmeleri ışıktır; dolayısıyla her insan, bu modelleri gözönünde bulundurmali ve bu örnekleri takibetmelidir. İnsan, kendi hayatında ve yapıp ettiklerinde iyiliği ve ışığın saflığını ne denli ifade ederse, göksel ruhlar ona o kadar yaklaşır. Nasıl ki İzed'ler iyilikseverlikle her şeyi kutsuyor, canlandırıyor, bereketli ve dost kılıyorsa, aynı şekilde Parsî de doğayı saflaştırmaya, yükseltmeye, herşeyden önce hayat ışığını ve onun neşe verici bereketliliğini çoğaltıp yaymaya çalışır. Bu ruh içerisinde Parsî, açları besler, hastalara bakar, susamışlara ferahlatıcı içecekler verir, yolda olanlara barınak ve sığınak sağlar; toprağa saf tohumlar eker, düzgün kanallar açar, çölleri yemyeşil ağaçlarla yeşertir ve yapabileceği her yerde büyüyüp gelişmeyi teşvik eder; yaşayan şeyin beslenip büyütülmesi ve meyva vermesi için, ateşin saf görkemi için ne gerekiyorsa yapar; ölü ve mundar hayvanları ortadan kaldırır, evlilikler düzenler; ve yeryüzünün İzed'i olan kutsal Sapandomad⁶ bunlardan haz duyar ve Daeva'ların ve Darwand'ların⁷ etkin bir şekilde vermeye hazırlandıkları zararı durdurur.

2. Zoroaster [Zerdüş] Dininin Sembolik-Olmayan Karakteri

Sembolik dediğimiz şey, henüz bu temel görüşlerde mevcut değildir. Bir yandan, besbelli ki, ışık doğal bir varolandır, ama öte yandan o, iyi, ulu, kutlu anlamına gelir; öyle ki ışığın edimsel varoluşunun, doğaya ve insanî dünyaya nüfuz eden bu tümel anlama tamamen uygun düşen bir imge olduğunu söyleyebiliriz. Fakat bizzat Parsî'lerin bakış açısından görüldüğünde, varoluşu ve onun anlamını birbirinden ayırmak hatalıdır; çünkü onlar için *ışık*, tam da ışık olarak, iyiliktir ve o şekilde yorumlanır ki, *ışık* olarak o,

⁶Yani doğruluk dürüstlük.

⁷Deva'lar ve Darvand'lar. İlahî olmakla birlikte kötü ruhanî güçler taşıdıklarına inanılan varlıkların adları —çev.

bütün tek tek iyilerde, bütün canlı ve olumlu şeylerde mevcut ve etkindir. Tümel ve İlahî olan, tikel dünyevî edimselliğin ayrımlarına nüfûz eder, fakat onun bu tikelleşmiş ve ayrılaşmış varoluşunda yine de anlam ve şeklin tözsel ve bölünmemiş birliği varlığını sürdürür ve bu birliğin ayrılaşması, anlam olarak anlam ile onun görünüşe-çıkışı arasındaki ayrımla değil, fakat yalnızca örneğin yıldızlar, organik hayat, insan istidadları ve eylemleri gibi varolan nesnelerin ayrılaşmasıyla ilgilidir ki, bunlarda ışık veya karanlık olarak İlahi-olan mevcut halde görülenir.

Daha öte [Pers] tasarımlarında, şüphesiz sembolik'in başlangıçlarına doğru bir ilerleme vardır; fakat bu tasarımlar, şeyleri bütünüyle bu tarzda görmenin asıl tipini vermezler; onlar yalnızca tek tük kazanımlar sayılabilir. Örneğin Ormuzd, sevgilisi Cemşid hakkında bir defasında şöyle der: "Vivengham'ın oğlu, kutsal Fravaşi Cemşid⁸ benim huzurunda büyüktü. Elini uzatıp benden bir hançer aldı, hançerin ağzı altındandı, ucu altındandı. Cemşid onunla yeryüzünün üçyüz parçasını işaretledi. Altın tepsisinde yeryüzü krallığını hançeriyle parçalara ayırdı ve şöyle dedi: 'Sapandomad sevinsin.' Ehli ineğe, vahşi hayvanlara ve insanlara, dua ile, kutsal sözü söyledi. Cemşid'in geçişi, bu ülkeler için çok iyi bir talih ve hayırdı; büyük kalabalıklar halinde insanlar, evcil hayvanlar ve çayırın vahşi hayvanları biraraya toplandı." İmdi burada hançer ve yeryüzünün parçalara ayrılması, ziraat anlamına gelebilecek bir imgedir. Ziraat henüz açıkça tinsel bir etkinlik değildir, fakat tamamen doğal bir şey de değildir; buna karşılık ziraat, düşünüp-taşınmadan, zekâdan ve deneyimden çıkan ve insan hayatının bütün ilişkilerine yayılan evrensel bir insan çalışmasıdır. Yeryüzünün hançerle parçalara ayrılmasının ziraatı ima ediyor olduğu, Cemşid'in yürüyüşü düşüncesinde açıkça hiç söylenmez ve bu parçalara ayrılma ile ilişkili olarak bereketli kılma

⁸Vivanghvan'ın oğlu Yima, kökensel olarak Perslerde 'insanlığın atasıdır.' Yima daha sonraları Jhamshid [Cemşid —çev.] diye adlandırıldı.

veya ekip biçme hakkında da bir şey söylenmez; yine de bu tek eylem içerisinde toprağın bellenip tava getirilmesinden daha fazlası var görüldüğüne göre, bu eylemde sembolik olarak belirtilen bir şey aranmalıdır. Özellikle Mithras'a tapınmanın müteakib gelişimi içerisinde ortaya çıkan sonraki tasarımlarda da benzer bir durum vardır; burada Mithras [örneğin Roma kabartmalarında] mağaranın alacakaranlığında boğanın başını yukarı kaldırıp, hayvanın boynuna hançer saplayan bir delikanlı olarak tasvir edilir, ki bu esnada bir yılan boğanın kanını yalamakta ve bir akrep de boğanın üreme organlarını kemirmektedir. Bu sembolik sunum, kâh astronomi çerçevesinde kâh başka bir şekilde açıklanmıştır. Yine de daha genel ve derin bir şekilde, boğa, insanın, tinsel varlığın altettiği bir doğa ilkesi olarak alınabilir, her ne kadar burada astronomiye ilişkin çağrışımlar da bir rol oynuyor olsa dahi. Tinin doğa üzerindeki bu zaferi türünden bir devrimin burada içerildiği, özellikle doğa üzerine yükselmenin insan için bir ihtiyaç haline geldiği daha sonraki bir dönemde, Mithras'ın adı ile de ima edilir: 'aracı' (*the mediator*).

Fakat bu gibi semboller, yukarıda da söylendiği gibi, kadîm Perslerin görüşlerinde *yalnızca* yan-öge olarak geçer ve onların şeylere bütünsel bakış tarzlarının her şeye nüfuz eden ilkesini oluşturmazlar.

Ayrıca Zend-Avesta tarafından vaz'edilen *kült* pek de sembolik türden değildir. Burada, yıldızların birbiri içine geçmiş hareketlerini kutladığı veya taklid ettiği düşünülen sembolik danslarla ya da tümel düşünceleri anıştıran bir imge sayılan başka türden etkinliklerle karşılaşmayız; tersine Parsî'ler için dini görevler haline dönüştürülen bütün eylemler, içsel ve dışsal olarak saflığı edimsel bir şekilde her yere yayma ile ilgili etkinliklerdir ve bunlar tümel amacın, yani Ormuzd'un egemenliğini bütün insanlarda ve bütün doğal nesnelerde edimsel kılmanın amaçlı bir gerçekleştirimi olarak ortaya çıkarlar —dolayısıyla bizzat bu eylemlerde sadece ima edilmeyen, ama bütünüyle ve eksiksiz biçimde kendisine ulaşılan bir amaçtır bu.

3. Zoroaster [*Zerdüş*] Dininin Sanatsal-Olmayan Yorumu ve Sunumu

İmdi, bu görüşün bütününde sembolik için tipik olan şey mevcut olmadığı gibi, onda tam anlamında *sanatsal-olma* özelliği de bulunmaz. Genel olarak, onların tasarımlama tarzı *şii*rsel diye adlandırılabilir; çünkü bu tarz içerisinde, doğadaki tek tek nesneler ya da tek tek insanî tutumlar, durumlar, yapıp-etmeler, eylemler, dolayimsız ve bu yüzden ilineksel ve düzyazısal anlam-yoksunlukları çerçevesinde alınmamalıdır; tersine bunlar, kendisi ışık olan Mutlak'ın ışığında özsel doğalarına göre görülürler; buna karşılık somut doğal ve insanî edimselliğin tümel özü de, varoluştan ve şekilden yoksun tümelliği içinde kavranmaz; tersine bu tümel ve o tekil dolayimsızca bir olarak tasarımlanır ve ifade edilir. Böylesi bir görü, güzel,engin ve ulu sayılabilir ve kötü ve anlamsız idollerle karşılaştırıldığında, bu özünde saf ve tümel öge olarak ışık, kuşkusuz iyyinin ve hakikatin tamuygun bir imgesidir. Fakat buradaki şiirsellik tümel olanın ötesine geçmez ve sanata ve sanat eserlerine asla ulaşmaz. Çünkü burada ne iyi ve ilahî olan içsel olarak belirlenimlidir ne de bu içeriğin şekli ve biçimi tin tarafından meydana getirilir; tersine daha önce görmüş olduğumuz gibi, gerçekten mevcut olan şey —güneş, yıldızlar, bitkiler, hayvanlar, insanlar, varolan ateş— Mutlak'ın şekli olarak kavranır, ki bu şekil zaten *dolayimsızlığı* içinde Mutlak'a tamuygundur. Duyusal sunum, sanatın talep ettiği gibi, tin tarafından biçimlendirilmez, şekillendirilmez ve icadedilmez; tersine İlahî-olanın tamuygun ifadesi, dolayimsızca dışsal varoluştan bulunur ve bildirilir. Gerçi öte yandan, tek olan, tasarımlama yoluyla gerçekliğinden bağımsız şekliyle saptanır, örneğin İzed'lerde ve Ferver'lerde, tek tek insanların cinlerinde olduğu gibi; fakat [anlam ve şekil arasındaki] ayrımın bu başlangıcında, ayrım bütünüyle biçimsel kaldığı için, şiirsel icat en zayıf türdendir; öyle ki, cin, Ferver, İzed, kendine ait

özel bir şekillenme kazanmaz ve kazanması da gerekmez; çünkü Ferver ve İzed, bir yönüyle varolan bireyin zaten sahip olduğu içeriğin aynısını, öbür yönüyle de varolan bireyin sahip olduğu kendisi için boş öznellik biçimini taşır yalnızca. Bu yüzden hayalgücü, kendi içinde daha zengin bir bireyselliğe ilişkin ne daha derin başka bir anlam ne de bağımsız bir biçim üretir. Ayrıca, burada tasarımlama yoluyla cinse denk bir gerçek varoluş verilen tümel tasarımlarda ve cinslerde tikel varolanların biraraya getirildiklerini görsek bile, yine de aynı türün ve cinsin tekillikleri için nüve ve temel olan kapsamlı özsel bir birliğe çokluğun bu yükseltilişi, ancak oldukça belirsiz bir anlamda hayalgücünün etkinliğidir ve aslen şiir ve sanat eseri değildir. Bu yüzden, örneğin Behram'ın kutsal ateşi özsel ateştir ve sular arasında da tek bir su diğerlerinden önce gelir.⁹ Homa [ölümsüzlük iksiri],¹⁰ bütün ağaçların ilk önce geleni, en safı ve en güçlüsü, içerisinde ölümsüzlükle dolu hayat

⁹Bu bulanık pasajın anlamı şöyle görünüyor: Anlam ve şekil, örneğin, somut bir bireyin gerçekliğinden soyutlanarak ayrılmış olan, kendi sıfatıyla birey, Ferver olarak, bireysel insanın cini olarak imgelendiği zaman, ayrılaşmaya başlar. Fakat Ferver, bireysel insandan içerik ve biçim bakımından ayrılmaz. İçerik veya genel karakter bakımından Ferver, yine tam da soyut bireydir; biçim bakımından da o, bireyle aynı öznellik türüne sahiptir. Dolayısıyla 'şiir' burada soyut bireysellikten daha derin bir anlam ya da soyut öznellikten daha iyi bir biçim yaratmaz. Örneğin tepeler, bir tepe düşüncesi ya da cinsi altında biraraya getirildiğinde ve sonra da özel bir tepede bu cinse gerçek cisimleşme verildiğinde, burada bir ilerleme var gibi görünebilir. Fakat bu durumda, bu gerçeklik sadece cins için bir modeldir. Elbruz belli bir tepedir, Behram belli bir ateştir veya ateşin özüdür. Tümel, tikellerde ayrılaşmış değildir, fakat basitçe onlarda dolaysız olarak mevcuttur.

¹⁰Yeryüzünde yaşamı başlatmak için gökten yere indiğine ve ilk kez bir ağaç olarak yeşerdiğine inanılan ilahî varlığın adı; aynı zamanda bugün artık türü tam olarak bilinmeyen ve hakkında birçok tartışmalı rivayetler bulunan o ağacın özsuyundan elde edilen ve içene ölümsüzlük ve ilahî güçler verdiğine inanılan kutsal içki de bu adla anılır —çev.

özsuyunun aktığı kökensele ağaç sayılır. Tepeler içinde *Albordsch*,¹¹ kutsal tepe, bütün yeryüzünün kökensele nüvesi olarak tasarımlanır; o ışıltılar saçır; ışığın bilgisine sahip olan hayır sahibi insanlar ondan neş'et eder, güneş, ay ve yıldızlar ona yaslanırlar. Fakat genelde, tümel-olan, tikel şeylerin mevcut edimselliği ile dolayimsız bir birlik içinde görüye getirilir ve tümel tasarımlar ancak şurda burda tikel imgeler aracılığıyla duyusallaştırılır.

Yine de, daha düzyazısal olarak bu kültün amacı, Ormuzd'un bütün şeylerde edimsel olarak gerçekleşmesi ve egemen olmasıdır; bu kült her nesneden yalnızca bu uygunluğu ve saflığı talep eder, ama nesneyi âdetâ dolayimsız hayat içinde varolan bir sanat eseri haline getiremez; oysa ki Greklerde savaşçılar ve güreşçiler eğitilmiş bedenlerinde böyle bir eseri sunabiliyorlardı.

Bütün bu yönler ve bağıntılar uyarınca, tinsel tümelliğin ve duyusal gerçekliğin bu ilk birliği, sanatta sembolik-olanın yalnızca *temelini* atar, ama henüz bizzat tam anlamında sembolik değildir ve sanat eserleri meydana getirmez. Bu sonraki hedefe ulaşmak için, şu ana kadarki konumuzdan, yani bu ilk birlikten, anlam ile şekil arasındaki *ayrım*a ve *savaşa* ilerlemeliyiz.

B. FANTASTİK SEMBOLİK

Eğer bilinç, Mutlak ile Mutlak'ın dışsal olarak algılanan varoluşu arasında dolayimsızca görülenen özdeşlikten ileriye giderse, bu durumda karşımıza çıkan özsel belirlenim, şimdiye kadar birleşik olan yönler arasındaki *yarılmalıdır*, yani anlam ve şekil arasındaki savaştır ve bu durum, ayrılmış parçaları *hayalgücüne dayalı* bir şekilde birarada inşa etmek suretiyle gediği tekrar onarma girişimini doğrudan teşvik eder.

Sanata duyulan asıl ihtiyaç ilkin ancak bu girişimle doğar. Çünkü tasarımların mevcut gerçeklikte artık dolayimsızca görülenmeyen içeriği bu varoluştan *çözülüp kendisi için* [bağımsız olarak]

¹¹Elbruz, göğü ayakta tuttuğu düşünülen efsanevî dağ.

koyulursa, o zaman bu durumda tinin önüne koyulan ödev, tümel tasarımlara, tin tarafından üretilmiş yepyeni bir tarzda görü ve algı için hayalce zengin bir şekil vermek ve bu etkinlik içinde sanatsal ürünler meydana getirmektir. İmdi, şu an içinde bulunduğumuz ilk alanda, bu ödev ancak sembolik olarak yerine getirilebileceği için, daha şimdiden asıl sembolik'in zemininde duruyormuşuz gibi gelebilir. Ne var ki durum böyle değildir.

Karşımıza çıkan ilk şey, kıpır kıpır kaynaşan bir hayalgücünün meydana getirdiği şekillenmelerdir; bu hayalgücü, fantastikliğinin durdurak bilmezliği içinde, yalnızca, sembolik sanatın sahici merkezine götürebilecek yolu gösterir. Bu şu demektir ki, anlamın ve sunum-biçiminin ayrımı ve bağıntısı ilk kez ortaya çıktığında, hem ayrılma hem de bağlanma henüz bulanık türdendir. Bu bulanıklığı zorunlu kılan şey, ayrılmış yanlardan hiçbirinin, diğer yanın temel belirlenimini oluşturan uğrağı henüz kendi içinde taşıyan bir bütünlük haline gelmemiş olmasıdır, ki ancak bu bütünlük sayesinde hakikaten tamuygun bir birlik ve bağdaşma tesis edilebilir. Örneğin bütünlüğü içinde tin, kendisinin dışsal görünüş yönünü, kendisinden hareketle belirler; tıpkı kendi içinde bütünsel ve tamuygun görünüşün, kendisi için sadece tinsel-olanın dışsal varoluşu olması gibi. Fakat tin tarafından kavranan anlamların ve mevcut görünüşler dünyasının bu ilk ayrılışı sırasında, anlamlar somut tinselliğin anlamları olmayıp, sadece soyutlamalardır ve bu anlamların ifadesi de tinsellikten yoksun bırakılmıştır ve dolayısıyla soyutluğu içinde yalnızca dışsal ve duyusaldır. Bu yüzden ayırmaya ve birleştirmeye zorla itilme, duyusal tekliklerden belirlenimsizce ve ölçüsüzce doğrudan en genel anlamlara sıçrayıveren ve bilinçte içsel olarak kavranan şeye, sadece ona tamamen karşıt duyusal şekillenme biçimi bulabilen çılgınca bir taşkınlık durumudur. Birbirine karşı mücadele eden öğeleri hakiki bir birlik haline getireceği düşünülen şey, işte bu çelişkidir; fakat o,¹² bir

¹²Yani çelişki, ki bu cümlelerin öznesidir. Fakat aslında Hegel, bununla, yukarıda anılan çılgınca taşkınlığa yakalanmış bir kişinin çelişki yerine birlik bulma çabası içinde öteye beriye yalpalamasını kastederek.

yandan karşıt yana sürüklenir ve buradan da tekrar gerisingeri ilk yana itilir; durdurak bilmeksizin şuraya buraya fırlatılır ve bir çözüm arayan bu *mücadelenin* yalpalayıp durması ve kıpır kıpır kaynaşması içinde daha şimdiden bir yatışma durumu bulduğunu düşünür. Bunun sonucu olarak, halis doyum yerine, sadece tam da *çelişkinin* kendisi hakikî birlikmiş gibi ve bu en kusurlu birlik de sanata sahiden karşılık gelen şeymiş gibi alınır. Bu yüzden hakiki güzelliği bu puslu bulanıklık alanında aramamalıyız. Çünkü bir aşırı uçtan diğerine durdurak bilmeyen bu ani sıçrama içerisinde, bir yandan hem tekliği hem de ögesel görünüşü içerisinde alınan duyusala tamuygun olmayan tarzda bağlanan tümel anlamların enginliğini ve gücünü buluruz; öte yandan en tümel olan da, kendisinden hareket edildiğinde, tam tersi bir tarzda, en duyusal biçimde mevcut olanın yüreğine pervasızca aktarılır; dahası, bu bağdaşmazlık duygusu bilince çıktığında, hayal gücü burada şekilleri bozmaktan başka çare bulamaz; bu durumda ise hayal gücü tikel şekilleri, sınıksız sınırlanmış tikel karakterlerinin ötesine sürer, onları çekip uzatır ve belirlenimsiz hale gelecek şekilde başkalaştırır ve ölçüsüzce çoğaltıp büyütür; onları birbirinden koparır ve bu yüzden uyuma yönelik bu mücadelede hayalgücü, kendi bağdaştırma yoksunluğu içerisinde, sadece tam karşıt olan şeyi günışığına çıkarır.

Hayalgücünün ve sanatın bu ilk ve hâlâ en vahşi girişimlerini özellikle kadîm *Hindlilerde* buluruz.¹³ Onların başlıca kusuru, bu evrenin genel doğasına uygun olarak şundan oluşur: Hindliler anlamları açıklıkları içinde kavrayamadıkları gibi, mevcut gerçekliği de kendine has şekli ve imlemi içinde kavrayamazlar. Bu yüzden Hindliler, kişilerin ve olayların tarihsel bir yorumu konusunda yetersiz görünürler, çünkü tarihsel bir bakış, empirik bağlarıyla, temelleriyle, amaçlarıyla ve nedenleriyle edimsel şekli içinde, geçmişini kendi adına ele alıp anlamada aklıbaşındalık gerektirir. Bu düzyazısal aklıbaşındalık, Hindlilerin herşeyi sırf Mutlak ve İlahi-

¹³Hegel'in, Hindlilerin görüşlerine ilişkin bilgileri, konuyla ilgili Almanca olduğu kadar İngilizce ve Fransızca kitapların ve dergilerin sıkı bir incelenmesine dayanır. Karş. Cilt I, s. 214, dipnot 54.

olanla ilişkilendirme ve tanrıların hayalgücüyle yaratılmış mevcudiyetini ve edimselliğini en sıradan ve en duyuşal şeylerde görüye getirme itkisi ile bağdaşmaz. Hindlilerin sonlu ile Mutlak'ı bulanık biçimde birbirine karıştırmalarında, gündelik bilincin ve düzyazının düzeni, anlayışı ve değişmezliği bütünüyle gözardı edilmiş kaldığı için, onlar, taşkınlığın ve olağanüstü ataklığın yanısıra fantastik olana özgü muazzam bir aşırılığa da düşerler ve bu aşırılık, bir ucu dolayısızca diğer uca dönüştürmek ve onları birbirine karıştırmak suretiyle, en iç ve en derin olan şeyden en sıradan tarzda mevcut olan şeye geçiverir.

Bu süregiden esrimenin, bu çıldırmanın ve çıldırmışlığın daha belirlenimli özellikleri için, kendi sıfatıyla dinî tasarımları değil, fakat yalnızca bu görüş-tarzını sanata ait kılan ana uğrakları gözden geçirmeliyiz. Bu ana noktalar şunlardır.

1. Hindlilerde Brahma Kavrayışı

Hind bilincindeki uç noktalardan biri, kendinde tamamen tümel, ayrılaşmamış ve dolayısıyla bütünüyle belirlenimsiz olan Mutlak'ın bilincidir. Bu uç soyutlama, hiçbir tikel içeriğe sahip olmayıp somut bir kişilik olarak tasarımlanmadığı için, hiçbir bakımdan, görünün şu ya da bu tarzda şekillendirebileceği bir malzeme vermez. Çünkü Brahma, bu en yüksek ilahilik olarak, duyuşan ve algıdan bütünüyle geri çekilmiştir, aslında o tam anlamıyla bir düşünce nesnesi bile değildir. Çünkü düşünme, kendisini onda bulmak için kendi önüne bir nesne koyan öz-bilinci gerektirir. Her anlama, zaten, Ben ile nesnenin bir özdeşleşmesidir; bu anlamının dışında birbirinden ayrı duran iki terimin bağdaştırılmasıdır; anlamadığım ya da bilmediğim şey, bana yabancı, benden farklı bir şey olarak kalır. Fakat Hindlilerin insani Ben'i ve Brahma'yı birleştirme tarzı, giderek artan bir direktkenlikle kendini bu en uç soyutlamaya mihlalmaktan başka bir şey değildir ve burada insan bu soyutlamaya ulaşmadan önce, yalnızca bütün somut içerik değil, fakat öz-bilinç bile yok edilmelidir. Bundan dolayı Hindliler, insan tininin bu

birliğin *bilincine* erişmesi anlamında, Brahma ile hiçbir uzlaşım ya da hiçbir özdeşlik tanımazlar; tersine Hindliler için birlik, bilincin ve öz-bilincin ve dolayısıyla dünyanın tüm içeriğinin ve insanın kişiliğinin iç değerinin tam da bütünsel olarak ortadan kalkması demektir. Mutlak hissizliğe varan bu boşlaşma ve hiçleşme, insanı bizzat en yüce Tanrı'ya, Brahma'ya dönüştüren en yüksek koşul sayılır.

İnsanın kendisini maruz bırakabileceği en sert şeylerden biri olan bu soyutlama, bir yandan Brahma olarak ve öte yandan kendi içinde körelmenin ve nefsinin öldürmenin saf teorik iç kültü olarak bu soyutlama, hayalgücü ve sanat için bir nesne değildir. Diyebiliriz ki, hayalgücü ve sanat burada, yalnızca bu [kendini-hiçleştirme] hedefine giden yolu betimlemede kendini çokçeşitli üretimlere kaptırma fırsatı elde eder.

2. Hind Hayalgücünün Duyusallığı, Ölçsüzlüğü ve Kişileştirme Etkinliği

Fakat diğer taraftan, Hindlilerin görüşü, yine de bu duyusüstülükten en vahşi duyusallığa doğrudan sıçrar. Şimdi, bu iki yanın dolayimsız ve dolayısıyla huzurlu özdeşliği aşıldığı ve bunun yerine özdeşlik içerisinde *ayrım* temel tip haline geldiği için, bu çelişki, hiçbir dolayım olmaksızın, bizi en sonlu şeylerden İlahî-olana ve sonra oradan da tekrar gerisingeriye iter; ve burada karşılıklı olarak bir yönden öbürüne gidiş geliştiren doğan şekillenmeler arasında yaşarız; tıpkı tam dikkatimizi üzerinde toplamayı umduğumuz anda hiçbir şekil belirlenimliliğinin sabit kalmadığı, fakat birdenbire karşıtına dönüştüğü ya da şişirilip aşırılığa varandırıldığı bir cadılar dünyasındaki gibi.

İmdi, Hind sanatının önümüze geldiği genel tarzlar şunlardır.¹⁴

¹⁴Burada da özel isimlerin ve terimlerin yazılışları farklı farklıdır. İngilizce'de farklı bir telaffuzun yaygın hale geldiği yerler dışında, burada yine Hegel'i takibettim. [Sözkonusu isimler ve terimler, Knox gibi Hegel'in yazış tarzına sadık kalınmakla birlikte, mümkün olduğu yerlerde bizim kültür sözlüğümüzde yer aldıkları şekilde köşeli parantezler içinde verilmiştir —çev.].

(a) İlk önce, tasarımlama-yetisi, Mutlak'ın en muazzam içeriğini *dolayımsız olarak duyusal* ve tek olanın içine yerleştirir, öyle ki tam da olduğu şekliyle bu tek şey, böyle bir içeriği kendi içinde mükemmelen sunsun ve görü için o içeriği sunacak tarzda var olsun. Sözelimi *Ramayana*'da,¹⁵ Rama'nın dostu olan Maymunlar Prensi Hanuman temel bir figürdür ve en cüretkâr işleri başarır. Genel olarak Hindistan'da maymuna ilahî olarak tapınılır ve orada maymunlar şehri bile vardır. Şu tek maymun olarak maymunda, Mutlak'ın sonsuz içeriği hayretle seyredilir ve tanrılaştırılır. Yine *Ramayana*'da Vishwamitra'nın [Vişvâmitra —çn.] kefaretileriyle ilgili öyküde inek Sabala, sınırsız güçle donanmış bir şekilde ortaya çıkar. Dahası Hindistan'da, dolayımsız yaşamı ve mevcudiyeti içerisinde tanrı olarak tapınılan şu edimsel insan biçiminde —bu biçim bütünüyle kaba ve bayağı olsa bile— bizzat Mutlak'ın kendisinin sürgün verdiği aileler bulunmaktadır. Aynı şeye Lamaizm'de de rastlarız ve burada da bir insan tekine mevcut bir tanrı olarak en yüksek şekilde tapınılır. Fakat Hindistan'da bu hürmet, münhasıran yalnızca tek bir insana gösterilmez; tersine her Brahman, kendi kastı içerisinde doğmuş olmakla en baştan itibaren zaten Brahma sayılır; Brahman, insanı tanrıyla özdeşleştiren *tinsel* olarak yeniden-doğuşu, kendi fiziksel doğumu sayesinde *doğal* bir tarzda kazanmıştır, öyle ki bu şekilde bizzat en yüksek tarzda İlahî-olanın doruk noktası, varoluşun tamamen basmakalıp duyusal gerçekliği içerisine dolayımsızca gerisingeri yuvarlanıp düşer. Çünkü Brahmanlar'ın en kutsal görevi Veda'ları okumak ve bu suretle İlahî-olanın derinliklerine ilişkin bir içgörü kazanmak olsa da, yine de bu görev, Brahman'ı ilahîliğinden alıkoymaksızın tinsellikten büsbütün yoksun olarak da yeterince yerine getirilebilir. Benzer bir

¹⁵“Rama'nın serüvenleri” anlamına gelen en eski Hind destanıdır. 24.000 beyit ve 7 bölümden oluşur. Yazarı belli olmamakla birlikte, ermiş Valmiki'nin yazdığı rivâyet edilir. Bkz. Korhan Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, İmge Kitabevi, Şubat 1997, Ankara —çev.

biçimde, Hindlilerin sunumunu yaptığı en genel konulardan biri, doğurtma ve doğurmadır, tıpkı Greklerin Eros'u en kadîm tanrı mertebesine yerleştirmeleri gibi. İmdi, bu doğur(t)ganlık, bu ilahî-etkinlik, pekçok sunumda tekrar tamamen duysal bir tarzda alınır ve erkek ve dişi cinsel organlar en yüksek şekilde kutsal sayılır. Böylece, İlahî-olan gerçekliğe açıkça kendi ilahîliği içerisinde girse bile, bütünüyle bayağı bir tarzda tam da günlük hayatın orta yerine çekilir. Örneğin *Ramayana*'nın başlangıcında, Brahma'nın *Ramayana* [destanının] mitik ozanı Valmiki's'e nasıl geldiğine ilişkin bir öykü vardır. Valmiki, Brahma'yı tamamen sıradan bir Hindli gibi karşılar, ona iltifat eder, oturması için bir iskemle koyar, ona su ve meyva ikrâm eder; Brahma gerçekten gelip oturur ve ev sahibini de oturması için zorlar; onlar uzun bir süre otururlar, ta ki sonunda Brahma Valmiki's'e *Ramayana*'yı yazmayı buyuruncaya kadar.

Bu da, asıl anlamında sembolik bir kavrayış değildir hâlâ, çünkü burada sembolün gerektirdiği gibi figürler mevcut dünyadan alınıp tümel anlamlara uygulanmış olsalar da, yine de sembollerin diğer yönü eksiktir; yani [asıl sembolde —çn.] tikel varolanlar görü için mutlak anlam *olan* şeyler olarak değil, yalnızca mutlak anlamı *belirten* şeyler olarak alınır. Hind hayal gücü için, maymun, inek, tek bir Brahman vb., İlahî-olana karşılık gelen bir sembol değildir; bunlar, bizzat İlahî-olan olarak, İlahî-olana tamuygun bir varoluş olarak ele alınır ve sunulurlar.

Fakat Hind sanatını *ikinci* bir kavrayış tarzına götüren çelişki işte burada yatar. Çünkü bir yandan duyularla algılanabilir olmayan, kendi sıfatıyla mutlak, çıplak anlam hakiki İlahî olarak kavranır, oysa diğer yandan somut gerçeklikteki tek tek şeyler de, duysal varoluşları içerisinde, hayal gücü tarafından doğrudan ilahî-olanın görünüşe-çıkışları olarak görülür. Aslında kısmen, bu tek tek şeylerin yalnızca Mutlak'ın tikel yönlerini ifade etmesi amaçlanır, ama bu durumda bile bu belirlenimli tümelliğin tamuygun bir varoluşu olarak sunulan dolayumsuz tek şey kendi içeriğine hiç de uygun düşmez; tek olan, içerikle çelişki içerisinde; bu

çelişki o kadar keskindir ki, anlam, burada zaten kendi tümelliği içerisinde kavranırken, yine de açıkça bu tümelliği içerisinde hayâlgücü tarafından dolaylımsızca en duyuşal ve en tekil olanla özdeş olarak koyulur.

(b) Hind sanatı, daha önce belirttiğimiz gibi, bu birliksizliğin ilk çözölüşünü üretimlerinin ölçüsüzlüğünde arar. Tek tek şekiller, bizzat duyuşal şekiller olarak tümelliğe ulaşabilmek için, birbirlerinden koparılıp devasa ve grotesk olana doğru çılgınca sürüklenirler. Çünkü kendisini ve tikel bir fenomen olarak kendisine uygun anlamı değil, fakat kendisinin dışında yatan tümel bir anlamı ifade etmek durumunda olan tek bir şekil, kendinden boşanıp amaçsız ve ölçüsüz ucubeliğe doğru çılgınca koşmadıkça görüyü doyurmaz. Çünkü burada herşeyden önce, hem uzamsal şekilde hem de zamansal ölçüsüzlükte, büyüklüğün en aşırı abartılışı kadar bir ve aynı karakteristiğin çoğaltılışı da —birçok kafa, bir yığın kol— bulunmaktadır, ki bunlar sayesinde anlamların enginliği ve tümelliği peşinde koşulur. Örneğin yumurta [sadece —çn.] kuşu içinde taşır. [Ama —çn.] bu tek varolan, herşeyin evrensel yaşamını sarıp sarmalayan ölçüsüz bir dünya-yumurtası tasarımına vardırılır, ki bu evrensel yaşam içerisinde, Brahma, doğurtucu tanrı, yumurtayı salt düşüncesiyle iki yarıya ayırana dek hiçbir etkinlikte bulunmaksızın bir yaratım yılı harcar. İmdi, doğal nesnelerin yanı sıra, tek tek insanlar ve insani olaylar da edimsel ilahi bir etkinlik anlamı taşıma düzeyine yükseltirler, şöyle ki ne kendisi-için İlahi-olan ne de insani-olan ayrı tutulabilir, fakat her ikisi de şurda burda sürekli olarak birbirine dolanmış görünür. Özellikle tanrıların, hepsinden önce de Vishnu'nun [Vişnu —çn.], yani koruyucu tanrının ete-kemiğe-bürünüşleri bu kategoriye aittir; bu tanrının yapıp ettikleri büyük epik şiirlerin ana konusunu verir. Bu maddileşmelerde, ilahilik, dolaylımsız olarak dünyevi görünüş içine giriverir. Örneğin bizzat Rama, Vishnu'nun yedinci ete-kemiğe-bürünüşüdür (Ramchandra [Ramaçandra —çn.]). Tek tek ihtiyaçlar, eylemler, durumlar, şekiller ve davranış tarzları bakımından bu

şiiirlerin içerikleri, kısmen gerçek olaylardan, yeni bir düzen ve yasallık koşulları tesis edecek kadar güçlü olan kadim kralların işlerinden alınır ve dolayısıyla burada kendimizi gerçekliğin katı zemini üzerindeki insanlığın ortasında buluruz. Ama diğer taraftan, her şey tekrar genişletilip büyütölür, bir bulutsu halinde yayılıp uzatılır, abartılıp bir kez daha tümel kılığına sokulur, öyle ki pek de kazanılmış olmayan zemini tekrar kaybederiz ve nerede olduğumuzu bilmeyiz. Aynı şey *Sakuntala*'da¹⁶ [*Şakuntala* —çn.] karşımıza çıkar. Başlangıçta her şeyin insani bir tarzda kendi yolunda gittiği en ince duygulu, en hoş kokulu aşk dünyasını önümüzde buluruz, fakat sonra birdenbire bu bütünüyle somut gerçeklikten zorla kapıp kaçırılarak İndra'nın göğünün bulutlarına taşınırız ve burada her şey dönüştürölür ve kendi sınırlı alanı dışına çıkartılıp doğa yaşamının tümel anlamlarına doğru genişletilir; tüm bunlar da Brahmanlar'la ve ödediği katı kefaretlar sayesinde insana bahşedilen doğa tanrıları üzerindeki güçle ilişkili olarak yapılır.

Bu sunum tarzı bile tam anlamıyla sembolik diye adlandırılmaz. Çünkü asıl sembolde, kullanılan belirlenimli şeklin tam da olduğu gibi kalması gerekir, çünkü sembolik, belirlenimli şeklin içinde tümelliği içerisindeki anlamın dolayimsız varoluşunu görmeye çalışmaz, fakat nesnenin anlama karşılık gelen niteliklerine gönderimle anlamı sadece ima eder. Fakat Hind sanatı, tümelliği tekil varoluştan koparmakla birlikte, yine de hayalgücü tarafından üretilen her ikisinin dolayimsız birliğini de talep eder; dolayısıyla Hind sanatı, belirlenimli varolanı sınırlılığından yoksun bırakmak, tamamen duysal bir tarzda belirsizliğe doğru genişletmek ve genelde dönüştürmek ve şeklini bozmak zorunda kalır. Sınırlılıkları içerisinde ya kendilerinde en yüksek içeriğin gücüne edimsel olarak sahip olamayacak ya da onu ifade edemeyecek şeylere, fenomenlere, olaylara ve işlere hep bu en yüksek içeriğin dahil

¹⁶Konusunu *Mahabharata*'nın bir bölümünden alan ve yaklaşık olarak M.Ö. 4. yüzyılda yaşadığı varsayılan ozan Kalidasa'ya atfedilen Hindu destanı —çev.

edilmesinden doğan belirlenimliliğin bu çözülüşünde ve ortaya çıkan bulanıklıkta, bu yüzden, asıl sembolikten ziyade *yücelik*'in bir izini arayabiliriz. Yani yücede, daha sonra [Bölüm 2'de] öğreneceğimiz gibi, sonlu görünüş Mutlak'ı ifade eder; burada sonlu görünüşün Mutlak'ı görüye getirmesi amaçlanır, fakat yalnızca Mutlak'ın görünüşten geri çekildiği ve görünüşün de içeriğe erişemediği bir tarzda. Örneğin öncesiz-sonrasızlıkta durum budur. Öncesiz-sonrasızlık düşüncesi, zamansal terimlerde ifade edilecek olursa yüce haline gelir, çünkü bu durumda en büyük her sayı yine de daima yetersiz kalır ve sonsuzca arttırılması gerekir. Tanrı hakkında şöyle dendiği gibi: 'Bin yıl senin gözünde bir gündür.'¹⁷ Bu ve buna benzer tarzda, Hind sanatında yücelik tınısı vermeye başlayan pekçok şey vardır. Yine de burada asıl anlamında alınan yücelik'ten büyük bir ayrım vardır, o da şudur: Hind hayal gücü böyle çılgın şekillendirmeler içerisinde sunduğu fenomenleri olumsuz olarak koymayı başaramaz, fakat tam da bu ölçsüzlük ve sınırlanmamışlık yüzünden Mutlak ile Mutlak'ın şekillenmesi arasındaki ayrımın ve çelişkinin silinip ortadan kaldırılmış olduğunu düşünür.

Aşırılığı içerisindeki Hind sanatını tam anlamıyla sembolik ya da yüce sayabilmemiz pek mümkün olmadığı gibi, doğrusunu söylemek gerekirse bu sanat *güzel* de değildir. Ama şunu teslim edelim ki, özellikle kendi sıfatıyla insani-olanı betimlemede, Hind sanatı, 'bize muhteşem ve soylu olduğu kadar kadar sevimli ve hoş da olan pekçok şey sunar: birçok canayakın imgeler ve ince duygular, en parlağından doğa betimleri ve en büyüleyici ve en çocuksu aşk ve saf masumiyet belirtileri; fakat diğer yandan burada tinsel olan, tümel temel anlamlar açısından bakıldıkta, hâlâ daima, yine bütünüyle duyusal kalır; en sıradan olan en yüksek olanla bir düzeye konur, belirlenimlilik yok edilir, yüce salt sınırsızlık olur ve mite ait olan şey, büyük ölçüde, yalnızca durdurak bilmeksizin

¹⁷Hegel'in Mezmur 90:4'e ilişkin uyarlaması. [Mezmurlar'daki bu pasaj şöyledir: 'Çünkü senin gözünde bin yıl geçen dünkü gün ve bir gece nöbeti gibidir.' —çev.].

arayış halindeki bir hayalgücünün ve akla dayanmayan bir şekilendirme yeteneğinin fantastikliği içerisine sokulur.

(c) Son olarak, bu evrede bulduğumuz tümel anlamları betimlemenin en saf tarzı, genelde *insan şeklini* kullanarak, bu anlamları *kişileştirmektir*. Bununla birlikte, burada anlam henüz özgür tinsel öznellik olarak kavranmayıp, bunun yerine ya tümelliği içerisinde alınan bir *soyut* karakteristik ya da salt doğa, örneğın nehirlerin, tepelerin, yıldızların ve güneşin yaşamı olduğu için, insan şeklinin bu türden bir konunun ifadesi olarak kullanılması, bu şeklin özdeğerine lâıyk değildir. Çünkü kendi hakikî özgür karakterleriyle uyum içerisinde hem insan bedeni hem de insanî etkinliklerin ve olayların biçimi, yalnızca somut tını ve somut tının içsel içeriğini ifade ederler ve dolayısıyla tın, bütün ‘zat’ıyla salt bir sembol veya dışsal bir işaret olmayan kendisinin bu gerçek cisimleşmesi içerisinde kalır.

Bundan şu çıkar [ki burada kişileştirme iki bakımdan tatmin edici değildir: çünkü (i)] betimlenmek için kişileştirmeye gerek duyan anlam doğal alana olduğu kadar tinsel alana da ait olacaksa eğer, o zaman anlam bu evrede *soyut* olduğu için, kişileştirme hâlâ yüzeysel kalır ve daha açık kılınmak için ayrıca çokçeşitli şekillere ihtiyaç duyar; ve anlam bu şekillerle karıştırılır ve böylelikle de saflığını kaybeder. [ii] Burada ayırdedici özellik, öznellik ve öznelliğin şekli değil, fakat öznelliğin *ifadeleri*, yapıp-etmeleri vb.’dir, çünkü tümel anlamların belirlenimli içeriğiyle bağıntıya sokulabilir olan daha belirlenimli tikelleşme ancak yapmada ve eylemede bulunur. Fakat bu durumda anlamlı-olanın özne değil de, yalnızca öznenin ifadesi olması kusuru tekrar başğösterir ve burada aynı zamanda şöyle bir bulanıklık da ortaya çıkar: olaylar ve yapıp-etmeler, öznenin gerçekliği ve öznenin kendini-edimselleştiren belirlenimli varoluşu olmak yerine, kendi içeriklerini ve anlamlarını başka yerden [yani kişileştirilmekten] elde ederler. Dolayısıyla böyle bir eylemler dizisi, kendi içerisinde, bu dizinin ifade etmek için hizmet ettiği içerikten çıkarsanan bir ardışıklığa ve

bir mantıksallığa sahip olabilir, fakat bu mantıksallık, kişileştirme ve insanlaştırma yoluyla tekrar kesintiye uğratılır ve kısmen aşılar, çünkü [bu eylemler dizisini kişileştirmek suretiyle —çn.] onlara bir özne empoze etmek, tam tersine, eylemlerin ve ifadelerin keyfiliğine götürür; öyle ki burada, hayalgücünün kendi anlamlarını ve bu anlamların şekillerini temel ve sabit bir iç-bağlantıya sokabilmesi şöyle dursun, anlamlı ve anlamsız olan, değişken ve düzensiz bir tarzda büsbütün altüst olur. — Fakat biricik içerik olarak salt doğal-olan alınır, bu durumda doğal-olan, kendi payına, insan şekliyle donatılmayı hak etmez ve yalnızca tinin ifadesine uygun düşen insan şekli de, kendi payına, salt doğal-olanı betimleyemez.

Tüm bu bakımlardan bu kişileştirme hakiki olamaz, çünkü sanatta hakikat, genelde hakikat gibi, iç ve dışın, kavram ve gerçekliğin uyuşumunu gerektirir. Grek mythologyası Pontos denizini [Karadeniz'i —çn.] ve Skamandros [Menderes —çev.] ırmağını bile kişileştirir; orada nehir-tanrıları, nympa'lar [su perileri —çn.], dryad'lar [ağaç perileri —çev.] bulunur ve genelde bu mythologya doğayı çeşitli şekillerde kendi insanbiçimli tanrıalarının içeriği haline getirir. Yine de Grek mythologyası kişileştirmeyi salt biçimsel ve yüzeysel bırakmaz, tersine kişileştirmeden hareketle, salt doğal anlamın kendilerinden geri çekildiği ve böyle bir doğal içeriği kendi içine özümsemiş insani ögenin kendilerinde baskın unsur haline geldiği bireyler şekillendirir. Buna karşılık Hind sanatı doğal ve insanî olanın grotesk karman çormanlığında durakalır, öyle ki bu iki yandan hiçbirini kendi hakkını elde edemez ve her iki yan karşılıklı olarak birbirini çarpıtıp bozar.

Genelde bu kişileştirmeler de henüz asıl anlamda sembolik değildirler, çünkü biçimsel yüzeyselliklerinden ötürü onlar sembolik olarak ifade etmeleri gereken belirlenimli içerik ile özsel bir bağlantı ve sıkı bir yakınlık içinde bulunmazlar. Fakat aynı zamanda, bu tür kişileştirmelerin kendileriyle karman çorman halde görüldüğü ve tanrılara atfedilen daha belirlenimli nitelikleri ifade

etmeleri gereken tikel daha başka şekillenmeler ve öznitelikler bakımından, sembolik sunumlar peşinde bir çabalayış başlar; bu durumda bu sunumlar için kişileştirme daha ziyade yalnızca tümel ve kapsamlı biçim olarak kalır.

Bu bağlama ait daha belli başlı görümlere gelince, ilk elde Trimurti,¹⁸ yani üç-suretili ilahilik anılmalıdır. Bu ilahiliğin ilk üyesi, üretici, doğurtucu etkinlik, dünyanın yaratıcısı, tanrıların efendisi vb. olan *Brahma*'dır. Bir yandan Trimurti, (cinsiyetsiz kipteki) *Brahma*'dan, yani en yüksek varlıktan ayrıdır ve onun ilk doğuşudur; fakat öte yandan o, bu soyut ilahilikle yeniden çıkarışır, çünkü genelde Hindlilerde ayrımlar kendi sınırları içinde sabit tutulamaz, tersine kısmen birbirine karışır, kısmen de birbirine geçişir. İmdi O'nun şekli ayrıntılarda sembolik pekçok şey barındırır: o, dört kafalı, dört elli, asalı ve yüzüklü vb. olarak betimlenir. Rengi ise kırmızıdır ki bu güneşi ima eder, çünkü bu tanrılar aynı zamanda kişileştirdikleri tümel doğal anlamları daima kendilerinde taşırlar. Trimurti'nin *ikinci* tanrısı, koruyucu tanrı Vishnu'dur, *üçüncüsü* de yokedici Shiva'dır. Bu tanrıların sembolleri sayısızdır. Çünkü anlamlarının tümelliğine koşut olarak onlar sonsuz çoklukta tekil etki içerirler; bu etkiler kısmen doğadaki tikel fenomenlerle, özellikle ögesel fenomenlerle —örneğin Vishnu'nun ateş niteliği taşıması gibi (Wilson Sözlüğü,¹⁹ s.v. 2)— kısmen de tinsel fenomenlerle ilişkilidir; bu malzeme çeşitli şekillerde bulanıkça kaynaşır durur, çoğu zaman da en itici şekilleri seyir için görünüşe getirir.

Bu üç-suretili tanrıda aynı zamanda şu da açıkça görünür ki, burada tinsel şekil henüz hakikati içinde ortaya çıkamaz, çünkü

¹⁸Trimurti: Hind trinitesi; Brahma, Vişnu ve Siva adlı üç tanrıdan oluşur, ki bunların üçünün bir ve birinin üçü-birden olduğuna inanılır. Brahma da dahil bu üç tanrının onların hepsinin ötesinde yer alan kişilik-dışı soyut Brahma düşüncesi içerisinde âdetâ fenafillah oldukları varsayılmıştır. —çev.

¹⁹Horace Hayman Wilson, *A Dictionary in Sanskrit and English* (Calcutta, 1819).

burada tinsel-olan asıl ve belirleyici anlamı oluşturmaz. Eğer üçüncü tanrı somut bir birlik olup ayrımdan ve ikilikten kendisine geri dönseydi, bu tanrılar üçlemesi tin olurdu. Çünkü hakiki tasarımına göre Tanrı, genelde tinin Kavramını oluşturan bu etkin mutlak ayırım ve birlik olarak tindir. Fakat Trimurti’de üçüncü tanrı hiç de somut bir bütünlük değildir; tersine o, diğer ikisiyle yan yana bizzat yalnızca *bir* tektir ve dolayısıyla aynı şekilde bir soyutlamadır; burada bir kendine geri dönüş değil, fakat yalnızca bir başka şeye geçiş, bir değişme, doğurtma ve yokolma vardır. Bu yüzden aklın bu türden ilk sezilerinde en yüksek hakikati yeniden bulmaya ve bu sezdirişte kendi ritmine göre Hristiyanlığın temel bir tasarımını oluşturan üçlemeyi içeren Hristiyan Üçlüsünü görmeye hiç kalkışmamalıyız.

Brahma ve Trimurti’den hareketle Hind hayalgücü fantastik olarak daha da öteye sonsuz sayıda çok-şekilli tanrılara doğru ilerler. Çünkü özünde ilahî-olan olarak kavranan bu tümel anlamlar, şimdi tanrılar olarak kişileştirilmiş ve sembolleştirilmiş binlerce fenomende yeniden karşımıza çıkarlar; buluşlarında kendi aslî doğasına uygun hiçbir şeyle uğraşmayan ve her şeyi ve herbir şeyi yerinden oynatan hayalgücünün belirlenimsizliğinden ve bulanıklaştırıcı durdurak bilmezliğinden ötürü, bu fenomenler açık bir anlamanın yoluna en büyük engelleri dikerler. En tepede İndra’nın, yani hava ve göğün bulunduğu bu ikinci dereceden tanrıların daha ayrıntılı içeriği, öncelikle, yararlı ya da zararlı, koruyucu ya da yıkıcı olsun etkinliklerinin, başkalaşımlarının ve etkilerinin farklı özellikleriyle doğanın tümel güçleri tarafından, yani yıldızlar, ırmaklar, sıradağlar tarafından verilir.

Fakat Hind hayalgücünün esas konularından biri tanrıların ve herşeyin doğuşudur, yani theogonya ve kosmogonyadır. Çünkü Hind hayalgücü, genellikle, en duyusal-olmayan şeyleri dış görünüşün tam ortasına sokma ve yine bunun tersi yönde en doğal ve en duyusal olanı en aşırı soyutlama ile yeniden silip yok etme

uçları arasında gidip gelen değişmez bir sürece çakılıp kalır. Aynı şekilde en yüksek ilahîlikten tanrıların doğuşu ve Brahma'nın, Vishnu'nun ve Shiva'nın edimleri ve belirlenimli varoluşu tikel şeylerde, tepelerde, sularda, insani işlerde sunulur. Bu durumda, bir yandan aynı içerik, kendisi için tanrıların tikel bir şekline bürünürken, öte yandan da bu tanrılar tekrar en yüksek tanrıların tümel anlamlarına geçiverir. Bu theogonyaların ve kosmogonyaların sayısı pekçoktur ve bitip tükenmez çeşitlemeleri vardır. Hindlilerin dünyanın yaradılışını ve herşeyin doğuşunu *şu şu şekilde* tasarımladıkları söylenirse, bu, daima yalnızca tek bir mezheb için ya da tek bir belirli kitab için geçerli olabilir, çünkü başka yerlerde aynı şeyi hep farklı şekilde ortaya konmuş olarak bulabilirsiniz. İmgeleri ve şekilleri bakımından bu halkın hayalgücü bitip tükenmezdir.

Doğuş-öykülerini baştan sona kateden temel bir tasarım, bir *tin-sel yaratma* tasarımı olmak yerine, *doğal doğurtmanın* hep tekrarlanıp duran betimlenişidir. Bu görü-tarzlarıyla bir defa tanıştık mı, utanç duygumuzu bütünüyle altüst eden pekçok sunumun kapısını açarız, çünkü utanmazlık burada ifrata vardırılır ve duyusallığı içinde inanılmaz boyutlara ulaşır. *Ramayana* destanındaki çok ünlü ve bilinen episod, yani Ganga'dan türeyen soy episod, bu kavrayış türünün ve tarzının parlak bir örneğini verir. Hikâye Rama'nın Ganges'a tesadüfen gelişiyile ilgili olarak anlatılır. Buzla kaplı dondurucu Himavan'ın, yani dağlar prensinin, dal gibi incecik Mena'-dan olma iki kızı vardır: yaşça büyük olan Ganga ve genç, güzel Uma. Tanrılar, özellikle de İndra, kutsal ayinleri yapabilsinler diye babasından Ganga'yı kendilerine göndermesini dilemiştir ve Himavan'ın bu dileği kabul etmeye gönüllü görünmesi üzerine Ganga yukarıya kutsal tanrıların huzuruna çıkar. Bunu Uma'nın hikâyesi izler: Uma, alçakgönüllükle ve tövbekârlıkla dolu pekçok harikulade işler başardıktan sonra Rudra'yla, yani Shiva'yla evlenir. Bu evlilikten sarp ve kıraç sıradağlar doğar. Aralıksız bir yüzyıl boyun-

ca Shiva gerdekte Uma'yla kucak kucağa yatar; bunun sonucunda Shiva'nın dölleyici gücünden dehşete düşen ve doğacak çocuktan kaygıya kapılan tanrılar ondan dölleme gücünü yeryüzüne yöneltmesi dileğinde bulunurlar. İngiliz çevirmen [Sir Charles Wilkins] edeb ve hayâdan büsbütün yoksun olduğu için bu pasajı harfi harfine çevirmekten kaçınmıştır. Shiva tanrılarının dileğine kulak verir; evreni tahrib etmemek için döllemekten artık vazgeçer ve tohumunu yeryüzüne saçar; ateşin nüfuz etmesiyle bu tohumdan Hindistan'ı Tataristan'dan ayıran beyaz dağ doğar. Fakat Uma bu duruma kızıp öfkeye kapılır ve tüm evlilik-bağını lanetler. Bunlar bir bakıma bizim hayalgücümüzün ve tüm anlayışımızın dışında kalan dehşet verici, grotesk kompozisyonlardır, öyle ki bu kompozisyonlar altta yatan anlamı edimsel tarzda sunmak yerine sadece sezdirirler.

[A. W.] Schlegel episodun bu parçasını çevirmemiştir. O, yalnızca Ganga'nın yeniden yeryüzüne inişini nakleder. Bu da şöyle olmuştur: Rama'nın bir atası olan Sagara'nın kötü bir oğlu varmış, fakat ikinci bir eşten de bir balkabağı içinde dünyaya gelen altmışbin oğlu varmış ve bunlar süzme tereyağ dolu fiçılar içinde güçlü birer erkek haline gelmişler. Bir gün Sagara bir at kurban etmek istemiş, fakat yılan biçimine bürünen Vishnu atı ondan kaçırılmış. Bunun ardından Sagara altmışbinleri onun üzerine salmış. Büyük güçlüklerden ve arayıp taramalardan sonra altmışbinler tam Vishnu'ya yaklaştıklarında Vishnu'nun soluğu onları yakıp kül etmiş. Sonunda uzun bir bekleyişten sonra Sagara'nın torunlarından biri, Ansuman, Asamanya'nın gözkamaştıran oğlu altmışbin amcasını ve kurbanlık atı bulmak için yola koyulmuş. Atı, Shiva'yı ve kül yığınına gerçekten de buluvermiş; fakat kuş-kral Garudas ona kutsal Ganga'nın nehri gökyüzünden kül yığını üzerine akmadıkça akrabalarının asla yeniden hayata dönmeyeceğini söylemiş. O zaman gözüpek Ansuman Himavan'ın doruğunda otuziki-bin yıl boyunca en katı kefâretleri ödemiş. Ama boşuna. Ne ken-

dinin çektiği çilelerin ne de oğlu Dwilipa'nın otuzbin yıllık çilesinin ona en küçük bir yardımı olmuş. Ancak Dwilipa'nın oğlu muhteşem Bhagiratha, bin yıllık bir kefarete daha ödedikten sonra büyük işi başarmış. Artık Ganga hızla aşağıya akınaya başlamış, fakat onun yeryüzünü harabetmesini önlemek için Shiva başını suyun altına tutmuş, su saç lülelerine akıp gitsin diye. Derken Ganga'nın bu lülelerden kurtulup serbestçe akabilmesi için Bhagiratha'dan yeni kefaretlere ödemesi istenmiş. Nihayet Ganga altı akıntı halinde dökülmüş; yedinci akıntıyı ise Bhagiratha görülmedik güçlüklerden sonra göğsü çıkmış olan altmış binlere doğru döndürmüştü; bu arada Bhagiratha da uzun süre barış içinde kendi halkına hükümdarlık etmiş.

Diğer theogonyalar da, örneğin İskandinav ve Grek theogonyaları Hindlilerinkine benzer. Bunların hepsinde soyun doğuşu ve doğurtuluşu ana kategoridir; fakat bu theogonyaların hiçbiri, esasta, şekillendirmelerinde böylesi buluş keyfiliğiyle ve uygun-suzluğuyla ve bu denli vahşice kendini [Hindlilerinki kadar] oraya buraya savurmaz. Özellikle Hesiodos'un theogonyası çok daha saydam ve belirlenimlidir, öyle ki her an nerede olduğumuzu biliriz ve anlamı açıkça fark ederiz; çünkü anlam pırıl pırıl parlar ve dış şeklin yalnızca kendinin dış görünüşü olduğunu gösterir. Bu theogonya²⁰ Khaos, Erebus, Eros ve Gaia ile başlar; Gaia tek başına kendisinden Ouranos'u meydana getirir ve sonra onunla çiftleşerek sıradağları, Pontos'u, vb., ayrıca Kronos'u, Kyklop'ları ve yüz-kollu devleri meydana getirir ki, Ouranos bunları doğumlarından hemen sonra Tartaros'a kapatmıştır. Gaia, Ouranos'u hadım etmesi için Kronos'u kışkırtır; bu iş olup biter; çıkan kan toprağa dökülüp saçılır, buradan da Erinys'ler [Fury'ler —çn.] ve Devler doğar, hadım edilen organ ise denize düşer ve denizin köpüklerinden Kythera'lı [yani Aphrodite] doğar. Bütün bunlar daha açıktır ve sıkıca birbirine bağlanmıştır ve aynı zamanda salt doğa-tanrıları çemberinde durup kalmaz.

²⁰Theogonia, 116 vd.

3. Arınma ve Kefâret Görüsü

Şimdi asıl sembole bir geçiş noktası ararsak, bunun ilk başlangıçlarını Hind hayalgücünde de bulabiliriz. Çünkü Hind hayalgücü, her ne kadar duysal görünüşü başka hiçbir halkın böylesine ölçsüzlük ve değışkenlik içinde sergilemediğı bir çoktanrılığa raptetmeye çabalasa da, öte yandan yine de çokçeşitli görülerde ve anlatılarda en yüksek tanrıya ilişkin tinsel soyutlamanın daima farkındadır; öyle ki tek-olan, duysal ve fenomenal olan, bu tanrı soyutlamasıyla karşılaştırıldığında ilahi-olmayan uygunsuz birşey olarak ve bu yüzden de olumsuzlanması ve aşılması gereken bir şey olarak kavranır. Çünkü başta söylendiğı gibi, Hind görü-tarzının kendine özgü tipini ve bu görünün gide-rilemez bağdaştırma zaafını oluşturan şey tam da bir yanın öbür yanla bu tersyüz-edilişidir. Bu yüzden Hind sanatı duysal-olandan el etmek çekmeyi ve tinsel soyutlama ve içe dalma gücünü çeşitli tarzlarda şekillendirmekten hiç bıkip usanmamıştır. Bitmez tükenmez kefareterin ve derin düşünümünün betimleri bu kategoriye girer ki, bunların en önemli örneklerini yalnızca en eski epik şiirlerde —*Ramayana*'da ve *Mahabharata*'da— değil, fakat başka pekçok şiirsel sanat eserinde de buluruz. Gerçi bu tür kefareter çoğı zaman yükselme hırsı yüzünden veya en azından Brahma ile en yüksek ve en son birliğe ve dünyevi ve sonlu olanın yıkımına götürmeyen belli bir takım amaçlar peşinde koşmak yüzünden ödenir — örneğın bir Brahman gücü kazanma amacı gibi. Ama yine de burada hep şu görüş bulunur ki, kefareter ve belirlenimli, sonlu her şeyden giderek uzaklaşan sürekli düşünüm, belirli bir kast içinde doğmuş olmanın ve salt doğal-olanın ve doğa-tanrılarının üzerine yükselir. Bu yüzden özellikle tanrıların prensi İndra, katı kefareter ödeyenlere karşı çıkar ve onları bundan caydırmaya çalışır ya da caydıramazsa, kendisine yardım etmeleri için daha yüksek tanrılara başvurur; çünkü aksi takdirde bütün gök karışıklık içine girecektir.

Bu tür kefareterin ve bunların farklı türlerinin, aşamalarının ve derecelerinin sunumunda Hind sanatı çoktanrıcılığındaki kadar buluşçudur ve büyük bir ciddiyetle bu buluş işinin peşinde koşar durur.

Bu noktadan itibaren araştırmamızı daha da genişletebiliriz.

C. ASIL SEMBOLİK

Güzel sanat için olduğu gibi, sembolik sanat için de şu zorunludur: Sanatın şekil vermeye kalkıştığı anlam, Hind sanatında olduğu gibi yalnızca dışsal varoluşuyla ilk *dolayımsız* birlikten, yani her bölünmeden ve ayrımlaşmadan önce gelen temel bir birlikten ortaya çıkınakla kalmayıp, aynı zamanda *dolayımsız* duyusal şekilden kendisi için *özgür* hale de gelmelidir. Bu özgürleşme, ancak duyusal ve doğal olan kendi içinde olumsuz olarak, aşılması gereken ve aşılmış olan şey olarak kavrandığı ve gözönüne getirildiği ölçüde meydana çıkabilir.

Yine ayrıca şu da zorunludur ki, doğal olanın geçip gitmesi ve kendini-aşması olarak görünüşe çıkan olumsuz, genelde şeylerin *mutlak anlamı* olarak, İlahî-olandaki bir uğrak olarak kabul edilmeli ve şekillendirilmelidir. İşte bu yüzden Hind sanatını zaten bir kenara bıraktık. Elbette, Hind hayal gücü olumsuz olanın görüsünden yoksun değildir; Shiva [Siva —çn.] yokedicidir ve doğurtgan İndra ölüp gider; korkunç dev Kala olarak kişileştirilmiş yokedici Zaman bile, aslında, bütün dünya-hükümdarlığını ve tanrıların tümünü, hatta Brahma'da yokolup giden Trimurti'yi bile yok eder, tıpkı en yüksek tanrıyla özdeşleşmesi içerisinde bireyin kendisini ve bütün bilmesini ve istemesini hiçleştirmesi gibi. Fakat bu görülerde olumsuz-olan, kısmen yalnızca bir değişme ve başkalaşmadır, kısmen de belirlenimsiz ve dolayısıyla boş ve içeriksiz tümelliğe doğru koşuştururken belirlenimli-olanı döküp saçan soyutlamadır yalnızca. Buna karşı, İlahi-olanın tözü, şekil-değiştirmelerde, çoktanrıcılığa geçiş ve ilerleyişte ve bir tanrılar

çokluğundan bir kez daha tek bir en yüksek tanrıya yükselişte, değişmeden bir ve aynı kalır. Bu, Kavramına zorunlulukla ait kendi belirlenimli karakteri olarak olumsuz-olanı bu tanrı olarak kendinde taşıyan tek bir Tanrı değildir.²¹ Hind görüşüne benzer bir şekilde, Parsî [Farsî —çn.] görüde de, çürüyüp bozulmanın ve zarar ziyanın nedeni, Ormuzd'un *dışında* Ahriman'da bulunur ve buradan yalnızca bir karşıtlık ve bir savaş ortaya çıkar, ki bu karşıtlık ve savaş, tek bir tanrıya, Ormuzd'a, onun pay sahibi olduğu bir uğrak olarak ait değildir.

İmdi daha öte bir adım atmak durumundayız, şöyle ki: Olumsuz-olan, bir yandan bilinç tarafından kendisi için Mutlak-olan olarak saptanır, fakat öbür yandan İlahî-olanın yalnızca *tek bir* uğrağı olarak görülür —sadece hakikî Mutlak'ın dışında [Ahriman gibi] bir başka tanrıya yüklenmeyen, fakat hakikî Tanrı'nın, *kendisinin* olumsuzlanması olarak görüneceği ve dolayısıyla olumsuz-olana kendi içkin belirlenimi olarak sahip olacağı şekilde Mutlak'a atfedilen bir uğrak olarak görülür.

Bu daha öte tasarım sayesinde, Mutlak, belirlenimliliğini kendi içerisinde bulmak ve dolayısıyla kendi içinde bir birlik olmak suretiyle, ilk kez özünde *somut* hale gelir ve bu birliğin uğrakları kendilerini bir ve aynı Tanrı'nın ayrılaşmış belirlenimleri olarak görüye açık kılarlar. Çünkü burada kendinde mutlak anlamın belirlenimliliğine duyulan gereksinim ilk defa giderilmiş olur. Evvelce irdelediğimiz anlamlar, soyutlukları yüzünden, tamamen belirlenimsiz ve dolayısıyla şekilsiz kaldılar ya da tersine bu anlamlar belirlenimliliğe doğru ilerledilerse de, ya doğal varoluşla dolayimsız bir tarzda çakıştılar ya da bir şekiller savaşına tutuştular; barışa ya da bağdaşmaya asla ermeyen bir savaştı bu. Bu iki yönlü kusur, şimdi, düşüncenin iç akışı ve halkların görü tarzlarının dışsal ilerleyişi yoluyla aşağıdaki gibi giderilmek durumundadır.

²¹ Sonlu-olanın, yani sonsuz-olanın olumsuzunun Tanrı'daki zorunlu mevcudiyeti, Hegel'in Hristiyanlık felsefesinin temel noktasıdır. Bkz. örn. Knox, T. M., *A Layman's Quest* (London, 1969), ch. 6.

(i) *İlkin*, kendi içinde Mutlak'ın her belirlenişini zaten ifadeye açılışın bir başlangıcı olduğundan burada iç ve dış arasında daha sıkı bir bağ kurulur. Çünkü her belirleme, özünde ayrımlaş(tır)madır; nitekim kendi sıfatıyla dışsal-olan daima belirlenimli ve ayrımlaşmıştır ve dolayısıyla dışsal-olanın anlamla şimdiye kadar irdelenen evrelerde olduğundan daha fazla bağdaştığı bir yön mevcuttur. Fakat kendi içinde Mutlak'ın ilk belirlenimliliği ve olumsuzlanması, tin olarak *tinin* özgür kendini-belirleyişi olamaz, ama bizzat yalnızca dolayimsız olumsuzlama olabilir. En kapsamlı tarzı içerisinde, dolayimsız, yani doğal olumsuzlama *ölümdür*. Bu yüzden, Mutlak, şimdi, bu olumsuzlamaya kendi Kavramına eklenen bir belirlenim olarak girecek ve yokolup gitmenin ve ölümün yolunda yürüyecek şekilde yorumlanır. Dolayısıyla, halkların bilincinde ilkin ömrünü tamamlayan duyusal şeyin ölümü olarak ortaya çıkan ölümün ve acının ululanışını görürüz; doğal-olanın ölümü, Mutlak'ın hayatındaki zorunlu bir halka olarak bilinir hale gelir. Ama yine de Mutlak, bir yandan bu uğrağı, yani ölümü deneyimlemek için varlığa gelmek ve belirlenimli bir varoluşa sahip olmak zorundadır, buna karşılık öte yandan Mutlak, ölümün yokedişinde durup kalmaz, fakat buradan hareketle daha yüksek bir tarzda kendi içerisinde tekrar olumlu bir birliğe *sokulur*. Dolayısıyla burada, ölme, hiç de anlamın bütünü olarak değil, fakat yalnızca *tek bir* yönü olarak alınır. Mutlak, aslında, kendi dolayimsız varoluşunun bir aşılması olarak, bu varoluşun bir geçip gidişi ve yokoluşu olarak kavranır, fakat aynı zamanda olumsuz-olanın bu süreci aracılığıyla, diğer taraftan, kendine bir geri dönüş olarak, bir yeniden doğuş ve kendi-içinde-öncesiz-sonrasız-ve-ilahi-oluş olarak da kavranır. Çünkü ölümün iki anlamı vardır: (a) ölüm, tam da doğal-olanın dolayimsız yokluğa-gidişidir, (b) ölüm, tamamen doğal-olanın ölümü ve dolayısıyla daha yüksek bir şeyin doğuşudur, yani *salt* doğal-olanın kendisine doğru ölüp gittiği tinsel-olanın doğuşudur, ki tin bu uğrağı kendi özüne ait olarak kendinde taşır.

(ii) Fakat bundan dolayı, *ikinci olarak*, dolayımsızlığı ve dışsal varoluşu içerisindeki doğal şekil, artık, içerisinde belli belirsiz görünen anlamla bağdaşan bir şey olarak kavranamaz, çünkü bizzat dışsal-olanın anlamı tam da real varoluşu içerisinde ölmesinden ve kendini aşmasından oluşur.

(iii) Aynı tarzda, *üçüncü olarak*, anlam ile şekil arasındaki salt savaşı ve Hindistan'da fantastik-olanı üreten hayal gücü mayası ortadan kalkar. Gerçi anlam, şimdi bile, henüz, mevcut gerçeklikten *kurtulup* kendisiyle saf birlik içerisinde bilinmez, yani henüz kendisini resmeden şekille *karşıtlaşabileceği* tarzda mükemmelen saf hale gelmiş açıklığı içerisinde anlam olarak bilinmez. Fakat diğer taraftan, tekil şekil de, şu tekil hayvan-figürü ya da şu insanî kişileşme, olay, eylem olarak, Mutlak'ın dolayimsız tamuygun bir varoluşunu görüye getiremez. Bu tamuygun olmayan özdeşlik, tam da mükemmel özgülleşmeye henüz ulaşılmadığı için, zaten aşılır. Bu her iki sunum tarzının yerine, daha önce yukarıda *asıl sembolik* diye adlandırdığımız sunum türü konur. Bir yandan, sembol şimdi öne *çıkabilir*, çünkü içsel olan ve anlam olarak kavranan şey, artık, Hind'lilerde olduğu gibi, kâh şurada burada dolaysız olarak dışsallığa batarak, kâh oradan soyutlamanın ıssızlığına geri çekilerek bir görünüp bir kaybolmaz; tersine, salt doğal gerçeklik karşısında kendisini kendisi için sağlamlaştırmaya başlar. Öte yandan, sembol şimdi şekillenmeye ulaşmak *zorundadır*. Çünkü bu noktaya kadar bütünüyle yerli yerinde olan anlam, kendi içeriğini doğal-olanın olumsuzlanması uğrağında bulsa da, yine de hakiki tarzda içsel-olan, ancak şimdi doğal-olanın dışına çıkmak için mücadele etmeye *başlar* ve dolayısıyla dışsal görünüş tarzıyla hâlâ içiçe-örülü kalır; bunun sonucunda, içsel-olan, dışsal bir şekil olmaksızın, kendi açık tümelliği içerisinde kendisi için bilincimize giremez.

Şekillendirme tarzı, şimdi artık, sembolik sanatta genel olarak *temel anlamı* oluşturan şeyin Kavramına karşılık gelir, öyle ki kendilerine özgü tek tek özellikleri içerisindeki belirlenimli doğa-biçimleri ve insan eylemleri, ne sırf kendilerini sunup kendileri

anlamına gelmeli ne de İlahî-olanı kendi içlerinde *dolayımsız halde* mevcut ve görünür olarak bilince getirmelidirler. Onların tikel şekil içerisindeki belirlenimli varoluşu, onlarla soydaş daha kapsamlı bir anlamı sadece *ima eden* niteliklere sahip olmalıdır. Bu yüzden, bu durumda da asıl sembolik biçim için tamuygun içeriği oluşturan, tam da yaşamın o evrensel dialektiğidir —doğum, büyüyüp gelişme, yokolup gitme ve ölümden yeniden-doğma; bu böyledir, çünkü doğal ve tinsel hayatın hemen hemen bütün bölümlerinde, bu süreci varoluşlarının temeli olarak taşıyan ve dolayısıyla bu tür anlamları görünür kılmak ve bu anlamlara işaret etmek maksadıyla kullanılabilen fenomenler vardır. Çünkü iki yan [anlam ve ifade] arasında aslında gerçek bir yakınlık bulunur. Örneğin, bitkiler tohumlarından çıkar, filizlenir, büyüyüp gelişir, çiçeklenir, meyva verirler ve sonra meyva çürüyüp gider ve yeni tohumlar meydana getirir. Aynı şekilde, güneş kışın aşağı seviyede durur, baharda yükseğe çıkar, ta ki yazın en yüksek noktasına varıncaya ve şimdi en büyük nimetlerini bahşedinceye ya da yokediciliğini gösterinceye dek, fakat bundan sonra güneş tekrar alçalıpatar. Yaşamdaki farklı dönemler —çocukluk, gençlik, ergenlik ve yaşlılık— aynı evrensel süreci sergilerler. Fakat daha da tikelleştirip ayrıntısına inerek, herşeyden önce, belli yerler de bu örneklemeler listesine girerler, sözgelimi Nil vadisi. Salt fantastik-olan, anlam ile anlamın ifadesi arasındaki bu yakınlığın daha temel niteliklerine ve bunlar arasındaki daha yakın bir karşılıklılığa yerini bıraktığı için, burada sembolleştirici şekiller arasında onların tamuygunluğu ya da uygunsuzluğu bakımından titiz bir seçim yapma [ögesi —çn.] işin içine girer; ve bu durdurak bilmez çılgınca taşkınlık, daha akla uygun bir ölçülülüğe doğru dizginlenip yatıştırılır.

Dolayısıyla ilk evrede bulduğumuz şekliyle daha uzlaştırılmış bir birliğin tekrar öne doğru çıkmakta olduğunu görürüz, fakat şu ayrımla ki, anlamın kendi gerçek varoluşuyla özdeşliği artık *dolayımsız* bir birleşme değil, ama ayrımdan hareketle *yeniden-kurulan* ve dolayısıyla sadece orada öylece bulunmayıp tin tarafından *meydana getirilen* bir birleşmedir. Genelde içsel-olan,

burada bağımsızlığa ve kendinin-bilgisine doğru büyüyüp gelişmeye başlar; ve kendi karşılığını doğal-olanda arar, ki doğal-olan da kendi yönünden benzer bir karşılığı tinsel-olanın hayatında ve yazgısında bulur. Sembolik *sanata* yönelik muazzam içtepi, burada, bir yanı diğerinde tanımaya çalışan, ikisi birbirine bağlı olmak koşuluyla iç anlamı dışsal şekil aracılığıyla ve dışsal şekillerin gösterimini iç anlam aracılığıyla görüye ve hayalgücüne getirmeye çabalayan bu dürtüden ileri gelir. Ancak içsel-olan özgür hale geldiğinde, ama yine de kendi özüne göre olduğu şeyi gerçek bir şekil içerisinde kendisine tasarımı ve tam da bu tasarımı kendi önünde aynı zamanda dışsal bir eser olarak da bulma içtepisini muhafaza ettiğinde, işte ancak o zaman, özellikle tasvir sanatlarına ilişkin olarak, asıl sanat içtepsi başlar. Başka deyişle, içsel-olana, tinsel etkinlik sayesinde, sırf [doğada] önceden öylece bulunmayıp [*vorgefundene/met with —çn.*], tin tarafından tasarlanıp bulunan [*erfundene/devised —çn.*] bir görünüş verme zorunluluğu ancak bu yolla ortaya çıkar.²² Bu durumda hayalgücü kendisi için bir amaç sayılmayan, fakat yalnızca kendine eş bir anlamı görünür kılmak için kullanılan ve dolayısıyla bu anlama bağımlı olan bir ikinci şekil meydana getirir.

İmdi bu durum şöyle düşünülebilir: bilincin başlangıç noktası anlamdır ve ancak bundan sonra bilinç, kendi tasarımlarının ifadesini bu tasarımlarla eşleşen şekiller içerisinde arayıp tarar. Fakat bu, asıl sembolik sanatın yolu değildir. Çünkü sembolik sanatın özgü-

²²Burada Hegel'in 'vorgefundene' (*met with* / karşılaşılmak, rastgelinmek, tesadüf edilmek, öylece bulunmak) ve 'erfundene' (*devised*/tasarlanmak, düşünülp bulunmak, icat edilmek) üzerine koyduğu vurguyu İngiliz dilinde aynen veremiyorum. 'İkinci şekil,' yani tin tarafından tasarlanıp bulunan şekil, dışsal dünyada sırf nasılsa öyle karşılaşılan birincisinden farklıdır. Bkz. cilt I, s. 2, dn. 2. [Knox'ın sözünü ettiği vurguyu az çok verebilmek için Türkçe çeviride 'vorgefundene' (*met with*) 'öylece bulunmak' ve 'erfundene' (*devised*) 'tasarlanıp bulunmak' şeklinde çevrilmiştir —çev.].

lûğü, bu sanatın her dışsallıktan *bağımsız* olarak kendinde ve kendisi için anlamların kavranışına henüz nüfuz edememesidir. Tam tersine, sembolik sanat, mevcut-olandan ve mevcut-olanın doğadaki ve tindeki somut varoluşundan yola çıkar ve ancak ve ancak bundan sonra mevcut-olanı tümel anlamlara doğru genişletir; burada tümel anlamların içeriği de benzer biçimde kendi payına böyle bir real varolanda bulunur, her ne kadar ancak çok kısıtlı bir tarzda ve tamamen yaklaşık bir biçimde olsa bile. Fakat aynı zamanda sembolik sanat, bu nesneleri, onlardan hayal gücü yoluyla öyle bir şekil yaratmak için tutup kavrar ki, bu şekil bu nesnelerdeki tümelliği bilince bu tikel gerçeklik içerisinde görülür ve tasarımılanır kılar. Dolayısıyla, sanatsal ürünler, sembolik olmakla, henüz tine hakikaten tamuygun bir biçim kazanmamışlardır, çünkü burada tinin kendisi, özgür tin olduğunda olacağı gibi, henüz kendisine içsel olarak açık değildir; yine de, en azından burada öyle şekillenmeler bulunmaktadır ki, bunlar sadece tek başına *kendilerini* sunmaları için seçilmeyip, daha derinde yatan ve daha kapsamlı olan anlamları ima etme amacı taşıdıklarını kendilerinde hemen açığa vuruyorlar. *Salt* doğal ve duyuşsal olan kendisini sunar; oysa ki sembolik sanat eseri, doğal fenomenleri ve insan biçimlerini gözlerimizin önüne getirirken kendi dışında ve ötesinde başka birşeyi hemen ima ediverir, ama yine de ima edilen şey sunulan şekillerle içeriden temellenen bir benzeşime ve özsel bir bağıntıya sahip olmak zorundadır. Somut şekil ile onun tümel anlamı arasındaki bağlantı çok çeşitli türlerde olabilir, kimi zaman daha dışsal ve dolayısıyla daha az açık olabilir, fakat kimi zaman da sembolize edilen tümellik aslında somut görünüşteki özsel ögeyi oluşturuyorsa daha temelli olabilir; bu durumda sembolün kavranılabilirliği çok daha kolaylaşır.

Bu bağlamda en soyut ifade türü *sayı*'dır ve sayı, anlamın kendisi sayısal bir belirlenim içerdiğinde yalnızca daha açık bir ipucu olarak kullanılacaktır. Örneğin, Mısır mimarisinde 7 ve 12 sayıları sık sık ortaya çıkar, çünkü yedi gezegenlerin sayısıdır, on iki de

ayların sayısıdır ya da toprağı verimli kılmak için Nil nehrinin sularının yükselmesi gereken ayakların sayısıdır. Bu durumda böyle bir sayıya kutsal gözüyle bakılır, çünkü bu sayı, doğanın bütün yaşamına hükmeden güçler olarak hürmet edilen unsurların muazzam bağıntılarının sayısal bir belirlenimidir. Oniki basamak, yedi sütun, bu anlamda semboliktirler. Aynı sayılar sembolizmi, aslında daha da ileri mythologyalara dek yayılır. Örneğin, Hercules'in oniki işi de kökenini yılın on iki ayında bulur gibidir, çünkü Hercules bir yandan bütünüyle insani bir şekilde bireyselleşmiş kahraman olarak sahneye çıkar, fakat öte yandan o yine de kendinde doğaya ilişkin sembolik bir anlam taşır: Hercules, güneş kursunun bir kişileştirilmesidir.

Bundan başka, daha somut olan *mekânsal* şekillenmeler vardır: labirentlerdeki dehlizler gezegenlerin devridaimine işaret eden birer semboldürler, tıpkı karmakarışıklıkları içerisinde dansların da, sembolik olarak büyük gök cisimlerinin hareketini taklit etme yönünde daha gizli bir anlam taşımaları gibi.

Yine bundan başka, *hayvan* şekilleri, semboller olarak kullanılırlar; fakat en mükemmel tarzda *insan* bedeninin biçimi bir semboldür; bu biçim daha yüksek ve daha uygun bir tarzda işlenmiş görünür, çünkü bu evrede tin, kendisini doğal-olandan tamamen kurtarıp kendinin daha bağımsız varoluşuna yükseltmekle zaten genelde kendisine şekil vermeye başlar.

Asıl sembolün genel Kavramını ve sanatın onu sunma zorunluluğunu oluşturan da işte budur. Şimdi, bu evrenin temelinde yatan daha somut görüleri gözden geçirmek için, tinin kendisine bu ilk inişi ile bağıntılı olarak, Doğu'dan uzaklaşıp Batı'ya dönmeliyiz.

Bu noktayı belirten genel bir sembol olarak, kendini ateşe atan, fakat küllerden ve alevler içerisinde ölümden yeniden gençleşerek doğan Anka Kuşu (*phoenix*) imgesini en başa yerleştirebiliriz. Herodotos, Mısır'da bu kuşu en azından resimlerde görmüş olduğunu bize anlatır [ii. 73] ve gerçekten de sembolik sanat-biçiminin merkezini oluşturanlar *Mısırlılardır*. Bununla birlikte, bu

noktayı daha ayrıntılı bir şekilde irdelemeden önce, her yönüyle eksiksiz olarak işlenmiş bu tür sembolik'e geçişi oluşturan bazı başka mitlerden söz edebiliriz. Bunlar, Adonis, Adonis'in ölümü, Aphrodite'nin Adonis'e yaktığı ağıt, cenaze merasimleri vb. ile ilgili mitlerdir ve Adonis'in ve Aphrodite'nin Suriye sahilindeki yurtlarıyla ilgili görülerdir. Frigya'daki Kybele tapımı aynı anlama sahiptir, ve bu anlam, Castor ile Pollux, Ceres ile Proserpine mitlerinde de yankılanır.

Bir anlam olarak, burada en öne çıkarılan ve kendisi için görünür kılınan şey, daha önce sözü edilen "olumsuz-olan" uğrağıdır, mutlak şekilde İlâhi-olan'da temellenen bir uğrak olarak, doğal-olan şeyin ölümüdür. Tanrının ölümüyle bağlantılı yas tutma törenleri, kaybedilene yakılan ifrat derecesinde ağıtlar buradan kaynaklanır, bununla birlikte kaybedilen sonradan yeniden-keşifle, yeniden-canlanmayla, yenilenmeyle tekrar yerine konur, öyle ki artık törensel *şenlikler* ortaya çıkabilsin. Bu tümel anlam, bu durumda yeniden, daha belirlenimli doğal anlama sahip olur: kışın güneş gücünü kaybeder, fakat baharda güneş ve güneşle birlikte doğa tekrar gençleşip tazelenir ve sonra ölür ve yeniden doğar. Böylece burada, *insani* bir olayda *kişileştirilmiş* İlâhi-olan, anlamını doğa yaşamı içerisinde bulur; öte yandan da bu doğa yaşamı, hem tinsel hem de doğal olanda genelde olumsuz-olanın özelliği için yine bir sembol olur.

Fakat hem kendine özgü içeriği hem de biçimi bakımından sembolik sanatın tam işlenişinin eksiksiz örneğini *Mısır*'da aramak durumundayız. Mısır tının kendini deşifre etmesi yönünde tinsel bir görevi üstlenen, ama yine de edimsel olarak bu deşifre etme noktasına ulaşamayan semboller ülkesidir. Problemler çözülmeden kalır ve dolayısıyla *bizim* getirebileceğimiz çözüm, yalnızca, Mısır sanatının ve onun sembolik eserlerinin muammalarını Mısırlıların kendilerince deşifre edilmemiş kalan bir problem olarak yorumlamaktan ibarettir. Bu tarzda, tin burada kendisini hâlâ daha

dışsallıkta arar, yine dışsallıktan çıkmak için mücadele eder ve o şimdi, (a) doğa fenomenlerinde kendi çabasıyla kendi özünü ve (b) tinin bir şekli olması bakımından doğayı, düşünce değil de *görü* için sergilemeye yönelik durdurak bilmez bir etkinlik içerisinde uğraşıp didinir. Bu sebepten dolayı Mısırlılar, şimdiye kadar anılan halklar arasında, tam anlamıyla *sanat* halkıdır. Fakat onların eserleri, gizemli' ve suskun, dilsiz ve hareketsiz kalır, çünkü burada tinin kendisi kendi iç hayatını hâlâ daha gerçekten bulmamıştır ve tinin açık ve seçik dilini hâlâ daha konuşamaz. Tinin kendi kendisiyle bu mücadelesini böyle dilsiz bir tarzda sanat aracılığıyla görünün önüne çıkarmaya, içsel-olana şekil vermeye ve genelde içselliğin olduğu kadar kendi içselliğinin bilgisine yalnızca dışsal olarak karşılık gelen şekiller yoluyla ulaşmaya yönelik tinin doymak bilmez dürtü ve itkisi Mısır'ın karakteristiğidir. Bu harikulade ülkenin halkı yalnızca ziraatçı değildi, inşaatçıydı da; onlar, her yerde toprağı kazdılar, kanallar ve göller açtılar; bu sanat içgüdüleriyle, onlar, yalnızca toprak üzerindeki en muazzam yapıları meydana getirmekle kalmayıp, aynı zamanda büyük bir gayretle toprağın derinliklerinde en devasa boyutlu uçsuz bucaksız binalar da kurdular. Herodotos'un naklettiği gibi,²³ bu tür anıtların dikilmesi, halkın en temel meşguliyeti ve halkı yönetenlerin de esas başarısıydı. Hindlilerin binaları da aslında devasadır, fakat bu ucu bucağı olmayan çokçeşitliliği Mısır'dan başka hiçbir yerde bulamayız.

1. Mısırlıların Ölüm Görüşü ve Sunumu: Piramidler

Mısırlıların sanat görüşünü tikel yönleri içerisinde alırsak, burada ilk başta, kendisi için elde tutulan içseli varoluşun dolaylılığına karşıt hale gelmiş buluruz: burada içsel, aslında yaşamın

²³Açık bir şekilde olmasa bile, bu Herodotos'un ii. Kitab'da Piramitlerin vb. inşası hakkında tüm söylediklerinden yapılmış oldukça yerinde bir çıkarımdır.

olumsuzu olarak, ölüm olarak alınır — Ormuzd'a karşıt Ahriman gibi kötüye ve zararlıya ait soyut olumsuzlama olarak içsel değil, fakat somut bir şekil içerisindeki içseldir bu.

(a) Hindliler ancak en içi boş soyutlamaya ve dolayısıyla da somut olan her şeye karşıt olarak olumsuz olan soyutlamaya kadar yükselirler. Hindlilerin bu tür Brahmalasma süreci, Mısır'da ortaya çıkmaz; tersine görülemez olanın Mısırlılar için daha derin bir anlamı vardır; ölü-olan, bizzat canlı-olanın içeriğini kazanır. Dolayimsız varoluştan yoksun olan ölü, yaşamdan ayrılığı içinde yaşayanla hâlâ daha bağıntısını korur ve bu somut şekil içerisinde bağımsız ve sürekli kılınır. Bilindiği gibi, Mısırlılar kedileri, köpekleri, şahinleri, firavun farelerini, ayıları, kurtları,²⁴ fakat özellikle ölmüş olan insanları mumyalayıp onlara tapınırlar (Herodotos, ii. 67, 86-90). Mısırlıların ölüye gösterdikleri hürmet defin töreniyle sınırlı değildir, fakat ölülerin cesetler olarak sürekli korunmalarına ilişkindir.

(b) Ayrıca, Mısırlılar, ölmüş olanın bu dolayimsız ve hattâ doğal süregitmesinde de durup kalmazlar. Doğal olarak korunan şey, aynı zamanda Mısırlıların *tasarımlarında* süregiden bir şey olarak da kavranır. Herodotos, Mısırlılar hakkında insan ruhunun ölümsüzlüğünü ilk öğretenin onlar olduğunu söyler [ii. 123]. Yani Mısırlılarla birlikte, doğa ile tin arasındaki ayrım ilk kez bu daha yüksek biçim içerisinde de ortaya çıkar, çünkü kendisi için bağımsızlık kazanan sadece doğal olan değildir. Ruhun ölümsüzlüğü tinin özgürlüğüne çok yakın durur, çünkü [ölümsüzlük kavrayışı şunu içerir ki] Ben kendisini varoluşun doğallığından geri çekilmiş ve kendisiyle kâim olarak kavrar; nitekim bu kendinin-bilgisi, özgürlüğün ilkesidir. İmdi elbette bu, Mısırlıların özgür tin kavrayışına tam anlamıyla ulaştıkları anlamına gelmez; onların bu inancını ele alırken ruhun ölümsüzlüğünü bizim kavra-

²⁴Herodotos tüm bu hayvanların kutsal olduklarını söyler, fakat sadece kedilerin mumyalandıklarından söz eder.

ma tarzımıza göre düşünmemeliyiz; fakat yine de Mısırlılar yaşamdan ayrı varoluşu içerisinde bedeni hem dışsal olarak hem de kendi tasarımları içerisinde hep gözönünde tutma görüşüne zaten sahiptiler. Bundan dolayı, onlar bilincin kendi özgürleşmesine geçişini sağladılar, ama yine de yalnızca özgürlük alanının eşiğine ulaştılar. — Onların bu görüşü, dolayimsız olarak real olan şeyin mevcudiyeti karşısında bağımsız bir ölümler ülkesi kavrayışına doğru genişler. Bu görülemeyenler krallığında bir ölümler mahkemesi bulunur ve Amenthes²⁵ olarak Osiris de mahkemenin başındadır. Aynı mahkeme dolayimsız gerçeklikte de mevcuttur, çünkü ölümler insanlar arasında da yargılanırlar ve örneğin bir kralın ölümünden sonra herhangi bir kimse o mahkeme divanına şikayetlerini iletebilir.

(c) Daha ileri gidip, bu tasarımı ifade edecek bir *sembolik* sanat şekli ararsak, Mısırlıların inşa ettiği belli başlı yapılara bakmalıyız. Burada önümüzde iki yönlü bir mimari buluruz, biri yerin üzerinde, diğeri yeraltında: toprağın altındaki labirentler, muhteşem büyüklükte dehlizler, kilometrelerce uzunlukta geçitler, hierogliflerle süslenmiş odalar, herşey üst düzeyde bir titizlikle işlenmiştir; sonra yerin üzerinde ilave olarak öyle şaşırtıcı yapılar inşa edilmiştir ki bunlar arasında *Piramidler* en önde gelir. Piramidlerin amacı ve anlamı hakkında yüzyıllardır her türlü varsayım ortaya atılmıştır, ama yine de bugün kuşku götürmez görünmektedir ki, Piramidler hükümdarların ya da kutsal hayvanların, örneğin Apis'in veya kedilerin, İbis'in vb.²⁶ mezarları için barınaklardır. Bu şekilde Piramidler gözlerimizin önüne bizzat sembolik sanatın yalın imgesini

²⁵Burada Hegel yanlış bilgilenmiş görünüyor. Amenthes Mısır dilinde Hades'e karşılık gelen sözcüktür, yani Osiris'in hükümlerindeki ölümler krallığının adıdır ve Hegel'in *Din Felsefesi*'nde (Lasson's edn., *Die Natur-religion*, 1927, p. 2169) söylediği de budur.

²⁶Hegel, burada tekrar Herodotos'a (ii) başvurur. Bir kuş olan İbis için bkz. kısım 76. Herodotos'a göre Apis bir tanrıdır (kısım 38 ve 153), fakat daha ziyade kutsal boğa olarak tanınır.

koyarlar; onlar kendilerinde bir iç anlam gizleyen mucizevi kristallerdir ve sanat tarafından meydana getirilen dışsal şekiller olarak Piramidler o anlamı öyle sarıp sarmalarlar ki, onların salt doğallıktan ayrı bir iç anlam için ve yalnızca bu anlamla bağlantı içerisinde var oldukları apaçıktır. Fakat burada anlamı oluşturan bu ölüm ve görülemeyenler ülkesi, sanatın hakiki içeriğinin yalnızca *tek bir* yanına, biçimsel yanına, yani dolayimsız varoluştan kopup ayrılma yanına sahiptir; ve bu yüzden bu ülke esas olarak yalnızca Hades'tir; kendi sıfatıyla duyulur olandan özgürleşmiş olsa bile, yine de aynı zamanda kendi içinde varolan ve dolayısıyla kendi içinde özgür ve canlı tin olan bir canlılık değildir henüz. — Bu bakımdan böyle bir iç anlamın şekli hâlâ o anlamın belirlenimli içeriğinin yalnızca dışsal bir biçimi ve örtüsü olarak kalır.

Piramidler, içerisinde bir iç anlamın saklı durduğu bu tür bir dışsal çevrelerdir.

2. Hayvana Tapınma ve Hayvan Maskeleri

İmdi genelde içsel-olanın görülmüze dışsal tarzda mevcut bir şey olarak sunulması bakımından, Mısırlılar, İlahî-olanın boğa, kediler ve pekçok başkaları gibi canlı hayvanlardaki edimsel varoluşuna tapınmakla tam karşıt uca düşmüşlerdir. Canlı-olan şey inorganik dışsallıktan daha yüksekte durur, çünkü canlı organizma, dışsal şeklinin ima ettiği, ama yine de içeride ve sırla dolu kalan içsel birşeye sahiptir. Bu yüzden burada hayvana tapınma gizli bir iç varlığın görüsü olarak anlaşılmalıdır; yaşam olarak bu iç varlık tamamen dışsal olan üzerinde daha yüksek bir güçtür. Kuşkusuz, hakikaten tinsel olan yerine hayvanların, köpeklerin ve kedilerin kutsal sayılması bize daima itici gelir.

Kendi başına alındığında, bu tapınmada sembolik hiçbir şey yoktur, çünkü burada edimsel canlı hayvana, örneğin Apis'e bizzat tanrının bir varoluşu olarak tapınılıyordu. Fakat Mısırlılar hayvan biçimini sembolik olarak da kullanmışlardır. Bu durumda bu biçim,

artık kendi hesabına değer taşımayıp, daha genel birşeyin ifadesi düzeyine indirilir. En naiv biçimi içerisinde bu durum, özellikle mumyalama tasvirlerindeki hayvan maskelerinde ortaya çıkar; bu tasvirlerde cesedi teşrih eden ve bağırsakları çıkaran kişiler hayvan maskeleri takmış olarak resmedilirler. Burada açıktır ki, böyle bir hayvan başı, bizzat kendisini değil, farklı ve daha genel bir anlamı belirtir. Üstelik, hayvan şekli, insan şekliyle içiçe girmiş olarak kullanılır; arslan başlı insan figürleriyle karşılaşırız ve bunlar Minerva'nın şekilleri olarak kabul edilirler; keza şahin başlarına da rastlanır ve Ammon başlarına da boynuzlar takılır. Burada sembolik bağıntılar açıkça göze batar. Benzer şekilde Mısırlıların hieroglif yazısı da büyük ölçüde semboliktir, çünkü bu yazı ya kendilerini değil ama kendileriyle bağıntılı bir tümeli sunan edimsel nesneleri resmederek anlamları tanımamızı sağlar ya da fonetik ögesi bakımından bu yazı, [adının —çn.] baş harfi, konuşmada dile getirilecek olan sesle aynı sesi veren bir nesneyi resmetmekle tek tek harfleri belirtir.

3. Tam Sembolik: Memnon'lar, İsis ve Osiris, Sfenks

Mısır'da, genelde, hemen her şekil, kendi kendisini işaret etmeyip, benzeş ve dolayısıyla bağıntılı olduğu bir başka şeyi ima eden bir sembol ve bir hierogliftir. Yine de asıl semboller, bu bağıntı daha temel ve daha derin olduğunda ancak, gerçekten tam olurlar. Bu bağlamda, yalnızca sık sık yinelenen şu görülerden kısaca söz edeceğim.

(a) Nasıl ki bir yönden Mısır inanışı hayvan biçiminde gizli bir içsellik sezişine sahipse, aynı şekilde diğer yönden de, burada insan şeklini, iç öznelik ögesini kendi dışında bulacak ve dolayısıyla kendisini özgür güzelliğe açamayacak şekilde sunulmuş buluruz. Devasa Memnon heykelleri özellikle dikkat çekicidir; kendileriyle kaim, hareketsiz, kollar bedene yapışık, ayaklar sımsıkı biraraya

kenetli, kırıptısız, kaskatı ve cansız duran bu heykeller, güneş ışınları kendilerine dokunup ruh ve ses versin diye yüzleri güneşe dönük dikilmişlerdir. Herodotos, Memnon heykellerinin gün doğarken kendiliğinden bir ses verdiklerini nakleder.²⁷ Elbette daha yüksek eleştiri buna kuşkuyla bakmıştır, ama yine de bu ses olgusu son zamanlarda Fransızlar ve İngilizler tarafından tekrar kabul görmüştür; ve eğer bu ses bir takım hilelerle meydana getirilmiyorsa, onu şu varsayımda bulunarak açıklamak mümkündür: nasıl ki suda hışırdayan mineraller varsa, bu taş anıtların sesi de sabahın çiyinden ve soğuşundan ve de güneşin ışınlarının onlar üzerine düşmesinden, bunun neticesinde de küçük çatlakların oluşup kaybolmasından ileri gelir. Fakat *semboller* olarak alındığında bu dev heykellere yüklenecek anlam, onların kendilerinde özgür bir şekilde tinsel ruha sahip olmadıkları ve dolayısıyla canlanmayı içeriden, kendinde oran ve güzellik taşıyan şeyden çıkartabilmek yerine, bunun için dışarıdan gelen ışığa gerek duydıklarıdır, ki sadece bu ışık, ruhun sadasını bu heykellerden salıverir. Öte yandan insan sesi, herhangi bir dışsal itki olmaksızın kendi duygusundan ve kendi tininden cınlar, tıpkı genelde sanatın zirvesinin, içsel-olanın, kendisini kendi varlığından şekillendirmesinden oluşması gibi. Fakat insan şeklinin iç yanı, Mısır'da hâlâ dilsizdir ve onun canlandırılmasında gözönünde tutulan şey yalnızca doğal bir etmendir.

(b) Sembolik tasarımın daha ileri bir tipi İsis ve Osiris'tir. Osiris bir babanın belinden inmiş, doğurulmuştur ve sonra Typhon [Seth, Typh(o)eus —çn.] tarafından öldürülür. Fakat İsis, parçalanıp dağılan organları arar, bulur, toplar ve gömer. İmdi, bu tanrı hikâyesi, ilk bakışta, içeriği bakımından tamamen doğal anlamlara sahiptir. Bir yandan Osiris güneştir ve onun hikâyesi, güneşin yıl boyunca izlediği yolun bir sembolüdür; öte yandan, o, bütün Mısır'a bol-

²⁷Hayır. Hegel'in hafızası yanılmaktadır. Onun dayandığı otorite muhtemelen Tacitus'tur: *Annals*, ii. 61'de böyle bir heykelden söz edilmektedir.

luk bereket getiren Nil nehrinin yükselip alçalması anlamına gelir. Çünkü Mısır'da çoğu yıl yağmur yağmaz ve taşarak ülkeyi sulayan yalnızca Nil'dir. Kışın, Nil, kendi yatağında yüzeyden akıp gider, fakat sonra (Herodotos, ii, 19) yaz gündönümünden itibaren yüz gün boyunca mütemadiyen kabarıp yükselmeye başlar, kıyılarını dövüp parçalar ve ülkenin her tarafına sel gibi akar. Sonunda, su, ısı ve çölden esen sıcak rüzgarlar yüzünden tekrar kurur ve kendi nehir yatağına geri döner. Bundan sonra toprak pek az çabayla ekilip biçilir, en gür bitkiler tomurcuklanır, herşey filizlenir ve olgunlaşır. Güneş ve Nil, onların zayıflaması ve kuvvetlenmesi, Mısır toprağı üzerindeki doğal güçlerdir ve Mısırlılar, bu güçleri, insan şekilli İsis ve Osiris hikâyesinde sembolik olarak kendilerine tasvir ederler. Nihayet, yılın akışıyla bağlantılı olan burç kuşağının (zodyak) sembolik sunumu da bu bağlama aittir, tıpkı oniki tanrı sayısının oniki ayla bağlantılı olması gibi. Fakat diğer taraftan Osiris bizzat *insanlık* anlamına gelir: o, ziraatin, tarlalara sınır çekilmesinin, mülkiyetin, yasaların kurucusu olarak kutsal sayılır ve dolayısıyla ona yapılan ibadet, ahlâka ve yasaya en yakın insani tinsel etkinliklerle de bağlantılıdır. Bu yüzden de, Osiris, ölümlerin yargıcısıdır ve bu suretle saf doğa yaşamından tamamen ayrı bir anlam kazanır; bu anlam içerisinde sembolik olan kaybolmaya başlar, çünkü burada iç ve tinsel olan, bizzat, kendi iç varlığını resmetmeye başlayan insan şeklinin içeriği haline gelir. Fakat bu tinsel süreç, dışsal doğa yaşamını tam da iç içeriği olarak tekrar benimser ve o içeriği dışsal bir tarzda tanınır kılar: tapınaklarda, örneğin basamakların, katların, sütunların sayısında; geçitler, dolambaçlar ve hücreler çeşitliliği içerisindeki labirentlerde. Bu şekilde Osiris, kendi oluşum ve dönüşümlerinin farklı özellikleri içerisinde tinsel hayat kadar doğal yaşamdır da ve sembolik şekiller doğal öğelerin sembolleri haline gelir, buna karşılık doğal durumların kendileri de bir kez daha tinsel etkinliklerin ve onların çeşitlemelerinin yalnızca sembolü olurlar. Dolayısıyla şu ortaya çıkar ki, insan şekli burada salt kişileşme olarak kalmaz, çünkü burada doğal olan şey, bir yandan asıl anlam

olarak görünmekle birlikte, diğer yandan bizzat tinin bir sembolü haline gelir ve genelde, içsel olanın kendisini doğa görünümünden sıyırmakta olduğu bu alana tabi olmak durumundadır. Bununla birlikte, insani bedensel biçim, tamamen farklı bir şekillenme kazanır ve dolayısıyla da zaten, iç ve tinsel hayata doğru yükselme mücadelesini açığa vurur; fakat burada bu çaba, asıl amacına, kendinde tinin özgürlüğüne ancak kusurlu bir tarzda ulaşır. Şekiller devasa, ciddî, taş gibi donuk kalır; hiçbir zerafet ve canlı hareket izi taşımaksızın, özgürlükten ve berrak bir seçiklikten yoksun bacaklar, bedeninin geri kalanına sımsıkı ve sabit bir biçimde kenetlenmiş kollar ve kafa. Kolları ve ayakları serbest bırakma ve bedene hareket verme sanatı, en başta Daidalos'a atfedilir.²⁸

İmdi bu münavebeli sembolik yüzünden, Mısır'da sembol aynı zamanda bir semboller toplamıdır, öyle ki bir keresinde anlam olarak görünen şey aynı zamanda yeri geldiğinde tekrar bir sembol olarak da kullanılır. Anlamı ve şekli bulanık bir tarzda birbiri içine saran, aslında bir şeyler çeşitliliğini bildiren veya anıştıran ve dolayısıyla tek başına kendisini pekçok yönde geliştirebilecek iç öznelliğe zaten yakın düşen bir sembolikte, çağrışımlar belirsiz-anlamlıdır ve bu da bu ürünlerin erdemidir, her ne kadar bu belirsiz-anamlılık yüzünden onların açıklanmaları kuşkusuz güçleşse de.

Böyle bir anlamı deşifre etmede bugün çoğu zaman elbette ki çok ileri gideriz, çünkü aslında hemen hemen tüm şekiller kendilerini doğrudan semboller olarak sunarlar. Nasıl ki biz kendimize bu anlamı açık kılmaya çalışıyorsak, aynı şekilde Mısırlıların görüşüne de bu bir anlam olarak açık ve anlaşılır gelmiş olabilir. Fakat Mısır sembolleri, en başta gördüğümüz gibi, örtük olarak pekçok şey içerir, ama açık olarak hiçbir şey içermezler. Bu sem-

²⁸Kendi başlarına hareket edebilen heykeller yaptığı söylenen Atina'lı heykeltıraş ve mimar. O, aynı zamanda Minos için labirenti de inşa etmişti. Bkz. örn., Apollodoros, III. xv. 8; Euripides: Hecuba, 836 vd.; ve diğerleri.

bolleri açık kılma girişiminde bulunan çalışmalar vardır, ama yine de bu çalışmalar mutlak olarak apaçık olan şeyi elde etme mücadelesinden öteye geçmezler. Bu anlamda, Mısır'ın sanat eserlerini muammalarla dolu görürüz; kaldı ki bu muammaların çözümü, yalnızca bizim tarafımızdan kısmen erişilmez olmakla kalmaz, fakat genelde bu muammaları bizzat ortaya koyanlar tarafından da erişilmez kalır.

(c) Dolayısıyla Mısır sanat eserleri gizemli sembolik yapıları içerisinde muammalardır; tam anlamıyla bizzat nesnel muamma. Mısır tininin bu asıl anlamının bir sembolü olarak *Sfenks*'i anabiliriz. Sfenks, âdeta bizzat sembolik-olanın sembolüdür. Mısır'da en sert taştan oyulup cilâlanmış, hierogliflerle kaplı, yüzlerce saf halinde dizilmiş sayısız çoklukta sfenks şekli vardır ve bunlar arasında Kahire civarında bulunan biri öyle devasa boyuttadır ki, tek başına arslanın pençeleri bile bir insan boyundadır. Bu sfenkslerden bazıları, üst kısımda içlerinden insan bedeninin dışarı çıkmaya çabaladığı uzanıp yatmış hayvan bedenleridir. Yine [sfenkslerde —çn.] şurda burda bir koç kafası vardır, fakat başka yerlerde en yaygın olarak bir kadın başı bulunur. İnsan tini, kendi özgürlüğünün ve canlandırılmış şeklinin tam bir sunumuna varmaksızın, kendisini hayvanın kaba kuvvetinden ve gücünden dışa itmeye çalışır, çünkü burada insan tini hâlâ kendisinden başka olan şeyle karışmış ve bütünleşmiş kalmak zorundadır. Kendisine tamuygun tek bir gerçeklik içerisinde kendisinden hareketle kendini kavramayan, fakat yalnızca kendisine karşılık gelen şeylerde kendisini temaşa eden ve tam da kendisine yabancı olan şeyde kendisini bilince getiren bu öz-bilinçli tinselliğe yönelik itki, bu en uç sınırdaki muamma haline gelen kendi sıfatıyla sembolik-olandır.

Bizim bir kez daha sembolik olarak yorumlayabileceğimiz Grek mitindeki Sfenks'in bilmece soran bir canavar olarak ortaya çıkması işte tam da bu anlamdadır. Sfenks, çok iyi bilinen şu muammayı ortaya attı: Sabah dört, öğlen iki ve akşam üç bacak

üzerinde yürüyen şey nedir? Oidipous basit cevabı buldu: bir insan; ve Sfenks'i kayadan yuvarlayıp aşağıya attı.²⁹ Bu sembolün açıklaması 'mutlak anlam'da, yani tinde bulunur, tıpkı ünlü Grek yazıtının insana seslendiği gibi: Kendini bil. Bilincin ışığı, kendi somut içeriğini kendisine ait tamuygun şekil aracılığıyla açıkça parıldatan ve [nesnel] varoluşu içerisinde tek başına kendisini açığa vuran açıklıktır.

²⁹Apollodoros'a göre, III. v. 8, Sfenks, bilmece doğru bilindikten sonra kendisini aşağıya attı. 'Kendini bil' Delphoi'daki Apollon tapınağı üzerindeki yazıtı (Platon, *Protagoras*, 343 B).

Bölüm II

YÜCENİN SEMBOLİK'İ

KENDİNDEN ÇIKARAK kendini tamuygun bir tarzda şekillendiren tinin muammalı-olmayan açıklığı, sembolik sanatın amacıdır; fakat anlam tüm görünüş dünyasından ayrılmış olarak kendisi için bilince gelirse ancak bu amaca ulaşılabilir. Çünkü bu ikisinin [anlamın ve şeklin] dolaylımsızca görülenmiş birliğinde, kadîm Parsi'lerde olduğu gibi sanat yoktu; bu ikisinin ayrılığı ve buna karşılık yine de talepedilen şey, yani onların dolaylımsız bağlantısı arasındaki çelişki Hindlilerin fantastik sembolik'ini meydana getirmişti; oysa Mısır'da bile içselliğin ve kendinde-ve-kendisi-için anlamın bilinişi hâlâ daha görünüş dünyasından kurtulup özgürleşmemişti ve bu da Mısır'da sembolik-olanın muammalarının ve anlaşılmalığının sebebini vermekteydi.

İmdi kendinde-ve-kendisi-için-olanın [yani mutlak anlamın —çn.] duysal mevcudiyetten, yani dışsallığın empirik tekliğinden ilk kesin arınışı ve açıkça ayrılığı *yücelikte* aranmalıdır. Yücelik, Mutlak'ı her dolaylımsız varolanın üzerine yükseltir ve dolayısıyla en azından tinin temeli olan başlangıçtaki soyut özgürleşmeyi meydana getirir. Çünkü böyle yükseltilmiş olan anlam henüz somut tinsellik olarak kavranmamış olsa da, yine de o doğası gereği hakikî ifadesini sonlu fenomenlerde bulamayan kendinde varolan ve kendine dayanan içsellik olarak görülür.

Kant, yüce'yi güzel'den çok ilginç bir şekilde ayırdetmişti; Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin ilk bölümünde [§ 20 vd.]¹ buna ilişkin ayrıntılı tartışması, sözü fazla uzatmasına ve bütün belirlenimleri öznel-olana, zihin yetilerine, hayalgücüne, Akıl'a vb.

¹Kant bu ayrımı § 23'te yapmıştır. Ve sonrasında da yüce'yi ayrıntılı bir şekilde ele alır.

temellendirilmiş indirgeyişine rağmen hâlâ daha ilginçliğini korumaktadır. Genel ilkesi bakımından bu indirgeme *şu* bağlamda doğru kabul edilmelidir ki, yücelik —Kant'ın söylediği gibi— içimizdeki doğaya ve dolayısıyla dışımızdaki doğaya olan üstünlüğümüzün bilincine vardığımız ölçüde doğadaki herhangi bir şeyde değil, fakat yalnızca bizim zihinlerimizde bulunur. Bu anlamda Kant'ın düşüncesi şudur: “asıl yüce, herhangi bir duyusal biçim içine sokulamaz, o yalnızca Aklın İdeleri ile ilişkilidir; Aklın İdelerinin tamuygun bir sunumu mümkün değilse de, bu İdeler tam da duyusal sunuma imkân veren bu tamuygun-olmayış aracılığıyla uyandırılıp zihne çağrılabilirler” (*Kritik der Urteilstkraft*, 3. Aufl., S. 77 [§ 23]). Genel olarak yüce, fenomenler alanında, sonsuz-olanın sunumu için uygun düşen bir nesne bulmaksızın sonsuz-olanı ifade etme girişimidir. Görülmez, şekilsiz bir anlam olarak nesnelliğin tüm karmaşasından ayrıлып kendisi-için kılındığından, sonsuz-olan, sonsuzluğu bakımından ifade-edilemez ve sonlu aracılığıyla oluşturulan her ifadenin üzerine yükselmiş (yücelmiş) kalır.

Şimdi anlamın burada kazandığı ilk içerik, görünüşün bütünü karşısında bizzat saf düşünce olarak yalnızca saf düşünce için var olan kendi içinde tözsel *Bir*'dir. Dolayısıyla bu töz artık şekillenmesini dışsal bir şeyde bulamaz ve bu noktada da asıl sembolik karakter ortadan kaybolur. Fakat bu kendi içinde Bir-olanın görünün önüne getirilmesi, ancak töz olarak Bir aynı zamanda her şeyi yaratan güç olarak kavranırsa mümkün olur; dolayısıyla bu durumda Bir, açışlanışını ve görünüşünü şeylerde bulur ve böylece de şeylerle olumlu bir bağıntıya girer. Gelgelelim bu, aynı zamanda tözün hem kendi sıfatıyla tek tek fenomenlerin hem de onların bütünlüğünün üzerine yükselmesini de ifade eder; bunun sonucunda olumlu bağıntı *olumsuz* bağıntıya dönüşür; bu olumsuz bağıntı içinde töz, tek tek tikeller olarak görünüşlerden, dolayısıyla da kendisine tamuygun olmayan ve kendisi içinde yokolup giden şeylerden arınır.

Açığa vurduğu şey tarafından yeniden bizzat hiçlenen bu dış şekillenme *yücelik* tir; öyle ki burada içeriğin açığa-vuruluşu aynı zamanda bu açığa-vuruşun aşılması olarak kendisini gösterir. Dolayısıyla Kant'ın yaptığı gibi yüce'yi zihnin ve onun Akıl-İdelerinin salt özneliği içerisine yerleştirmemiz gerekmez; tersine yüce'yi, sunumu verilecek içerik olarak tek bir mutlak tözde temellenmiş şekilde kavramak zorundayız

Yücenin sanat-biçiminin kendi içinde *bölümlenmesi* de anlam olarak tözün fenomenal dünyayla yukarda belirtilen bu ikili bağıntısından ileri gelir.

Bu bağıntının iki yanının, yani olumlu ve olumsuz yanların ortak özelliği şurada bulunur: töz, kendisinde sunuma çıkacağı tekil fenomenin üzerine yükselir, ama yine de o, genelde ancak fenomenal-olanla bağıntısı içinde ifade edilebilir; çünkü töz ve özsellik olarak o, kendi içinde şekilsizdir ve somut görü için erişilemezdir.

İlk olumlayıcı kavrama tarzı olarak kısmen Hindistan'da kısmen de daha sonraları Müslüman İran'lı şairlerin özgürlüğünde ve mistisizminde ortaya çıktığı şekliyle *pantheist* sanatı anabiliriz; bu sanatı düşüncenin ve duygunun daha derin içselliği içinde Hristiyan Batı dünyasında yeniden buluruz.

Bu evrede tümel belirlenimi bakımından töz bütün yaratılmış ilineklerine içkin olarak görülür, dolayısıyla ilinekler Mutlak'ın ululanmasına hizmet etme ve salt süsleme derekesine düşürülmeyip, onlarda ikamet eden töz sayesinde olumlayıcı biçimde muhafaza edilirler; ama yine de tek tek her şeyde tasarlanması ve yüceltilmesi gereken yalnızca Bir-olan ve İlahî-olandır. Bu yüzden her şeyde bu Bir'i gören ve hayret eden ve tıpkı şeyler gibi bizzat kendisi de bu görünün içine dalan şair, her şeyi kendisine bağladığı töz ile olumlu bir bağıntıyı koruyabilir.

İkinci kavrayış tarzı, yani *tek bir* Tanrı'nın gücünün ve yetkinliğinin *olumsuz* övgüsü, asıl yücelik olarak İbranî şiirinde karşımıza çıkar. Bu kavrayış tarzı, Mutlak'ın kendi yarattığı fenomenlerdeki olumlu içkinliğini iptal edip aşar ve *tek bir* kendisi-

için tözü dünyanın Efendisi olarak [başka her şeyden ayrı —çev.] bir yana koyar; öyle ki yarattığı şeylerin bütünü onun karşısında durur ve bunlar Tanrı ile karşılaştırıldığında, bizzat kendileri içinde güçsüz ve yokolup giden şeyler olarak konulur. Şimdi Bir'in gücü ve bilgeliği doğal şeylerin ve insanî yazgıların sonluluğu aracılığıyla sunuma gelmek durumunda olduğunda, artık burada ölçüsüz-olanın şekilsizliğine varan Hindlilere özgü biçim-bozuluklarına rastlamayız; bunun tersine Tanrı'nın yüceliği şu yolla görüye yaklaştırılır: tüm görkemi, ihtişamı ve yetkinliğiyle dünyada varolan şey, Tanrı'nın varlığı ve kalımlılığı ile karşılaştırıldığında yalnızca O'na hizmet eden bir ilinek ve gelip geçici bir görünüş olarak sunulur.

A. SANAT PANTHEİSMİ

Zamanımızda pantheism sözcüğü en kaba yanlış-anlamalara açıktır. Çünkü bir şekilde bizim kullandığımız modern anlamda “herşey” “tümüyle empirik tekliği içinde herşey” anlamına gelir, örneğin tüm nitelikleriyle, rengi, büyüklüğü, şekli, ağırlığı vb. ile şu tütün kutusu ya da şu ev, kitap, hayvan, şu masa, iskemle, fırın, şu bulut kümesi vb. Şimdi günümüzün birçok theologu felsefenin “herşey”i Tanrı'ya dönüştürdüğünü savlar; fakat “herşey” sözcüğün tam da az önce sözü edilen anlamında alındığında, felsefe hakkındaki bu sav ve yine bu konudaki suçlama besbelli ki büsbütün yanlıştır. Böyle bir pantheism düşüncesi ancak çılgın kafalarda doğabilir; böyle bir düşünce, bırakın herhangi bir felsefeyi, herhangi bir dinde, hatta Iroquoi yerlileri ve Eskimolar arasında bile hiç bulunmaz. Pantheism adlandırmasındaki “herşey”, bu yüzden, şu ya da bu tek şey değil, fakat *Tüm* anlamında “Herşey”dir; yani aslında tek tek şeylerde içkin, fakat teklikten ve bu tekliğin empirik gerçekliğinden soyutlanmış tek bir töz anlamında “her şey”dir; öyle ki burada vurgulanan ve kastedilen, kendi sıfatıyla tek-olan değil, fakat tümel ruhtur, daha yaygın terimlerle aynı zamanda bu tek-olanda mevcudiyet bulan hakikat ve yetkinliktir.

Pantheismin asıl anlamını oluşturan budur ve burada pantheisinden yalnızca bu anlamda söz etmeliyiz. Pantheism, öncelikle, İlahi-olanın mutlak birliği düşüncesini kavrayan ve tüm şeyler düşüncesini de bu birlik içerisinde kapsanmış olarak kavrayan Doğu'ya aittir. Şimdi birlik ve Herşey olarak İlahi-olan ancak kendilerinde İlahi-olanın mevcut olarak ifade edildiği sayılabilir olan tek tek şeylerin ortadan kaybolup gitmesi yoluyla bilince gelebilir. Yani burada İlahî-olan, bir yandan en farklı nesnelerde içkin olarak ve aslında, daha özelde, farklı varolanlar arasında ve içerisinde en yetkin ve en öne-çıkan şey olarak tasarlanır; fakat öte yandan Bir, bu şey ve bir başka şey ve yine bir başka şey olup, bütün şeyleri bir bir dolandığı için, tam da bu yolla tek tek şeyler ve tikeller aşılmış ve ortadan kaybolmuş görünürler; çünkü herbir tek bu Bir değildir, tersine Bir, görü için bir bütün olarak biraraya toplanan tek tek şeylerin bu bütünlüğüdür. Çünkü Bir örneğin hayat olduğu gibi aynı zamanda ölümdür de —ve o bu yüzden yalnızca hayat da değildir—, öyle ki hayat, güneş veya deniz, hayat, güneş, deniz olarak İlahi-olanı ve Bir'i oluşturmaz. Ama yine de burada ilineksel-olan asıl yücelikte olduğu gibi açıkça olumsuz ve başka bir şeyin hizmetinde olarak koyulmaz; tam tersine tikel her şeydeki töz bu Bir olduğu için, tözün kendisi *kendinde* tikel ve ilineksel bir şey haline gelir; yine bunun tersine bu tek-olan şey de değişir ve hayalgücü, tözü belirlenimli bir varolanla sınırlamaz, fakat bir başkasına ilerlemek için herbir belirlenimi aşır geçer ve terk eder ve işte bu yüzden tek-olan şey kendisi bakımından ilineksel bir şey haline gelir ve tek bir töz bu ilineksel-olanın ötesine ve üzerine yükselir ve böylelikle yüce olur.

Böyle bir görü-tarzı, bundan ötürü ancak şiir-sanatıyla sanatsal olarak ifade edilebilir, görsel sanatlarla değil; çünkü görsel sanatlar, bu tür varolanlarda mevcut tözün karşısında ortadan kaybolup gidecek belirlenimli ve tek olan şeyi ancak orada-duran ve durağan bir şey olarak göz önüne getirirler. Pantheismin saf olduğu yerde onun sunum-tarzına elverişli hiçbir görsel sanat yoktur.

1. Hind Şiir Sanatı

Bu tür pantheist şiirin ilk örneği olarak, fantastik oluşlarının yanısıra bu yönü de parlak bir şekilde geliştirmiş olan Hindlileri bir kere daha anabiliriz.

Görmüş olduğumuz gibi, Hindlilerde en yüksek İlahîlik en soyut tümellik ve birliktir ki, bu, tikel tanrılarda, Trimurti'de, İndra'da vb. belirlenimli hale gelir; ama Hindliler belirlenimli-olana yapışıp kalmazlar; daha alt düzeydeki tanrılar daha yüksek tanrılara ve bunlar da Brahma'ya geri dönerler. Nitekim şu zaten bellidir ki, bu tümel, herşeyin kendiyle-aynı-kalan değişmez temelini oluşturur. Hindliler gerçi şiirlerinde şu iki yönlü mücadeleyi sergilerler: (a) onlar tekil varolanı öylesine abartırlar ki, duyusallığı içinde bu tekil varolan böylece tümel anlama tamuygun görünür, ama (b) bunun tersine, *Bir* soyutlaması karşısında, tamamen olumsuz bir şekilde, her belirlenimden vazgeçerler. Öte yandan ise, yukarda sözü edilen pantheismin daha saf sunum-tarzı Hindlilerde de görünür; bu sunum tarzı görü için hem mevcut olan hem de ortadan kaybolan tek tek şeylerde İlahi-olanın içkinliğini vurgular. Bu kavrayış tarzında, Parsi'lerde rastladığımız, saf düşüncenin duyusal-olanla dolayimsız birliğine benzer bir şeyi yeniden bulduğumuzu düşünebiliriz; fakat Parsi'lerde *Bir* ve *Yetkin* olan, kendisi için ele alındığında, bizzat doğal bir şeydir, yani ışıktır; oysa ki Hindlilerde *Bir*, Brahma yalnızca şekil almamış *Bir*'dir ve bu şekil almamış *Bir*, sonsuz çokçeşitlilikteki dünya-fenomenlerinin şekline büründüğünde ancak pantheist sunum-tarzına yol açar. Örneğin Krishna'dan şöyle söz edilir (*Bhagavadgita*, 7. iv): "Toprak, su ve rüzgâr, hava ve ateş, tin, anlayış ve benlik benim öz gücümün sekiz parçasıdır; yine de sen bendeki bir başka özü, daha yüksek bir özü, toprağı canlandıran ve dünyayı taşıyan özü tanı: her özün kökeni ondadır, öyleyse sen bil ki bütün bu dünyanın kaynağı ve aynı zamanda yıkımı Ben'im, Ben'den daha yüksek hiçbir şey yoktur, bu Herşey ipliğe dizili incilerden bir taç gibi Bana bağlıdır; akan sudaki tad Ben'im, güneşteki ve ayda-

ki görkem, kutsal yazılardaki mistik söz, insandaki insanlık, topraktaki saf misk kokusu, alevdeki parlaklık, her varlıktaki can, çilekeşlerdeki çile, canlı varlıklardaki yaşama gücü, bilgilerdeki bilgelik, muhteşemdeki ihtişam Ben'im; doğada her ne ki hakikîdir, parlak ve karanlıktır, hepsi Ben'den gelir, Ben onlarda değilim, onlar Ben'dedir. Bu üç özelliğin yansıması ile bütün dünya büyülenir ve hiç değişmeyen Ben'i tanımaz olur; oysa ki İlâhi yansı, Maya bile Benim yansımdır, bu yansıyı aşmak zordur; fakat Benim peşimden gelenler yansının ötesine geçerler.”² Burada böyle bir tözsel birlik en gözalıcı tarzda ifade edilir: hem mevcut-olandaki içkinlik hem de tek olan herşeyin üstündeki aşkınlık bakımından.

Yine buna benzer bir şekilde, Krishna kendisi hakkında, bütün farklı varolanlar arasında daima en yetkin olduğunu söyler (10. xxi): “Yıldızlar arasında Ben parlayan güneşim, ayın halleri arasında dolunay, kutsal kitaplar arasında ilahiler kitabı, duyular arasında içtekiyim, dağ dorukları arasında Meru, hayvanlar arasında arslan, sesler arasında A sesiyim, mevsimler arasında çiçek açan ilkbaharım,” vb.

Gelgelelim, hep bir ve aynı şeyin tekrar tekrar görümüze getirildiği salt şekil değiştirmeler gibi, en yetkin-olanın bu tek tek sayılıp dökülmesi de, ilk bakışta açılıp yayılacak gibi görünen hayalgücünün zenginliğine karşın, yine de bu içerik benzerliği yüzünden, fazlasıyla tekdüze ve bütününde boş ve bıktırıcı kalır.

²Profesör R. C. Zaehner bu pasajın son kesimini şöyle çevirir: “Şunu da bil ki tüm varlık durumları, Doğa'yı kuran saflık, enerji veya atalet durumları Ben'den gelir; fakat Ben onlarda değilim, onlar Ben'dedir. Bu kurucu öğelerin özünde yatan üç varlık durumu aracılığıyla evrenin bütünü kendinden geçer ve Benim onların çok ötesinde olduğumu, hiç değişmediğimi ve yokolup gitmediğimi anlamaz. Çünkü tüm bunlar bu kurucu öğelerden oluşan ilahî, aşılması zor Maya'mdır Benim. Her kim ki yalnızca bana güvenir, o Benim bu Maya'mı ötesine geçer” (*Concordant Discord*, Oxford 1970, 124, 135). Profesör Zaehner Hind düşüncesinin bu evresinde “Maya”nın yansı değil, yaratıcı güç anlamına geldiğine işaret eder. Bu “üç özellik” kendileri aracılığıyla işlediği üç “kurucu öğe”dir.

2. İslâm Şiir Sanatı

İkinci olarak, daha yüksek ve daha öznel bir özgürlük içinde Doğu Pantheismi *İslâm* dünyasında özellikle İranlılar tarafından geliştirilmiştir.

Şimdi burada özellikle özne olarak şair bakımından karakteristik bir bağıntı ortaya çıkar:

(a) Şair herşeyde İlahî-olanı görme özlemiyle yanıp tutuştuğu ve gerçekten de gördüğü için, İlahî-olan karşısında kendi kişiliğini feda eder; fakat şair, yine de İlahî-olanın içkinliğini, bu şekilde genişlemiş ve özgürleşmiş kendi iç varlığında kavrar ve dolayısıyla şairde Doğuluya özgü şu keyifli içtenlik, şu özgür iyi talih, şu cümbüşlü mutluluk serpilip gelişir; o Doğulu ki kendi tikelliğinden el çekmekle kendini bütünüyle Öncesiz-Sonrasız-olanın, Mutlak'ın içine salar ve herşeyde İlahî-olanın suretini ve mevcudiyetini duyumsar ve tanır. Bu şekilde İlahî-olan yoluyla kendine-nüfuz-etme ve Tanrı'da mutluluk dolu bir kendinden-geçme hayatı, mistik-olana çok yakındır. Bu bağlamda Celâleddin Rumî [1207-73] övgüyle anılmalıdır; Rückert³ onun eserinin en güzel örneklerini bize sunmuştur; Rückert'in olağanüstü ifade gücü, tıpkı İranlıların yaptığı gibi, onun sözcüklerle ve uyaklarla son derece hünerli ve özgürce oynamasını sağlar. Tanrı sevgisi burada her yöne ve her bölgeye en geniş şekilde ışıyan merkezi oluşturur; öyle ki insan sınırsız bir kendinden-vazgeçmeyle kendi kişiliğini Tanrı ile özdeş kılar, evrenin her yerinde O'nu, Bir'i görür, herbir şeyi O'nunla ilişkilendirir ve herşeyi O'na geri götürür.

(b) Ayrıca, asıl yücelikte doğrudan gösterileceği gibi, en iyi nesneler ve en muhteşem şekillenmeler, yalnızca Tanrı'nın bir süsü olarak kullanılırlar ve Bir'in azamet ve ululuğunun bildirilmesi olarak işgörürler; çünkü bunlar yalnızca Tanrı'yı tüm yaratımın Efendisi olarak yüceltmek için gözlerimizin önüne konurlar. Öte

³F. Rückert, Şair ve Oryantalist, 1788-1866.

yandan, Pantheismde İlahi-olanın nesnelere içkinliği, bizzat dünyevi, doğal ve insani varoluşun kendisini layık olduğu daha bağımsız bir görkeme yükseltir. Tinin doğa fenomenlerindeki ve insan işlerindeki öz-hayatı, bu fenomenleri ve işleri kendi içlerinde canlandırır ve tinselleştirir, böylece şairin öznel duygusu ve ruhu ile şiirinin nesneleri arasında yeniden özel bir bağlantı kurar. Bu ruh kazanmış görkemle dolu yürek, kendinde huzurlu, bağımsız, özgür, kendisiyle-kaim, engin ve büyüktür ve bu olumlayıcı kendisiyle-özdeşlik içinde yürek şeylerin ruhunu bu ruhla benzer bir huzurlu birliğe ulaşıncaya kadar hayalinde canlandırır ve artık kendinin kılar; doğadaki nesnelerle ve onların ihtişamıyla, sevgiliyle ve meyhaneyle, kısacası övgü ve sevgiye değer her şeyle en mutlu ve en neşeli içtenliğe erişir. Yüreğin Batıya özgü romantik içtenliği de buna benzer bir kendini-yaşayış sergiler; ama yine de Batıya özgü bu içtenlik özellikle Kuzeyde daha ziyade mutsuzdur, özgür değildir ve arzuyla yanıp tutuşur ya da yürek hâlâ öznel ve kendi-içine-kapalı kalır, bu yüzden de bencil ve aşırı duyarlı hale gelir. Böyle sıkıntılı ve dertli bir içtenlik özellikle barbar halkların türkülerinde dile gelir. Buna karşılık özgür ve mutlu bir içtenlik Doğululara, özellikle de Müslüman İranlılara özgüdür; onlar candan ve neşeli bir şekilde tüm benliklerini Tanrı'ya ve övgüye değer her şeye adarlar, yine de bu adayışta çevrelerindeki dünyayla ilişkide bile koruyabildikleri özgür tözselliği elden bırakmazlar. Dolayısıyla tutkunun yakıcılığında, her yana yayılan duygunun mutluluğunu ve taşkın açıksözlülüğünü buluruz; duygunun bu mutluluğu ve taşkın açıksözlülüğü görkemli ve muhteşem imgelerin bitmez tükenmez zenginliği içinde sevincin, güzelliğin ve iyi talihin dinmeyen sesini çınlatır durur. Eğer Doğulu acı çekiyorsa ve mutsuzsa, o bunu kaderin değişmez hükmü olarak kabul eder ve dolayısıyla kendinden-emin kalır, sıkıntı, aşırı duyarlılık veya hoşnutsuz bir hüznün taşımaz. Hafız'ın⁴ şiirlerinde sevgili hakkında,

⁴Şemseddin Muhammed, yakl. 1320-89.

sâkî hakkında şikâyetlere ve feryatlara rastlarız; fakat o, kederde bile iyi talihte olduğu kadar gamsız ve tasasız kalır. Örneğin bir defasında şöyle söyler: “Şükret ki, dostunun varlığı seni aydınlatıyor; gam içinde mum gibi yan ve hoşnut ol.”

Mum bize gülmeyi ve ağlamayı öğretir; aleviyle neşeli bir ihtişam içinde güler, ama aynı zamanda yakıcı gözyaşları dökerek eriyip gider; yana yana neşeli bir parıldayış saçar. Bütün bu şiirin genel karakteri işte budur.

Daha özel birkaç imgeden söz edersek, İranlılar çiçekler ve mücevherlerle çokça ilgilidirler, fakat herşeyden önce de gül ve bülbülle. Bülbülün gülün sevgilisi olarak sunulması özellikle yaygındır. Gülün bu ruh ve can kazanışı ve bülbülün aşkı örneğin Hafız'da çok geçer. “Şükret ki ey gül, güzelliğin sultanısın sen,” demektedir Hafız, “bülbülün aşkını hor görme sakın.” Burada Hafız bülbülden söz ederken kendi gönlünü kaseder. Oysa ki *biz* şiirlerimizde güllerden, bülbüllerden, şarabdan sözettiğimizde, bunu bütününüyle farklı ve daha düzyazısal bir anlamda yaparız, gül bize bir süs olarak hizmet eder: “güllerle bezenmiş” vb. ya da biz bülbülün sesini duyarız ve bu sestten duygulanırız; şarab içeriz ve ona gamı kederi unutturan deriz. Buna karşılık İranlılar için gül bir imge ya da salt bir süs, bir sembol değildir; tersine şaire gül ruh ve can kazanmış olarak, sevgili olarak, gelin olarak görünür; şair tiniyle gülün ruhuna dalmış haledir.

Aynı parıltılı Pantheism özelliği yakın zamanlardaki İran şiirinde de görülür. Örneğin von Hammer⁵ 1819'da Alman İmparatoru Franz'a Şah tarafından başka armağanlarla birlikte gönderilmiş bir şiirden bizi haberdar etmiştir. Şiir 33.000 beyit içinde, Saray şairine bizzat kendi adını vermiş olan Şahın yapıp ettiklerini anlatır.

(c)* Gbethe de kederli gençlik şiirlerine ve bu şiirlerdeki yoğunlaştırılmış duyguya karşıt olarak son yıllarında bu türden

⁵Joseph, Freiherr von Hammer-Purgstall, Oryantalist, 1774-1856.

ferah ve tasasız bir esenliğe bağlanmıştı; Doğunun soluğundan esinlenmiş yaşlı bir adam olarak sınırsız mutlulukla dolu ruhuyla, yüreğinin şiir şevkini duygunun bu özgürlüğüne yönlendirir, edebi tartışmalarda bile en güzel kaygısızlığı koruyan bir özgürlüktür bu. *Batı-Doğu Divanı*'ndaki⁶ şarkılar ne bir gönül eğlendirmedir ne de bir takım anlamsız gösteriş incelikleridir; bu ezgiler böyle özgür ve taşkın bir duygunun ürünleridir. Suleika'ya [Züleyha'ya] bir ezgisinde⁷ Goethe'nin kendisi bu ezgileri şöyle adlandırır: "Bu şiirsel inciler / Vurdu hayatının ıssız sahiline / Senin tutkunun güçlü dalgasıyla / Tek tek toplanıp özenle şimdi / Mücevherden ve altından / Bir gerdanlığa dizildi." "Tak bunları boynuna / Sinene tak," diye seslenir sevgilisine, "Kendi halinde bir istiridyede olgunlaşan / Allah'ın yağmur damlalarıdır onlar."

Bu tür şiirler için alabildiğine enginlere yayılan, tüm fırtınalarda kendinden emin kalan duyuya, bir gönül derinliğine ve çocuk-suluğuna gerek vardı ve bir de şuna: "Bir dünya ki hayat coşkunuğundan / Taşıp kabaran arzularla / Bir seziş olmuş bülbüllerin / Sevgilerine, şarkılarına."⁸

3. Hristiyanlıkta Mistik-Olan

İmdi pantheist birlik, yani *kendisini* Tanrı ile bu birlik içinde hisseden ve Tanrı'yı da öznel bilinçte bu mevcudiyet olarak duyumsayan *özne* bakımından vurgulanan birlik genelde *mistik-olan* tarafından sağlanır ve mistik-olan daha öznel şekli içinde Hristiyanlıkta da geliştirilir. Bir örnek olarak yalnızca Angelus Silesius'u anacağım; Silesius, muazzam bir görü ve duygu cesareti ve derinliği sergileyerek, Tanrı'nın şeylerdeki tözsel varoluşunu ve

⁶Seksenüç yıl yaşamış olan Goethe, bu eseri 1813'te yayımladığında altmışdört yaşındaydı.

⁷Buch Suleika, "Die schön geschriebenen ..."

⁸Buch des Timur, "An Suleika." [Goethe, "Züleyha'ya", çev. Selâhatin Batu, *Seçme Şiirler*, MEB Yayınları, İstanbul 1990, s. 164 —çev.]

Ben'in Tanrı ile, Tanrı'nın insan özneliliğiyle birlik haline gelişini harikulade bir mistik sunum gücü içinde ifade etmiştir.⁹ Buna karşılık asıl Doğu pantheismi daha çok öznenin yalnızca tüm fenomenlerde *tek bir* tözü görmesini ve kendini onlara adamasını vurgular, bu sayede özne bilincini en üst düzeyde genişletir, öyle ki sonlu-olandan tamamen bağımsızlaşmakla en iyi ve en muhteşem olan her şeye kendini adama mutluluğuna erişir.

B. YÜCENİN SANATI

Fakat tüm evrenin asıl anlamı olarak kavranmış tek bir töz, aslında ancak fenomenlerin değişkenliği içindeki mevcudiyetinden ve edimselliğinden çıkarılıp saf içsellik ve tözsel güç olarak kendisine geri getirildiğinde, *töz* olarak kurulur ve bu sayede sonluluk karşısında *bağımsız* kılınır. Dünyevi ve doğal-olanla *karşıtlık içinde* tamamen tinsel ve imgesiz olarak Tanrı'nın varlığının bu görüşü aracılığıyla tin duyusalıktan ve doğallıktan bütünüyle sökülüp alınır ve sonlu-olandaki varoluşundan kurtulur. Ama yine de diğer taraftan mutlak töz, fenomenal dünya ile *bağıntı* içinde kalır, fenomenal dünyadan kendine geri yansır. Bu bağıntı şimdi, yukarda sözü edilen *olumsuz* yönü kazanır, yani fenomenlerin zenginliğine, gücüne ve ihtişamına rağmen, dünyevi alanın bütünü tözle bağıntısında yalnızca aslen olumsuz, Tanrı'nın yarattıkları, O'nun gücüne tâbi ve onun hizmetkârı olarak koyulur. Dolayısıyla dünya aslında Tanrı'nın bir açılanışı olarak görülür ve Tanrı'nın kendisi de *iyilik* 'tir: yaratılmış dünya var olma ve kendini kendiyile ilişkilendirme hakkına kendinde sahip olmasa da, yine de bu dünyanın kendisi için serpilip gelişmesine izin verendir, ona kalımlılık kazandırandır; ama ne var ki sonlu-olanın kalımlılığı tözden yoksundur ve yaratılmış-olan, Tanrı karşısında yokolup giden

⁹Örneğin "Tanrı benim doğamdır, ben de İlahî-olanda" (*Hours with the Mystics*, by R. A. Vaughan, London, 1895, vol. ii. pp. 5 ff.). Angelus Silesius büyük ihtimalle Johannes Scheffler'in (1624-77) takma adıdır.

ve güçsüz olandır; öyle ki yaratıcının iyiliğinde aynı zamanda onun *adaleti* de açığa çıkmalıdır ve bu adalet kendinde olumsuz-olanda aynı zamanda olumsuz-olanın güçsüzlüğünü, bundan ötürü de güce sahip biricik şey olan tözü edimsel görünüşe çıkarır.

Bu bağıntı, sanat onu hem içeriği hem de biçimi için temel bir bağıntı olarak ortaya koyduğunda, asıl *yüce*'nin sanat biçimini verir. İdealin güzelliği elbette yücelikten ayırılmazdır. Çünkü İdealde, içsel-olan dış gerçekliğin içine siner, bu gerçekliğin içsel yanı olur, şöyle ki her iki yan birbirine tamuygun olarak, dolayısıyla tam da birbirine nüfûz etmiş olarak görünür. Buna karşılık yücelikte, tözü görümüzün önüne getiren dışsal varoluş töz karşısında değerden düşürülür, çünkü bu değerden düşme ve hizmetkârlık, *Bir-olan* Tanrı'nın sanatta gösterilebilmesinin bir ve tek yoludur; bunun nedeni, Bir-olan Tanrı'nın şekle sığdırılamaması, sonlu ve dünyevi herhangi bir şeyde olumlu özü içersinde ifade edilememesidir. Yücelik dışsal-olanın kendisine tabi görünmek zorunda olduğu bağımsız bir anlamı öngerektirir; çünkü içsel-olan dışsal-olanda görünmez ve dışsal-olanı o şekilde aşar ki bu aşkınlık ve üstünlükten başka hiçbir şey sunuma girmez.

Sembolde şekil esas olan şeydi. Şeklin bir anlamı olması gerekiyordu, ama yine de şekil anlamı tam olarak ifade edemiyordu. Bu sembol ve onun belirsiz-anlamlı içeriği karşısında şimdi kendi sıfatıyla *anlam* ve anlamın apaçık anlaşılabilirliği bulunur, sanat eseri de, böylece, herşeyin anlamı olarak saf Özün taşması haline gelir; fakat *kendinde* sembolde mevcut olan şekil ve anlamın uyumsuzluğunu, bizzat Tanrı'nın *anlamı* olarak, yani dünyevi-olanda mevcut ama yine de dünyevi herşeyi aşan bir *anlam* olarak [uyumsuzluk da işte budur] koyan Özün taşması haline gelir ve dolayısıyla da bu Öz, bu kendinde-ve-kendisi-için açık anlamdan başka bir şeyi ifade etmemesi gereken sanat eserinde yüce haline gelir. Dolayısıyla genelde sembolik sanat, ürünlerinin içeriği olarak İlahi-olanı aldığı için, gerçi *kutsal* sanat diye adlandırılabilir olsa da, kendi sıfatıyla kutsal sanat yücenin sanatıdır ve yalnızca

Tanrı'yı yücelttiği için yücenin sanatı kutsal diye adlandırılabilir tek sanattır.

Burada genel olarak içerik, temel anlamı içerisinde, tinsel-olana erişme çabasından öteye geçmeyen asıl sembolikte olduğundan daha sınırlıdır ve içerik [tinsel ve doğayla] karşılıklı ilişkisinde, tinsel doğa ürünleri içindeki dönüşümünün ve doğal-olanın da tinsel yankıları içindeki dönüşümünün geniş bir yayılımına sahiptir.

En kökensel belirlenimi içinde bu yüce türü, özellikle Yahudilerin görüş tarzında ve onların kutsal şiirlerinde bulunur. Çünkü burada, Tanrı'nın tamuygun bir betimini yapmanın imkânsız olduğu yerde görsel sanat ortaya çıkamaz; ancak sözcüklerde ifade edilmiş tasarımların şiiri ortaya çıkabilir. Bu evreyi daha ayrıntılı bir şekilde ele alırken aşağıdaki genel noktalar üzerinde durabiliriz.

1. Dünyanın Yaratıcısı ve Efendisi Olarak Tanrı

En genel içeriği bakımından bu şiir, Tanrı'yı, kendi hizmetkârı olan dünyanın Efendisi olarak, ama dünyada ete kemiğe bürünmüş değil de, dünyevî varoluştan apayrı yapayalnız bir birliğe geri çekilmiş olarak alır. Asıl sembolikte, Bir'de birbirine bağlanmış olan, burada iki yana ayrılır — Tanrı'nın soyut kendisi-için-varlığı ve dünyanın somut varoluşu.

(a) Tanrı'nın kendisi, tek bir tözün bu saf kendisi-için-varlığı olarak kendinde şekilsizdir ve bu soyutlama içinde alındığında görümüzün yakınına getirilemez. Dolayısıyla bu evrede hayalgücünün kavrayabildiği şey, saf özelliği içinde ilahî içerik değildir, çünkü bu içerik sanatın ona denk bir şekil içinde sunum yapmasına izin vermez. Dolayısıyla geriye kalan tek ilahî içerik, Tanrı'nın yarattığı dünya ile olan *bağıntısıdır*.

(b) Tanrı evrenin yaratıcısıdır. Bu, bizzat yücenin en saf ifadesidir. Yani ilk defa olarak şeylerin Tanrı'dan *doğması* ve salt doğal biçimde meydana gelmesi tasarımları ortadan kaybolmakta ve tinsel gücün ve etkinliğin *yaratımı* düşüncesi bunun yerini almaktadır. "Tanrı ışık olsun dedi ve ışık oldu" sözünü her bakımdan yücenin

çarpıcı bir örneği olarak Longinos¹⁰ çok önceden alıntılanmıştı. Efendi, tek bir töz, görünüşe çıkmaya başlar, fakat yaratım tarzı en saf, hatta bedensiz, 'eterimsi' görünüşe-çıkmadır: Söz'dür, bu ideal güç olarak düşüncenin görünüşe-çıkmasıdır ve onun varolan olsun buyruğuyla, varolan, sessiz bir itaat içinde doğrudan ve edimsel olarak varlığa gelir.

(c) Yine de Tanrı, beklenebileceği gibi, yaratılmış dünyaya kendi gerçekliği içinde geçmez; tersine kendine geri çekilmiş kalır, ama yine de bu karşıtlık sabit bir ikilik doğurmaz. Çünkü meydana getirilen şey Tanrı'nın eseridir ve onun Tanrı karşısında hiçbir bağımsızlığı yoktur; tersine o, yalnızca *Tanrı*'nın bilgeliğinin, iyiliğinin ve adaletinin kanıtı olarak vardır. Bir, herşeyin Efendi-sidir ve doğal şeyler Tanrı'nın mevcudiyeti değil, fakat kendilerinde yalnızca Tanrı'nın görünüşünü verebilen, ama Tanrı'yı görünüşe-çıkarmayan¹¹ güçten yoksun ilineklere. Tanrı ile ilişkisi bakımından yüceliği oluşturan budur.

2. Tanrısızlaşan Sonlu Dünya

Tek bir Tanrı, bu şekilde bir yandan somut dünya-fenomenlerinden ayrı kılınır ve kendisi için sabitlenir; buna karşılık öte yandan varolanın dışsallığı sonlu olarak belirlenip geri plana itilir; bunun sonucunda hem doğal hem de insani varoluş İlahi-olanın bir sunumu olma yönünde yeni bir konum kazanır, ki doğal ve insani-varoluşun sonluluğu bu konum içerisinde belirgin şekilde öne çıkar.

(a) Bu yüzden doğa ve insan-şekli ilk defa tanrısızlaşmış bir halde ve düzyazısal olarak karşımıza gelir. Greklerin anlattığı gibi, Argonaut'lar, gemiyi Hellespontos boğazından geçirdiklerinde, o zamana kadar devasa bir makas gibi cınlayarak kapanıp açılan ka-

¹⁰Yüce Üzerine, ix. 10, Tekvin'den alıntı, I: 3.

¹¹Hegel *Scheinen* (görünüştü-verme) ile *Erscheinen* (görünüştü-çıkarmak) arasında oluşturduğu bu karşıtlığı sıkça kullanır.

yalar aniden zemine kök salıp ebediyen durup kalmışlardı.¹² Yüceliğin kutsal şiirinde bulduğumuz şey de buna benzer: sonsuz varlığın tersine, sonlu-olan, anlaşılır belirlenimliliği içerisinde sabitlenmiş hale gelir; oysa ki sembolik görüde hiçbir şey kendi asıl yerini korumaz, çünkü burada sonlu-olan İlahi-olana, İlahi-olan da sonlu varoluşa geçiverir.

Kadîm Hind şiirlerinden Eski Ahid'e dönecek olursak örneğin, kendimizi derhal bütünüyle farklı bir zeminde buluruz; Eski Ahid'de gösterilen durumlar, olaylar, eylemler ve karakterler bizimkinden ne kadar farklı ve bize ne kadar yabancı olsa da, yine de bu zeminde kendimizi yurdumuzda hissedebiliriz. Burada bir kargaşa ve karmaşa dünyasından çıkıp, tamamen doğal görünen durumlarla ve figürlerle karşılaşırız; belirlenimlilikleri ve hakikatleri içerisinde bu figürlerin sabit ataerki karakteri tamamen anlaşılır olmakla bize çok yakın gelir.

(b) Şeylerin doğal akışını kavrayabilen ve doğaya yasalar koyabilen bu görü için, *mucize* ilk defa yerli yerine oturur. Hindistan'da herşey mucizedir ve bu yüzden de mucizevi değildir. Anlaşılır bir bağıntının sürekli olarak kesintiye uğratıldığı, herşeyin yerinden koparılıp altüst edildiği bir zeminde hiçbir mucize ayakta kalmaz. Çünkü mucizevi-olan, anlaşılır sonuçları ve aynı zamanda alışkanlığa dayalı açık bilinci öngerektirir, ki bu alışlagelmiş bağıntının üstün bir güç tarafından kesintiye uğratılmasını yalnızca bu bilinç "mucize" diye adlandırır. Yine de bu anlamda mucizeler yücenin tam anlamıyla özgül bir ifadesi değildirler, çünkü doğal fenomenlerin olağan akışı da bu akışın kesintiye uğratılması da Tanrı'nın iradesi ve doğanın itaati ile meydana getirilir.

(c) Bunun tersine yaratılmış dünyanın bütünü kendi başına duran ve kendini taşıyan bir şey olarak değil de, tamamen sonlu ve

¹²Argonaut'lar, aralarından bir geminin güvenli bir şekilde geçmesi durumunda sükûnete kavuşmaları mukadder olan Sümplegad'ların arasından güvenli bir şekilde geçmişlerdi. Referanslar için bkz.: Sir James Frazer'ın Apollodoros'un Loeb basımına notu, I, ix, 22.

sınırlanmış görüldüğünde ve bundan dolayı da bu dünyaya Tanrı'nın övgüsü için yalnızca ululayıcı bir süs gözüyle bakılabildiğinde, asıl yüceyi aramamız gerekir.

3. İnsan Bireyi

Bu evrede *insan bireyi* kendi onurunu, tesellisini ve doyumunu şeylerin hiçliğinin bu tanınışında ve Tanrı'yı yüceltmede ve övmeye arar.

Bu bağlamda Mezmurlar bize halis yüceliğin bütün zamanlar için bir model olarak ortaya konmuş klasik örneklerini verirler; bu modelde insanın kendi dinî Tanrı tasarımı içinde kendi önüne koyduğu şey, en güçlü ruh yüksekliğiyle parıltılı bir şekilde ifade edilir. Dünyadaki hiçbir şey bağımsızlığa sahibolamaz, çünkü herşey Tanrı'nın gücü sayesinde vardır ve bu sayede varlığını sürdürür; herşey yalnızca bu gücü övme yönünde, Tanrı'ya hizmet etmek ve kendi tözden-yoksun hiçliğini ifade etmek için vardır. Dolayısıyla tözselliği tahayyül eden hayalgücünde ve bu hayalgücünün pantheisminde sonsuz bir *genişleme* bulmuşken, burada da Tanrı'nın tek ve biricik gücünü bildirmek için herşeyi terk eden gönlün *yükselme* gücüne şaşırır kalırız. Bu bağlamda 104. Mezmur muhteşem bir etkiye sahiptir: "Sensin ışığı esvap gibi giyen; Gökleri bir perde gibi geren" vb [2 vd.]. Işık, gökler, bulutlar, rüzgârın kanatları burada kendilerinde ve kendileri için hiçtirler, yalnızca dışsal bir kıyafettirler, Tanrı'nın hizmetinde bir binek aracı veya bir ulaktırlar. Bundan sonra ayrıca Tanrı'nın herşeyi düzene sokan bilgeliği övülür: derinlerden fışkıran pınarlar, dağlar arasında akan sular, dallarda şakıyan gök kuşları, yemyeşil çayır, insanın yüreğini sevindiren şarab, Rabbin kendi diktiği Libnan'ın sedir ağaçları, sayısız yaratıkların kaynaştığı deniz ve Tanrı'nın orada oynaşsınlar diye yarattığı dev balıklar vardır. —Ve Tanrı yaratmış olduğunu aynı zamanda esirger de, fakat "Yüzünü gizlersin, onlar şaşırırlar; Soluklarını alırsın, ölürler, Ve topraklarına dönerler"

[29]. 90. Mezmur'da insanın hiçliğinden daha açık bir şekilde sözedilir, "Tanrı adamı Musa'nın bir duası"nda şöyle denir: "Onları süpürüp götürürsün; rüya gibi olurlar; Sabahlayın biten ot gibidirler; Sabahlayın çiçeklenir ve büyür; Akşamlayın biçilir ve kurur; Çünkü senin öfken ile telef oluruz ve gazabınla şaşırırız" [5-7].

(b) Dolayısıyla yücelik, insan yönünden, hem insanın sonluluk duygusuyla hem de Tanrı'nın erişilemez uzaklığıyla sınımsız bağlıdır.

(α) Bu yüzden *ölümsüzlük* düşüncesi, kökensel olarak bu alanda ortaya çıkmaz, çünkü *ölümsüzlük* düşüncesi, bireysel Ben'in, ruhun, insan tininin kendinde-ve-kendisi-için-var-olan olduğunun önkabulünü gerektirir. Yücelikte yalnızca Bir yokedilemez, O'nun karşısında herşey varlığa-gelen ve yokolan olarak görülür, kendinde özgür ve sonsuz olarak değil.

(β) Dolayısıyla, ayrıca, insan kendini Tanrı karşısındaki *değersizliği* içinde kavrar; insanın yükselişi Efendi'den duyulan korkudan, O'nun öfkesi önünde titremekten oluşur ve burada hiçlikten duyulan kederi, yakının ve acı çeken ruhun Tanrı'ya feryadını ve göğsün derinliklerinden gelen ağdı insanın içine işleyen dokunaklı bir tarzda betimlenmiş buluruz.

(γ) Buna karşılık Tanrı karşısında birey sonluluğu içerisinde kendine sınımsız yapışıp kalırsa, bu durumda bu istenmiş ve niyet edilmiş sonluluk *kötü* haline gelir ve şer ve günah olarak kötü yalnızca doğal ve insani olana aittir; keder ve genelde olumsuz olan gibi kötü de aslen ayrılaşmamış tek bir tözde hiçbir yer bulamaz.

(c) Üçüncü olarak, yine de bu hiçlik içinde insan daha özgür ve daha bağımsız bir konum kazanır. Çünkü bir yandan Tanrı'nın iradesi ve bu iradenin insanlar için koyduğu buyruklarla ilişkili olarak, Tanrı'nın tözsel dinginliği ve sabitliğiyle birlikte *yasa* ortaya çıkar. Öte yandan insanın yükselişinde aynı zamanda insanî-

olan ile İlahî olan, sonlu-olan ile Mutlak-olan arasındaki tam ve açık *ayrım* bulunur ve bu sayede iyi ve kötü yargısı, iyiye ya da kötüye karar verme öznenin kendisine aktarılır. Bu yüzden Mutlak ile bağıntının, insanın Mutlak'a uygun veya uygunsuz oluşunun, aynı zamanda bireyi ve onun davranışını ve eylemini ilgilendiren bir yanı da vardır. Bu sayede insan, dürüstlüğünde ve yasaya bağlılığında aynı zamanda Tanrı'yla *olumlayıcı* bir bağıntı bulur ve genelde varoluşunun olumlu ya da olumsuz dışsal durumunu — refah, hoşnutluk, memnuniyet ya da keder, talihsizlik, sıkıntı gibi durumları— kendisinin yasaya içsel itaatıyla veya itaatsizliğiyle ilişkilendirmek ve mutluluk ve ödül olarak ya da meşakkat ve ceza olarak kabul etmek durumunda kalır.

Bölüm III

BENZEŞTİRMELİ SANAT BİÇİMİNİN BİLİNÇLİ SEMBOLİK'İ

ASIL BİLİNÇSİZ sembolleştirmeden ayrı olarak yücelikten ortaya çıkan şey, bir yandan içselliği içerisinde kendisi için bilinen anlam ile bu anlamdan ayrılmış somut görünüş arasındaki *ayrılıktan*; öte yandansa, bu ikisinin doğrudan ya da dolaylı olarak vurgulanan *karşılıklı-olmayışından* oluşur, ki bu karşılıklı-olmayış durumu içerisinde tümel olarak anlam, tekil gerçekliğin ve onun tikelliğinin üzerine yükselir. Bununla birlikte, pantheismin hayal gücünde, asıl içerik, yani herşeyin tümel tözü, yücelikte olduğu gibi, yaratılmış varoluş onun özüne uygun düşmese bile, bu varoluşla bağıntılanmaksızın kendisi için görüye gelemiyordu. Ama yine de bu bağıntı, ilineklerinin olumsuzluğunda kendi bil-geliğinin, iyiliğinin, gücünün ve adaletinin kanıtını veren tözün kendisine aitti. Bunun sonucu olarak, en azından genelde, anlam ile şeklin bağıntısı, burada *özel ve zorunlu* bir türdendir ve birbirine bağlanan bu iki yan, henüz, 'dışsal' sözcüğünün asıl anlamında birbirine dışsal hale gelmemiştir. Fakat bu dışsallık sembolik-olanda *örtük olarak* mevcut olduğu için, aynı zamanda [açık olarak da] koyulmalıdır ve bu durum, sembolik sanat üzerine bu son bölümde şimdi irdelemek durumunda olduğumuz biçimlerde ortaya çıkar. Bu biçimleri, *bilinçli* sembolik veya daha doğrusu *benzeştirmeli* sanat biçimi diye adlandırabiliriz.

Yani bilinçli sembolik'ten şu anlaşılmalıdır: burada anlam yalnızca kendisi için bilinmekle kalmaz, fakat dışsal sunulma tarzından ayrılmış olarak *açıkça* koyulur da. Bu durumda, böyle kendisi için ifade edilen anlam, yücelikte olduğu gibi kendisine verilen şeklin anlamı içerisinde ve anlamı olarak görünmez. Fakat,

ikisinin birbiriyle bağıntısı, önceki evrede olduğu gibi artık tamamen anlamın kendisinde temellenen bir bağıntı olarak kalmaz; tersine, bu bağıntı, şairin *öznelliğine*, onun tininin dışsal bir varolana dalmasına, genelde şairin zekâsına ve buluş gücüne ait olan az ya da çok ilineksel bir iliştiirme haline gelir. Bu durumda şair, kimi zaman daha ziyade duyusal bir görünüşten hareket edebilir ve kendi kaynaklarından kalkarak bu şey için benzeş bir tinsel anlam tahayyül edebilir; kimi zaman da şair, daha ziyade edimsel ya da yalnızca görelî bir iç tasarımdan hareket edebilir ve bunu ya o iç tasarımı imgeleştirmek için ya da bir imgeyi benzer belirlenimleri olan bir başkasıyla bağıntıya sokmak için yapar.

Bu tür bir bağılantı, naiv ve *bilinçsiz* sembolik'ten derhal şöyle ayırddılır: şimdi özne, hem içerik olarak aldığı anlamların iç özünü hem de bu anlamların daha yakından görüye-getirilmesi için benzeştirmeli bir tarzda kullandığı dışsal fenomenlerin doğasını tanır ve bu ikisini onların keşfedilen benzerliklerine dayanarak *bilinçli* ve maksatlı olarak biraraya getirir. Fakat şimdiki evre ile *yüce* arasındaki ayrım şurda aranmalıdır: bir yandan anlam ile onun somut şeklinin ayrılığı ve yanyana koyulması, bizzat sanat eserinin kendisinde az ya da çok açıkça vurgulanır; oysa öte yandan yücelik bağıntısı büsbütün ortadan kalkar. Çünkü içerik olarak alınan şey artık Mutlak'ın kendisi değil, fakat sadece belirlenimli ve kısıtlanmış bir anlamdır; ve içeriğin imgeleştirilmekten kasıtlı olarak ayrılmasında, *bilinçli* bir benzeştirme içermekle *bilinçsiz* sembolik'in kendi tarzında amaçladığı şeyi yapan bir bağıntı kurulur.

Ama yine de [burada] *içerik* için, Mutlak, tek Efendi, artık anlam olarak alınamaz, çünkü basitçe somut varoluşun kavramdan [veya anlamdan] koparılması ve ikisinin benzeştirme yoluyla da olsa yanyana koyulması sayesinde, *sonluluk* sanat-bilinci için derhal asli bir öge olarak koyulur; ki bu, sanat-bilinci bu [benzeştirmeli] biçimi nihai ve asıl biçim olarak elegeçirdiği ölçüde gerçekleşir. Bunun tersine, kutsal şiirde, kendisi karşısında fani ve hiç olduğu besbelli olan herşeye tek başına Tanrı anlam verir. Fakat eğer

anlam, benzeş imgesini ve benzerini kendinde *sınırlı* ve sonlu olan şeyde bulmak durumundaysa, bizzat kendisi de *sınırlı bir türden* olmak zorundadır; o kadar ki, şimdi dikkat yönelttiğimiz evrede (kuşkusuz içeriğine dışsal olan ve şair tarafından yalnızca keyfi olarak seçilen) imge, tam da içeriğe *benzerlikleri* yüzünden görelî olarak *uygun* kabul edilir. Dolayısıyla benzeştirmeli sanat biçiminde yücelikten geriye tek bir *iz* kalır, o da şudur: herbir imge, konuyu ve anlamı tamuygun edimselliğine (gerçekliğine) göre sunmak yerine, *sadece* onların bir imgesini ve benzerini vermelidir.

Dolayısıyla bütün sanat eserlerinin temel bir tipi olarak bu çeşit sembolleştirme alt-düzey bir tür olarak kalır. Çünkü şekil, anlamın açıkça ayırdedilmek durumunda olduğu dolayimsız duysal bir varolanın veya olayın betiminden ibarettir yalnızca. Fakat *tek bir* konudan hareketle oluşturulan ve şekillenmeleri bakımından bölünmemiş tek bir bütün olan sanat eserlerinde böyle bir benzeştirme, örneğin klasik ve romantik sanatın halis ürünlerinde olduğu gibi, kendisini olsa olsa bir süs ve ayrıntı düzeyinde ancak yan bir unsur olarak ortaya koyabilir.

Dolayısıyla hem yücenin temeli olan anlam ile dışsal gerçeklik arasındaki *ayrılığı* hem de asıl sembolde ortaya çıktığını gördüğümüz somut fenomenin kendisine karşılık gelen tümel bir anlamı *ima-edişini* içermesi bakımından bütün bu evreyi önceki iki evrenin birleştirilmesi olarak görsek de, yine de bu birleştirme, hiç de daha yüksek bir sanat-biçimi değil, fakat daha ziyade açık ama yüzeysel bir konu-işleme [tarzı]dır; içeriği bakımından sınırlı ve biçimi bakımından az ya da çok düzyazısal olan bu tarz, asıl sembolün gizemli bir şekilde kaynaşıp duran derinliğini terkeder ve yüceliğin doruğundan sıradan bilinç düzeyine iner.

İmdi, bu alanın daha belirlenimli *bölünümüne* gelindiğinde, benzeştirmede içerilen ayrım, kendisi için anlamı öngerektirir ve anlama duysal veya imgesel şekli bağlar, ama anlama karşıt olarak; bu durumda, hemen her zaman anlamın esas şey, şekillenmenin ise salt bir örtü ve dışsallık olarak alındığı görülür; ama yine

de aynı zamanda daha öte bir ayrım ortaya çıkar, yani bu iki yandan kâh biri kâh diğeri *ilk* şey olarak seçilir ve böylece oradan bir başlangıç yapılır. Bu bakımdan, şekillenme kendisi için dışsal, dolayumsuz, doğal bir olay veya fenomendir ve sonra ondan tümel bir anlam üretilir, ya da tersine anlam kendisi için temin edilir ve sonra herhangi bir yerden onun için bir şekillenme dışsal olarak seçilir.

Bu bağlamda iki ana evre ayırdedebiliriz:

(a) *İlkin*, ister doğadan isterse insani işlerden, olaylardan ve eylemlerden alınsın, *somut fenomen hareket noktası*, ama aynı zamanda sunum için önemli ve özsel şeyi de oluşturur. Somut fenomen aslında yalnızca içerdiği ve ima ettiği daha genel anlam adına seçilir ve ancak bu anlamı ona karşılık gelen bir tekil durum veya olayda görüye-getirme amacının gerektirdiği ölçüde açılıp geliştirilir; fakat *özel* bir etkinlik olarak tümel anlam ile tekil durum arasındaki benzeştirme henüz *açıkça* ortaya serilmemiştir ve bütün sunum, süsten yoksun kendi-başına-duran bir eserdeki salt bir süsleme olmayacaktır, ama hâlâ daha bir bütün olarak [başka bir şey için değil —*çn.*] kendisi için iş görmüş gibidir. Bu bağlama ait olan türden şeyler, fabl, mesel, kıssa, atasözü ve metamorfozlardır.

(b) Öte yandan *ikinci* evrede, bilincin önünde duran ilk şey *anlamdır* ve anlamın somut imgeleştirilmesi, yalnızca eklenti olarak duran ve anlama eşlik eden birşeydir; onun kendisi için hiçbir bağımsızlığı yoktur, tersine bütünüyle anlama tabi görünür; öyle ki şimdi tam da şu değil de bu imgeyi arayan benzeştirmenin özel keyfiliği daha açık hale gelir. Bu sunum-tarzı, çoğu durumda bağımsız sanat eserlerine götüremez ve dolayısıyla biçimlerini salt yan-unsur olarak diğer sanatsal ürünlere eklemekle yetinir. Muamma, allegori, metafor, imge ve teşbih bu evredeki başlıca türler olarak sayılabilir.

(c) *Üçüncü* ve son olarak, buna ilaveten, didaktik ve betimleyici şiiri sayabiliriz. Çünkü bu şiir türlerinde, (a) “anlama açıklığı” içerisinde bilincin kavradığı şekliyle nesnelerin genel doğasının salt açık kılınışı ve (b) bunun somut görünüşünün betimlenişi ken-

disi için bağımsız kılınır. Hakiki sanat eserlerinin üretilmesini ancak birleştirilmeleri ve halis içiçe-yapılanmaları sayesinde mümkün kılan iki yanın tam ayrılığı bu şekilde geliştirilir.

İmdi, sanat eserinin bu iki uğrağının ayrılığı, yerlerini bütün bu benzeştirmeli alanda bulan farklı biçimlerin, hemen hemen daima, yalnızca söz sanatına ait olmalarını beraberinde getirir, çünkü yalnızca şiir sanatı, hem anlamın hem de şeklin böyle bir bağımsızlaştırılmasını ifade edebilir, oysa içsel-olanı kendi sıfatıyla dış şekil içinde sergilemek görsel sanatların görevidir.

A. KÖKENİNİ DIŞSAL-OLANDA BULAN BENZEŞTİRMELER

Benzeştirmeli sanat biçiminin bu ilk evresine dahil edilen farklı edebî türlerle birlikte kendimizi her seferinde bir karışıklık içerisinde buluruz ve bunları belli bir ana tür içerisinde düzenlemeye kalkışırsak büyük güçlüklerle karşılaşırız. Nitekim sanatın aslen zorunlu herhangi bir yönünü karakterize etmeyen aşağı düzeyden melez türler vardır. Bundan dolayı, genel olarak, doğabilimlerinde belli hayvan-sınıfları veya öteki doğal-oluşumlar için sözkonusu olan şey estetik için de geçerlidir. Her iki alanda da şu güçlük bulunur ki, kendisini bölüp ayırılaştıran şey tam da doğanın ve sanatın Kavramıdır. Kavramın ayırılaştırmaları olarak onlar aynı zamanda Kavrama hakikaten tamuygun olan ve dolayısıyla kavranabilir olan ayırılaştırmalardır; fakat melez geçiş evreleri bunlara uygun düşmeyecektir, çünkü onlar bir ana evreden ayrılıp bir sonrakine erişemeyen kusurlu biçimlerdir yalnızca. Bu, Kavramdan kaynaklanan bir kusur değildir;¹ ve sözkonusu şeyin

¹Fakat Doğanın kusuru diye eklerdi Hegel. Örneğin mekânın parçaları ya da zamanın anları bakımından doğada her şey başka her şeye dışsaldır.. Bu yüzden doğa, Kavram'ın belirlenimlerini veya ayırılaştırmalarını ya da düşüncenin kategorilerini artıksız cisimleştirme gücünden yoksundur, çünkü bunlar yukarıdaki anlamda birbirlerine dışsal değildirlir.

Kavramının uğrakları yerine bu türden *melezleri* bölümleme ve sınıflama temeli yapmak isteseydik, o zaman tam da Kavrama tamuygun olmayan şey Kavramın gelişiminin tamuygun tarzı olarak görülmüş olurdu. Bununla birlikte, hakiki sınıflama ancak hakiki Kavramdan hareketle yapılabilir ve melez ürünler, kendi yerlerini, ancak açıkça sabit has biçimlerin çözülüp başka biçimlere geçivermeye yüztuttukları yerde bulabilirler. İzini sürdüğümüz şekliyle sembolik sanat-biçimine ilişkin buradaki durum da işte böyledir.

Fakat belirtilen türler sembolik'in *ön-sanat*ma aittirler, çünkü onlar genel olarak kusurludurlar ve dolayısıyla hakiki sanat peşinde *salt* bir arayıştırlar; bu arayış, sahici bir şekillenme tarzının nüvelerini içerir, ama yine de bunları sadece sonlulukları, ayrılmışlıkları ve salt bağıntıları içerisinde kavrar ve dolayısıyla aşağı düzeyde kalır. Bundan dolayı, burada fablden, kıssadan, meselden vb. söz ederken, bu türleri hem görsel sanatlardan hem müzikten ayrı kendilerine özgü sanat olarak *şiire* ait olmaları bakımından değil de, yalnızca *genel* sanat biçimleriyle bağıntıları bakımından sözkonusu etmeliyiz; bu türlerin özgül karakteri, ancak bu bağıntıdan hareketle aydınlatılabilir, yoksa asıl *şiiir-sanatı* türünün Kavramından, yani epik, lirik ve dramatik *şiiir*den hareketle değil.

İlkin *fabl*'i, sonra *mesel*, *kıssa* ve *atasözü*'nü ele alıp, son olarak da *metamorfozları* irdeleyerek bu sanat türlerinin konumlarını daha yerli yerine oturtacağız.

1. *Fabl*

Bu bölümde şimdiye kadar, ifade edilmiş bir anlam ile onun şekli arasındaki bağın hep yalnızca biçimsel yanından söz ettiğimiz için, şimdi bu şekillenme tarzına uygun düştüğü görülen içeriği saptamak durumundayız.

Yücede görmüş olduğumuz gibi Mutlak'ı ve Bir'i yaratılmış şeylerin hiçliği ve değersizliği yoluyla bölünmemiş gücü içerisinde göstermek bu evrede artık sözkonusu değildir; bunun tersine, şimdi

bilincin sonluluğu ve dolayısıyla da içeriğin sonluluğu evresinde bulunuruz. Diğer taraftan, bir yönünü benzeştirmeli sanat biçiminin de benimsemek durumunda olduğu asıl sembole dikkat yöneltirsek, bu durumda daha önce Mısır'a özgü sembolleştirmede gördüğümüz gibi, şimdiye kadar hep dolayimsız olan şeklin, yani doğal-olanın karşısında görünen *içsel öge* tinsel-olan'dır. Şimdi bu doğal öge, *bağımsız* bırakıldığı ve *bağımsız* tasarlandığı için, tinsel-olan da *belirlenimli* ve *sonlu* bir şey olur, yani *insan* ve insanın sonlu amaçları olur; ve doğal-olan, insanın hayrına ve yararına ilişkin işaretler ve alâmetler vermek suretiyle bu insani amaçlarla teorik de olsa bir bağıntı kazanır. Doğa fenomenleri, fırtına, kuşların uçuşu, bağırsakların şekli şemali ve bunun gibi şeyler, dolayısıyla şimdi, Parsî'lerin, Hindlilerin ya da Mısırlıların görülerinde sahip oldukları anlamdan tamamen farklı bir anlamda alınır. Onlar için İlahi-olan, doğal-olanla *öyle bir tarzda* bir kılınır ki, doğada insan tanrılarla dolu bir dünyada gezip tozar ve insanın etkinliği, yapıp ettiklerinde bu aynı özdeşliği meydana getirmekten oluşur; o halde bu etkinlik, İlahî-olanın doğadaki varlığına uygun olduğu ölçüde, İlahî-olanın insandaki bir açığa-çıkışı ve üretilişi olarak görünür. Fakat insan kendisine geri çekildiğinde ve kendi özgürlüğünü sezip kendisini kendi içerisine kapattığında, kendi bireyselliği içerisinde kendisi bir amaç haline gelir; insan, *kendi iradesine* göre eyler, çalışır ve çabalar, kendisine ait bencil bir hayat sürer ve amaçlarının özsellliğini kendi içerisinde hisseder ve doğal-olanın bu amaçlarla dışsal bir bağıntısı vardır. Bunun sonucu olarak, doğa insanın etrafında yayılır ve insana hizmet eder, öyle ki İlahi-olan bakımından insan, doğada Mutlak'ın bir görüsünü kazanmaz, fakat doğayı yalnızca bir araç olarak alır ve bu yolla tanrılar insanın amaçlarının en iyi sonuca ulaşmasından tanınırlar; bunun nedeni, tanrıların kendi iradelerini insan tinine doğa ortamı aracılığıyla açmaları ve böylelikle de insanların tanrıların iradesini aydınlatmalarına izin vermeleridir. Burada da Mutlakın ve doğal-olanın özdeşliği önkoşul olarak koyulur, ama bu özdeşlikte aslolan *insan*'ın amaçlarıdır.

Fakat sembolik'in bu türü henüz sanata ait değildir; o, dinî kalır. Kâhin (Vates), doğal olayların belli bir yorumunu temelde yalnızca pratik amaçlardan dolayı üstlenir ve bunu gerek tikel planlarla ilişkili olarak tek tek bireylerin gerekse ortak girişimleri bakımından bütün halkın çıkarına yapar. Oysa ki şiir sanatı, pratik durumları ve ilişkileri bile daha genel bir teorik biçim içerisinde tanımak ve ifade etmek durumundadır.

Fakat bu bağlamda dikkate alınması gereken şey, tikel bir bağıntı ya da bir süreç içeren doğal bir fenomendir, bir olup-bitme-dir: bunlar, insan etkinliği ve yapıp-etmeleri alanından çıkartılan tümel bir anlamın, ahlâki bir öğretinin, bilgece bir düsturun sembolü olarak alınabilir: başka deyişle insani şeylerde, yani iradeyle ilgili konularda işlerin nasıl gittiği ya da nasıl gitmesi gerektiği üzerine bir düşünümde içeriğini bulan bir anlamın sembolü olarak alınabilir. Burada artık kendi içselliğini doğal olaylar ve bu olayların dini yorumu yoluyla insana açımlayan ilahi irade ile karşılaşmayız. Bunun yerine, burada doğal olayların olağan akışı bulunur; ahlâki bir düstur, bir öğüt, bir öğreti, bir akliselim kuralı, anlayabileceğimiz bir şekilde bu olay akışının ayrıntılı sunumundan soyutlanıp çıkartılabilir ve bu düşünüm adına sunulup görüye açık kılınır.

Burada Aisopos'un fabllarına atfedebileceğimiz konum budur.

(a) Orijinal biçimleri içerisinde *Aisopos'un fablleri*, genelde tek tek doğal şeyler arasındaki, özellikle de hayvanlar arasındaki doğal bir bağıntıya ya da olaya ilişkin bu türden bir yorumdur; burada hayvanların etkinlikleri, canlı varlıklar olarak insanları harekete geçirenlerle aynı yaşam gereksinimlerinden kaynaklanır. En genel belirlenimleri içerisinde alındığında bu bağıntı ya da olay, insan-yaşamı alanında da ortaya çıkabilecek bir türdendir ve yalnızca bu alanla ilişkisi sayesinde insan için anlam kazanır. Bu belirlenime uygun olarak, halis Aisopos fabl'i canlı ve cansız doğadaki şu ya da bu durumun sunumudur ya da sanılacağı gibi keyfi bir şekilde

uydurulmayan, fakat edimsel olarak mevcut olduğu ve hakikaten gözlemlendiği şekliyle alınan hayvanlar dünyasındaki bir olayın sunumudur; imdi, Aisopos fabl'i o şekilde anlatılır ki, ondan insan varoluşuyla bağıntılı ve daha özel olarak insan varoluşunun pratik yönüyle, eylemdeki akliselimle ve ahlakilikle bağıntılı genel bir ders çıkartılabilir. Bunun sonucu olarak, *birinci* gerektirim şurda aranmalıdır: ahlaki ders denen şeyi sağlayacak olan özgül olay, sadece *kurgulanmış* olmamalı ve özellikle de doğada edimsel olarak mevcut benzer fenomenlere *aykırı* bir tarzda kurgulanmış olmamalıdır. *İkinci olarak*, ve daha özel bir şekilde, anlatı, olayı tümelliği içerisinde değil —ki bu, o olayı dış gerçeklikteki her olup bitmenin tipik durumu kılardı—, fakat somut tekliğine göre ve edimsel bir olay olarak nakletmelidir.

Üçüncü ve son olarak fabl'in orijinal biçimi, ona azamî *naïveté* verir, çünkü öğretme amacı ve bunun sonucu olarak genel ve faydalı anlamlar üzerine vurgu, başlangıçtan itibaren niyet edilen şey olarak değil, yalnızca sonradan ortaya çıkan bir şey olarak görünür. Bu yüzden, Aisopos'un fabl'leri denen fabl'ler arasında en çekici olanlar, yukarıdaki tanıma karşılık gelenlerdir ve bunlar, (a) temellerini hayvanî içgüdüde bulan ya da (b) başka bir doğal bağıntı ifade eden ya da (c) genelde, sadece keyfî tasarımıyla biraraya getirilmeyip, edimsel olarak olup biten bağıntıları ve olayları ya da —bu sözcüğü kullanmak isterseniz— eylemleri anlatırlar. Fakat imdi, bu durumda kolaylıkla görülür ki, bugünkü biçimleri içerisinde² Aisopos'un fabl'lerine iliştirilen *fabula docet* (öğretici mesel), ya sunumu donuklaştırır ya da çoğunlukla büsbütün yersiz kaçar, öyle ki onlardan daha ziyade tabantabana karşıt bir ders ya da daha yerliyerinde başka pek çok ders çıkartılabilir.

²Yani orijinal biçimlerinde değil. Fakat *ῥήματα δηλοῖ* (*fabula docet*), Grekçe metinde vardır. Bununla birlikte, Hegel, bu sözcükleri 'açıkça daha sonraki bir ilave ve çoğu kez de son derece aykırı bir ilave' olarak görmekteydi (Lasson, p. 46). Hegel'e göre, Aisopos, orijinal olarak, apaçık herhangi bir ahlâki anlam yüklediği masallar anlatan biriydi.

Burada Aisopos fabl'inin bu asıl Kavramını aydınlatmak için birkaç örnek aktarılabilir.

Örneğin, bir meşe ağacı ve bir kamyş şiddetli fırtınanın önünde durmaktadırlar; cılız kamyş yalnızca eğilir, sağlam meşe ise kırılır. Bu, şiddetli bir fırtınada çok sık olan bir şeydir; ahlâkî olarak yorumlandığında, burada aşağı seviyeden bir adamın karşısında yüksek mevkinden eğilip bükülmez bir adam vardır; aşağı seviyeden adam ters koşullarda kendisini eğilip bükülerek koruyabilir, oysa öteki adam dikbaşlılığı ve kibri yüzünden mahvolup gider.

Buna benzer bir durum, Phaedrüs³ tarafından muhafaza edilen kırlangıçlar fabl'ında görünür. Başka kuşlarla birlikte kırlangıçlar, bir çiftçi keten tohumu ekerken bakadurmaktadırlar ve ketenden kuş-kapanı için sicim örülür. Kırlangıçlar öngörülerıyla uçup kaçarlar; diğer kuşlar buna inanmazlar; kaygısızca yuvalarında kalırlar ve yakalanırlar. Burada da temel olan edimsel bir doğa-fenomenidir. İyi bilinir ki, güz gelince kırlangıçlar daha güneydeki bölgelere göç ederler ve dolayısıyla kuşlar tuzağa yakalandıklarında orada değildirler. Ne güne ne de geceye ait olduğu için gün ve gece tarafından küçümşenen yarasa fabl'i hakkında da benzer şeyler söylenebilir.

Bu tür düzyazıya özgü edimsel olaylara, insan işleriyle ilişkili olarak daha genel bir yorum verilir, tıpkı bugün bile dindar bir halkın olup biten her şeyden hâlâ irşad edici ve faydalı bir ahlâkî ders çıkarabilmesi gibi. Ama bu konuda, edimsel doğal fenomenin her defasında göze çarpması zorunlu değildir. Sözgelimi, karga ile tilki fabl'inde,⁴ edimsel olgu, büsbütün yok değilse bile, ilk bakışta

³Osmaston'ın düşündüğü gibi Platon'un bu adı taşıyan dialogu değil, Roma İmparatorluğunun erken dönemlerinde bazıları Aisopos'tan alınmış fabllerden oluşan beş fabl kitabının sahibi bir fabl yazarı. Bu kırlangıçlar hikâyesi için bkz. onun Appendix kesimi, fabl, xii.

⁴Tilki, bir ağacın yüksek bir dalına tünemiş, çaldığı peyniri yiyen bir karga görür. Tilki seslenir ve karganın o güzel sesini dinlemek istediğini söyler. Gururu okşanan karga gıklar, peyniri ağzından düşürür ve tilki de peyniri kapıp yer (Phaedrüs, i, 13).

göze çarpmaz; ama burada edimsel olgu şudur: önlerinde hareket eden yabancı nesneler, insanlar ya da hayvanlar gördüklerinde gaklamaya başlamak kargaların ve kuzgunların âdetidir. Yanından gelip geçenin postunu lime lime eden veya kendisine barınak arayan tilkiyi yara bere içinde bırakan böğürtlen fabl'inin ya da koynunda bir yılanı ısıtan çiftçi fabl'inin vb. temelinde de benzer doğal koşullar yatar. Hayvanlar arasında da olup bitebilecek başka olaylar da sunulur; Aisopos'un ilk fabl'inde, örneğin, kartal tilkinin yavrularını yutar; sonra üzerinde kurbanlıkların yakıldığı bir odun yığınının bağırsaklar ve bağırsaklarla birlikte de sönmemiş bir kömür parçası kapıp kaçırır; bundan sonra da kömürün ateşi kartalın yuvasını yakar. [Kartal yavruları yere düşer ve tilki de onları yer.] Nihayet, bokböceği, kartal ve Zeus fabl'i⁵ gibi eski mitlerden alınan özellikler içeren başka fabl'ler vardır, ki bu fabl'da —bunun doğru olup olmadığı sorusunu bir kenara koyacak olursak— kartalların ve bokböceklerinin farklı mevsimlerde yumurta bırakmaları gibi doğa-tarihi koşulları sunulur; fakat burada, Aristophanes'te de ortaya çıktığı şekliyle⁶ zaten komik-olanın alanı içine çekilmiş görünen 'skarab'ın [bokböceği, domuzlan, pislik böceği ki

⁵Bu fabl (Tauchnitz basımında 223 no'lu fabl) hakkında daha başka notlar için bkz. aşağıda s.193-94 Bir yaban tavşanının peşine kartal düşmüş, tavşan da bir bokböceğine sığınmış ve ona kendisini kurtarması için yalvarmış. Bokböceği de kartala aman dileyen tavşanı kapıp kaldırmaması için yalvarmış, ama kartal bokböceğine pençe vurup tavşanı yemiştir, böylece aman dileyenlerin koruyucusu Zeus'e karşı günah işlemiştir. Bokböceği de kartalın yumurtalarını kırar dururmuş, sonunda kartal bakmış olacak gibi değil yumurtalarını götürüp Zeus'in kucağına bırakmış. Bokböceği hiç durur mu, hemen pislikten ufacak bir top yapmış ve onu da götürüp Zeus'in kucağına atıvermiş. Zeus ondan kurtulmak için silkinip atmak istemiş, ama yumurtaları da beraber düşürüp kırmış. Sonunda, Zeus, kartal milleti yok olmasın diye, kartalların yumurtalarını bokböceklerinin hiç olmadığı bir mevsimde yumurtlamalarına karar vermiş.

⁶Bokböceğinin veya domuzlan'ın Aristophanes'in *Barış* adlı oyununda önemli bir rolü vardır.

Mısırlılar için kutsal sayılırdı —çev.] açıkça geleneksel olan önemi de sezilebilmektedir. Bu fabl'lerden kaç tanesinin bizzat Aisopos'un kendisinden çıktığı sorununun tam bir çözümü burada geçirilebilir, çünkü iyi bilinmektedir ki, ya örneğin bu bokböceği ile kartal fabl'i de dahil yalnızca birkaç fabl'in Aisopos'a ait olduğu gösterilebilir ya da bu fabl'lere genelde Aisopos'a ait sayılabilecekleri şekilde bir antik hava yüklenmiştir.

Bizzat Aisopos'un kendisinin, talihin yüzüne gülmediği kambur bir köle olduğu söylenir; onun ocağı Frigya'ya, yani dolaylımsız sembolik-olandan ve doğaya bağlılıktan bir geçişin yaşandığı ülkeye, insanın tinsel-olanı ve bizzat kendisini kavramaya başladığı ülkeye taşınır. Bu bağlamda, Aisopos, genelde hayvanları ve doğayı, Hind'lilerin ve Mısırlıların gördüğü gibi, kendi başlarına yüce ve ilahi bir şey olarak görmez; tersine, onları, insan eylemini ve insanın başından geçenleri resmetmeye hizmet edecek şekilde düzyazısal bir gözle görür. Ama yine de Aisopos'un fikirleri yalnızca nüktedanlığa dayanır, herhangi bir tinsel enerji ya da içgörü derinliği ve tözsel bir görü taşımaz, şiir ve felsefe içermez. Onun görüşlerinin ve öğretilerinin aslında ustaca ve zekice olduğu bellidir, fakat âdeta sadece küçük şeyler üzerine kılıkırkyaran bir düşünme olarak kalır. Bu kılıkırkyarıcı düşünme, özgür bir tinden özgür şekiller yaratmak yerine, salt verili ve hazır bulunan malzemelerde, hayvanların özgül içgüdülerinde ve içtepelerinde, önemsiz gündelik olaylarda yalnızca başka bir kullanım yönü görür; bunun nedeni, Aisopos'un, öğretilerini açık bir şekilde anlatmayı göze almayıp, onları yalnızca bir muamma içerisinde âdeta gizlenmiş bir halde anlaşılır kılabilmektedir, ama aynı zamanda bu muamma daima çözülür. Bu kölede düzyazı başlar ve bu yüzden bütün bu tür de düzyazısalıdır.

Bununla birlikte, hemen hemen tüm halklar ve çağlar bu eski hikâyeleri tekrarlamışlardır ve genelde edebiyatı içerisinde fabl'lerle tanışık herhangi bir ulus çok sayıda fabl yazarına sahip olmakla ne kadar övünse de, onların şiirleri, olsa olsa, bu ilk fikir-

lerin yalnızca her çağın beğenisine tercüme edilmiş yeniden-üretimleridir; ve miras alınan hikâyeler deposuna bu fabl yazarlarının katmış oldukları şeyler bu orijinallerin çok gerisinde kalır.

(b) Fakat, Aisopos'un fabl'leri arasında buluş ve uygulayış bakımından son derece kısır ve herşeyden önce yalnızca ders verme amacıyla anlatılan birçok fabl'e de rastlarız, öyle ki burada hayvanlar, hatta tanrılar bile salt birer *örtüdürler*. Yine de bu fabl'ler, modern yazarlarda olduğu gibi hayvanların doğasını zorlamazlar; örneğin Pfeffel'in⁷ fabl'lerinde böyle bir zorlama görülür: sıçan fabl'inde sıçanlardan biri tedbirli davranarak güzün yiyecek toplayıp depolar, öbürü ise dilencilğe ve açlığa maruz kalır —ya da tilki, tazi ve vaşak fabl'inde, bu hayvanlar, kendilerine eşit doğal yetenekler dağıtılmasını dilemek için, kurnazlık, keskin koku alma ve keskin görüş gibi tek-yanlı yetenekleriyle Iupiter'in huzuruna çıkarlar; onlar verilecek yargıya rıza gösterdikten sonra, hüküm şu olur: 'Tilki ahmaklaştırılsın, tazi artık av peşinde koşamaz olsun, Argos vaşağının gözlerine perde insin.' Bir sıçanın bir kenarda hiçbir ürün biriktirmemesi, öteki üç hayvanın niteliklerini ilineksel ya da doğal olsun eşit bölüşmeleri, doğaya büsbütün karşıttır ve dolayısıyla da yavandır. Bu yüzden, karınca ile ağustosböceği fabl'i bu fabl'lerden daha iyidir, yine görkemli çatalboynuzlara ama cılız bacaklara sahip geyik fabl'i de bundan daha iyidir.

Bu tür fabl'lerin zihinde doğurdukları anlamla birlikte, en sonunda, ilk iş olarak çıkarılacak dersi tasarımılayan türden fabl'lere alışkın hale geliriz, öyle ki bunlarda anlatılan olay *salt* bir örtüdür ve dolayısıyla da tamamen ders verme amacı için *kurulmuş* bir olaydır. Fakat özellikle betimlenen olayın belli niteliklere sahip hayvanların doğal karakterine göre meydana gelmesinin mümkün olamayacağı durumda, bu tür örtüler hiçbir anlam taşımayan son derece yavan icatlardır. Bir fabl'in hüneri, zaten var olan ve bir

⁷Gottlieb Konrad Pfeffel, 1736-1809, Alman fabl yazarı. Bkz. onun *Fabeln* ... başlıklı eseri (Basle, 1783).

şekle sahibolan şeye, onun doğrudan sahibolduğunun ötesinde daha da tümel bir anlam vermekten ibarettir.

Sonra daha da öte bir adım atılarak, fabl'in özünün yalnızca insanlar yerine hayvanların eylemesinde ve konuşmasında aranması gerektiği önvarsayımından hareketle, bu değiş tokuşta cazip olan şeyi oluşturanın ne olduğu sorusu sorulmuştur. İmdi, maymunların ve köpeklerin oynadığı bir komedyadakinden daha fazla ya da farklı olduğu varsayılıyorsa, insanların böyle hayvan kılıfına bürünmelerinde pek de cazip bir şey bulunamaz; tersine burada, hayvan terbiyesindeki ustalık gösterisi ayrı tutulursa, sahnede görüldüğü şekliyle hayvanların doğası ile insan eylemi arasındaki karışıklık tek ilgi kaynağı olarak kalır. Breitinger,⁸ bundan dolayı, *harika-olanı* asıl cazibe olarak anar. Fakat, orijinal fabl'lerde, konuşan hayvanların görünüşü, alışılmadık ve harika bir şey olarak öne çıkarılmış *değildir*; bu sebepten dolayı, Lessing,⁹ hayvanların işin içine katılmasının serimlemenin *anlaşılabilirliği ve daha özlü hale getirilmesi* açısından büyük bir yarar sağladığını düşünür; bunun nedeni de, hayvanların karakteristikleriyle, örneğin tilkinin kurnazlığıyla, arslanın azametiyle ve kurdun vahşiliğiyle tanışık olmamızdır —öyle ki bu durumda, kurnazlık, azamet vb. gibi soyutlamalar yerine belirli bir resim hemen zihnin önüne gelir. Ama yine de bu yarar, salt örtünün sıradan koşullarında özsel hiçbir değişikliğe yol açmaz ve hattâ genelde, sahneye insanlar yerine hayvanları çıkarmanın zararı vardır, çünkü bu takdirde, hayvan biçimi, daima, *anlaşılabilirliği* ölçüsünde anlamı açıkladığı kadar, onu *örten* bir maske olarak kalır.

⁸Johann Jacob Breitinger, İsviçreli yazar, 1701-76. Bkz. onun *Critische Dichtkunst [Eleştirel Şiir Sanatı —çev.]* adlı eseri (Zürich and Leipzig, 1740), ch. 7. Goethe, Weimar sahnesinde köpeklerin oynatılmasını yasaklamıştı.

⁹Lessing'in *Abhandlungen über die Fabel* [Fabl üzerine İncelemeler —çev.] adlı eserinde, ii: Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel (Fabl'lerde Hayvanların Kullanılması Hakkında).

Bunun sonucu olarak, bu türden en büyük fabl, Tilki Reynard¹⁰ hakkındaki eski öyküdür, fakat bu, asıl anlamında bir fabl değildir.

(c) Üçüncü bir evre olarak, fabl'i ele alma tarzının şimdi göreceğimiz şeklini de buraya ekleyebiliriz, ama bu evreyle birlikte zaten fabl alanının ötesine geçmeye başlıyoruz. Bir fabl'in hüneri, genel olarak, doğanın çokçeşitli fenomenleri arasında, insan eylemi ve davranışı üzerine genel düşüncüler için bir dayanak olarak hizmet edebilecek, fakat içerisinde hayvanların ve doğanın kendilerine has varoluş tarzını yitirmedikleri örnek durumlar bulmakta yatar. Bunun ötesinde, ahlâkî-ders denen şeyin ve tekil olayın yanyana koyulması ve bağıntısı, yalnızca keyfî bir seçim ve öznel nüktedanlık meselesi olarak kalır ve dolayısıyla da *kendinde* yalnızca bir taşlamadır. İmdi, bu üçüncü evrede açıkça öne çıkan, işte bu yöndür. Fabl-biçimi, burada, bir taşlama olarak benimsenir. Goethe, bu damarı yakalayıp, birçok büyüleyici ve dahiyane şiir yazmıştır. Örneğin bunlardan Der Kläffer [Çığırkan —çn.] başlıklı birinde Goethe şöyle yazar: 'Zevkte de işte de / Her yöne at süreriz, / Fakat havlayan köpek seğirtir hep ardımızsıra, / Hırlayıp durur bütün gücüyle. / Ahırımızdan çıkıp gelir peşimizden / Sürekli eşlik eder böyle bize / Ve onun havlayıp uluması / Delalet eder sadece at sürdüğümüze.'¹¹

İmdi, kullanılan doğa-şekillerinin, Aisopos'un fabl'lerindeki gibi, kendilerine has karakterleri içerisinde sunulmaları ve hayvanlarınkiyle en yakın akabalığı olan insani durumları, tutkuları ve karakter özelliklerini eylemlerinde ve yapıp-etmelerinde bize açıklamaları, bu evreye aittir. Az önce anılan *Reynard* bu türdendir, fakat o, asıl anlamında bir fabl'den ziyade peri masalı gibi bir şeydir. Bir düzensizlik ve yasadızlık çağı, kötücüllük, zaafiyet, alçaklık, kaba kuvvet ve arsızlık çağı, dinde inançsızlık, dünyevi konularda yalnızca şeklen yönetim ve adalet çağı öykünün

¹⁰Bkz. *Cilt I, s. 186, dipnot 25.*

¹¹"havlayan köpek" Goethe'nin son dönem eserlerinden bazılarında kusur bulan bir eleştirmendir.

ardalanını oluşturur, öyle ki kurnazlık, hünerbazlık ve bencillik her şey üzerinde zafer kazanır. Özellikle Almanya'da evrildiği şekliyle Orta Çağların durumu işte böyledir. Güçlü Beyler [Vassal] Kral'a belli bir saygı gösterirler, fakat aslında onların herbiri istediğini yapar, soyar, öldürür, zayıflara zulmeder, Kral'a ihanet eder, Kraliçe'nin teveccühlerini kazanmayı da bilir, öyle ki bütün ülke ancak güçlülükle birliğini ve bütünlüğünü korur. Bu insani ardalandır; fakat bu ardalan, burada, soyut bir önermeden değil, bir durumlar ve karakterler bütünlüğünden oluşur ve kötücüllüğü yüzünden bu ardalanın, açılım kazandığı biçim içerisinde hayvan doğasına uygun olduğu anlaşılır. Dolayısıyla, insanî konuyu oldukça açık bir şekilde hayvan dünyasına aktarılmış bulmamızda rahatsız edici hiçbir şey yoktur, buna karşılık bu örtü, düşünülebileceği gibi, o insani konuya karşılık gelen salt tekil bir durum olarak da görünmez, fakat bu tikellikten kurtulur ve belli bir tümellik kazanır; bu tümellik sayesinde 'dünyada genel olarak işlerin böyle yürüdüğü' bize açık hale gelir. İmdi, bizzat bu örtü içerisinde matrak bir yön bulunur; latife ve şaka, dünya işlerinin yakıcı ciddiyetine karışır, çünkü o, insani bayağılığı en mükemmel tarzda hayvani bayağılık içerisinde görüye getirir ve salt hayvani dünyada bile en eğlendirici özellikler ve en acayip öyküler yığınına öne çıkarır, öyle ki burada önümüze, tüm sertliğine rağmen, kötü ve sırf maksadlı bir şaka değil, fakat edimsel ve ciddi anlam taşıyan bir şaka çıkar.

2. Mesel, Atasözü, Kısas

(a) Mesel (Die Parabel)

Meselin fabl ile genel bir yakınlığı vardır; o da sıradan hayat alanından alınan olayları işler, fakat bu olaylara daha yüksek ve daha genel bir anlam yükler ve bu anlamı, kendi başına görüldüğünde hergün karşılaşılan bir olay yoluyla kavranılır ve anlaşılır kılmak amacıyla bunu yapar.

Fakat aynı zamanda mesel fabl'den farklıdır, şu sebepten dolayı: mesel, bu tür olayları doğada ve hayvanlar aleminde değil, fakat herkesin gözleri önünde tanışık olduğu şekliyle *insani* eylemlerde ve yapıp-etmelerde arar; ve mesel, daha yüksek bir anlamı ima etmekle, ilk bakışta tikelliği içerisinde önemsiz görünen seçili tekil durumu büyütüp genişleterek daha genel öneme sahip bir şey haline getirir.

Bunun sonucu olarak, *içerik* bakımından, anlamların alanı ve sınırlı önemi genişletilebilir ve derinleştirilebilir, buna karşılık *biçim* bakımından, öznel kasıt içeren öznel benzeştirme etkinliği ve genel bir dersin sunulduğu, aynı ölçüde yüksek bir düzeyde görünüşe çıkmaya başlar.

Persleri ayaklanmaya kışkırtmak için Kyros'un başvurduğu yolu tamamen pratik amaca bağlı bir mesel olarak görebiliriz (Herodotos, I. 126). Kyros, Perslere ellerine oraklarını alıp belli bir yere gitmelerini emreder. Orada ilk gün Perslerden her tarafını çalı diken bürümüş bir tarlayı ekilip biçilir hale getirmelerini isteyerek onları çok zorlu ve zahmetli bir işe koşturur. Fakat ertesi gün, Persler dinlenip yıkandıktan sonra onları yemyeşil bir çayırığa götürür ve onlar için et ve şarapla krallara yakışır bir şölen kurdurur. Tam ziyafet sofrasından kalktıkları sırada, Kyros, Perslere sorar: en çok hangi günden zevk aldınız, dünden mi yoksa bugünden mi? diye. Persler hep birlikte görüş birliği edip bugün diye yanıt verirler; bugün kendilerine iyilikten başka hiçbir şey getirmemiştir, oysa ki bir önceki gün zorlukla ve zahmetle dolu bir gündü. Bunun üzerine Kyros hemen bu sözü kapıp düşündüklerini ortaya döker: "Eğer beni dinleyecek olursanız, bugün gibi pekçok güzel gününüz olur; ama beni dinlemeyecek olursanız, o zaman kendinizi dünkü gibi sayısız bir yığın zor işe hazırlayın."

İnciller'de karşılaştığımız meseller, anlamları bakımından en derin öneme ve en geniş tümelliğe sahip olsalar da, benzer türden mesellerdir. Örneğin [Sinoptiklerin¹² tümünde geçen] ikinci

¹²[Yohanna İncil'i dışında, Matta, Markos ve Luka İncil'lerinden oluşan ilk üç İncil'e verilen ortak ad —çev.]

meseli içerik bakımından kendi başına önemsiz bir hikâyedir ve yalnızca Gökyüzü Krallığı öğretisiyle benzeşmesinden dolayı önemlidir. Bu mesellerde anlam baştan sona dini bir öğretilerdir; Aisopos'un fabl'lerinde insan ve hayvan nasıl bir bağıntı içerisinde duruyorlarsa, dinî öğreti ile bu öğretiyi temsil eden insani olaylar da aynı bağıntı içerisinde dururlar, burada da ilki ikincisinin anlamını kurar.

Lessing'in *Nathan*'da kendisinin üç yüzük meseli için kullandığı Boccacio'nun ünlü hikâyesi de¹³ içerik bakımından aynı enginliktedir. Burada da hikâye, bağımsız bir şekilde alındığında bütünüyle basmakalıptır, fakat en geniş ölçekte bir konuya, üç dinin, Yahudi, Müslüman ve Hristiyan dinlerinin farkına ve hakikatine işaret eder. Bu alandaki en son yayınları anacak olursak, Goethe'nin mesellerinde de durum tastamam aynıdır. Örneğin *Kedi Böreği*'nde, gözüpek bir aşçı kendisini bir avcı gibi göstermek için harekete geçer, ama bir yaban tavşanı yerine bir erkek kedi vurur; buna rağmen kalkıp kediyi bol bol imrendirici yeşillikle donatıp sofraya koyar —bu, Newton'a bir gönderme sayılabilir. Matematikçinin fizik bilimi hakkında gevezelik yapması, elbette ki, bir aşçının boş yere böreğe yaban tavşanı yerine kedi koymasından daima dâha yüksek bir şeydir!— Goethe'nin bu meselleri, fabl'ler tarzında yazılmış şiirleri gibi, çoğu kez şakacı bir tondadır ve Goethe bu şakacı ton sayesinde hayat gailelerinden sıyrılıp özgür kalan ruhunu kaleme almıştır.

(b) Atasözü (*Das Sprichwort*)

Atasözü, bu alandaki orta evreyi oluşturur. Bu demektir ki, ayrıntılarla zenginleştirilmiş atasözleri kâh fabl'lere kâh kıssalara dönüştürülebilir. Atasözleri, genellikle gündelik insan hayatından alınan, fakat bu sefer tümel bir anlamda alınması gereken tekil bir durumdan söz ederler. Örneğin: "Bir el ötekini yıkar" [yani, yapılan

¹³*Decameron*, birinci gün, üçüncü hikâye. Lessing'in *Bilge Nathan*'ı 1779'da yayımlandı.

bir iyilik karşılığını hak eder]. Ya da “Herkes kendi kapısının önünü süpürsün” [yani, kendi işine bak, ‘işte o zaman her taraf temiz olur’], “Başkasının mezarını kazan, içine kendi düşer” [yani kendi ipinle asıl(ır)], “Bana bir sucuk kızart, senin susuzluğunu gidereyim” [yani, yapılan bir iyilik karşılığını hak eder]. Kendisini tekrar anacak olursak, Goethe’nin son zamanlarda sonsuz bir zerafetle ve çoğu kez büyük bir derinlikte pekçok örneğini verdiği aforizmalar da bu sınıfa girer.

Bunlar, tümel anlamın ve somut fenomenin birbirine dışsal ve birbiriyle karşıt görüldüğü benzeştirmeler değildir. Tümel anlam, dolayimsız bir şekilde somut fenomenle ifade edilir.

(c) *Kıssa [veya Ahlâkî Fabl] (Der Apolog)*

Üçüncü olarak, *kıssa*, tekil olayı sadece tümel bir anlamı imgelerle canlandıran bir *teşbih* (*simile*) olarak kullanmayıp, bu örtü içerisinde, bizzat, tümel düsturu ortaya çıkarıp ifade eden bir mesel sayılabilir —çünkü düstur, henüz yalnızca tekil bir örnek olarak anlatılan tekil olayda edimsel olarak içerilir. Bu anlamda alındığında, Goethe’nin *Tanrı ile Bayadere*¹⁴ adlı balladını bir kıssa diye adlandırmak gerekir. Burada tövbekâr Magdalena hakkındaki Hristiyan hikâyesini Hindlilere özgü tasarımlama tarzlarıyla örtülmüş bir halde buluruz: Bayadere aynı alçakgönüllülüğü, aynı aşk ve iman gücünü sergiler; Tanrı onu imtihan eder, Bayadere başına gelenlerin hepsine katlanır ve sonunda yükselir ve huzura erer. —Kıssa’da anlatı öyle yönlendirilebilir ki, örneğin *Hazine Arayıcısı*’ndaki gibi, salt benzeştirmeye başvurmaksızın dersin kendisi anlatının sonunda verilir: “Gündüzün çalışmak, dostlarla gece / Önce alinteri, sonra eğlence / Bu olsun senin’çün bahtın tılsımı.” [bkz. Goethe, *Seçme Şiirler*, “*Hazne Arayıcısı*,” çev.: Selâhattin Batu, MEB., İst. 1990, s. 121:—çn.]

¹⁴Hind rakkasesi. Bu ve *Hazine Arayıcısı* Goethe’nin balladlarından ikisidir [bkz. Goethe, *Seçme Şiirler*, “*Hazne Arayıcısı*,” çev. Selâhattin Batu, MEB., İst. 1990, s. 126-130 —çev.]

3. Metamorfozlar

Ele almak durumunda olduğumuz *üçüncü* uğrak, fabl'e, mesel'e, atasözüne ve kıssaya karşıt olan *metamorfozlardır*. Metamorfozlar aslında sembolik, mithologik bir türdendirler, fakat aynı zamanda doğal-olanı tinsel-olana açıkça karşıt olarak koyarlar, çünkü metamorfozlar bir doğal varolana, bir kayaya, hayvana, çiçeğe, pınara, tinsel varolanların —örneğin Philomela'nın, Pierid'lerin, Narkissos'un, Arethusa'nın— *alçaltılması ve cezalandırılması* anlamını yüklerler; bunlar, attıkları yanlış bir adım, bir tutku, bir cinayet sebebiyle sonsuz bir suça veya bitimsiz bir ıstıraba batmışlardır ve bu yüzden de tinsel hayatın özgürlüğünü kaybetmişler ve salt doğal varolanlar haline gelmişlerdir.

Bu yüzden, bir yandan doğal-olan burada tamamen dışsal ve düzyazısal bir şekilde salt bir tepe, pınar, ağaç vb. olarak ele alınmaz, tinden fışkıran bir eyleme ya da olaya ait olan bir anlam da kazanır. Kaya sadece taş değil, çocukları için gözyaşı döken Niobe'dir.¹⁵ Öte yandansa, bu insanî yapıp-etme bir tür suçtur ve tamamen doğal bir fenomene dönüşüp-başkalaşma (*metamorphosis*), tinsel-olanın bir alçaltılışı olarak alınmak durumundadır.

Bundan dolayı, tanrıların ve insan bireylerinin doğal nesnelere bu dönüşüp-başkalaşmalarını asıl *bilinçsiz sembolikten* açıkça ayırdetmek zorundayız. Mısır'da (a) İlâhi-olan, hayvan yaşamının içselliğinin kapalı zengin gizemliliğinde dolayimsız bir şekilde sezilir ve (b) asıl sembol, kendisine karşılık gelen daha kapsamlı bir anlamla *dolayimsızca çakışan* bir doğal şekildir; bununla birlik-

¹⁵Philomela ve Pierid'ler için bkz. aşağıda s. 196-99; orada bu metamorfozlar daha ayrıntılı bir şekilde ele alınıyor. Narkissos, Ekho'nun aşkını reddettiği için Aphrodite tarafından cezalandırılıp bir çiçeğe dönüştürülür; Arethusa, bir ırmak tanrısının şehvetinden kaçıp Artemis tarafından bir pınara dönüştürülür; Niobe, birçok çocuğu olduğu için o kadar böbürlenir ki Apollon ile Artemis çocukların hepsini öldürürler. Niobe taş döndürülür, kayadan damla damla sızan akıntılarla çocukları için hâlâ daha gözyaşları döker durur.

te bu şekil, anlamın edimsel tamuygun bir varoluşunu oluşturmaz, çünkü bilinçsiz sembolik, gerek içerik gerekse biçim bakımından henüz tinsel bakış halinde özgürleşmemiş bir bakıştır. Bunun tersine, metamorfozlar, doğal-olan ile tinsel-olan arasında özsel bir *ayrım* yaparlar ve bu bakımdan *sembolik* mythologydan *asıl* mythologyya deneni şeye geçişi oluşturmurlar — yani burada asıl mythologyya dediğimiz şeyden şunu anlamalıyız: o, mitlerinde somut doğal bir varolandan, güneşten, denizden, ırmaklardan, ağaçlardan, bereketten ya da topraktan yolâ çıkar, fakat daha sonra bu saf doğal ögeden derhal ayrılır; çünkü o, doğal fenomenin iç içeriğini çekip çıkarır ve bu içeriği, tinselleşmiş bir güç olarak, hem zihince hem de bedence insan şeklindeki tanrılar halinde sanata-uygun tarzda bireyselleştirir. Bu şekilde ilk kez Homeros ve Hesiodos Greklere mythologyalarını verdiler;¹⁶ sadece tanrıların imlenişi olarak ya da ahlâkî, fiziksel, teolojik veya spekulativ öğretilerin bir serimlenişi olarak değil, fakat insani bir şekillenme içerisinde tinsel dinin başlangıcı olan, saf ve yalın, kendi sıfatıyla mythologyadır bu.

Mitik-olanın tamamen modern işlenişinden ayrı olarak, Ovidius'un *Metamorfozlar*'ında, en heterojen malzeme karıştırılıp biraraya getirilir. Genellikle mitik sunumun tek bir *türü* olarak yorumlanabilecek bu metamorfozlardan ayrı olarak, bu biçimin özgül bakışaçısı, genellikle sembolik olarak ya da zaten bütünüyle mitik olarak alınan [örneğin kurt ya da kedi gibi] figürlerin metamorfozlara uğramış göründükleri hikâyelerde özellikle vurgulanır ve evvelce birlikli olan şey, anlam ile şekil arasındaki karşıtlık içerisinde, birinden diğerine geçiş içerisinde sokulur. Örneğin, Frigya'ya ve Mısır'a özgü kurt sembolü, içerisinde ikâmet eden anlamından [Grek mythologyasında] öylesine sökülüp kopartılmıştır ki, burada anlam önceki varoluşa geri gönderilir, ama bu varoluş artık güneş değil, bir kraldır ve kurdun varoluşu o insani varoluştaki bir

¹⁶Herodotos, II. 53'e yapılan bir gönderme.

yapıp-etmenin sonucu olarak tasarımlanır.¹⁷ Pierid'lerin şarkısında da, Mısır tanrıları koç ve kedi, mitik Grek tanrıların, Zeus'un, Aphrodite'nin vb. korktuklarında gizlendikleri hayvan şekilleri olarak tasarımlanır. Fakat Pierid'ler, söyledikleri şarkıyla Muse'lerle yarışma cüreti gösterdikleri için cezalandırılırlar ve saksaganlara dönüştürülürler.

Diğer yandan, metamorfozlar, anlamlarını oluşturan içeriğin kendisinde taşıdığı daha sıkı belirlenimden ötürü, *fabl*'den hepten ayırılmazlardır. *Fabl*'de ahlâkî düstur ile doğal olay arasındaki bağlantı, doğal olayda, tinden ayrımı içerisinde salt doğal-olanın önemini sunmayan ve böylelikle bu önemli ayrımı yalnızca [*fabl*'in] anlamı içerisine sokan *zararsız* bir bağlayıp birleştirmedir.¹⁸ Bununla birlikte, Aisopos'un küçük değişikliklerle metamorfozlar haline gelebilecek tek tük *fabl*'leri de vardır, örneğin yarasa, diken ve martı hakkındaki 42. *fabl*¹⁹ gibi; bunlara verilen içgüdüler, daha evvelki girişimlerdeki talihsizlikten hareketle açıklanır.

Böylelikle benzeştirmeli sanat-biçiminin mevcut gerçeklikten ve somut fenomenden hareket eden bu ilk alanını baştan sona katetmiş oluyoruz ve burada görüye getirilen daha öte bir anlama doğru ilerliyoruz.

¹⁷Burada, Zeus'un önüne insan eti koyan ve bir kurda dönüştürülen Arkadia kralı Lykaon'a gönderim yapılmaktadır. Hikâyenin daha uzun uzadıya işlenişi için bkz. aşağıda s. 195-96.

¹⁸Bir metamorfozda, sözkonusu bağlantı, tinsel-olanın 'alçaltılması'ni gerektirdiği için *zararlıdır*.

¹⁹Tauchnitz basımında 124. *fabl*. Bunların üçü birlikte iş yapmaya karar verirler. Yarasa ödünç gümüş alır, diken giyecek eşyalar getirir ve martı da bronz (ya da para) bağışlar. Birlikte denize açılırlar; gemi batar; üçü de kurtulur, fakat getirdikleri eşyaları kaybetmişlerdir. Bundan sonra, yarasa alacaklılarından duyduğu korkuyla sadece geceleri dışarı çıkar; martı, bronz'unun (ya da parasının) sahile vurabileceğini umud ederek deniz kıyısında dolaşır durur; diken ise, kendi giyeceklerini tanıyıp bulma umuduyla yanından gelip geçenlerin elbiselerine el atıp durur.

B. ANLAM DAN HAREKET EDEN BENZEŞTİRMELER

Bilinçte, anlam ile şeklin ayrılması bu ikisinin bağıntısının ilerlemek durumunda olduğu önvarsayılmış biçim olduğuna göre, o halde, her iki yanın da bağımsızlığı kabul edildiğinde, yalnızca dışsal olarak mevcut olan şeyden değil, fakat diğer taraftan bir o kadar da içsel olarak var olan şeyden, yani genel idelerden, düşüncülerden, duygulardan ya da düsturlardan hareketle bir başlangıç yapılabilir ve yapılmak zorundadır. Çünkü bu iç öge, dışsal şeylerin imgeleri gibi, bilinçte *varolan* birşeydir ve dışsal-olandan bağımsızlığı içerisinde kendi kökenini kendisinde bulur. İmdi, *anlam* bu şekilde başlangıç-noktası olursa, o zaman anlamın ifadesi, yani gerçeklik, soyut içerik olarak anlamı tasarım, görü ve duyu bakımından belirlenimli kılmak adına somut dünyadan alınan araç olarak görünür.

Fakat, daha önce [bu bölüme girişte] gördüğümüz gibi, her iki yan birbirine karşılıklı olarak kayıtsız olduğu için, her iki yanın içerisine sokulduğu bağlantı, bu yanların mutlak zorunlulukla birbirlerine ait oldukları bir bağlantı değildir. Dolayısıyla, bu iki yanın birbiriyle ilişkilendirilmesi, şeyin kendisinde nesnel olarak bulunmadığı için, *öznel olarak üretilmiş* birşeydir, öyle ki sözkonusu ilişkilendirme artık bu öznel karakteri gizlemez, fakat sunum tarzı aracılığıyla onu tanınabilir kılar. *Mutlak* şekil, içeriğin ve biçimin, ruhun ve bedenin bağlantısına somut *ruhlaşma* olarak, her iki yanın birliği olarak sahip olur, öyle ki bedende olduğu kadar ruhta da, biçimde olduğu kadar içerikte de kendinde ve kendisi için temellenir. Bununla birlikte, burada, iki yanın ayrılmışlığı önkoşuldur ve dolayısıyla onların biraraya gelişi (a) anlamın kendisine dışsal bir şekil aracılığıyla salt öznel canlanışdır ve (b) real bir varolan hakkında onu tinin başka tasarımlarıyla, duygularıyla ve düşünceleriyle ilişkilendirmek suretiyle yapılan aynı ölçüde öznel bir yorumdur. Bundan dolayı, anlaşıldığı gibi, bu biçimlerde özel olarak görünen şey yaratıcı olarak *şairin* öznel sanatıdır ve kusursuz sanat eser-

lerinde, özellikle bu bakımdan, anlama ve anlamın zorunlu şekillenmesine ait olan şey, şairin bir bezeme ve süsleme olarak eklediği şeyden ayırdedilebilir. Bu kolaylıkla tanınabilir eklemelerle, özellikle de imgelerle, teşbihlerle, allegorilerle ve metaforlarla şairin yaygın bir şekilde göklere çıkartıldığını işitebiliriz; ve bu övgünün rolünün, âdeta şairi okumayı söken ve şairin şahsi öznel icadlarını farkedenden keskin gözlere ve kıvrak zekâyâ değer kazandırmak olduğu varsayılır. Ama yine de bu biçimler, daha önce söylediğimiz gibi, sahici sanat eserlerinde, yalnızca salt aksesuar olarak görünmelidir, buna karşılık şiir-sanatı üzerine yazılmış daha eski kitaplarda²⁰ özellikle bu rastlantısal şeylerin şiirsel etkinliğin tam da kurucu öğeleri olarak ele alındıklarını görürüz.

Fakat bağıntılanmak durumunda olan bu iki yan başlangıçta kuşkusuz birbirine kayıtsız olsa da, yine de öznenin bağıntılamasını ve benzeştirmesini haklıçıkarmak için, şekil, anlamın kendi içerisinde taşıdığı koşulların ve özelliklerin aynısını kuruluşunda anlama karşılık gelecek bir tarzda içermelidir. Çünkü bu benzerliğin kavranması, anlamı tam da bu belirlenimli şekilde ilişkilendirmenin ve ilkinin ikincisiyle göstermenin biricik temelidir.

Son olarak, kendisinden soyutlama yoluyla tümel bir şey çıkarabileceğimiz somut fenomenden değil de, tam tersine bir imgede yansı bulan bu tümelin kendisinden bir başlangıç yapıldığı için, bundan şu çıkar ki, anlam şimdi edimsel bir tarzda asıl amaç olarak parıldayıp, kendisinin gösterme-aracı olan imge üzerinde hâkim konuma gelir.

Bu alan içerisinde anılacak tikel türleri sözkonusu edebileceğimiz daha ayrıntılı bir dizi olarak şunlar belirtilebilir:

İlkin, son evreye en fazla karşılık gelen *muammadan*;

İkinci olarak, soyut anlamın dışsal şekil üzerindeki hâkimiyetinin özellikle görünüşe çıktığı *allegoriden*;

²⁰Hegel burada muhtemelen Aristoteles'in *Poetika*'sını düşünmektedir, özellikle 1458-9.

Üçüncü olarak da, asıl benzeştirmeden, yani *metafor*, *mecâz/imge* ve *teşbih*den söz edeceğiz.

1. Muamma

Asıl sembol *kendinde* muammalıdır, çünkü tümel bir anlamı görüye getirecek olan dışsal varolan, burada hâlâ, temsil edeceği anlamdan ayrı kalır ve dolayısıyla da şeklin hangi anlamda alınacağı kuşkuya açıktır. Fakat muamma bilinçli sembolik'e aittir ve muammayı ortaya koyan tarafından anlamın açık ve eksiksiz bir şekilde *bilinmesi* sebebiyle asıl sembolden bir bakışta ayırdedilir; anlamı örten şekil —ki anlam bu şekil aracılığıyla tahmin edilecektir—, bu yüzden bu yarı-örtme işi için *maksadlı* bir biçimde seçilir. Asıl semboller, hem öncesinde hem de sonrasında, çözülmez problemlerdir, buna karşılık muamma kendinde ve kendisi için çözülür, öyle ki Sancho Panza çok haklı olarak şunu söyler: 'İlkin çözümün, ardından muammanın verilmesini yeğlerim doğrusu.'²¹

(a) Yani bir muamma ortaya koyarken atılacak *ilk* adım, onun bilinen anlamı veya mânâsıdır.

(b) Fakat *ikinci* olarak, başka türlü bilinen dışsal dünyadan alınan ve doğada ve genel olarak dışsallıkta olduğu gibi birbirinin dışında kopuk kopuk duran tek tek karakter özellikleri ve özgülükler, uyumsuz ve dolayısıyla da çarpıcı bir tarzda biraraya toplanır. Bundan dolayı, bu özellikler ve özgülükler kendilerini [yüklemler olarak] bir birlik içerisinde biraraya getiren bir konudan yoksundurlar ve onların maksadlı biçimde birbiri ardına dizilmesi ve bağlanması kendi sıfatıyla kendinde ve kendisi için hiçbir anlama sahip değildir; bununla birlikte, öte yandan, bunlar, görünüşte en heterojen özelliklerin bile kendisine göre tekrar anlam ve gönderim kazandıkları bir birliğe de işaret ederler.

²¹Bu deyiş sözkonusu karaktere uygun düşer, fakat bu deyişi Don Quixote'de bulamadım ve bulamayan tek kişi de ben değilim.

(c) Bu birlik, kopuk kopuk duran bu yüklemelerin konusu, tam da basit tasarımıdır, muammayı çözen sözcüktür ve muammanın problemi o tasarımı veya sözcüğü görünüşte bulanık olan bu kılıktan hareketle keşfetmek veya tahmin etmektir. Bu bakımdan muamma, şeyleri birbirine bağlamadaki marifetli nüktedanlığı ve esnekliği sınavan sembolik'in bilinçli bir nüktedanlığıdır ve muammanın sunum tarzı, muammanın tahminine götürdüğü için kendi kendini yıkıp yok eder.

Dolayısıyla, muamma, görsel sanatlarda da, mimarîde, bahçe sanatında ve resimde de bir yer bulabilse bile, özellikle söz sanatına aittir. Muamma, tarihte, esas olarak Doğu'da, daha sığ sembolik ile daha bilinçli bilgelik ve tümellik arasında kalan geçiş döneminde ortaya çıkar. Bütün halklar ve dönemler bu tür problemlerden hoşlanmışlardır. Orta Çağlarda bile, Arabistan'da ve İskandinavya'da ve örneğin Wartburg'daki şarkı yarışmalarında sergilenen Alman Şiirinde muamma büyük bir rol oynar. Modern zamanlarda ise, az ya da çok, cemiyet toplantılarındaki sohbete ve salt nüktedanlıklara ve şakalara batıp kalmıştır.

Sözcük oyunları olarak geliştirilen nükteli ve çarpıcı fikirlerin ve verili bir durum, olay ya da konu ile bağıntılı hicivlerin sonsuzca engin alanını muammaya katabiliriz. Burada, bir yanda ilgisiz bir nesne, öte yanda ise öznel bir fikir buluruz, öyle ki bu fikir, olduğu şekliyle konuda önceden görünmeyen ve konuyu kendisine verilen yeni anlamın bir sonucu olarak yeni bir ışık altına sokan bir yönü, bir bağıntıyı dikkat çekici bir incelikte beklenmedik şekilde vurgular.

2. Allegori

Anlamın tümelliğinden hareket eden bu alan içerisinde, muammanın karşısı *allegoridir*. Allegori de, tümel bir tasarımı özgül niteliklerini duyusal olarak somut nesnelerin benzeş nitelikleri aracılığıyla görünün yakınına getirmeye çalışır; ama yine de bunu yarı-örtme yoluyla ve muammalı sorular yoluyla değil, tam tersine

en tam açıklığı üretme amacıyla yapar, öyle ki allegorinin kullandığı dışsal şey, kendisinde görünüşe çıkacak anlam için mümkün olduğu ölçüde saydam olmak zorundadır.

(a) Dolayısıyla, allegorinin ilk kaygısı, hem insanî hem de doğal dünyaya ait olan genel soyut durumları veya nitelikleri, örneğin dini, aşkı, adaleti, husumeti, zaferi, savaşı, barışı, baharı, yazı, güzü, kışı, ölümü, şan-şöhreti kişileştirmekten ve dolayısıyla da bir *özne* olarak tasarlanıktan oluşur. Fakat bu öznellik, kendinde ne içeriği ne de dışsal şekli bakımından, hakikaten bir özne veya bir birey değildir, bunun tersine, yalnızca öznenin *boş biçimini* edinen ve âdeta yalnızca gramatik bir anlamda bir özne diye adlandırılmak durumunda olan tümel bir tasarımın soyutlaması olarak kalır. Alegorik bir varlık, her ne kadar insanî bir şekil kazansa da, bir Grek tanrısının ya da bir âzizin ya da başka bir edimsel öznenin somut bireyselliğine ulaşmaz, çünkü öznellik ile bu öznenin sahip olduğu soyut anlam arasında uyum olması için, alegorik varlık, öznenin içini öylesine boşaltmak zorunda kalır ki, her belirlenimli bireysellik ondan kaybolur gider. Bundan dolayı, alegori hakkında haklı olarak onun donuk ve soğuk olduğu ve taşıdığı anlamların anlamayetiğine dayalı soyutluğu yüzünden icadettiği şeyde bile somut görüden ve hayâlgücünün yürekten hissedilen derinliğinden ziyade anlamayetişinin bir ürünü olduğu söylenir. Vergilius gibi ozanlar alegorik varlıklarla özellikle ilgilidirler, çünkü onlar Homerik tanrılar gibi bireysel tanrılar yaratamazlar.

(b) Fakat, *ikinci* olarak, alegorilerin anlamları, soyutlukları içerisinde, aynı zamanda *belirlenimlidirler* ve onlar yalnızca bu belirlenimlilikten dolayı tanınabilirler. Bunun sonucu şudur: Bu tür tikel karakteristiklerin ifadesi artık dolayimsız bir şekilde ilkin yalnızca *genel olarak* kişileştirilen tasarımda bulunmaz, dolayısıyla da bu ifade, öznenin açıklayıcı yüklemeleri olarak öznenin yanına kendi adına koyulmalıdır. Özne ile yüklem, tümel ile tikelin bu ayrılması, allegorideki donukluğun ikinci yönüdür. İmdi, belirtile-

cek belirlenimli niteliklerin görselleştirimi, anlam somut varoluşta gerçeklik kazanır kazanmaz bu anlam aracılığıyla görünüşe çıkan ifadelerden, etkilerden, sonuçlardan ya da anlamın kendi edimsel gerçekleşimi içerisinde kullandığı aletlerden ve araçlardan alınır. Örneğin, muharebe ve savaş, silahlı kuvvetlerle, hafif silahlarla, topla, trampetlerle, bayraklar ve sancaklarla belirtilir; mevsimler, herşeyden önce baharın, yazın ve güzün elverişli etkisi altında büyüyüp gelişen çiçeklerle ve meyvalarla belirtilir. Yine, bu tür şeyler tamamen sembolik yönle de sahip olabilir, adaletin terazi kefeleri ve göz bağı yoluyla, ölümün kum saati ve tırpan yoluyla tanınır kılınması gibi. Fakat allegoride baskın şey anlam olduğu için ve anlamın daha yakından görselleştirimi tam da bizzat anlam ne kadar saf bir soyutlama ise o kadar soyut bir tarzda anlama tabi olduğu için, bu tür belirlenimli şeylerin şekli, burada ancak salt bir *sıfat* değeri kazanır.

(c) Bu şekilde allegori her iki bakımdan cansızdır; onun genel kişileştirmesi boştur, belirlenimli dışsallığı ise kendi başına alındığında anlamsız bir işarettir; sıfatların çokçeşitliliğini birleştirmesi gereken merkez [kişileşmiş ide], kendi kendisini şekillendiren ve kendisini gerçek varoluşu içerisinde kendisiyle bağlayıp birleştiren öznel bir birliğin gücüne sahip olmamakla kalmaz, fakat tamamen soyut bir biçim haline gelir ve bu biçimin sıfatlar konumuna düşürülen bu tür tikel şeylerle doldurulması bu biçim için dışsal bir şey olarak kalır. Bunun sonucu olarak, allegori, soyutlamalarını ve soyutlamalarının belirtimini bir bağımsızlık içinde kişileştirmesi bakımından gerçekten ciddiye alınmamalıdır ve bunun da sonucu olarak kendinde ve kendisi için bağımsız olan şeye aslen allegorik bir varlığın biçimi verilmemelidir. Örneğin Greklerin *Dike*'si bir allegori olarak adlandırılmamalıdır; o, evrensel zorunluluktur, öncesiz-sonrasız adalettir, evrensel güce sahip öznedir, doğanın ve tinsel hayatın bağıntılarının mutlak olarak tözsel temelidir ve dolayısıyla da bireylerin, insanlar kadar tanrıların da kendisine

riayet etmek durumunda olduğu mutlak olarak bağımsız varlıktır. Yukarıda belirtildiği gibi, F. Von Schlegel her sanat eserinin bir allegori olmak zorunda olduğu görüşündedir. Ama yine de bu söz, her sanat eserinin tümel bir ide ve aslen hakiki bir anlam içermek zorunda olduğundan başka birşey demiyorsa ancak doğrudur. Oysa ki *bizim* burada allegori diye adlandırdığımız şey, hem biçim hem de içerik bakımından, sanatın Kavramına yalnızca kusurlu bir şekilde karşılık gelen aşağı düzeyden bir sunum tarzıdır. Çünkü her insanî olay ve karmaşa hali, her bağıntı, her durum, kendi içerisinde, tümellik *olarak* süzülüp çıkartılabilecek bir tür tümellik taşır; gelgelelim bu tür soyutlamaları bilincimizde şu ya da bu şekilde zaten taşırız ve yalnızca allegorinin eriştiği düzyazıya özgü tümellikleri ve dışsal belirtileri içerisindeki bu tür soyutlamalarla sanatın hiçbir ilişkisi yoktur.

Winckelmann da, allegori üzerine olgunlaşmamış bir eser yazdı;²² burada o, bir yığın allegoriyi biraraya getirir, fakat büyük ölçüde sembolü ve allegoriyi birbirine karıştırır.

İçlerinde allegorik sunumların ortaya çıktığı tikel sanatlar arasında, şiirin bu tür ortamlara sığınması hatalıdır, oysa ki heykel çoğunlukla bu tür ortamlar olmaksızın yürütülemez. Bu, özellikle modern heykel sanatı hakkında doğrudur, çünkü modern heykel sanatı birçok bakımdan portre tasvirini benimser ve bu yüzden de tasvir edilen bireyin içinde bulunduğu çokçeşitli ilişkilerin daha yakından belirtilmesi için allegorik figürler kullanmak zorundadır. Burada Berlin’de dikilen Blücher anıtında, şan-şöhretin ve zaferin dehâsını görürüz, fakat özgürlük savaşının genel işlenişine gelindiğinde, örneğin ordunun yola çıkışı, ilerleyişi ve zaferle geri dönüşü gibi tek tek bir dizi sahne yoluyla allegorik-olandan kaçınılır. Fakat genelde portre heykellerinde heykeltraşlar yalın heykelleri allegorilerle sarıp sarmalamakla ve onları zenginleştir-

²² *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (Dresden, 1766).

mekle yetinmişlerdir. Öte yandansa, antikler, taş lahitlerde örneğin uyku, ölüm vb. genel mithologik sunumları kullanmışlardır.²³

Genelde allegori, allegori olmak bakımından aslen romantik birşey olmasa da, antik sanattan çok Orta Çağların romantik sanatına aittir. Ortaçağda allegorik kavrayış tarzının sıklıkla bu ortaya çıkışı şöyle açıklanmalıdır. Bir yandan, Orta Çağlar, öznel aşk ve onur amaçları taşıyan, kendilerini adayan, hac yolculuğuna çıkan, serüvenlere atılan tikel bireyleri içerik olarak alıyordu. Bu sayısız bireylerin ve olayların çokçeşitliliği, hayal gücüne, rastlantısal ve keyfi çatışmalar ve bu çatışmalara çözümler icadedip geliştirmek için geniş bir hareket alanı sağlar. Fakat öte yandan, hayat ilişkilerindeki ve durumlarındaki tümel öge, bu çeşit çeşit dünyevi serüvenlerin karşısında durur. Bu tümel, antiklerde olduğu gibi bağımsız tanrılar halinde bireyselleştirilmez ve dolayısıyla bu tikel kişilikler ve onların tikel şekilleri ve olayları boyunca kolaylıkla ve doğallıkla tümelliği içerisinde kendi başına yalıtılmış görünür. İmdi, sanatçı bu tür tümelliklerin bir tasarımına sahipse ve bunları az önce betimlenen rastlantısal biçimle donatmayıp kendi

²³Allegorinin buradaki işleniş tarzı, 'tümel ide,' 'nitelikler,' 'tikel karakteristikler' gibi terimlerin muğlaklığı ve kimi zaman da çift-anlamlılığı yüzünden gereksiz bir şekilde bulanıklaştırılır. 'Tümel ide,' allegorik eserin altında yatan temel düşüncedir (örneğin adalet). Fakat bu 'ide' aynı zamanda bir 'nitelik' diye de adlandırılır. Örneğin adalet, gözleri bağlı ve terazi tutan bir kadın olarak tasarımılanır. O, bir birey olarak kadın ya da sahici bir 'özne' veya kişi değil, fakat yalnızca genelleştirilmiş bir allegorik figürdür ve bu yüzden de canlı değil, donuktur. Bununla birlikte, allegorisi yapılacak şeyin (ne yazık ki 'belirlenimli nitelikler' diye de adlandırılan) 'tikel karakteristikler'i vardır ve bunlar tamamen allegorisi yapılan 'ide' (ya da 'nitelik') tarafından belirlenen genelleştirilmiş allegorik figürün kendisinde ifade edilemezler (ya da sanatsal olarak işlenemezler) ve bu yüzden de allegorisi yapılan şeyin sıfatları olarak o şeyle birarada işlenmek durumundadırlar. 1826'da dikilen, C. D. Rauch'un eseri olan Blücher anıtı, Blücher'in seferlerinden bazılarını canlandıran ve allegorik zafer figürleri içeren kabartmalarla çevrelenmiş bir kaide üzerine oturtulan Blücher figüründen oluşur.

sıfatıyla tümelliklerini vurgulamak isterse, onun elinde allegorik sunum tarzından başka hiçbir şey kalmaz. Bu, dinî alanda da olur. Meryem, İsa. Havarilerin edimleri ve kaderleri, kefaretileriyle ve şahadetleriyle azizler, elbette, yine tamamen belirlenimli bireylerdir; fakat Hristiyanlık tümel tinsel şeylerle de aynı ölçüde ilgilidir, ki bunlar, aşk, iman ve umut gibi tam da tümel bağıntılar olarak sunulmaları gerektiği için canlı ve edimsel kişilerin belirlenimliliği içerisinde cisimleştirilemezler. Genelde, Hristiyanlığın hakikatleri ve dogmaları, dinî olarak kendi başlarına tanınırlar, bu öğretileri tümel öğretiler olarak görünüşe çıkarmak ve hakikati tümel hakikat olarak bilmek ve iman konusu kılmak şiirin bile esaslı bir ilgisini oluşturur. Fakat bu durumda, somut sunum içerikten aşağı düzeyde olmak ve aslında içeriğe dışsal kalmak zorundadır ve allegori de bu ihtiyacı en kolay ve en uygun tarzda doyuran biçimdir. Bu anlamda Dante'nin *İlahi Komedya*'sında allegorik olan pekçok şey vardır. Örneğin orada teoloji, Dante'nin sevgilisi Beatrice'nin imgesiyle kaynaşmış görünür. Fakat bu kişileştirme, asıl allegori ile Dante'nin genç sevgilisinin nurlu bir şekle büründürülüşü arasında asılı kalır (ve onun güzelliğini de işte bu oluşturur). Dante, Beatrice'yi ilk kez gördüğünde dokuz yaşındaydı. Beatrice ona ölümlü bir insanın değil, Tanrı'nın kızı olarak göründü; Dante'nin ateşli İtalyan doğası, Beatrice'ye karşı bir daha hiç söndürülemeyen bir tutkuyla yanıp tutuştu. En paha biçilmez aşkının erken ölümüyle Beatrice'yi kaybettikten sonra içinde şiir dehası uyandığında, âdeta kendi yüreğinin iç öznel dininin bu olağanüstü anıtını hayatının ana eseri olarak dikti.

3. Metafor, İmge, Teşbih

Muammadan ve allegoriden sonra gelen *üçüncü* alan genelde *mecazi-olandır*. Muamma açıkça (kendisi için) bilinen anlamı yine de gizler ve muammada esas olan, anlama kendisine karşılık gelen ama heterojen ve uzak düşen karakteristikler giydirmektir. Öte yan-

dan allegori anlamın açıklığını öylesine tek hâkim amaç haline getirir ki, kişileştirme ve onun sıfatları bütünüyle dışsal işaretler seviyesine indirilmiş görünür. Şimdi mecazi-olan allegorik-olanın açıklığı ile muammanın hoşluğunu bağlayıp birleştirir. Bilincin önünde açıkça duran anlam kendisine karşılık gelen bir dışsal şekil içinde görüye getirilir; öyle ki bu sayede ilk başta çözülmesi gereken hiçbir problem ortaya çıkmaz; ortaya çıkan şey, içerisinden tasarılan anlamın mükemmel bir berraklıkla parıldadığı ve ne olduğunu bir anda açıkça bildirdiği mecazdır.

(a) *Metafor*

Metafora ilişkin *ilk* nokta onun *kendinde* zaten bir teşbih olarak alınması gerektiğidir; çünkü metafor kendi başına açık olan anlamı somut gerçekliğin benzer ve benzeştirilebilir bir fenomeni içinde ifade eder. Fakat kendi sıfatıyla benzeştirmede her iki yan, yani asıl anlam ve mecâz/imge belirlenimli olarak birbirlerinden ayrılmışlardır; oysa ki bu yarılma, metafora örtük olarak (kendinde) mevcut olsa bile, *henüz açıkça koyulmamıştır*. Bu yüzden Aristoteles,²⁴ benzeştirmede bir “gibi”nin eklendiğini, metafora ise böyle bir şeyin olmadığını belirterek, uzun zaman önce benzeştirmeyi metafordan ayırmıştı. Metaforik ifade yalnızca *tek bir* yanı, imgeyi adlandırır; fakat imgenin kullanıldığı bağlamda kastedilen asıl anlam o kadar yakındadır ki, âdeta anlam mecaz/imgeden doğrudan ayrılmaksızın aynı anda dolaylımsızca verilir. Örneğin “şu yanakların baharı” ya da “gözyaşı denizi” gibi sözleri işittiğimizde, bu ifadeyi düz anlamında değil de yalnızca bir mecâz/imge olarak almak zorunda kalırız; burada bağlam ifadenin anlamını bize açıkça belirtir. Sembolde ve allegoride anlam ile dış şekil arasındaki bağıntı bu kadar dolaylımsız ve zorunlu değildir. Bir

²⁴*Poetika*, 1457b. Bu kesim boyunca Hegel’in aklında Aristoteles’in bu eseri vardır.

Mısır merdiveninin dokuz basamağında ve yüzlerce başka şeyde ancak ermişler, bilginler, allameler sembolik bir anlam bulabilirler; ama onlar, varolmadığı için kendisini aramanın gereksiz olduğu yerde bile mistik, sembolik birşey kokusu alıp onu bulurlar. Yeni-Platoncular ve Dante yorumcuları kadar benim aziz dostum Creuzer de kimi zaman böyle durumlara düşmüş olabilir.

(α) Metaforun alanı ve biçim çeşitliliği sonsuzdur, ama tanımı basittir. Metafor bütünüyle özlü bir şekilde sıkıştırılmış bir benzeştirme, çünkü metafor mecâzı/imgeyi ve anlamı birbirine karşıt kılmaz, fakat yalnızca mecâzı/imgeyi sunar; bununla birlikte imgenin *düz*-anlamını yok eder ve edimsel olarak kastedilen anlamı imgenin geçtiği bağlam aracılığıyla imgede derhal tanınabilir kılar, ama yine de bu anlam açıkça bildirilmez.

Fakat böyle şekillendirilmiş olan anlam ancak bağlamdan ötürü açık olduğu için, metaforda ifade edilen anlam bağımsız değil, ama sadece ilineksel bir sanatsal sunum değeri taşıyabilir; öyle ki metafor, kendisi için bağımsız sanat eserinin, zenginleştirilmiş bir derecede olsa da, salt dışsal bir süslemesi halinde ortaya çıkabilir.

(β) Metafor esas uygulanışını dilsel ifadelerde bulur, bu bağlamda metaforu aşağıdaki yönler altında ele alabiliriz.

(αα) İlk her dil zaten bir metaforlar yığını içerir. Metaforlar kökensel olarak duyusal bir şeye işaret eden bir sözcüğün tinsel alana aktarılmasından doğarlar. Genelde bilme ile ilişkili olan *fassen*, *begreifen* gibi pekçok sözcük *düz*-anlamı bakımından tamamen duyusal bir içeriğe sahiptir; fakat bu duyusal içerik zamanla kaybolur ve yerini tinsel bir anlama bırakır; kökensel anlam duyusal, ikinci anlam tinseldir.²⁵

(ββ) Fakat bu tür bir sözcüğün kullanımında metaforik öge giderek ortadan kaybolur ve alışkanlık yoluyla sözcük, *düz*-

²⁵ *Fassen* kökensel olarak 'elle tutup kavrama' ve buradan hareketle de 'zihinsel kavrama'dır. *Begreifen* de aynı anlamdadır. Bkz. s. 19 dipnot:2

anlamli-olmayan bir ifadeden düz-anlamli bir ifadeye dönüşür; çünkü imgede yalnızca anlamı kavrama istekliliğinden ötürü imge ve anlam artık birbirinden ayırdedilmez ve imge somut bir betim yerine doğrudan doğruya soyut anlamı verir. Örneğin *begreifen*'i tinsel bir anlamda alırsak duysal karakterli elle kavrama aklımıza hiç gelmez. Yaşayan dillerde gerçek metaforlar ile kullanıma bağli olarak zaten düz-anlamli ifadelere indirgenmiş sözcükler arasındaki ayırım kolayca tesbit edilebilir; buna karşılık ölü dillerde bu zordur, çünkü tek başına etimologya bu sorunu nihaî olarak karara bağlayamaz. Sorun sözcüğün ilk kökenine ya da genel olarak dilsel gelişimine bağli değildir; tam tersine sorun, herşeyden önce, tamamen resmedici, betimleyici ve görselleştirici görünen bir sözcüğün dilin hayatı içerisinde zaten bu ilk duysal anlamını ve bu anlamın anısını, tinsel bir anlamda kullanılışı süresince kaybedip kaybetmediği ve büsbütün tinsel bir anlamla donanıp donanmadığıdır.

(yy) Durum böyle olunca, ilk kez şiirsel hayalgücü tarafından açıkça kurulmuş olan yeni metaforların icadı zorunludur. Bu icadın esas görevi, *ilk başta*, yüksek bir alanın fenomenlerini, etkinliklerini ve durumlarını daha aşağı alanların içeriğine görselleştirici bir şekilde aktarmak ve bu aşağı türden anlamları daha yüksek anlamların şekli ve resmi içinde sunmaktır. Örneğin organik, inorganikten aslen daha yüksek değerdedir ve ölümü bizzat hayat fenomeni içerisinde göstermek ifadeyi zenginleştirir. Çok zaman önce Firdavsî şöyle söylemektedir: “*Kılıcımın keskinliği arslanların beynini yalayıp yutar ve yiğitlerin kıpkızıl kanını içer.*”

Doğal ve duysal olan, *tinsel* fenomenlerin biçimi içerisinde imgeleştirilir ve yükseltilip yüceltilirse, daha tinselleştirilmiş bir derecede benzer birşey meydana gelir. Bu anlamda “*gülen çayırlar*”dan, “*azgın sel*”den söz etmek veya Calderón’la birlikte “*gemilerin ağır yükü altında dalgalar ah edip inler*” demek, çokça yaptığımız bir şeydir. Yalnızca insana ait olan şey, burada, doğal olanın ifadesi için kullanılır. Romalı şairler de bu metafor türünü

kullanırlar, örneğin Vergilius'un söylediği gibi: "Cum graviter tunsis gemit area frugibus" ["harman döverken harmanyeri derinden derine inlediğinde"] (*Georgica*, iii, 132).

İkinci olarak, bunun tersine, tinsel bir şey de doğa-nesnelerinin betimi aracılığıyla görüye yakınlaştırılır.

Ama tamamen cansız olan şey yine de kişileştirilmiş olarak görünürse ve bu tür tinsel etkinlikler ona tam bir ciddiyet içinde atfedilirse, bu tür gösterimler kolayca özentili yapmacıklığa, doğal olmayan zorlamalara veya oyunbazlıklara dönüşerek yozlaşabilirler. Özellikle İtalyanlar böyle hokkabazlıklara kendilerini kaptırmışlardır; hatta Shakespeare bile bundan tamamen kaçınabilmiş değildir; örneğin *II. Richard*'da (iv, ii)²⁶ karısına veda ederken krala şunları söyler:

"Çünkü odunlar bile sözlerinden etkilenecek,
Üzüntüyle kıvılcımlarını saçıp ağlayacaklar;
Bazıları ise küllere bürünüp yas tutacak,
Bazıları kapkara olacaklar kömür gibi,
Yasal kiral azledildi diye."²⁷

(y) *Son olarak*, metaforik-olanın amacına ve ilgisine gelirse, düz-anlamlı söz kendi başına anlaşılır tek bir ifadedir, metafor ise başka türlü de anlaşılır bir ifadedir. Burada şu soru ortaya çıkar: niçin bu ikili ifade veya eşdeyişle, niçin metafor, niçin bu kendi içerisinde ikilik? Alışlagelen cevap, metaforların daha canlı bir şiirsel sunum için kullanıldıklarıdır; bu canlılık özellikle Heyne'nin²⁸ metaforda öğütlediği şeydir. Bu canlılık belirlenimli tasarımlanabilirlik olarak görüsellikten oluşur, yani daima tümel olan sözün saf belirlenimsizliğini giderecek duyusal bir imge sağlamaktan oluşur. Elbette metafor düz-anlamlı sıradan ifadeler-

²⁶Bizim elimizdeki metinde Perde V, sahne i. Hegel bunun düzyazı bir çevirisini verir.

²⁷Türkçesi: Shakespeare, *II. Richard*, çev. M. Hamit Çalışkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s. 98 —çev.

den daha fazla bir canlılığa sahiptir; fakat ister tek tek isterse bir-biri ardına dizilmiş olsun metaforlarda hakiki hayat aranmamalıdır; metaforların imgeselliği gerçi ifadeye hem görüsel bir açıklık hem de daha yüksek bir belirlenimlilik katan bir bağintıyı kendi içerisinde barındırabilir, ama yine de her ayrıntılı özellik bağımsız bir şekilde imgeleştirildiğinde bu durum bütünü hantallaştırır ve tek tek ayrıntıların ağırlığı bütünü ezip soluksuz bırakır.

Bu yüzden genelde metaforik deyiş-biçiminin anlamı ve amacı, teşbihi ele alırken daha ayrıntılı açıklayacağımız gibi, tinin ve yüreğin gereksiniminde ve gücünde bulunmalıdır; tin ve yürek basit, alışılmış ve düz olanla yetinmez, fakat başka birşeye doğru yol almak, farklı farklı türlü çeşitli şeyler üzerinde çakılıp kalmak ve iki şeyi tek birşey halinde birleştirmek için bu basit, alışılmış ve düz şeyin üstüne kendini yerleştirir. Bu bağlayıp birleştirmenin de birden çok sebebi vardır.

(αα) İlk olarak *pekiştirme* sebebi; kendilerinde dopdolu ve kıpır kıpır olan yürek ve tutku, bir yandan duysal abartma yoluyla bu gücü görüye getirir; öte yandan her türden tasarıma saçılıp savru-luşlarını ve sınıksız tutunuşlarını, bunları kendilerine karşılık gelecek şekilde her türden benzeş fenomene aktararak ve en değişik türden imgelerle düşüp kalkarak ifade etmeye çabalar.

Örneğin Calderón'un *Çarmıha Adanış*'ında Julia, kardeşi Lisar-do'nun henüz yeni katledilmiş cesedini gördüğünde ve kardeşinin katili, sevgilisi Eusebio'yu karşısında bulduğunda şunları söyler:

“Mor *karanfiller*den oluk oluk akıp da
İntikam *çığlıkları* atan
Şu masum kanın önünde
Ne kadar isterdim gözlerimi kapamayı;
Senin için akan gözyaşları
Bağışlayabilseydi keşke seni;
Yaralar gözlerdir,
Evet yalan nedir bilmeyen *ağızlarıdır*”, vb.

²⁸Christian Gottlob Heyne, 1729-1812, klasik filolog; bkz s. 25

Sonunda Julia kendini sevgilisine vermeye hazır olduğunda, Eusebio daha da tutkulu şekilde Julia'nın bakışından irkilip geri çekilir ve şunları haykırır:

“Gözlerin *kıvılcım* saçıyor,
İnleyen nefesin *alev alev* yanıyor,
Her sözün bir *volkan*,
Saçının her bir teli bir *şimşek çakışı*,
Her hecen *ölüm*,
Her bir okşayışın *cehennem*.
Şu koynundaki haçtan,
Şu harikulâde nişânen
Öyle bir dehşet uyanıyor ki içimde.”²⁹

Dolayısıyla görüye sunulan şeyin yerine bir başka imge koyan ve tutkusunun ifadesi için hep yeni tarzlar arayıp bulmakla bir türlü sona varamayan yüreğin hareketidir bu.

(ββ) Metaforik-olanın *ikinci* sebebi şunda bulunur: içsel devinimiyle tin, bu devinime karşılık gelen nesnelerin seyrine daldığında, aynı zamanda kendini onların dışsallığından kurtarmak ister; çünkü dışsal-olanda tin *kendini* arar ve dışsal-olanı tinselleştirir ve şimdi kendini ve kendi tutkusunu güzellik halinde şekillendirmekle, tin, dışsal herşeyin üzerine yükselişini sunuma getirme gücünü görünüşe çıkarır.

(γγ) Fakat böyle olsa da, *üçüncü* olarak, metaforik ifade, önümüze ne kendine özgü uygun şekli içinde bir nesne ne de yalın imgesizliği içinde bir anlam koyamayan, fakat her ikisine de karşılık gelecek somut bir görüye özlem duyan hayalgücünün tamamen esritici hazzından da doğabilir. Veya metafor, basmakalıp-olandan kaçmak için cazibe uyandıran bir içtepiye teslim olan öznel bir keyfiliğin nüktedanlığından doğabilir, ki bu keyfilik, görünüşte en heterojen malzemedeki birbirine karşılık gelen özellik-

²⁹İlk alıntı, Sahne I, satır 805-12; ikinci alıntı, Sahne II, satır 1605-12. Hegel A. W. Schlegel'in çevirisinden alıntı yapılmaktadır.

ler bulmayı ve dolayısıyla birbirine en taban tabana zıt şeyleri şaşırtıcı bir şekilde birbirine bağlamayı başarana kadar doyum bulmaz.

Bu bağlamda şu da belirtilebilir ki, düz-anlamalı ya da metaforik ifadelerin ağır basması bakımından birbirinden ayırdedilmesi gereken şeyler, *düzyazısal* ve *şiirsel üslûplar* değil, fakat daha ziyade *antik ve modern* üslûplardır. Platon ve Aristoteles gibi Grek filozofları ya da Thkydides ve Demosthenes gibi büyük tarihçiler ve hatipler değil yalnızca, fakat aynı zamanda Homeros ve Sophokles gibi büyük şairler de teşbihlere yer vermekle birlikte, genelde hemen daima düz-anlamalı ifadelerden ayrılmazlar. Bu şairlerin plastik katılıkları ve yekpârelikleri, metaforik-olanda içerilen harmanlama türüne tahammül göstermez veya deyim yerindeyse, oraya buraya saçılmış ifade “çiçekleri”ni toplamak için aynı ögeden ve yalın kendi-içine-kapalı yetkin döküm-kalıbından³⁰ şuraya buraya sapmalarına izin vermez. Fakat metafor daima tasarımlar akışının kesintiye-uğratılması ve tasarımların sürekli saçılıp-dağıtılmasıdır, çünkü metafor ele alınan konuya ve onun anlamına doğrudan ait olmayan ve bu yüzden zihni o konudan ve anlamdan uzaklaştırıp, konuya ve anlama benzer ama yabancı birşeye sürükleyen imgeler uyandırır ve onları biraraya getirir. Kadîmler dillerinin sınırsız açıklığıyla ve esnekliğiyle düzyazıda: dingin, tam gelişmiş duyarlılıklarıyla da şiirde çok sık metafor kullanmanın önüne geçmişlerdi.

Buna karşılık bilhassa Doğu ve özellikle de geç dönem İslâm şiiri, mecazi ifadeler kullanır ve aslında bunları zorunlu olarak kullanır. Aynı şey modern şiir için de geçerlidir. Örneğin Shakespeare'in deyiş-biçimi çok metaforiktir; beğeniden yoksun aşırılıklara ve üstüste-yığmalara sapmış olan İspanyollar da gösterişli üslûbu severler; Jean Paul³¹ de öyle; Goethe kararlı açık

³⁰Hegel, düz-anlamdan saparak örneğin bir bronz heykel dökme metaforunu kullanmaktadır. Karş. Cilt I, s. 173, 295 vb.

³¹Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), Alman romantik yazar —çev.

görü-yetisi içinde mecazi ifadelere pek az yer verir. Fakat Schiller düzyazıda bile imge ve metafor bakımından çok zengindir; bu durum daha çok Schiller'in, derin kavramları, düşüncenin tam anlamıyla felsefi ifadesini zorlamaksızın zihnimizin önüne getirecek şekilde ifade etme çabasından doğar. Onun eserinde aslen akılsal ve spekulativ birlik, imgesel karşılığını mevcut hayatta görür ve bulur.

(b) *İmge (Das Bild)*

Bir yanda metafor ve öte yanda teşbih arasına *imgeyi* koyabiliriz. Çünkü imge metafor ile öylesine yakın bir benzerlik içindedir ki, aslında o yalnızca *geniş kapsamlı* bir metafordur ve bu yüzden de bu sefer teşbihle büyük bir benzerlik gösterir; fakat şu farkla ki, kendi sıfatıyla imgede, anlam, kendisiyle benzeştirilen somut dışsal nesneden açıkça ayrılıp, onunla karşıtlaşmış değildir. Bir imge, özellikle (kendi başlarına ele alındıklarında az ya da çok *bağımsız* olan) iki fenomen veya durum birleştirildiğinde ortaya çıkar; öyle ki burada bir durum diğer durumun imgesi tarafından anlaşılır kılınacak olan anlamı verir. Yani burada ilk şey, temel karakteristik, anlam ile onun imgesinin çıktığı farklı alanların *bağımsızlığı* ve *ayrılmışlığıdır* ve onlarda ortak olan şey (özgülükler, bağıntılar vb.), sembolde olduğu gibi, belirlenmemiş tümel ve tözsel-olanın kendisi değildir, fakat her iki yanda da sıkıca belirlenmiş somut varoluştur.

(α) Bu bağlamda imge, durumların, etkinliklerin, üretimlerin, varoluş tarzlarının vb. bütün bir dizisini kendi anlamı olarak bulabilir ve imge bu anlamı, bağımsız fakat ona karşılık gelen bir alandan çıkarılan benzer bir dizi aracılığıyla resmedebilir, ama kendi sıfatıyla anlamı söze dökerek imgeye sokmaz. Goethe'nin *Muhammed'in Şarkısı* şiiri bu türün bir örneğidir: Burada imge, kayadan fışkıran bir pınar imgesidir; gençliğin tazeliğiyle keskin kayalardan aşip derinlere atılan; çağıldayan pınarlarla ve derelerle güçlenip ovaya inen kardeş akıntıları içine alan, kimi yörelere ad

veren, ayakları altında büyüyen şehirleri gören ve ta ki neşeyle kabarmış yüreğiyle bütün bu görkemi, kardeşlerini, hazinelerini, çocuklarını kendisini bekleyen yaratıcıya taşıyana dek yoluna devam eden bir pınar imgesidir bu. Güçlü bir nehrin bu engin ve parlak imgesinde sunumu verilen şeyin, Muhammed'in cesur görünüşü, öğretisinin süratle yayılışı ve bütün halkın *tek bir* inancı benimsemesi isteği olduğunu yalnızca şiirin başlığı gösterir. Goethe ve Schiller'in pekçok *Xenien*'i [hiciv, yergi —çn.] de benzer türdendir; bunlar kamuya ya da yazarlara hitabeden kısmen keskin kısmen gülünç deyişlerdir, örneğin:

“Sessizce güherçile, karbon ve sülfür döğdük durduk,
Oyuklar açtık, seyreyleyin şimdi havai fişeklerin gümbürtüsünü!
Bazıları ateş topları gibi ağdılar göğe, bazıları patlayıp saçıldılar,
Çoğunu da güle oynaya attık havaya, göz zevk alsın bu oyundan diye.”

Bu hicivlerin çoğu aslında füze gibi zılgıtlardı ve kamunun büyük bir kesiminde sonsuz öfke uyandırdılar —fakat uzun süre söz sahibi olup istedikleri gibi at oynatan vasat ve kötü bir takım yazarlar gürûhunun ağzının payının verilmesine, üstüne üstlük bir de soğuk duşa sokulmasına sevinen halkın daha eliyüzü düzgün kesimine de sonsuz bir haz verdiler.

(β) Yine de bu son örneklerde imgeler bakımından vurgulanması gereken ikinci bir yön ortaya çıkar. Yani içerik, burada, eyleyen, şeyleri üreten, durumlar içinde yaşayan bir öznedir ve özne, şimdi bir imgede *özne* olarak değil, fakat yalnızca yaptığı veya meydana getirdiği veya karşılaştığı şeyler bakımından *imgeleştirilir*. Buna karşılık özne olarak onun kendisi imgesiz olarak işin içine sokulur ve yalnızca onun düz-anlamalı eylemleri ve ilişkileri düz-anlamalı olmayan bir ifade biçimi kazanır. Genel olarak imgede olduğu gibi burada da *bütün* anlam, üzerindeki örtüden sıyrılmış değildir; tersine tek başına özne kendisi için belirtilir, buna karşılık öznenin belirlenimli içeriği derhal imgesel şekil kazanır ve böylece özne, bu imgesel varoluşları içerisinde nesneleri

ve eylemleri bizzat kendisi varlığa getirmiş gibi tasarımlanır. Açıkça adlandırılmış özneye metaforik birşey yüklenir. Düz-anlamli-olanın ve düz-anlamli-olmayanın bu karışımı çoğu zaman kınanmıştır, fakat bu kınamanın temelleri çürüktür.

(γ) Özellikle Doğulular bu tür imgeler oluşturmada son derece cüretkârdılar, onlar birbirinden tamamen *bağımsız* varolanları birbirine bağlayıp tek bir imge içerisine sokarlar. Örneğin Hafız bir defasında şöyle söyler: “Dünyanın gidişi kanlı bir hançerdir ve ondan akan damlalar tâclardır.”³² Ve başka bir yerde: “Güneşin kılıcı, kızaran şafağa, zaferle altettiği gecenin kanını akıtıyor.” Aynı şekilde: “Hiç kimse Hâfız gibi düşüncenin yanaklarını örten peçeyi yırtıp atmamıştır; sözün sevgilisinin zülûfleri kıvrım kıvrım olduğu için.” Bu imgenin anlamı şöyle görünüyor: düşünce sözün sevgilisi (örneğin Klopstock’un sözü düşüncenin ikiz kardeşi diye adlandırması gibi) ve bu sevgili zülûfler gibi sözlerle bezendi bezeneli düşünceyi peçesiz güzelliği içinde açıkça böyle süslü göstermede hiç kimse Hâfız kadar hünerli olmamıştır.

(c) *Teşbih (Das Gleichnis)*

İmgenin bu son türünden doğrudan doğruya *teşbihe* geçebiliriz. Çünkü imgenin bu son türünde imgenin öznesi adlandırıldığı için, anlamın imgesiz olarak bağımsız ifadesi zaten orada başlar. Yine de ayırım şurada bulunur: imgenin sırf bir imge biçimi içerisinde sunduğu şey, her ne olursa olsun, (imgesiyle yan yana görünen ve onunla benzeştirilen bir anlam olarak soyutlanmışlığı içinde olsa bile) teşbihte kendisi için bağımsız bir ifade tarzı kazanabilir. Metafor ve imge, anlamları ifade etmeksizin resmederler; öyle ki ancak metaforların ve imgelerin içinde geçtiği bağlam onların düz-

³²Hafız’dan yapılan ilk iki alıntı (ve muhtemelen diğerleri) şu kaynaktan alınmıştır: *Hafis’ Diwan*, trans. J. von Hammer-Purgstall (1812), kısım i, s. 101 vd. (Bkz. Hegel’in *Berliner Schriften*, ed. J. Hoffmeister, Hamburg 1956, s. 714).

anlamının ne olması gerektiğini açıkça bildirir. Teşbihte ise, bunun tersine, her iki yan, yani imge ve anlam —aslında şurada imgenin, burada anlamın daha çok ya da daha az ayrıntılandırılışıyla olsa bile— birbirinden tamamen koparılır; bunların herbiri kendi başlarına sunulur ve ancak o zaman bu ayrılmışlık içinde onlar içeriklerinin benzerliğinden ötürü birbirleriyle bağlantılırlar.

Bu bakımdan teşbih (a) yalnızca gereksiz bir *yineleme* olarak adlandırılabilir, çünkü bir ve aynı içerik ikili bir biçim içinde, aslında üçlü veya dörtlü bir biçim içinde sunuma gelir ve (b) çoğu zaman sıkıcı bir *fazlalık* olarak adlandırılabilir, çünkü anlam zaten açıkça mevcuttur ve anlaşılır kılınmak için fazladan bir şekillenme tarzına gerek duymaz. Bu yüzden buradaki benzeştirme durumunda şu soru, imgedeki ve metafordaki benzeştirme durumunda olduğundan daha çok kendini dayatır: tekli ya da çoklu teşbihler kullanımda ne gibi bir özsel yarar ya da amaç vardır? Teşbihler ne yalnızca canlılık adına (genel kanı budur) ne de daha fazla anlam açıklığı adına kullanılırlar. Tersine teşbihler çoğu zaman bir şiiri donuk ve hantal hale getirirler ve bir imge ya da metafor, anlamını bir ek olarak yanına ilâştirmeksizin zaten yeterince açık olabilir.

Bundan ötürü teşbihin asıl amacını şairin öznel hayalgücünde bulmak durumundayız. Şair, ifade etmeye niyetlendiği konunun ne kadar açık bir şekilde farkında olsa da ve bu konuyu daha soyut tümelliği içinde bilincine getirmiş ve bu tümellik içinde [kendisine] ne kadar ifade etmiş olsa da, yine de o, aynı ölçüde bu konuya somut bir şekil aramaya ve zaten tasarımlama-yetisinin önünde duran anlamı, duyusal bir görünüş içinde [şairin] kendisi için görülür kılmaya itilmiş haldedir. Bu bakış açısından imge ve metafor gibi teşbih de hayalgücünün cüretkârlığını ifade eder; öyle ki hayalgücü, ister duyulur tek bir nesne, belirlenimli bir durum, ister tümel bir anlam olsun karşısında bir şey bulduğunda onu işleyip geliştirir ve birbirine uzak duran birbiriyle dışsal olarak ilişkili şeyleri birbirine bağlama gücünü ve böylece de en çeşitli malzemeyi tek bir konuya yönelik ilgi içine çekip sürükleme ve

tinin çabasıyla heterojen bir fenomenler dünyasını verili bir konuya zincirleme gücünü açığa vurur. Hayal gücünün bu şekiller icad etme ve dahiyane bağıntılar ve bağlantılarla en farklı malzemeyi birbirine bağlama gücü, genel olarak teşbihin de temelinde yatan şeydir.

(α) İmdi *ilkin* benzeştirme hazzı, bu imgeler ihtişamı içinde hayalgücünün cüretkârlığından başka herhangi bir şey sergilemeksiz tek başına kendi adına doyurulabilir. Bu, özellikle güneye özgü huzur ve tatlı aylıklık içerisindeki Doğulular arasında daha başka bir amaç gütmeksizin kendi imgelerinin zenginliğinden ve görkeminden haz duyan hayalgücünün sanki bir cümbüşü gibidir ve bu cümbüş dinleyenleri aynı tatlı aylıklığa kendilerini bırakmaları yönünde ayartır; sayesinde şairin en alacalı bulacalı tasarımlara dadandığı ve salt nükteden daha esprili karma bir nükte ortaya çıkardığı bu harikulade güç çoğu zaman bizi şaşırtır. Calderón'da bile bu türden pekçok teşbih bulunur; özellikle muazzam ve görkemli tören alaylarının ve kutlama merasimlerinin tablosunu çizdiğinde, atların ve süvarilerin güzelliğini betimlediğinde veya gemilerden söz ederken, onları her seferinde "kanatsız kuşlar, yüzgeçsiz balıklar" diye adlandırdığında bu tür teşbihlerle karşılaşırız.

(β) Fakat *ikinci* olarak daha yakından bakıldığında, teşbihler, kendisinden uzak bir dizi başka tasarımın tözsel merkezi kılınan bir ve aynı nesne üzerinde *çakılıp kalırlar*, bu tasarımların belirtimi veya resmedilmesi aracılığıyla, benzeştirilen içeriğe yönelik daha büyük çaplı ilgi nesnel hale gelir.

Bir nesne üzerinde bu çakılıp kalmanın çeşitli sebepleri olabilir.

(αα) İlk sebep olarak yüreğin içerikte *derinleşmesini* anmalıyız; içerik yüreği canlandırır ve yüreğin iç derinliklerine öylesine sıkı bir şekilde tutunur ki yürek içeriğe duyduğu sürekli ilgiden kendini alamaz. Bu bağlamda hemen Doğu ve Batı şiiri arasındaki ötsel bir ayrımı, daha önce pantheismi ele alırken değinme fırsatı bulduğumuz bir ayrımı yeniden vurgulayabiliriz. Doğulu bu derin-

leşmesinde kendi 'ben'ini pek öne çıkarmaz ve bu yüzden o ne yanıp yakınır ne de içlenir; onun özlemi benzeştirmelerinin nesnesine yönelik daha nesnel bir sevinç olarak kalır ve bu yüzden daha seyirseldir, daha teoriktir. Özgür bir yürekle o, kendisini çevreleyen herşeyde, bildiği ve sevdiği herşeyde, duyumunun ve tininin meşgul olduğu şeyin, kendi içini tamamıyla kaplayan şeyin bir imgesini görmek için etrafını durmadan arar tarar. Salt öznel yoğunlaşmadan kurtulmuş, tüm hastalığı sağaltılmış olan hayalgücü nesnenin kendisinin benzeştirmeli tasarımlanışında doyum bulur yalnızca ve bu doyum özellikle söz konusu nesne en parlak ve en güzel olanla övüldüğünde, yüceltildiğinde ve ısıldatıldığında ortaya çıkar. Buna karşılık Batı daha öznel ve inleyip sızlayışında ve kederinde daha fazla yanıp yakınır ve daha fazla özlem çeker.

İkinci olarak, nesne üzerinde bu çakılıp kalış, esas olarak, *duyguların* ve özellikle de acısının ve hazzının nesnesinden sevinç duyan aşkın bir ilgisidir ve kendi iç varlığını bu duygulardan kurtaramayacağından bu duyguların nesnesini tekrar tekrar yeniden resmetmekten hiç bıkmaz usanmaz. Âşıklar özellikle dilekler, umutlar ve çeşitlenip duran düşünce buluşları bakımından zengindirler. Bu tür düşünce buluşları arasına teşbihleri de dahil etmeliyiz; aşk teşbihlere o denli yatkındır ki bu duygu bütün ruhu kaplar ve bütün ruha siner ve kendi kendine benzeştirmeler yapar. Aşkın uğraşıp didindiği şey, örneğin *tek bir* güzel nesnedir, sevgilinin ağzıdır, gözüdür, saçıdır. İmdi insan tını etkindir ve huzursuzdur; ve özellikle sevinç ve üzüntü ölgün ve durgun olmayıp, diğer bütün malzemeyi yüreğin kendi dünyasının merkezine koyduğu *tek bir* duygu ile ilişkilendirecek şekilde kıpır kıpır oradan oraya koşuşturur durur. Burada benzeştirme ilgisi, iç-yaşantının doğada güzel olduğu kadar acıya da yol açan başka nesneler olduğunu kavramaya zorladığı duygunun kendisinde bulunur; bunun sonucunda duygu, bütün bu nesneleri hissettiği şeyin alanı içine çeker, onları

hissettiği şeyle benzeştirir ve bu sayede duyguyu genişletir ve tümelleştirir.

Fakat teşbihin nesnesi tamamen *tekil* ve *duyusal* birşey ise ve benzer duyusal fenomenlerle bağıntıya sokuluyorsa, o zaman özellikle üstüste yığılmış bu çeşit benzeştirmeler, yalnızca çok sığ bir düşünümünden ve hemen hiç gelişmemiş bir duygudan ileri gelirler. Bunun sonucu şudur: yalnızca dışsal bir malzemede dönüp dolaşan çeşitlilik bize yavan gelir ve tinsel bir ilintiden yoksun olduğu için çok fazla ilgimizi çekemez. Örneğin Süleyman'ın Şarkısı'nda³³ (Bap 4: 1-6) şunlar söylenir: “Ah, ne güzelsin sevgilim, Ah, sen ne güzelsin. Peçen arkasından *gözlerin* güvercinler. Gilead dağının yamaçlarında yatan, Keçi sürüsü gibidir saçın. Kırkılmış, yıkanmaktan çıkmış, Koyun sürüsü gibidir *dişlerin*; O koyunların hep ikizleri var, Ve aralarında yavrusuz olan yok. *Dudakların* kızıl kaytan gibi, Ağzın da ne güzel. Peçen arkasından *yanakların*, Sanki nar parçası. *Boynun* Davudun kulesine benziyor, O kule ki, silah evi olarak yapılmıştır, Üzerine bin büyük kalkan, Hep yiğit kalkanları asılmıştır. İki memen, sanki bir çift geyik yavrusu, Zambaklar arasında otlayan, İkiz ceylan yavrusu. Gün serinlenince ve gölgeler uzanınca...”

Aynı naivlik, Ossian adıyla anılan şiirlerin çoğunda da bulunur,³⁴ örneğin: “Fundalar üzerindeki kar gibisin; saçların Cromla'nın üzerindeki sis gibi, kayalara dolanıp batının ışıltısı önünde pırıldadığındaki sis gibi; kolların kudretli Fingal'in büyük salonundaki iki sütun gibi.”

³³“Neşideler Neşidesi”nde. Aşağıdaki pasaj şu kaynaktan aktarılmıştır: *Kitabı Mukaddes*, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 1993, s. 669. “Neşideler Neşidesi”; Bap 4: 1-6; italik vurgular Hegel'in Almanca orijinal metnine aittir —çev.

³⁴*The Poems of Ossian*, trans. James Macpherson (London, 1785), *Fingal*, canto 1 (vol. i, 227). Macpherson, Cromla'yı Ulster sahilinde bir tepe olarak tasarlar (223, dipnot).

Benzer bir şekilde baştan aşağı hitabet tarzında olsa da, Ovidius, Polyphemus'a şunları söyletir: "Ey Galatea, sen kar gibi bembeyaz akçiçeklerin yaprağından daha beyazsın, çayırlardan daha çiçekli, kızılağaçlardan daha yükseksin; camdan daha parıltılı, körpe bir oğlaktan daha oyuncu, okyanusun sonsuz dalga vuruşlarıyla cilalanmış denizkabuklarından daha pırıl pırılsın; kış güneşlerinden ve yaz gölgeliklerinden daha lütûfkâr, palmiye ağacından daha görkemli, ulu çınarlardan daha gösterişlisin" (Metamorfozlar, xiii. 789-807) ve bu böylece heksametrik ölçüde yazılmış ondokuz dize boyunca deyiş inceliğiyle sürüp gitse de, pek de ilginç olmayan bir duygu tasviri olarak cılız bir ilgi uyandırır.

Calderón'da da bu tür benzeştirmenin sayısız örnekleri bulunur; ama ne var ki bu şekilde bir nesneye çakılıp kalış daha çok lirik duyguya uygun düşer ve şeyin kendisi tarafından uygun tarzda güdülenmiyorsa, dramatik akışı fazlasıyla köstekler. Nitekim örneğin kaderin ağlarına yakalanmış olan Don Juan, peşinde koştuğu peçeli bir kadının güzelliğini uzun uzadıya tasvir eder ve başka pekçok şeyin yanı sıra şunları söyler: "Şu ışık sızdırmaz örtünün kapkara duvarlarını yarıp arada bir ıpışıl parıldayan bir eldi el olmasına, gel gör ki zambakların ve güllerin prensesiydi adetâ ve kulu kölesi olurdu onun bembeyaz kar parıltısı, karaderili bir Afrikalı gibi."

Daha derinlerde kıpırdayan bir yürek, içsel ve tinsel duygu bağıntılarını bildiren imgeler / mecazlar ve teşbihler içinde kendini ifade ettiğinde, bu çok daha farklı bir şeydir; çünkü bu durumda yürek ya kendisini âdeta dışsal bir doğa-sahnesine çevirir ya da bu doğa-sahnesini tinsel bir içeriğin yansısına dönüştürür. Bu bağlamda da Ossian'ın adıyla anılan şiirlerde pekçok imge / mecâz ve benzeştirme geçer, ama ne var ki burada teşbihler için kullanılan nesnelerin alanı yoksuldur ve genellikle bulutlar, sis, fırtına, ağaç, ırmak, pınar, güneş, devedikenî veya çayır vb. ile sınırlıdır. Örneğin

Ossian şunları söyler: “Sevinç verir senin varlığın Ey Fingal! Cromla üstündeki *güneş* gibidir, hani avcı koskoca bir yıl yokluğundan hayıflanıp durur da, şimdi bulutların arasında onu şöyle bir görüverince sevinir ya.”³⁵ Bir başka pasajda da şunları okuruz: “Şimdi bir ses işitmedi mi Ossian? Yoksa geçmiş günlerin sesi midir bu? Sık sık *günbatımı* gibi gelir ruhuma geçmiş zamanların hatırası.”³⁶ Benzer şekilde Ossian şunu anlatır: “Şarkının sözleridir sevinç veren, dedi Kuthullin [Cuchulain], geçmiş zamanın hikâyeleridir haz veren. Geyik tepesinde sabahın sakın çiyi gibidir onlar: güneş o yönde belli belirsiz ısıdığında ve vadide göl kıpırtısız ve masmavi uzandığında.”³⁷

Bu şiirlerde aynı duygulara ve o duyguların teşbihlerine bu çakılıp kalış öyle bir türdendir ki, yeisten ve kederli anılardan yorgun ve bitkin düşmüş bir yaşlılık çağını ifade eder. Genel olarak melankolik ve bitkin duygu hemencecik kolayca benzeştirmelere geçirir. Böyle bir ruhun arzuladığı şey, onun ilgisini oluşturan şey, çok uzakta ve geçmişte kalmıştır ve dolayısıyla bu ruh genelde gücünü toparlayıp canlanacak yerde bir başka şeyin içine dalmaya itilir. Bu yüzden [Ossian’daki] pekçok benzeştirme bu öznel ruh durumuna olduğu kadar bu ruh durumunun içine yerleşmeye zorlandığı büyük ölçüde yeis dolu hüznü tasarımlara ve bu daracık alana uygun düşer.

Buna karşılık, böyle bir *tutku*, durdurak bilmezliğine rağmen tek bir konu üzerinde yoğunlaştığı ölçüde, yalnızca bir ve aynı nesne hakkında zihinde bir anda çakıveren buluşlardan ibaret olan imgeler ve benzeştirmeler çeşitliliği içinde oraya buraya saldırıp durabilir ve bunu, kendini çevreleyen dış dünyada kendi iç varlığına bir karşılık bulmak için yapar. Örneğin *Romeo ve Juliet*’te Juliet’in geceye dönüp de şunları haykırdığı monolog bu türdendir [Perde III, sahne ii]:

³⁵*Fingal*, canto 6 (*The Poems of Ossian*, vol. i, 328).

³⁶*Coulath and Couthona* (a.g.e., vol. ii, 183).

³⁷*Fingal*, canto 3 (a.g.e., vol. i, 263).

“Gel gece! gel Romeo! gel gecenin gündüzü!
 Gecenin kanadları üzerinde sen çünkü
 Bir karganın üstüne henüz dökülen kardan
 Daha beyazsın. Gel ey nazik gece; sevgili
 Siyah yüzlü gece gel; Romeo’mu ver bana;
 Sonra öldüğü zaman al onun vücudundan
 Bir çok küçük yıldız yap; onlar semayı öyle
 Süsleyeceklerdir ki bütün dünya geceye
 Âşık olup muhteşem Güneşe tapmayacak.”³⁸

(ββ) İçeriğine derinliğine dalan bir duyguya dayalı neredeyse hepten lirik bu teşbihler karşısında, örneğin Homeros’ta sıkça rastladığımız *epik* teşbihler bulunur. Burada benzeştirmesinde tek bir belirlenimli nesneye çakılıp kalan şair, bir yandan kahramanların tek tek durumlarıyla ve yapıp etmeleriyle bağlantılı olayların akışı hakkında beslediğimiz âdeta *pratik* merak, beklenti, umut ve korku [duygularının —çn.] üzerine, neden, etki ve sonuç bağıntısının üzerine bizi yükseltme ve dikkatimizi, heykel sanatının *teorik* bakışa uygun huzurlu, plastik eserleri gibi önümüze koyduğu tasvirlerle sabitleme ilgisi taşımaktadır. Bu huzur, şairin gözlerimizin önüne getirdiği şeye yönelik salt pratik ilgiden bu geri çekiliş, benzeştirilen nesne başka bir alandan alınmışsa, etkisini çok daha fazla hissettirir. Öte yandan, teşbihlerde tek bir nesneye çakılıp kalış, belirlenimli bir nesneyi âdeta iki kat vurgulu bir tasvir çizerek önemli göstermek ve o nesnenin ezginin ve olayların akışının uğultusuna boğularak uçup gitmesine izin vermemek gibi daha öte bir anlam da taşır. Nitekim Homeros, örneğin, Aineias’ın karşısına savaş ateşiyle yanıp tutuşur bir halde dikilen Akhilleus’u şöyle anlatır (*İlyada*, xx. 164-175): “Peleusoğlu da atıldı karşısına bir arslan gibi. Yırtıcı bir arslanı tepelemek için insanlar, nasıl toplanır gelirlerse biraraya, arslan ilkin oralı olmaz, ama kargısıyla vurunca onu delikanlılardan biri, açar ağzını, toparlanır büzülür,

³⁸Bu pasajın Türkçesi: Shakespeare, W., *Romeo ve Juliet*, çev. Yusuf Mardin, MEB. Yayınları, İstanbul 1997, s. 99 —çev.

dişlerinden köpükler akar, kuyruğuyla döver böğrünü, kalçasını, haydi dayan, der kendi kendine, haydi, der, savaşa atıl, alevli gözleriyle atılır öne, ya bir adam öldürürüm, der, ya da ön sırada ilkin ben ölürüm. Tıpkı öyle kışkırtıyordu Akhilleus'u yiğit yüreği, diyordu, ulu canlı Aineias'a karşı ko."³⁹ Aynı şekilde, Homeros, Pandaros'un Menelaos'a fırlattığı oku Pallas'ın engelleyişini şöyle anlatır (*İlyada*, iv. 130 vd.): "önledi sivri oku, tatlı uykuya dalan çocuğundan bir sineği nasıl kovarsa bir ana, öylece onu senin etinden uzak tuttu." Ve daha sonra (141-6), ok yine de Menelaos'u yaraladığında: "Maionia'lı ya da Karia'lı bir kadın nasıl kızıla boyarsa benek benek fildişi, hani o fildişi avurtluk olur atlara, saklar kadın onu evinde bir köşede, kullanmak ister bu avurtluğu bir sürü atlı, oysa yalnız krallara yaraşır bir süstür o, bir şereftir hem ata hem onu sürene. İşte tıpkı o fildişi gibi, ey Menelaos, biçimli bacakların, güzel bileklerin boyandı kana."

(γ) Kendini derinleştiren duyguya veya önemli nesneler üzerinde benzeştirmeli tarzda çakılıp kalan hayalgücüne olduğu kadar, hayalgücünün salt keyfi şenliğine de karşıt bir şekilde, teşbihlerin *üçüncü* bir sebebi özellikle dramatik şiirle ilgili olarak vurgulanmalıdır. Dramanın konu olarak aldığı şey, birbiriyle savaştan tutkular, etkinlik, 'pathos', eylem, içsel olarak amaçlanan şeyin başarılmasıdır; drama, bunları 'epos' gibi geçmiş olaylar biçimi içerisinde sunmaz, fakat bizzat bireylerin kendilerini görümeze getirir ve bu bireylerin, duygularını kendi duyguları olarak ifade etmelerini ve eylemlerini gözlerimizin önünde gerçekleştirmelerini sağlar; öyle ki şairin kendisi burada [oyuncu ve seyirci arasına] üçüncü bir kişi olarak girmez. İmdi bu bağlamda, sanki dramatik şiir tutkuların ifade edilmesinde en yüksek dereceden doğallık talebedermiş ve sanki bu tutkuların acı, dehşet veya sevinçteki şiddeti bu doğallık yüzünden teşbihlere izin vermezmiş gibidir.

³⁹Bu pasajın ve bundan sonrakilerin Türkçesi, Azra Erhat- A. Kadir çevirisinden alınmıştır: Homeros, *İlyada*, Sander Kitabevi, İstanbul 1981 —çev.

Duygu kasırgası ve eyleme çabası içindeki eyleyici bireyleri metaforlar, imgeler/mecazlar ve teşbihlerle çok fazla konuşturmak, sözcüğün alışıldık anlamında 'doğal-olmayan' ve dolayısıyla rahatsız edici bir şey olarak görülecektir. Çünkü benzeştirmeler bizi mevcut durumdan ve bu durum içinde hisseden ve eyleyen bireylerden alıp, dışsal, yabancı ve doğrudan bu duruma ait olmayan bir şeye götürürler ve bu yüzden karşılıklı söyleşinin ahengi, özellikle ket-vurucu ve usandırıcı bir kesintiye uğrar. Ve nitekim Almanya'da da genç gönüller Fransızların belagatli beğenisinin kösteklerinden kendilerini kurtarmaya çalışırlarken, İspanyolları, İtalyanları ve Fransızları, en şiddetli tutkunun ve bunun doğal ifadesinin tam da tek başına egemen olması gerektiği anda salt kendi *öznel* hayal güçlerini, nüktedanlıklarını, kibarca davranış alışkanlıklarını ve zarif hitabetlerini dramatik kişilerin ağızlarına yerleştiren hünerbaz sanatkârlar olarak gördüler. Bu yüzden bu döneme ait pekçok dramada, bu doğallık ilkesine uygun olarak soylu, yüksek, imgeler bakımından zengin ve teşbihlerle dolu bir deyiş biçimi yerine, duygu çığlığı, ünlem işaretleri ve konuşma-tireleri buluruz. Benzer bir anlamda, duygunun şiddetinin her teşbihin doğasında var olan düşünüm huzuruna hemen hiç yer vermez görüldüğü yerde, acılarının en aşırı baskısı altında bunalmış karakterlerine sıkça tahsis ettiği üstüste yığılı ve alacalı bulacalı benzeştirmelerden ötürü Shakespeare'i İngiliz eleştirmenler bile çoğu kez eleştirmişlerdir. Elbette Shakespeare'deki imgeler ve benzeştirmeler kimi zaman hantal ve fazla üstüste yığılmış haldedir; fakat genelde, dramatik-olanda bile teşbihlerin özsel bir yeri ve etkisi olduğu teslim edilmelidir.

Duygu, nesnesi içine derinliğine daldığı ve kendini ondan kurtarmadığı için öylece durup kalakalınakla birlikte, *pratik* eylem alanında teşbihler, bireyin yalnızca kendi belirlenimli durumu, duygusu veya tutkusu içine dolayimsızca batmış olmadığını, fakat yüksek ve soylu bir doğa olarak bunların üstünde olduğunu ve kendisini bunlardan söküp koparabileceğini gösterme amacı taşırlar. Tutku ruhu kendi içine kapatır ve zincire vurur, onu daraltıp iyice sınırlı

bir yoğunlaşma içerisine hapseder ve böylece de ruhu dili tutulmuş, bölük pörçük sesler çıkarır hale sokar veya gözü dönmüş ve kudurmuşçasına öfke saçar ve tehditler savurur hale getirir. Fakat yüreğin büyüklüğü, tinin gücü, kendini böyle bir kısıtlanmışlığın üzerine yükseltir ve güzel, dingin bir huzur içinde kendini harekete geçiren belirlenimli 'pathos'un üzerinde havada serbestçe süzülüp durur. Ruhun bu özgürleşmesi, teşbihlerin ilkin tamamen biçimsel olarak ifade ettiği şeydir, zira ancak ruhun bu derin sükûneti ve gücüdür ki, kendi kederini ve acılarını bile kendisine nesne kılabilir, kendini bir başka şeyle benzeştirebilir ve böylece de yabancı nesnelere kendisini *teorik* olarak temaşa edebilir veya kendisine yönelik en müthiş alaycılıkla kendisini kendi hiçlenişiyile bile sanki dışsal bir varolanmış gibi yüzyüze getirebilir ve orada yine de kendi içinde dingin ve değişmez kalabilir. Gördüğümüz gibi, epik'te, nesneye çakılı ve resmedici teşbihler aracılığıyla dinleyicisine sanatın gerek duyduğu teorik bakış huzurunu iletmeye çabalayan, şairdi; oysa ki dramatik-olanda eyleyen kişiler *bizzat şairler ve sanatçılar* olarak görünür, çünkü onlar kendi iç hayatlarını kendilerine nesne yaparlar ve böylesi bir nesneyi imgeleyip şekillendirebilirler ve bu yolla da hissiyatlarının soyluluğunu ve yüreklerinin gücünü bize bildirebilirler. Çünkü burada başka ve dışsal olana bu dalıp gidiş, iç hayatın saf pratik ilgiden veya duygunun dolaylımsızlığından özgür teorik şekillere doğru *özgürleşmesidir*; bu sayede ilk evrede [yani (α)'da —çn.] gördüğümüz şekliyle benzeştirme adına benzeştirme daha derin bir şekilde yeniden ortaya çıkar, çünkü şimdi benzeştirme yalnızca [tutkudaki] salt tutuk[lu]luk halini aşma ve tutkunun gücünden kurtulma olarak sahneye girebilir.

Bu özgürleşme yolunda, örneklerini en çok özellikle Shakespeare'in verdiği şu ana noktaları ayırdedebiliriz.

(αα) Bir yürek kendini derinden sarsan büyük bir talihsizlikle karşılaştığında ve bu kaçınılmaz yazgının kederi şimdi edimsel olarak mevcut olduğunda, bu durumda dehşetini, acısını ve umutsuzluğunu haykırmak ve böylece de sıkıntısından kurtulmak ortak

insan doğasına ait bir tarz olurdu. Daha güçlü ve soylu bir tin, bu türden ağlayıp sızlanmalarını bastırır, kederini içine gömer ve böylece tam da çektiği acıdan ileri gelen derin duygu içinde epey uzaklardaki bir tasarımla meşgul olma ve bu uzak nesnede kendi yazgısını kendine bir imge içinde ifade etme özgürlüğünü korur. Bu durumda insan acısının üstesinden gelir; o, tüm benliği içinde acısıyla bir değildir, tersine acısından neredeyse büsbütün ayırır; bu yüzden o, kendi duygusuna bu duyguya karşılık gelen bir nesnellik olarak bağıntılanan başka birşeye çakılıp kalabilir. Nitekim örneğin Shakespeare'in *IV. Henry* adlı eserinde, yaşlı Northumberland kendisine Percy'nin ölümünü bildirmeye gelmiş olan haberciye "Peki oğlum nasıl; ya kardeşim?" diye sorup hiçbir cevap alamadığında, en keskin acının verdiği metanetle şunları haykırır [*Henry IV*, II. Bölüm, Perde 1, sahne i]:

"Titriyorsun ve yüzündeki sarılık,
Dilinden daha iyi açığa vuruyor aklındakini.
Herhalde gece yarısı Priamos'un perdesini açıp,
Ona Troya'nın yarısının yandığını söyleyecek kişi de,
Böyle bitkin, ruhsuz, cansız, ezik,
Gözlerinin ferî kaçmış, üzüntüden çıkmış biriydi.
Ama o daha söyleyecek söz bulamadan,
Priamos yangını bulmuştu bile;
Ben de, senin söylemene gerek kalmadan,
Percy'min öldüğünü anladım."⁴⁰

Fakat II. Richard, mutlu günlerinin gençlik havaîliklerinin hatalarını bağışlatmak durumunda kaldığında, yüreği her ne kadar acısının içine kapanmış olsa da, yine de bu acıyı yeni benzeştirmeler içinde sebatla kendi önüne koyma gücünü korur. Besbelli bu, Richard'ın acısının dokunaklı ve çocuksu yönüdür, ki Richard bunu yerliyerinde imgelerle sürekli kendine nesnel bir şekilde ifade eder ve bu kendini ifade oyununda yine de çektiği acıyı derin bir şekilde

⁴⁰Türkçesi: William Shakespeare, *IV. Henry*, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 144 —çev.

muhafaza eder. Örneğin Henry tacı ondan talep ettiğinde⁴¹ şöyle cevap verir:

“İşte, kuzen —kap tacı.
İşte, kuzen —
Bu yanda benim elim, öbür yanda seninki.
İki kovası olan, kâh biri kâh öteki dolan,
Derin bir kuyuya benziyor bu altın taç;
Boş kova hep havada sallanıyor, öbürü aşağıda,
görünmüyor, su dolu.
İşte o aşağıda gözyaşıyla dolu kova benim.
Sen yükseklerle tırmanırken ben acılarımı içiyorum.”⁴²

(ββ) Bu bağlamda belirtilmesi gereken diğer yön şudur: İlgileriyle, acısıyla ve yazgısıyla zaten bir olmuş bir karakter, benzeştirmelerle, kendini bu dolaylımsız birlikten kurtarmaya çalışır ve bu özgürleşmeyi, hâlâ teşbihler yapabildiğini göstermek suretiyle, edimsel ve apaçık hale getirir. *VIII. Henry*’de, örneğin, Kraliçe Katharine kocası tarafından terk edildiğinde derin bir üzüntü içinde şunları haykırır [Perde III, sahne I]:

“Dünyanın en talihsiz kadını benim...
Kimsenin bana acımadığı, hiç dostumun olmadığı,
Hiç umut vermeyen, benim için ağlayan hiçbir akrabamın
yaşamadığı,
Benden bir mezarın bile esirgendiği
Bir ülkeye düşmüş bir kazazede gibiyim.
Bir zamanlar kırların kraliçesi olarak çiçek açmışken
Boynunu büküp solan zambak gibi yok olacağım.”⁴³

⁴¹*Richard II*, Perde IV, sahne I. “Henry tâcı talep ettiğinde”yi “tâcın Henry’nin olması gerektiğini anladığında” şeklinde okuyun.

⁴²Türkçesi: William Shakespeare, *II. Richard*, çev. M. Hamit Çalışkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s. 91 —çev.

⁴³Türkçesi: William Shakespeare, *Kral VIII. Henry*, çev. Hamit Çalışkan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 70 —çev.

Daha görkemli bir şekilde *Julius Caesar*'da Brutus, kışkırtmak için boş yere uğraştığı Cassius'a öfke içinde şöyle söyler [Perde iv, sahne iii]:

“Aslında şansın varmış Cassius; benim gibi
Kuzu misali biriyle eşleşmişsin. Öyle biri ki,
Öfkesi çakmaktaşının kıvılcımı gibi;
Çaktığın anda parlayıveriyor, ama
Parlamasıyla sönmesi de bir oluyor.”⁴⁴

Bu bağlam içinde Brutus'un teşbihe bir geçiş yapabilmesi kendi başına şunu gösterir ki, Brutus öfkesini bastırmış ve bu öfkeden kendini kurtarmaya başlamıştır.

Shakespeare, özellikle suçlu karakterlerini, hem suç işlerken hem de talihsizliklere uğrarken bir tin yüceliğiyle donatmak suretiyle, kötücül tutkularının üzerine yükseltir. Fransızların tersine Shakespeare, bu karakterleri kendilerine hep suça meyilli olduklarını söyleyip durma soyutlaması içinde bırakmaz; tersine onlara, kendilerini sırf kendileri olarak değil, fakat yabancı bir başka şekil olarak görmelerini sağlayan bu hayaletme gücünü verir. Örneğin Macbeth, kendisiyle hesaplaşma vakti gelip çatığında, şu ünlü sözleri söyler [*Macbeth*, Perde v, sahne v]:

“Sön, cılız kandil, sön! Hayat dediğin ne ki:
Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:
Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!
Bir daha da duyulmayacak artık sesi.
Bir aptalın anlattığı bir masal bu:
Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu.”⁴⁵

⁴⁴Türkçesi: William Shakespeare, *Julius Caesar*, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 123 —çev.

⁴⁵Türkçesi: William Shakespeare, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011, s. 101 —çev.

Aynı şekilde VIII. Henry’de haşmeti dibe vurmuş Kardinal Wolsey görevinden azledilirken şöyle feryat eder:

“Elveda. Sonsuza kadar elveda diyorum bütün yüceliğime.
İşte böyledir insan olmak;
Bugün içinde taze umut yaprakları yeşerir,
yarın tomurcuklar açar
Ve parıl parıl parlar üzerine yağan payelerle;
Ama üçüncü gün bir don vurur;
Tam da herşeyin yolunda olduğundan,
Yüceliğinin olgunlaştığından eminken
Öldürücü don kökünü kurutur insanın
Ve benim devrildiğim gibi devirir onu.”⁴⁶

(γγ) Bu nesnelleştirmede ve benzeştirmeli ifadede, aynı zamanda, karakterde öyle bir huzur ve asli dinginlik bulunur ki, bunlar sayesinde insan, acısını ve çöküşünü yatıştırır. Nitekim Kleopatra öldürücü zehir taşıyan yılanı koynuna soktuktan sonra Charmian’a şunları söyler [*Antonius ve Kleopatra*, Perde v, sahne ii]:

“Sus, sus! Görmüyor musun bebeğimi göğsümde?
Eme eme uyutacak süt ninesini...
Balsamlar gibi tatlı, hava gibi yumuşak, hafif.”⁴⁷

Yılanın sokması Kleopatra’nın uzuvlarını öylesine yumuşatır ve sakinleştirir ki bu gelen ölüm değil de sanki uykudur. —Bizzat bu imgenin kendisi, bu benzeştirmelerin yumuşak ve sakinleştirici doğasının bir imgesi sayılabilir.

⁴⁶Perde III, sahne ii. [Burada “insan olmak” şeklinde çevirilen] “*state of man*” [“insanın hâli”] deyişini Hegel “*fate of man*” [“insanın kaderi”] (“*Shicksal des Menschen*”) diye okumuştur. [Türkçesi: William Shakespeare, *Kral VIII. Henry*, çev. Hamit Çalışkan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 87 —çev.].

⁴⁷Türkçesi: W. Shakespeare, *Antonius ve Kleopatra*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 192-193 —çev.

C. SEMBOLİK SANAT BİÇİMİNİN ORTADAN KALKIŞI

Genel olarak sembolik sanat-biçimini o şekilde yorumladık ki, bu sanat biçiminde anlamın ve ifadenin birbirlerine tam olarak karşılıklı nüfûz etmesi tam tamına sağlanamıyordu. Bilinçsiz sembolik'te içeriğin ve biçimin mevcut *bağdaşmazlığı kendinde* [yani *örtük*] kalıyordu; buna karşılık yücede bu, *apaçık* bir bağdaşmazlık olarak görünüyordu, çünkü burada hem mutlak anlam, Tanrı, hem de onun dışsal gerçekliği, dünya, açıkça bu olumsuz bağıntı içinde sunuluyordu. Fakat buna karşılık, tüm bu biçimlerde yine de baskın olan, sembolik'in diğer yönü, yani anlam ile bu anlamı görünüşe getiren dışsal şekil arasındaki *yakınlık* idi; anlam ile bu anlamın somut varoluşunu henüz karşılaştırmayan kökensel sembolik'te bu bağıntı iki yanın birbirini *dışta bıraktığı* bir bağıntıdır ve bu bağıntı, tamuygun olmayan bir şekilde olsa bile, Tanrı'yı ifade etmek için doğa fenomenlerini, Tanrı'nın halkının olaylarını ve yapıp etmelerini gerektiren yüce'de *özel* bir bağıntı olur; benzeştirmeli sanat-biçiminde ise bir yanın diğeriyle öznel ve dolayısıyla *keyfi* bir ilişkisi haline gelir. Fakat bu keyfilik, özellikle metafora, imgede/mecâzda ve teşbihde tastamam bulunsa da, yine de burada bile anlam ile [bu anlamı ifade etmek için] kullanılan imge arasındaki yakınlığın gerisinde âdeta gizlenmiştir; keyfilik tam da [benzeştirilen şeylerin] her ikisinin *benzerliği* temelinde benzeştirmeye başladığı için, buradaki benzeştirmenin esas yönü, *dışsallık* değil, fakat iç duygular, görüler, tasarımlar ile bunların kendilerine karşılık gelen şekillenmeleri arasında öznel etkinlikle meydana getirilmiş olan *bağıntı*dır. Yine de anlam ile sanatsal şekli biraraya getiren, şeyin Kavramı değil de, yalnızca keyfilik ise, o zaman bunların her ikisi de tamamen birbirine dışsal olarak koyulmak durumundadır; öyle ki bu durumda onların biraraya gelmesi, birbirine ilişkisiz bir bağlanma ve bir yanın diğer yan tarafından salt süslenmesi olur. Bu yüzden burada ayrıca halis sanata ait olan uğrakların böyle tamamen ikiye yarılmalarından çıkan ve bu bağıntı yokluğu

içinde sembolik'in kendini ortadan kaldırışını açığa vuran ikincil sanat biçimlerini de ele almamız gerekir.

Bu evrenin genel bakış açısından bakıldıkta, karşımızda, bir yanda hazır, açıkça tanımlanmış, fakat dışsal şekil verilmemiş anlamı buluruz; öyle ki burada sanat-biçimi olarak, bu anlama tamamen dışsal ve keyfi bir süsleme eklemekten başka birşey kalmamıştır; öte yanda ise, özsel iç anlamı ile özdeşliğe doğru dolayımınmak yerine, ancak bu iç ögeyle karşıtlık içinde ve bundan ötürü de görünüşünün saf dışsallığı içinde bağımsız hale geldikçe alımlanabilir ve betimlenebilir olan kendi sıfatıyla dışsallığı buluruz. Anlam ve şekil arasındaki bu soyut ayrım, *didaktik ve betimleyici* şiirin biçimsel olarak tanımlayıcı karakteristiğidir ve bu ayrımı ancak şiir sanatı en azından didaktik şiirde sürdürebilir, çünkü yalnız şiir sanatı, anlamları soyut tümellikleri içinde tasarımılayabilir.

Fakat sanatın Kavramı, anlamın ve şeklin birbirinden kopmasında değil, ama özdeşleşmesinde bulunduğu için, yalnızca onların tamamen birbirinden ayrılması değil, fakat aynı ölçüde herbir yanın diğeriyle ilişkisi de bu evrede bile apaçık gözüktür. Gelgelelim, sembolik-olan bir defa *aşıldıktan* sonra bu ilişki artık *sembolik* bir türden olamaz. Bu ilişki, sembolik'in asıl karakterini, yani daha önce irdelenen tüm biçimlerin üstesinden gelemediği, biçimin ve içeriğin bağdaşmazlığını ve herbirinin bağımsızlığını aşma girişimi anlamına gelir. Fakat birleştirilecek iki yanın *ayrılığı* burada önvarsayıldığı için, bu girişim yalnızca bir "olması-gereken" olarak kalmak zorundadır ve bu girişimin taleplerinin yerine getirilmesi daha mükemmel bir sanat biçimine, klasik sanat biçimine aittir. — Şimdi biz klasik sanat biçimine daha açık bir geçiş sağlamak için bu en son tamamlayıcı ek biçimlere kısaca bir gözatacağız.

1. Didaktik Şiir

Bir anlam, somut ve tutarlı bir bütün oluştursa bile, anlam olarak kendi adına kavrandığında, ama şekil verilmeyip sadece

sanatsal süslemeyle dışsal olarak donatılıp bezendiğinde, didaktik şiir ortaya çıkar. Didaktik şiir asıl sanat biçimleri arasında sayılmamalıdır. Çünkü didaktik şiirde, bir yanda anlam olarak zaten hazır ve açıkça serimlenmiş, düzyazısal biçimi içerisindeki içerik durur; öte yanda ise, içerik bilinç için zaten tamamen *düzyazısal* tarzda karakterize edildiğinden ve içerik başka hiçbir yönde değil de, düzyazısal yönü, yani tümel soyut anlamı içinde, öğretme amacıyla akılsal anlayış ve düşünüm için ifade edilmek durumunda olduğundan, içeriğe yine de yalnızca dışsal bir tarzda öylesine iliştilerilebilecek sanatsal şekil durur. Dolayısıyla [biçim ve içerik arasındaki] bu dışsal bağıntı verildiğinde, sanat, didaktik şiirde örneğin ölçü, gelişkin bir söyleyiş, içiçe serpiştirilmiş episodlar, imgeler/mecazlar, teşbihler, birbirine eklenmiş duygu patlamaları,⁴⁸ hızlı ilerleyiş, ani geçişler gibi dışsal şeylerden başka bir şeyle ilgilenemez. Bunlar kendi sıfatıyla içeriğe nüfûz etmezler, görece canlılıklarıyla öğretinin ciddiliğini ve kuruluşunu canlandırmak ve hayatı daha hoş kılmak için içeriğin yanında bir eklenti olarak dururlar. Kendinde düzyazısal hale gelmiş olan şey, şiirsel olarak yeniden şekillendirilmez; o, yalnızca süslenip püslenibilir, örneğin tıpkı bahçecilik sanatının genelde doğa tarafından verilmiş ve kendinde güzel olmayan bir arazinin dışsal düzenlenişi olması gibi veya mimarlığın şiirsel-olmayan (*prosaische*) durumlara ve işlere hasredilmiş binaların amaçlılığını süsleme ve dış dekorasyon ile hoş kılması gibi.

Bu şekilde örneğin Grek felsefesi, başlangıçlarında didaktik şiir biçimini benimsemiştir; Hesiodos da bir örnek olarak anılabilir; ama yine de hakiki ve aslen düzyazısal bir kavrayış, genelde anla-

⁴⁸Hegel'in burada kullandığı sözcük Expectorationen, 'balgam-söktürmeler'dir. Bu, *Expectorationen, ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarkos* (Berlin, 1803) adlı esere bir anırtırma olabilir. Schlegel'in *Alarcos*'u üzerine bu kısa hiciv yazısı anonim olarak yayınlandı, fakat aslında yazı Kotzebue tarafından kaleme alınmıştı.

mayetisi ancak düşünmeleri, çıkarımları, sınıflandırmaları vb. ile nesnelere hâkim olduğunda ve bu temel üzerinde hoş ve zarif bir şekilde öğretici olabildiğinde kendisini gösterir. Epikouros'un doğa felsefesiyle ilgili olarak Lucretius, ziraî bilgiler verişiyle Vergilius bu türden bir kavrayışın örneklerini verirler, fakat bu örnekler tüm hünerlerine rağmen halis bir özgür sanat biçimine ulaşamazlar. Almanya'da didaktik şiir artık pek yaygın değildir; fakat ilk dönem şiirlerinden "*Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages*" (1782) ve "*L'homme des champs*" (1800) şiirinden başka, Delille⁴⁹ bu yüzyılda Fransızlara bir didaktik şiir daha armağan etmiştir, ki bu şiir manyetik çekim, elektrik vb. konuların birbiri ardına teker teker ele alınıp işlendiği fizik bilimi hakkında bir risaledir.

2. Betimleyici Şiir

Bu bağlama ait ikinci biçim didaktik-olana karşıt bir biçimdir. Bu şiir biçiminin başlangıç noktası, bilinçte açıkça hazır bulunan bir anlamdan değil, fakat kendi sıfatıyla dışsal-olandan, doğal çevreden, binalardan, mevsimlerden, günün vakitlerinden ve bunların dışsal şeklinden alınır. Didaktik şiirde içerik, özünde, şekillenmemiş *tümellik* içinde kalırken, şimdi burada tersine tinsel anlamlar tarafından nüfûz edilmemiş tekliği ve dışsal görünüşü içinde *kendisi için dışsal madde* bulunur; bu görünüş, şimdi, sıradan bilincin önünde durduğu şekliyle kendi adına sunulur, resmedilir ve betimlenir. Böyle bir duyusal içerik tamamıyla hakikî sanatın *tek bir* yanına, yani dışsal varoluşa aittir, ki sanatta bu dışsal varoluşun, tinden kopup ayrılmış salt dışsallık olarak kendisi için görünmeye değil, yalnızca *tinin* gerçekliği olarak, yani kuşatıcı bir dünya sahnesi üzerindeki bireyselliğin ve onun eylemlerinin ve olaylarının gerçekliği olarak görünmeye hakkı vardır.

⁴⁹J. Delille, 1738-1813. Bkz. *Les Trois Règnes de la Nature* (Paris, 1808):

3. Antik Yazıt (Epigram)

O halde görülen o ki, didaktik ve betimleyici olan, sanatın tamamen ortadan kalkmış olacağı bu tek-yanlılık içinde tutulamaz ve bir kere daha dışsal gerçekliğin anlam olarak içerden kavranan şeyle ve soyut tümelin de kendi somut görünüşüyle bağıntıya sokulduğunu görürüz.

(a) Bu bağlamda didaktik şiiri daha önce anmıştık. Didaktik şiir, dışsal durumları ve tek tek fenomenleri resmetmeksizin, mitolojik ve başka türden örnekleri episodlar halinde anlatmaksızın edemez. Fakat tinsel tümel ile dışsal tekilin bu birbirine paralel-gidişi, eksiksiz biçimde geliştirilmiş bir birleşme yerine, tamamen rastlantısal gelip geçici bir bağıntı ortaya koyar; öyle ki bu bağıntı içeriğin bütününden ve onun tam sanatsal-biçiminden çok yalnızca tek tek yönleri ve özellikleri kapsar.

(b) Bir doğa manzarasının görünüşünün, günün vakitlerindeki değişimin, yılın doğal-dönemlerinin, ormanlarla örtülü bir tepenin, bir gölün ya da çağıldayan bir derenin, bir kilise mezarlığının, şirin bir köyün veya sessiz sakin, sıcacık bir kulübenin uyandırabileceği duygular betimleyici şiir sanatının tasvirlerine eşlik ettiğinden, böyle bir bağıntılılık büyük ölçüde betimleyici şiir sanatında daha da fazlasıyla yer bulur. Dolayısıyla tıpkı didaktik şiire olduğu gibi betimleyici şiire de episodlar canlandırıcı dekorasyon öğeleri olarak girer; özellikle de dokunaklı duyguların, tatlı melankolinin veya insani hayat çemberinin talî alanlarından alınan ufak tefek olayların resmedilmesi olarak girer. Fakat tinsel duygu ile dışsal bir doğa-fenomeni arasındaki bu bağıntı burada bile hâlâ tamamen dışsal olabilir. Çünkü doğal yörenin bağımsız olarak kendi adına mevcut olması önkoşul olarak koyulur; gerçi insan oraya girer ve orada şunu ya da bunu hisseder; fakat ayışığı, ormanlar ya da vadiler sözkonusu olduğunda dışsal şekil ile iç duygu birbirine dışsal kalır. Böyle bir durumda, ben doğayı yorumlayan ya da ondan esinlenen biri değilimdir, fakat yalnızca heyecana

kapılmış iç varlığım ile önümde duran nesnellik arasında tamamen belirlenimsiz bir uyum hissederim. Özellikle biz Almanlar arasında bugüne dek en gözde biçim şudur: doğa tasvirleri ve bunların yanısıra bu türden doğa-sahnelerinin güzel duygular ve yüreğin iç-dökmeleri tarzında insana telkin edebileceği her şey. Bu, herkesin üzerinde yolculuk edebileceği ortak anayoldur. Hatta Klopstock'un *Odlar*'ından birçoğu bile bu tondadır.

(c) *Üçüncü* adımda, önkoşul olarak koyulmuş ayrılıkları içinde bu iki yanın daha derin bir bağıntısını ararsak, bunu antik *yazıtta* bulabiliriz.

(α) Yazıtın kökensel özü, adında hemen ifade edilir: *anıtta kazınmış yazı*. Elbette burada da bir yanda bir nesne öte yanda da bu nesne hakkında söylenen bir şey bulunur; fakat Herodotos'un⁵⁰ birkaçını muhafaza ettiği en eski yazıtlarda, bir nesnenin şu ya da bu duygu eşliğindeki tasvirini bulmayız, ikiye-katlanmış bir halde şeyin kendisini buluruz: (a) evvela, dışsal varolan ve (b) sonra da, bu varolanın anlamı ve açıklaması; bunların ikisi en keskin ve en uygun hatlarıyla yazıt olarak sıkıştırılıp biraraya getirilirler. Ne var ki Grekler arasında bile daha sonraki dönemlere ait yazıtlar bu kökensel karakteri kaybetmiş ve gitgide tek tek olaylar, sanat eserleri veya bireyler hakkında uçucu ve gelişigüzel olan dahiyane, zekice, hoş, dokunaklı düşünsel buluşlar yakalamaya ve betimlemeye doğru ilerlemiştir. Bu düşünsel buluşlar, nesnenin kendisinden çok, nesneyle öznel duygusal ilişkileri öne çıkarırlar.

(β) Şimdi sanki nesnenin kendisi bu tür sunuma ne denli az girerse, bunun sonucu olarak sunum da o denli mükemmellikten uzak hale gelir gibidir. Bu bağlamda, giderayak, daha yakın zamana ait sanat biçimlerini anabiliriz. Örneğin Tieck'in öykülerinde çoğu zaman özel sanat eserleri veya sanatçılar veya belli bir sanat-galerisi ya da bir müzik parçası ele alınır ve sonra da herhangi bir

⁵⁰Örneğin vii., 228, Thermopylae'daki yazıtlar.

küçük hikaye buna ilâştirilir. Fakat okurun görmediğı belli resimleri, işitmediğı müziğı şair görülür ve işitilir kılamaz ve bütün biçim tam da bu ve benzeri nesneler etrafında döndüğünde bu yönden kusurlu kalır. Aynı şekilde daha uzun öykülerde de bütün sanatlar ve bu sanatların en güzel eserleri asıl konu olarak alınmıştır, tıpkı [Wilhelm] Heinse'nin *Hildegard von Hohenthal*'inde [1795/96]⁵¹ müziğı asıl konu olarak aldığı gibi. Şimdi sanat eserinin bütünü, özsel nesnesini tamuygun sunuma getiremiyorsa, o zaman kendi temel karakteri olarak tamuygun olmayan bir biçime tutunur.

(γ) Belirtilmiş olan kusurlardan doğan *taleb* tam da şudur: dışsal görünüş ve bu görünüşün anlamı, şeyin kendisi ve şeyin tinsel açık-kılnışı, az önceki durumda olduğu gibi birbirlerinden tamamen *ayrılmamalıdır*; onların *birleşmesi* de, sembolik veya yüce ve benzeştirmeli olan bir bağ olarak kalmamalıdır. Bu yüzden halis sunum, dışsal görünüşü aracılığıyla ve dışsal görünüşü içinde şeyin kendisi, kendi tinsel içeriğinin açık-kılnışını nerede veriyorsa ancak orada aranmalıdır; çünkü tinsel olan, kendini bütünüyle kendi gerçekliğı içinde açığa vurur ve cisimsel ve dışsal olan da, bu yüzden, bizzat tinsel ve içsel olanın tamuygun açığa-vuruluşundan başka birşey değildir.

Fakat bu görevin mükemmel biçimde *yerine getirilmesini* irdelemek için *sembolik* sanat biçimini terk etmeliyiz, çünkü sembolik-olanın karakteri tam da anlamın ruhunun, kendi cisimsel şekliyle hep *mükemmellikten uzak* [eksikli] birleşmesinden oluşur.

⁵¹Johan Jacob Wilhelm Heinse, 1749-1803, Alman yazar ve sanat eleştirmeni —çev.

KESİM II

KLASİK SANAT BİÇİMİ

Giriş — Genel Olarak Klasik-Olan

SANATIN MERKEZİ, özgür bir bütünlük oluşturacak şekilde kendi-içerisine-kapanmış bir birleşimdir, içeriğin ve onun bütünüyle tamuygun şeklinin bir birleşimidir. Sembolik sanat biçiminin ulaşmaya boş yere çabaladığı güzelin Kavramıyla çakışan bu gerçeklik, ilk kez *klasik sanat* tarafından görünüşe çıkarılır. Dolayısıyla, güzelin İdeasını ele aldığımız daha önceki bölümlerde klasik-olanın genel doğasını zaten önceden saptadık; *İdeal*, klasik sanatın içeriğini ve biçimini verir ve klasik sanat, bu tamuygun şekillenme tarzı içerisinde Kavramı bakımından hakikî sanat ne ise onu gerçekleştirir.

İmdi, gelişimlerini önceki Kesimin içeriği olarak aldığımız tikel uğrakların hepsi bu mükemmelleşmeye katkıda bulunur. Çünkü klasik güzelliğin iç varlığı, özgür *bağımsız* anlamdır, yani şu ya da bu şeyin bir anlamı değil, fakat *bizzat kendisi anlamına gelen* [*Bedeutende*] ve dolayısıyla *bizzat kendisini ima eden* [*Deutende*] şeydir. Bu, genelde, kendisini kendisine bir nesne yapan *tindir*. Bu yüzden tin, *dışsallık* biçimini —kendisinin iç varlığıyla özdeş olarak kendi yönünden dolayimsızca kendi kendisinin anlamı olan *dışsallık* biçimini— *kendisinin* bu nesnelliğinde bulur ve kendini bilmede kendisine işaret eder. Sembolik alanda bile, anlamın ve onun duyuşal görünüş tarzının sanat tarafından meydana getirilen birliğinden hareket ettik, fakat bu birlik yalnızca *dolayimsız* ve dolayısıyla kusurluydu. Çünkü asıl içerik, *ya tözü* ve soyut tümel-liği bakımından *bizzat doğal-olan* olarak kalıyordu; bu sebepten

dolayı da, *yaltılmış* doğal varolan o tümelliğin edimsel belirlenimli varlığı olarak görölse de, o tümelliği ona karşılık gelecek bir tarzda sunamıyordu; *ya da* tamamen içsel ve yalnızca tin tarafından kavranılabilir olan şey içerik kılındığında ise, bu içerik, kendisine yabancı bir şeyde, yani dolayimsız olarak tekil ve duyulur bir şeyde aynı ölçüde kusurlu bir görünüş kazanıyordu. Genelde, anlam ve şekil yalnızca salt bir aşinalık ve andırımlılık bağıntısı içerisinde durmaktaydılar ve belli bakımlardan her ne kadar yakından bir bağlantıya sokulabilseler de, başka bakımlardan birbirlerinden fazlasıyla ayrı düşmekteydiler. Bundan dolayı bu ilkel birlik parçalandı: Hind kavrayışlarına göre, soyut bir şekilde yalın içsel ve ideal bir yanda durur, doğanın ve sonlu insan varoluşunun çok çeşitli gerçekliği ise diğer yanda; ve gayretkeşliğinin durdurak bilmezliği içerisindeki hayâlgücü, İdeali kendi adına saf mutlak bağımsızlığa getirebilmeksizin veya İdeali elde mevcut ve dönüştürölmüş görünüş malzemesiyle hakikî bir şekilde doldurup sükûnetli bir birleşme içerisinde sunabilmeksizin bir yandan diğer yana şuraya buraya atılıp duruyordu. Birbirine karşı mücadele eden öğelerin karışımındaki kargaşa ve biçimsizlik, benzer bir şekilde tekrar ortadan kalktı, fakat yalnızca problemi çözmek yerine ancak problemi çözme görevini koyabilecek eş ölçüde doyurucu olmayan bir muammaya yerini bırakacak şekilde ortadan kalktı. Çünkü burada da, ancak içsel-olanın kendinde bütünsel olarak ve dolayısıyla başlangıçta kendisinden başka ve kendisine yabancı olan dışsallıkla örtüşecek şekilde bilince gelmesi sayesinde görünüşe çıkan içeriğin özgürlüğü ve bağımsızlığı hâlâ yoktu. Özgür mutlak anlam olarak kendinde ve kendisi için bu bağımsızlık, içeriği olarak Mutlak'ı, biçimi olarak tinsel özneliği bulan öz-bilinçtir. Bu kendi kendini belirleyen, düşünen, isteyen güçle kıyaslandığında, başka her şey yalnızca görelî ve anlık olarak bağımsızdır. Doğanın duyulur fenomenleri, güneş, gök, yıldızlar, bitkiler, hayvanlar, taşlar, akarsular, deniz, kendi kendileriyle yalnızca soyut bir bağıntıya sahiptirler ve doğanın kararlı işleyişi

içerisinde başka varolanlarla bağlantı içerisine çekilirler, öyle ki onlar ancak sonlu tasarımlama-yetisi için bağımsız sayılabilirler. Onlarda, Mutlak'ın hakikî anlamı henüz ortaya çıkmaz. Tabi ki Doğa ortaya çıkar, fakat yalnızca kendinden-dışsallığı içerisinde; doğanın iç varlığı kendi adına iç olarak kavranmaz, fakat görünüşün çokçeşitliliğine doğru sel gibi akar ve dolayısıyla bağımsız değildir. Ancak kendisiyle somut özgür sonsuz bağıntı olarak tinde, hakiki mutlak anlam, kendi dışsal varoluşu içerisinde hakiki şekilde ortaya çıkar ve bağımsız olur.¹

Anlamanın dolayimsız olarak duyusal-olandan bu özgürleşmesine ve kendinde bağımsızlık kazanmasına giden yolda, hayâlgücünün ürettiği *yücelikle* ve kutsallaştırmayla karşılaşırız. Bu demektir ki, mutlak olarak anlamlı olan, en temelde düşünen, mutlak, duyusal-olmayan Bir'dir ve Bir, Mutlak olarak, kendisini kendisine bağıntılar ve bu bağıntı içerisinde öteki'ni, kendi yaratımını, yani genelde doğayı ve dışsallığı kendinde hiçbir istikrara sahip olmayan olumsuz-olan (*das Negative*) olarak koyar. Bu Bir, ister yaradılmış-olana açıkça olumsuz yönelimi içerisinde isterse yaradılmış-olanda olumlu pantheistik içkinliği içerisinde bilince ve sunuma getirilsin, varoluşun bütünü üzerindeki nesnel güç olarak tasarımlanan kendinde ve kendisi için mutlak tümel-olandır. Fakat bu bakışın ikili kusuru sanat için şu noktalarda bulunur: *ilkin*, temel anlamı oluşturan bu Bir ve Tümel, şu ana kadar, ne kendinde daha sıkı bir belirlenime ve ayrılaşmaya ulaşmıştır ne de dolayısıyla tin olarak kavranabileceği ve kendi öz Kavramı içerisinde tinsel

¹Bu, Hegel'in Doğa ve Tin felsefesini öngerektirir. Kendisini kendisinden başka bir şeyde cisimleştirme içerisinde ve bu cisimleştirme yoluyla ki, tin, tin olarak kendisinin ve kendi iç varlığının farkına varır. Doğanın iç varlığı onun cisimleştirdiği tindir, fakat doğa bunun farkında değildir. Bu yüzden doğa, yalnızca içerisindeki her şeyin başka her şeye dışsal olduğu bir dışsallık alanı değil, fakat aynı zamanda kendisine-dışsaldır veya kendisine yabancılaşmıştır, çünkü kendi özünün, yani mutlak anlamın, Mutlak'ın veya Tanrı'nın, yaradanının farkında değildir.

içeriğe ait ve tamuygun bir dışsal şekil içinde görüye getirilebileceği bireyselliğe ve kişiliğe ulaşmıştır. Öte yandan, tinin somut İdeası, tinin kendinde belirlenmiş ve ayrılaşmış olmasını ve kendisini kendisine nesnel kılarak bu ikiye katlanma içerisinde, cisimsel ve mevcut olmakla birlikte, yine de içerisine bütünüyle tin tarafından nüfûz edilmiş kalan bir dışsal görünüş kazanmasını talebeder ve dolayısıyla bu dışsâl görünüş, kendi başına alındığında hiçbir şey ifade etmediği halde, kendi iç varlığı olarak, tek başına ifadesi ve gerçekliği olduğu tını açığa vurur. *İkinci olarak*, nesnel dünya yönünden, bu ayrılaşmamış Mutlak soyutlamasına sınımsız bağlı şu kusur bulunmaktadır ki, şimdi de aslî tözsellikten yoksun olan şey olarak real görünüş, Mutlak'ı sahici bir tarzda somut bir şekil içerisinde sergileyemez.

Tanrı'nın soyut tümel ululanışının zaferleri olan bu ilahîlere ve övgü sözlerine karşıt olarak, daha yüksek bir sanat-biçimine bu geçişte, Doğu'da da bulduğumuz şeyi, olumsuzluk (*Negativität*) uğrağını, yani değişmeyi, kederi ve yaşam ve ölüm sürecini hatırlamak durumundayız. Orada görünüşe çıkan şey, ayrımların *birlik* içerisine toplanmasına ve öznelliğin bağımsızlığına yer vermeyen kendi içerisinde iç *ayrışma*ydı. Fakat her iki yan, yani aslen bağımsız birlik ile bu birliğin ayrılaşması ve belirlenimli iç dolgunluğu, ancak şimdi somut uyumlu bütünsellikleri içerisinde haki ki özgür bir bağımsızlığa imkân verir.

Bu bağlamda, yüceliğin yanı sıra, Doğu'da da geliştirilmeye başlayan bir başka görü tarzını yeri gelmişken anabiliriz. *Tek bir* Tanrı'nın tözselliğine karşıt olarak, kendinde tek bir kişinin iç özgürlüğünün, kendi başına ayakta duruşunun ve bağımsızlığının bir kavranışı da bulunmaktadır, elbette Doğu bu yönde bir gelişime izin verdiği ölçüde. Bu görü-tarzının başat bir biçimi için *Araplara* bakmamız gerekir; onlar, çöllerinde, düzlüklerinin sonsuz ummanında, üstlerindeki berrak gökte, işte bu tür doğal çevrelerde, yalnızca kendi cesaretlerine ve yumruklarının yamanlığına ve de kendilerini-koruma araçlarına, yani deveye, ata, mızrağa ve kılıca

bel bağlamışlardı. Burada Hind takatsizliğinden ve 'ben' yitiminden ve daha sonraki dönemin İslâm pantheistik şiirinden farklı olarak, daha eğilip bükülmez bir kişisel karakter bağımsızlığı ortaya çıkar ve nesnelerin de sınırları çizilmiş ve kesin bir şekilde sabitlenmiş dolayimsız bir gerçekliğe sahibolmalarına izin verilir. Aynı zamanda hakiki dostluk, konukseverlik, yüceğönüllülük, bireyselliğin bağımsızlığının bu başlangıçlarına sımsıkı kenetlenmiştir, fakat sonsuz bir intikama susamışlık da, acımasız tutku ve mutlak olarak duygusuz gaddarlık yoluyla kendisine yer açan ve kendisini doyuran bir kindarlığın yatışmak bilmez belleği de bu başlangıçlara sımsıkı kenetlidir. Fakat bu toprakta olup bitenler, insani şeyler alanı içerisinde insani olarak görünür; burada fantastik ve olağanüstü-olanın kaybolup gittiği intikam peşinde koşturmalar, aşk ilişkileri, kendini feda eden yüceğönüllülük özellikleri bulunur, öyle ki her şey, şeylerin zorunlu bağlantısına göre değişmez ve kesin bir şekilde sunulur.

Real nesnelerin, değişmez orantılarına indirgenmiş ve sadece faydalı olmayıp özgür güçleri içerisinde görünüşe çıktıkları şekliyle benzer bir kavranışını daha önce² İbranilerin durumunda bulmuştuk. Daha katı karakter bağımsızlığı ve intikamla ve kindarlıkla yanıp tutuşma, kökeni bakımından Yahudi halkının karakteristiğidir. Ama yine de burada derhal şu ayrım ortaya çıkar ki, en güçlü doğal oluşumlar bile kendi adlarına değil, Tanrı'nın gücü adına resmedilirler, öyle ki onlar bu güçle ilişkileri içerisinde bağımsızlıklarını dolayimsız olarak yitirirler ve nefret ve zulüm bile, şahsen kişilere karşı değil, fakat Tanrı'nın hizmetinde, bir ulusun intikam arayışı içerisinde bütün halklara karşı yönlendirilir. Örneğin, geç dönem Mezmurlar ve hepsinden önce de Kâhinler, çoğu zaman başka halkların felaketi ve mahvı için yalvarıp yakarabilmektedirler ve onların kendi esas kuvvetlerini lanetlemede ve ilenmede bulmaları pek seyrek rastlanan bir durum değildir.

²Çok ayrıntılı olmasa da, bkz. Kesim I, bölüm II, B, Yücenin Sanatı.

Az önce sözü edilen bu görüş noktalarında, hakiki güzellik ve sanat öğeleri kuşkusuz mevcuttur, fakat öncelikle paramparça bir halde birbirinden koparılmış, dağılıp saçılmış ve sahici bir özdeşlik içerisinde değil, yalnızca sahte bir bağıntı içerisinde koyulmuş olarak mevcuttur. Dolayısıyla, İlahî-olanın salt ideal ve soyut birliğinin edimsel bireysellik biçimi içerisinde açıkça tamuygun bir sanatsal görünüş kazanması burada imkânsızdır; hal böyleyken, burada hem iç hem de dış cepheleri bakımından doğa ve insanî bireysellik ya hiç Mutlak'la doldurulmaz ya da en azından Mutlak onların içerisine *olumlu bir şekilde* yayılıp sinmez. Özsel içerik yapılan anlamın ve içerisinde bu anlamın sunulmak durumunda olduğu belirlenimli görünüşün bu karşılıklı *dışsallığı*, *üçüncü* ve son olarak, *benzeştirmeli* sanat etkinliği içerisinde görünüşe çıktı. Burada her iki yan tamamen bağımsız hale gelmiştir ve onları birarada tutan birlik, yalnızca benzeştirmeyi yapmakta olan görülmez öznel etkinliktir. Fakat tam da bundan ötürü, böyle dışsal bir bağıntının kusuru durmadan şiddetlenen bir ölçüde sunuldu ve sahici sanatsal sunum için olumsuz ve dolayısıyla aşılması gereken birşey olarak görüldü. Bu aşma edimsel olarak etkin olursa, o zaman anlam, artık aslen soyut ideal değil, fakat kendinde ve kendisi aracılığıyla belirlenmiş iç 'ben' olabilir, öyle ki burada anlamın somut bütünselliği, kendinde aynı ölçüde öteki yanı, yani kendine-yeterli ve belirlenimli bir görünüş biçimini taşır. Anlam, kendisinin olan bir şey olarak dışsal varolanda yalnızca kendisini ifade eder ve yalnızca kendisi anlamına gelir.

1. *Tinin ve Doğadaki Şeklinin İççe-Geçişi Olarak Klasik'in Bağımsızlığı*

Kendisinin öz-belirlenimi haline gelen karşısında kendi kendisiyle aynı kalan bu kendi içinde özgür bütünlük, nesnesinde kendisini kendisiyle bağlayıp birleştiren bu iç hayat, varoluşunda kendisinden başka hiçbir şey sunmayan kendinde-ve-kendisi-için

hakikî, özgür ve bağımsız olandır. İmdi, sanat alanında, bu içerik, kendisinin sonsuz biçimi içerisinde var değildir, yani ideal tümellik biçimi içerisinde kendisine nesnel hale gelen ve kendisini kendisine kendisi-için kılan, özsel şey olarak, Mutlak olarak kendini *düşünme* değildir, tersine yalnızca dolayimsız doğal ve duysal varoluş içerisinde bulunur. Fakat anlam, bağımsız olduğu ölçüde, sanatta kendi şeklini kendisinden almak ve dışsallığının ilkesini kendisinde bulmak zorundadır. Bundan dolayı anlam yeniden doğal-olana geri dönmek zorundadır, fakat bu sefer, artık içselin kendisinin bütünlüğünün tek bir yanı olmak bakımından salt doğal nesnellik olarak varolmayıp, kendisine özgü bağımsızlıktan yoksun halde yalnızca tinin ifadesini imleyen dışsalın hâkimi olarak. Bu yüzden, bu içiçe-geçişte, tin tarafından dönüştürülmüş, bir bütün olarak doğal şekil ve dışsallık, kendi anlamını dolayimsız bir tarzda kendi içerisinde kazanır ve anlama, o artık cisimsel görünüşten ayrı ve farklı bir şeymiş gibi işaret etmez. Bu, tinsel-olanın ve doğal-olanın tine tamuygun özdeşleşmesidir, öyle ki bu özdeşleşme karşıt iki yanın yansızlaşmasında durup kalmaz, fakat tinsel-olanı daha yüksek bütünlüğe yükseltir; bu daha yüksek bütünlük içerisinde, tinsel-olan kendisini karşıtında sürdürür, doğal-olanı ideal olarak koyar ve kendisini doğal-olan içerisinde ve doğal-olanda ifade eder. Klasik sanat-biçiminin Kavramı işte bu tür birlikte temellenir.

(a) Şimdi burada, anlamın ve cisimselliğin bu özdeşliğini daha ayrıntılı olarak şöyle anlamak gerekir: eksiksiz bir şekilde tamamlanmış birlikleri içerisinde bu yanlar birbirinden ayrı düşmez ve dolayısıyla içsel-olan, *tamamen iç tinsellik* olarak, kendisini cisimsel ve somut tinsellikten geri çekmez, çünkü o takdirde birbiriyle karşı karşıya duran ikisi arasında bir ayrım ortaya çıkabilirdi. İmdi içerisinde tinin görülebilir hale geldiği nesnel ve dışsal-olan, kendi Kavramı uyarınca, aynı zamanda baştan sona *belirlenimli* ve *tikelleşmiş* olduğuna göre, sanatın ona *tamuygun* bir gerçeklik içerisinde görünmesini sağladığı özgür tin, doğadaki şekli içerisinde ancak aynı ölçüde *belirlenimli* ve aslen *bağımsız* tinsel

bireysellik olabilir. İşte bu yüzden *insani-olan*, hakiki güzelliğin ve sanatın merkezini ve içeriğini oluşturur; fakat İdeal'in Kavramıyla bağlantılı olarak daha önce [Cilt I, Kısım I, Bölüm III, A 1, s. 152 vd. —çn.] açıklandığı gibi, sanatın içeriği olarak insanî-olan, özünde, nesnelliği içerisinde sonluluk kusurundan arındırılmış somut bireysellik ve bu bireyselliğin tamuygun dış görünüşü olarak belirlenmiş bir halde görünüşe çıkmak zorundadır.

(b) Bu bakış noktasından bakıldığında derhal apaçık görünür ki, bir takım sembolik unsurlar şurda burda rol oynasalar bile, klasik sunum tarzı, *özü gereği*, artık sözcüğün dar anlamında *sembolik* türden olamaz. Örneğin, sanatın hükmü altında bulunduğu kadarıyla klasik ideale ait olan Grek mythologyası, iççekerdeği bakımından, sembolik güzelliğe ait değildir, fakat sanat idealinin halis karakterine göre şekillenir, her ne kadar sembolik'in bazı izleri göreceğimiz gibi hâlâ daha ona yapışık kalsa da.

Gelgelelim şimdi, tinle bu birliğe onun içeriğinin salt bir belirlimi olmaksızın girebilecek belirlenimli şeklin ne olduğunu soracak olursak, içeriğin ve biçimin birbirine tamuygun olmasının amaçlandığı klasik sanatın belirlenimli karakterinden açıktır ki, burada *şekil* yanında bile kendinde bir bütünlük ve bağımsızlık talebi vardır. Bunun sebebi şudur: klasik sanatın temel karakteristiğini oluşturan bütünün özgür bağımsızlığı, iki yandan herbirinin, yani hem tinsel içeriğin hem de onun dışsal görünüşünün, bütünün Kavramı olan kendinde bir bütünlük olmasını gerektirir. Başka deyişle, *kendinde* herbir yan ancak bu şekilde diğeriyle özdeş olur ve dolayısıyla onlar arasındaki ayırım, bir ve aynı olan iki şey arasındaki salt biçimsel bir ayırma indirgenir; bunun sonucunda, iki yanın birbirine tamuygun olduğu anlaşıldığından, bütün, şimdi artık özgür olarak görünüşe çıkar ve kendisini onların her ikisinde sergiler ve her ikisinde bir olur. Kendisinin aynı birlik içerisinde bu özgür ikizlenişinin yokluğu, sembolik sanatta tam da içerikteki ve dolayısıyla da biçimdeki özgürlük yokluğunu beraberinde getiri-

yordu. Tin kendisine açık değildi ve dolayısıyla kendi dışsal gerçekliğini, mutlak olarak tin aracılığıyla ve tin içerisinde koyulmuş bir halde kendi öz gerçekliği olarak kendisine gösteremiyordu. Diğer taraftan şekil de aslında anlamlı olmayı amaçlıyordu, fakat anlam orada ancak kısmen, yani ancak şeklin bir yanında ya da bir başka yanında bulunuyordu. Bundan dolayı, dışsal varolan, kendi iç [anlamına] dahi dışsal olmakla, sunmayı amaçladığı anlamı değil, fakat yalnızca *kendisini* sunmaktaydı ve daha öte bir şey ima etmeyi amaçladığını göstermek durumunda kaldığındaysa zorlama bir tarzda yorumlanması gerekiyordu. İmdi, bu biçim-çarpıklığı içerisinde şekil ne kendisi olarak kalıyor ne de ötekisi, yani anlam haline geliyordu, fakat yalnızca yabancı malzemenin muammalı bir bağlanıp birleşmesini ve karışmasını gösteriyor ya da tamamen yama niteliğinde bir bezeme ve dışsal bir süs olarak, her şeyin mutlak bir anlamının salt ululanışına gömülüyordu, ta ki sonunda asılsız ve alâkasız bir anlamla salt öznel benzeştirme keyfiliğine boyun eğmek durumunda kalıncaya dek. Eğer bu özgür-olmayan bağıntı çözülüp gitmek durumundaysa, şekil kendi anlamını ve aslında daha dakik olarak tinin anlamını kendinde zaten barındırmak zorundadır.

Bu şekil özünde *insan* biçimidir, çünkü ancak dışsal insan biçimi tinsel-olanı duyulur bir tarzda açığa vurabilir. Yüzdeki, gözlerdeki, duruştaki, hal ve tavırdaki insanî ifade maddîdir ve bunlarda bu ifade tinin olduğu şey değildir; fakat bizzat bu cisimsellik içerisinde, insanın dışyüzü, hayvanın olduğu gibi yalnızca canlı ve doğal değil, ama kendinde tine ayna tutup tini yansılayan bedensel mevcudiyettir. İnsanın ruhu gözden görünür, tıpkı tinsel karakterinin genelde onun bütün hali ve tavrı yoluyla ifade edildiği gibi. Dolayısıyla, bedensel mevcudiyet *tinin* varoluşu olarak tine aitse, tin de bedenin iç varlığı olarak bedene aittir ve dışsal şekle yabancı bir içsellik değildir, öyle ki maddî yan ne kendinde başka bir anlam taşır ne de böyle bir anlamı ima eder. İnsan biçimi, kendinde genel hayvan tipine ait çok fazla şey taşır, gelgelelim

insan bedeni ile hayvan bedeni arasındaki bütün fark şundan ibarettir: halinin ve tavrının bütününde insan bedeni kendisini tinin ikâmetgâhı olarak ve aslında tinin doğadaki biricik mümkün varoluşu olarak açığa vurur. Dolayısıyla da, tin yalnızca bedende başkaları için dolayimsızca mevcuttur. Fakat bu bağıntının zorunluluğunu ve ruhun ve bedenın özel karşılıklılığını açıklamanın yeri burası değildir;³ burada bu zorunluluğu önvarsaymak zorundayız. Elbette ki insan biçiminde ölü ve çirkin şeyler, yani başka etkilere ve bu etkilere bağımlılıkça belirlenmiş şeyler bulunur; bu böyle olduğu halde, tinsel-olan ile salt doğal-olan arasındaki farkı kazıyıp silmek ve dışsal bedensel mevcudiyeti, güzel, bütün bütüne gelişkin, ruha-bürülü ve tinsel olarak canlı bir şekle dönüştürmek tam da sanatın işidir.

Buradan şu sonuç çıkar ki, bu sunum tarzında dışsal şekil bakımından sembolik hiçbir şey kalmaz ve her türlü salt arayış, zorlama, karıştırma ve çarpıtma kesip atılır. Çünkü tin kendisini tin olarak kavradığında, kendisi için tam ve açıktır ve bu yüzden de tinin dış yanda kendisine tamuygun şekille bağlantısı kendinde ve kendisi için [yani mutlak olarak —çn.] tam ve verili bir şeydir, öyle ki mevcut olan şeye karşıt olarak hayalgücünün ürettiği bir bağ aracılığıyla ilkin bu şeklin varoluşa getirilmesi gerekmez. Klasik sanat biçimi, tamamen cisimsel ve yüzeysel tarzda sunulan bir kişileştirme de değildir, çünkü tinin bütünü, sanat eserinin içeriğini oluşturmak durumunda olduğu ölçüde, bedensel biçime çıkagelir ve kendisini bedensel biçimle mükemmelen özdeşleştirebilir. Sanatın insan biçimini taklit ettiği düşüncesi işte bu bakış noktasından hareketle irdelenebilir. Bununla birlikte, alışıldık görüşe göre, [insan biçimini —çn.] bu benimseme ve taklit etme ilineksel görünür, buna karşın şunu ileri sürmek zorundayız ki, vaktiyle olgunluğuna eriştirilmiş sanat, sunumlarını zorunlulukla insanın dış

³Hegel bunu *Felsefî Bilimler Ansiklopedisi*'nde (part iii, § 410) açıklar. Aynı zamanda bu sözü edilen paragrafa düşülen *Zusatz*'a da bakın.

görünüşü biçiminde üretmek durumundadır, çünkü tin, duyulur ve doğal maddedeki tamuygun varoluşunu ancak bu biçim içerisinde kazanabilir.

İnsan bedeni ve bu bedenin ifadesi hakkında söylediklerimiz aynı zamanda insan duygularına, içtepilerine, yapıp-etmelerine, olaylarına ve eylemlerine de uygun düşer; klasik sanatta, bu dışsallık da yalnızca doğal yönden canlı olarak değil, fakat tinsel olarak karakterize edilir ve iç yan dış yanla tamuygun bir özdeşliğe sokulur.

(c) İmdi, klasik sanat, özgür tinselliği belirlenimli bireysellik olarak kavradığı ve onu bedensel görünüşü içerisinde görüye getirdiği için, pekçok kere *anthropomorphism* suçlamasıyla karşı karşıya kalmıştır. Grekler sözkonusu olduğunda, örneğin Ksenophanes, arslanların heykeltıraşları olsaydı tanrılarına arslanların şeklini verirlerdi⁴ diyerek tanrıları tasvir etme tarzına çıkışmaktaydı. Şu nükteli Fransız deyişi de benzer bir türdendir: 'Tanrı insanları kendi suretinde yaptı, fakat insan bu iltifata Tanrı'yı insan suretinde yapmakla karşılık verdi.' Bu bağlamda bundan sonraki sanat biçimine, yani romantik sanata kıyasla belirtilmelidir ki, klasik sanat güzelliğinin içeriği bizzat sanat dininin kendisi gibi kuşkusuz hâlâ daha kusurludur; fakat buradaki kusur pek de kendi sıfatıyla anthropomorphik-olanda bulunmaz, kaldı ki tam tersine klasik sanatın sanat için yeterince antropomorphik olduğu, fakat daha yüksek din için yeterince anthropomorphik olmadığı konusunda direktmek gerekir. Hristiyanlık anthropomorphismi çok daha ileri götürmüştür; zira Hristiyan öğretiyeye göre, Tanrı sadece insan şekli taşıyan bir birey olmayıp, her türlü varoluş koşulu içerisine düşmüş edimsel tekil bir bireydir, bütünüyle Tanrı ve bütünüyle edimsel bir insandır, yoksa sadece insan şekline bürülü güzellik ve sanat ideali değil. Bizim Mutlak tasarımıımız yalnızca kendi içinde ayrımlaşmamış soyut bir varlık tasarımı olsaydı, bu

⁴Fragment 15 (Diels).

durumda elbette her türlü şekillen(dir)me ortadan kaybolup giderdi; fakat Tanrı, şayet tin olacaksa, insan olarak, bireysel bir özne olarak görünüşe çıkmak zorundadır —yani ideal insanlık olarak değil de, dolayimsız ve doğal varoluşun fani dışsallığına edimsel ilerleyiş olarak görünüşe çıkmak zorundadır. Bu demektir ki, Hristiyan görü-tarzi, mutlak birliğe aşırı bir karşıtlık içine sürüklenme ve mutlak birliğe ancak kendi içinde bu ayrılığı aşarak geri-dönme doğrultusunda sonsuz bir hareket içerir. Bu ayrılık uğrağında, edimsel tekil bir özne olarak hem birliğe hem de kendi sıfatıyla töze karşıt halde ayırım içine girmekle Tanrı insan haline gelir; bu sıradan uzamsal ve zamansal varoluş içerisinde, o, bu karşıtlık ve de bu karşıtlığın çözülüşü sayesinde sonsuz uzlaştırmaya varacak şekilde ikiye-yarılma ve birlik-yitimi duygusunu, bilincini ve acısını deneyimler. Hristiyan tasarıma göre, bu geçiş bizzat Tanrı'nın kendi doğasında yatar. İşte, bu süreç yoluyla, Tanrı, içerisinde doğa ve dolayimsız tekillik uğrağının gerçekten mevcut bulunmakla birlikte aynı ölçüde aşılma zorunda olduğu mutlak özgür tinsellik olarak kavranmak durumundadır. Oysa ki klasik sanatta, duyulur-olan, öldürülmemekle ve ölmemekle birlikte, aynı zamanda mutlak tine doğru canlandırılıp diriltilmemiştir de. Bundan dolayı klasik sanat ve onun güzellik dini tinin derinliklerini doyurmaz; o, kendinde ne denli somut olursa olsun, tin için hâlâ daha soyut kalır, çünkü klasik sanatın asli ögesi, karşıtlıktan kazanılan sonsuz öznel-liğin hareketi ve uzlaştırmı değil, bunun yerine yalnızca tamuygun varoluşu içerisindeki belirlenimli özgür bireyselliğin kıpırtısız ahengidir, gerçek varoluştaki bu huzur, bu mutluluk, bu doygunluk ve kendinde ululuktur, talihsizlikte ve kederde bile güvenli öz-dinginliklerini yitirmeyen bu öncesiz-sonrasız asudelik ve kutluluktur. Klasik sanat, Mutlak'ta temellenen karşıtlığı derinliklerinde yoklamamış ve uzlaştırmamıştır. Nitekim bu sebepten dolayı, klasik sanat, bu karşıtlıkla bağıntılı yönü, yani (a) kendi içinde öznenin etik-olana ve Mutlak'a karşıt soyut kişilik olarak, günah

ve kötü olarak katıyürekliliğini ve (b) öznel içselliğin kendisine geri-çekilişini, saçılıp savrulmuşluğu, çaresizliği, kısaca hem duysal hem de tinsel alanlarda çirkini, nefret uyandırıcı, tiksindirici olanı bağrırlarında üreten ikiye-yarılış ve birlik-yitimleri dizisinin bütününi hiç bilmez. Klasik sanat halis İdealin saf zemininin ötesine geçmez.

2. Klasik İdealin Edimsel Varoluşu Olarak Grek Sanatı

Klasik sanatın *tarih içindeki* edimselleşmesine gelince, onu Greklerde aramak durumunda olduğumuzu belirtmeye bile gerek yoktur. İçerikte, malzemede ve biçimde sonsuz erimiyle klasik güzellik Grek halkına bahşedilmiş armağandır ve bu halkı en yüksek canlılığı içerisinde sanat üretmiş olma payesiyle onurlandırmak zorundayız. Dolayumsuz edimsellikleri bakımından Grekler hem öz-bilinçli öznel özgürlüğün hem de etik tözün⁵ mutlu çevresi içerisinde yaşadılar. Bir yandan, onlar, sonucu dinî ve politik bir despotizm olan Doğu'nun özgürlüksüz birliğinde diretmediler; zira [Doğu'da] kendisini yitiren özne, kişi olarak kendinde hiçbir hakka ve dolayısıyla da hiçbir dayanağa sahip olmadığı için tek bir tümel töz içerisine ya da onun belli bir yönü içerisine batıp gömülmüştür. Öte yandansa, Grekler, tekil öznenin, kendi iç varlığında bağımsız olacak şekilde kendisini bütünden ve tümelden ayırdığı öznel hayat derinliğine ilerleyecek adımı da atmadılar; oysa ancak tamamen tinsel bir dünyanın iç bütünlüğüne daha yüksek bir geri dönüş yoluyla ki tekil özne tözsel ve ötsel olanla yeniden-birleşmeye varır. Tam tersine, Grek etik hayatında birey, edimsel devlette mevcut tümel ilgilerden ve tinsel özgürlüğün zamansal şimdi içerisindeki olumlu içkinliğinden kendisini koparıp ayırmamış olduğu halde kendinde bağımsız ve özgürdü. Etik hayattaki tümel

⁵Yani devletin. Hegel burada *Hukuk Felsefesi*'nin terminolojisini kullanmaktadır.

öge ve iç ve dış hayatında kişinin soyut özgürlüğü, Grek hayatının ilkesine uygun bir şekilde birbiriyle zorlanmamış bir uyum içerisinde kalır ve bu ilkenin edimsel varoluşta kendisini hâlâ daha zarara uğramamış saflık içerisinde ortaya koyduğu devirde, kendisinden apayrı bir öznel moralite karşısında politik alanın bağımsızlığı diye bir sorun yoktu; devlet hayatının tözü bireylerle kaynaşıp birleşmişti, aynen bu şekilde bireyler de kendi özgürlüklerini ancak bütünün tümel amaçları peşinde koşmakta arıyorlardı.

Bu mutlu uyumun güzel duygusu, hissi ve tını, Grek özgürlüğünün kendisinin bilincine vardığı ve kendisine kendi özünü tasarımıladığı tüm üretimlerin içine sızar. Bundan dolayı Greklerin dünya-görüşü, tam da güzelliğin hakiki hayatına başladığı ve dinging hükümlerliliğini inşa ettiğı çevredir; yalnızca doğal ve dolayimsız bir şekilde var olmayıp, tinsel görünüm doğurttuğı ve sanatın şekillendirdiğı özgür dirimlilik çevresi; bir düşünüm oluşumu çevresi, ama aynı zamanda ne bireyi yalıtın ne de bireyin olumsuzluğunu, ıztırabını ve talihsizliğini olumlu birliğe ve uzlaşımına geri getirebilen bir düşünüm-yokluğu çevresi; genelde hayat gibi, güzelliğin doruğuna o noktada varsa bile aynı zamanda henüz ancak bir geçit noktası olan ve plastik bireyselliğinin biçimi içerisinde her tınıdan ses verecek kadar tinsel-somutluk ve zenginlik sergileyen ve dahası kendi bakışı için geçmiş olanın artık mutlak ve koşulsuz birşey olarak değil de bir yanyön ve ardaan olarak ortaya çıktığı bir çevre.

Bu anlamda, Grek halkı, tanrılarında bile kendi tinini kendi duyusal, görüsel ve tasarımsal bilincine taşımış ve sanat yoluyla onlara hakiki içeriğe mükemmelen tamuygun bir varoluş kazandırmıştır. Grek sanatının ve Grek mythologyasının Kavramında da yatan bu karşılıklılıktan ötürü, Grek ülkesinde sanat Mutlak'ın en yüksek ifadesi haline gelmiştir ve Grek dini bizzat sanat dinidir; buna karşın daha sonraki romantik sanat, sanat olmakla birlikte, yine de artık sanatın sağlayabileceğinden daha yüksek bir bilinç biçimine işaret eder.

3. Klasik Sanatta Üretici Sanatçının Konumu

İmdi, bu noktaya dek, bir yandan aslen özgür bireyselliği klasik sanatın içeriği olarak saptadık, öbür yandansa aynı özgürlüğe biçim için de gerek duyduk. Bu yüzden, bu, her iki yanın tam harmanlanışının, her ne kadar bir dolayısızlık olarak sunulursa sunulsun, hâlâ daha ilksel ve dolayısıyla doğal bir birlik olamayacağını, açıkça öznel tinin kalıba döktüğü *yapay* bir bağ olmak zorunda olduğunu ima eder. Klasik sanat, içeriği ve biçimi özgürlük olduğu ölçüde, ancak kendi kendisine açık tinin özgürlüğünden kaynaklanır. Bundan, sanatçının şimdi öncekilerden farklı bir konum kazandığı sonucu çıkar. Bu demektir ki, sanatçının üretimi, aynı ölçüde hem ne yapmak istediğini *bilen* hem de yapmayı istediği şeyi *başarabilen*; başka deyişle, hem görü için dışsal olarak şekillendirmeye niyetlendiği anlama ve tözsel içeriğe açık duran hem de eserinin uygulayımında kendisini herhangi bir teknik yetersizlik engeline takılmış bulmayan basiretli adamın özgür edimidir.

Sanatçının bu değişen konumuna daha yakından bakarsak,

(a) içeriği artık sembolik-olanın durdurak bilmez çalkantısında aramak durumunda olmadığından onun özgürlüğü *içerik* bakımından açıktır. Sembolik sanat, ilkin içeriğini üretme ve onu kendisine açık kılma uğraşına boğulmuş kalır ve bu içeriğin kendisi yalnızca ele gelen ilk şeydir, yani bir yanda varlığın dolayısız doğallık biçimi içerisindeki bir yönü, öbür yanda tümelin, Bir'in iç soyutlanışdır, dönüşme, değişme, varageliş, doğuş ve yeniden yoğagıdır. Fakat başarıya daha ilk adımda ulaşılmayacaktır. Bundan dolayı, içeriğin serimleri olma niyeti taşıyan sembolik sanat sunumlarının kendileri ancak bilmeceler ve problemler olarak kalırlar ve yalnızca açıklığa doğru bir savaşıma ve durup dinlenmeksizin devamlı icat eden tinin mücadelesine tanıklık ederler. Bu sıkıntılı arayışa karşıt olarak, klasik sanatçı için içerik zaten önceden *hazır* edilmiş, verilmiş olmak zorundadır, öyle ki ötsel doğası bakımından içerik, hayalgücü için, kesinlik kazanmış olarak, inanç, halk

inancı olarak ya da masallar ve gelenek yoluyla sürdürülen geçmişteki bir olay olarak zaten önceden belirlenmiştir. İmdi, sanatçının nesnel olarak sabitlenmiş bu malzemeye ilişkisi daha özgürdür, çünkü burada artık sanatçının kendisi malzemeyi dölleme ve doğurma sürecine girmez, ayrıca sanat için halis anlamlar elde etme baskısının tutsağı olarak da kalmaz; tam tersine, kendinde-ve-kendisi-için bir içerik sanatçının önünde durur; sanatçı bu içeriği alıp benimser ve kendisinden hareketle özgürce yeniden üretir. Grek sanatçıları, kendi malzemelerini, Greklerin Doğu'dan devraldıklarının zaten içerisinde yeniden şekillenmeye başladığı halk-dininden elde ettiler. Pheidias kendi Zeus'unu Homeros'tan aldı ve hattâ tragedya yazarları bile sunumunu yaptıkları temel içeriği kendileri icat etmediler. Aynı şekilde, Hristiyan sanatçılar da, Dante de, Raphael de yalnızca inanç öğretilerinde ve dinî tasarımlarda zaten önceden mevcut bulunana şekil verdiler. Bir bakıma, bu durum, yüce'nin sanatı için de benzer bir şekilde sözkonusudur, fakat şu farkla: Yüce'nin sanatında, *tek bîr* töz olarak içerikle bağıntı, özneliğin kendi haklarına kavuşmasını engeller ve özneliğe herhangi bir bağımsız kendine-yeterlik izni vermez. Diğer taraftan, benzeştirmeli sanat-biçimi, hem anlamların hem de kullanılan imgelerin seçiminden yola çıkar, fakat bu seçim tamamen *öznel* keyfiliğe terkedilmiş kalır ve klasik sanatın Kavramını kuran ve dolayısıyla aynı zamanda üretici özneye de ait olmak zorunda olan tözsel bireysellikten kendi payına tekrar yoksun kalır.

(b) Sanatçı, halk-inancında, söylencede ve başka edimselliklerde kendinde-ve-kendisi-için özgür bir içeriği ne denli önünde hazır bulursa, dışsal *sanatsal-görünüşü* böyle bir içerikle uyuşan bir tarzda şekillendirme görevinde o denli yoğunlaşır. Şimdi bu noktada, sembolik sanat, açıkça tamuygun bir biçime tam isabet kaydedmeden etrafa binlerce biçim saçıp savurur; oransız ve ölçüsüz ifradla gemi azıya alan bir hayâlgücüyle, hep yabancı kalan şekil-

leri aranan anlama uyarlamak üzere etrafı el yordamıyla yoklayıp durur. Gelgelelim burada da, klasik sanatçı bir yandan kendine-yeterli ve kısıtlıdır. Başka deyişle, klasik sanatta içerik belirlenimlidir ve özgür şekil de içeriğin kendisi tarafından belirlenmiştir ve kendinde ve kendisi için bu içeriğe aittir, öyle ki sanatçı Kavramda kendi adına zaten önceden hazır edilmiş şeyi yalnızca uygulamaya aktarır görünür. Dolayısıyla, sembolik sanatçı anlam için şekil ya da şekil için anlam tahayyül etmeye çabalarken, klasik sanatçı anlamı şekle *dönüştürür*, çünkü o, yalnızca, zaten önceden hazır edilmiş dışsal görünüşleri âdetâ onlara ait olmayan takılardan kur-tarır. Fakat bu etkinlikte, sanatçının salt kaprisi dışlanmakla birlikte, sanatçı basitçe tek bir sabit tipi *kopya* etmeyip veya böyle bir tipe bağlı kalmayıp, aynı zamanda bütünü şekillendirir de. Başlangıçta hakikî içeriğini aramak ve icad etmek zorunda olan sanat biçim yönüne pek de dikkat harcamaz; fakat nasıl ki mükem-melliğe ilerleyişlerinde biçimi ve içeriği şimdiye kadar genelde hep elele yürür gördüysek, aynı şekilde biçimi geliştirmenin özsel ilgi ve asıl görev kılındığı yerde, sunumun ilerleyişiyle birlikte içerik de farkına varmadan ve göze çarpmadan geliştirilir. Bu bakımdan klasik sanatçı zaten önceden hazır edilmiş bir din dünyası adına çalışır; bu din dünyasının verili malzemelerini ve mithologik tasarımlarını sanatın özgür oyunu içerisinde neşeyle geliştirir.

(c) Aynı şey sanatın teknik yönüne de uygun düşer. Bu teknik yönün de klasik sanatçı için zaten önceden hazır edilmiş olması zorunludur; sanatçının işlediği duyulur malzeme tüm kırılğanlıktan ve direngenlikten zaten sıyrılmış olmak ve sanatçının niyetlerine dolayısızca itaat etmek zorundadır, öyle ki içerik, klasik-olanın Kavramına uyabilecek şekilde, bu dışsal cisimsellik içerisinde bile özgürce ve hiç engellenmeksizin parıldayabilsin. Dolayısıyla klasik sanat duyulur malzemeyi gönüllü itaate boyun eğdiren üst düzeyde bir teknik beceri gerektirir. Bu tür teknik mükemmellik, eğer tinin ve onun kavrayışlarının gerektirdiği herşeyi yerine getirecekse, sanatta her ustalığın tam gelişimini öngerektirir ve bu

da özellikle duragan bir din içerisinde kazanılıp başılır. Başka deyişle, örneğin Mısırlılarınki gibi dini bir bakış, ilkin, kendisi için, tipi sabit kalan belirlenimli dışsal şekiller, idoller, devasa yapılar icat eder ve artık biçimlerin ve figürlerin yerleşik apaynılığından ötürü durmadan serpilip boy atan bir maharet geliştirmek için önemli bir alan sağlar. Daha aşağı düzeyden ve grotesk nesnelerin üretimindeki bu ustalık, klasik güzelliğin dehası mekanik beceriyi teknik mükemmelliğe dönüştürmezden önce zaten hazır bulunmak zorundadır. Çünkü ancak mekanik beceri artık kendi adına yola herhangi bir zorlu engel çıkarmadığında, sanat, biçimi ince ince işlemeye doğru özgürce yürüyebilir ve bundan sonra edimsel beceri talimi aynı zamanda içeriğin ve biçimin ilerleyişiyle sürekli elele gelişir.

4. Konunun Bölünümü

Klasik sanatın bölünümüne geldikte, başka türlü bir karakter taşısa da, sembolik ya da romantik olsa da, her mükemmel sanat eserini 'klasik' diye adlandırmak daha genel bir anlamda olagandır. Gelgelelim 'klasik' sözcüğünü elbette sanatın mükemmelleşmesi anlamında da kullandık, fakat şu farkla ki bu mükemmelleşme içsel özgür bireysellik ile bu bireyselliğin kendisi içinde ve kendisi olarak görünüşe çıktığı dışsal varoluş arasındaki eksiksiz iççe-geçişte temellenmek durumundaydı. Bundan şu sonuç çıkıyor ki, klasik sanat-biçimini ve bu biçimin mükemmelleşmesini sembolik ve romantik biçimlerden açıkça ayırdetmekteyiz, çünkü bu son ikisinin içerik ve biçim bakımından güzelliği büsbütün başka bir türdendir. Burada henüz, sözcüğün alışlageldik oldukça belirsiz anlamında 'klasik' sanatla bağlantılı olarak, kendilerinde klasik idealin sergilendiği tikel sanat türleriyle, örneğin heykelle, epikle, lirik şiirin belli türleriyle ve özgül tragedya ve komedyası biçimleriyle de ilgilenmiyoruz. Bu tikel sanat türleri, klasik sanat damgasını taşımakla birlikte, tek tek sanatların gelişiminin ve türlerinin tartışıldığı bu Derslerin Üçüncü Kısımında ancak irdelen-

mekteler. Dolayısıyla burada daha ayrıntılı ele alıp işlemek için önümüzde duran şey, sözcüğün belirlediğimiz anlamında 'klasik' sanattır ve işte bu yüzden konunun bölünümünün zemini olarak yalnızca kendileri bu klasik ideal kavrayışından ileri gelen gelişim evrelerine bakabiliriz. Bu gelişimin özsel özellikleri şunlardır.

Dikkatimizi yöneltmek zorunda olduğumuz *ilk* nokta şudur: klasik sanat-biçimi, sembolik gibi, sanatın dolaylımsız ilk hareket noktası veya *başlangıcı* olarak değil, tam tersine bir *sonuç* olarak görülmek durumundadır. Bu sebepten ötürü, ilk başta onu öndayanacağı olan sembolik sunum tarzları dizisinden hareketle geliştirdik. Bu ilerleyişin merkezindeki ana nokta, içeriğin aslen öz-bilinçli bireyselliğin açıklığına doğru yoğunlaştırılmasıydı, öyle ki bu öz-bilinçli bireysellik kendisinin ifadesi olarak ne inorganik ya da hayvanî salt doğal şekli ne de berbat da olsa doğal şekille karılmış kişileştirmeyi ve insan şeklini kullanabilsin; tam tersine, o, ifadeyi, tinin nefesinin bütünüyle nüfûz ettiği insan bedeninin canlılığında kazansın. İmdi nasıl ki özgürlüğün özü kendi öz imkânları yoluyla olduğu şey olmaktan oluşuyorsa, aynı şekilde ilk başta sanatın kökeninin klasik alanın dışındaki salt öndayanakları ve koşulları olarak görünen şey de o alanın kendi öz toprağı içerisine düşmek zorundadır, öyle ki hakikî içeriğin ve sahici şeklin edimsel görünüşü ideal için olumsuz ve uygunsuz olan şeyin aşılmasıyla üretilebilsin. Dolayısıyla, hem biçim hem içerik bakımından asıl klasik güzelliğin kendisini kendisinden doğurmasını sağlayan bu şekillenme süreci kalkış noktamızdır ve *birinci* bölümde ele almak durumunda olduğumuz şeydir.

Öbür yandan, *ikinci* bölümde, bu süreçten geçerek klasik sanat-biçiminin hakiki idealine ulaştık. Burada merkez, hem tinsel bireyselliği bakımından hem de onunla dolaylımsızca sınıksı bağlı bedensel biçim bakımından geliştirmek ve sonuca bağlamak zorunda olduğumuz Grek tanrılarının güzel yeni sanatsal dünyası tarafından oluşturulur.

Gelgelelim, *üçüncü* olarak, klasik sanatın Kavramı yalnızca bu sanatın güzelliğinin kendi öz imkânlarından hareketle gelişimini değil, fakat öbür yandan onun çözülüşünü de ima eder, ki bizi daha öte bir alana, yani romantik sanat biçimine götürecek olan da budur. Klasik güzelliğin tanrıları ve insan bireyleri, (a) içerisinde Grek sanatının tam da güzelliğin mükemmelleşmesine erıştirdiği/geliştirdiği doğal yönün kalıntılarına sırt çeviren ya da (b) sahteliğini ve olumsuzluğunu ışığa çıkartmak için kötü, bayağı, tanrısız bir gerçekliğe doğru alıp başını giden sanatsal bilinç için doğar, ama tekrar yitip gider. Sanatsal etkinliğini *üçüncü* bölümün konusu olarak almak zorunda olduğumuz bu çözülüşte, güzelliğin dolayımsızlığıyla uyumlu bir şekilde kaynaşmış olan ve hakikî klasik sanatı kuran uğraklar ayrışır. Bu durumda bir yanda kendi başına içsel olan, öbür yanda ondan ayrı dışsal varolan durur ve önceki şekillerde artık tamuygun gerçekliğini bulamadığından kendi içerisine geri çekilen öznellik, yeni bir tinsel mutlak özgürlük ve sonsuzluk dünyasının içeriğiyle doldurulmak ve etrafta bu daha derin içerik için yeni ifade-biçimleri arayıp taramak durumundadır.

Bölüm I

KLASİK SANAT BİÇİMİNİN ŞEKİLLENME SÜRECİ

DAHA ÖNCE belirtildiği gibi, içsellik alanında bu derinleşme kendinde öznenin tinde tözsel ve doğada kalıcı herşeye karşı olumsuz bağımsızlaşması noktasına ya da hakikî sonsuz özneliğin özgürlüğünü oluşturan mutlak uzlaştırım noktasına varıncaya dek ilerlemeyi gerektirmese bile, kendine-yürüme, kendine-varma, kendi kendisi için var ve mevcut olma, özgür tinin Kavramında dolayısızca mevcut bir uğraktır. Fakat tinin başkası olarak salt doğallığın aşılması, genelde, hangi biçime bürünürse bürünsün tinin özgürlüğüyle sınıksı bağlantılıdır. Tin, kendisine karşı koyamayacak dirençsiz bir öge içindeymiş gibi doğada engelsizce yürürlüğe girmezden ve doğayı kendi özgürlüğünün olumlu varoluşuna dönüştürmezden önce, ilkin doğadan kendi içerisine geri çekilmek, kendisini doğanın üzerine yükseltmek ve doğanın üstesinden gelmek zorundadır. Gelgelelim, tinin klasik sanatta bağımsızlığını bu yolla kazanmakla aştığı daha belirlenimli nesnenin ne olduğunu soracak olursak, bu nesne kendi sıfatıyla doğa değil, zaten bizzat içine tinsel anlamların nüfuz ettiği bir doğadır, yani sembolik sanat biçimidir; sembolik sanat biçimi Mutlak'ın ifadesi için dolayısız doğal şekilleri kullanmıştı, zira bu sanat-bilinci ya tanrıları hayvanlarda, vb. görmekteydi ya da tinsel-olanın ve doğal-olanın hakikî birliğine varmaya boşu boşuna ve yanlış bir yolda çırpınıp çabalamaktaydı. Bu sahte bağı aşmak ve dönüştürmek suretiyledir ki, İdeal kendisini ilk kez İdeal olarak üretir ve dolayısıyla da üstesinden gelinecek olanı kendisine ait bir uğrak olarak kendi içerisinde geliştirmek durumunda olur.

Bu, sırası gelmişken, Greklerin kendi dinlerini yabancı halklardan edinip edinmedikleri sorusuna bir yanıt getirmemizi olanaklı

kılar. Kavram'ın doğası gereği ast evrelerin klasik sanatın önkoşulu olarak zorunlu olduklarını daha önce zaten gördük. Edimsel olarak görünüşe çıktıkları ve zaman içerisinde ayrıştıkları ölçüde, bu ast evreler, kendisini onlardan çekip çıkartmaya ve koparıp ayırmaya çabalayan daha yüksek biçim karşısında, bu yeni serpilip filizlenen sanata kaynaklık eden elde mevcut şeylerdir — bu, Grek mitologyası sözkonusu olduğunda tarihsel tanıtılarla tam anlamıyla tanıtılamasa bile. Fakat Grek tininin bu öndayanaklarla bağıntısı özünde bir oluşum bağıntısı ve herşeyden önce negatif bir dönüşüm bağıntısıdır. Hal böyle olmasaydı, önvarsayılan tasarımların ve şekillerin hiç değişmeden aynen kalmış olmaları gerekirdi. Herodotos, daha önce aktarılan pasajda [ii. 53], Greklere tanrılarını Homeros'un ve Hesiodos'un verdiklerini söyler, fakat aynı zamanda tek tek tanrılar hakkında, şu ya da bu tanrının Mısır'a, vb. ait olduğunu da açık açık söyler. Dolayısıyla, şiirsel kompozisyon malzemenin başka yerden alınmasını dışlamaz, fakat yalnızca o malzemenin özsel dönüştürülüşüne işaret eder. Çünkü Herodotos'un bu en erken iki ozanı konumladığı dönemden önce de Greklerin mitologik tasarımları zaten vardı.

İmdi, daha da ilerleyip, başlangıçta uygun düşmeyen bir biçim içerisinde olmakla birlikte hiç kuşkusuz İdeal'e ait olan şeyin bu zorunlu dönüşümünün daha ayrıntılı yönlerini soracak olursak, bu dönüşümü bizzat mitologyanın içeriği olarak naiv bir tarzda tasarımlanmış buluruz. Grek tanrılarının başat fiili kendilerini soy-larının köken tarihine ve türeyişine ait evveliyattan doğurtmak ve çatmaktır. Tanrıların bedensel şekle bürünmüş tinsel bireyler olarak mevcut oldukları varsayıldığından, bu, bir yandan, tinin, kendi özünün görüşünü salt canlı ve hayvanî olanda vermek yerine canlılığı bir değersizlik olarak, kendisinin bahtsızlığı ve ölümü olarak görmesini ve öbür yandan doğanın ögesel yanının (*das Elementarische der Natur*) ve kendisinin oradaki bulanık sunumunun üstesinden gelmesini gerektirir. Gelgelelim diğer taraftan, soyut sonlu kendine-yeterliği içerisindeki bireysel tin gibi doğaya ve

doğanın asal kuvvetlerine (*elementarischen Mächten*) karşıt durmamaları, fakat kendilerinin Kavramına uygun düşecek şekilde tinin hayatını oluşturan bir uğrak olarak kendilerinde tümel doğal yaşam ögesini (*die Elemente des allgemeinen Naturlebens*) taşımaları da klasik tanrıların İdeali için aynı ölçüde zorunludur. Nasıl ki tanrılar özünde kendilerinde *tümel* ve bu tümellik içerisinde tamamen belirlenimli bireyler iseler, aynı şekilde onların bedensel yanı da doğal-olanı geniş-erimli özsel bir doğal güç ve tinsel-olanla içiçe-örülü bir etkinlik olarak kendisinde taşımak zorundadır.

Bu bakış-noktasından, klasik sanat-biçiminin şekillenme sürecini şu şekilde bölümlere ayırabiliriz:

Birinci ana nokta, hayvani ögenin alçaltılması ve özgür saf güzellik alanından uzaklaştırılması ile ilgilidir.

Daha da önemli *ikinci* yön, başlangıçta bizzat tanrılar olarak sunulan doğanın asal güçleri ile ilgilidir; halis tanrılar soyu ancak bu güçlerin fethedilişi yoluyla sorgulanmaz bir hükümlanlık kazanabilir; bu da, eski tanrılar ile yeni tanrılar arasındaki kavga ve savaş ile ilgilidir.

Fakat sonra, *üçüncü* olarak, bu olumsuz doğrultu, tin kendi özgür hakkını kazandıktan sonra tekrar olumlu hale de gelir ve asal doğa ögesi, içerisine baştan sona bireysel tinselliğin nüfuz ettiği, tanrıların olumlu bir yönünü oluşturur ve şimdi tanrılar artık yalnızca bir sıfat ve dışsal işaret olarak da olsa hayvani ögeyle donatılıp kuşatılır. Şimdi bu bakış noktalarından hareketle, burada irdelenecek olan daha belirlenimli özellikleri kısacık da olsa vurgulamaya çalışacağız.

1. Hayvani-Olanın Alçaltılışı

Hind ve Mısır ve genelde Asya halkları sözkonusu olduğunda, hayvanlar alemine ya da en azından belli türden hayvanlara kutsal gözüyle bakıldığını ve bu sıfatla onlara tapınıldığını görürüz, çünkü

onlarda bizzat İlahî-olanın kendisinin mevcudiyet içerisinde görüye geldiği düşünülür. Bundan dolayı, hayvan şekli, insanî ve yalnızca insanî-olan tek hakiki şey olarak bilince gelmeden önceki bir zamanda üstelik yalnızca bir sembol olarak ve insan biçimleriyle bağlantı içerisinde kullanılsa bile, onların sanatsal sunumlarının başat bir unsurudur. Tinin öz-bilinci sayesinde ancak hayvan yaşamının karanlık ve boğucu içselliği ilk kez gözden kaybolup gitmeye yüz tutar. Kadim İbraniler’de artık durum budur, çünkü onlar, yukarda zaten değinildiği gibi, doğanın bütünü Tanrı’nın bir sembolü olarak da mevcudiyeti olarak da görmüyorlar ve dışsal nesnelere yalnızca onlarda fiilen bulunan gücü ve canlılığı yüklüyorlardı. Ama yine de onların durumunda bile, âdeta ilineksel bir şekilde, hâlâ daha en azından kendi sıfatıyla canlılığa beslenen hürmetin kalıntıları vardır, çünkü örneğin Musa, can kanda olduğu için hayvan kanı yiyip içmeyi yasaklar [Tekvin, 9: 4; Levililer, 17: 11; Tesniye, 12: 15 vd.]. Fakat insanın kendisinin kullanımına sunulan şeyi yemesi tam anlamıyla caiz olmak zorundadır. İmdi, klasik sanata geçişle bağlantılı olarak değinmek durumunda olduğumuz bir sonraki adım, hayvanlar aleminin yüksek değerinin ve konumunun alçaltılışından ve bizzat bu alçaltmanın kendisinin dinî tasarımların ve sanatsal üretimlerin içeriği kılınmasından oluşur. Bu noktada, örnek olarak aralarından yalnızca aşağıdaki durumları seçeceğim türlü çeşitli konular bulunmaktadır.

(a) *Hayvan Kurban-Etme*

Grekler arasında, belli hayvanlar başka bazı hayvanlara yeğlenir görünür, örneğin yılan Homeros’ta (*İlyada*, ii. 308; xii. 208) kurbanlar arasında halkın özellikle makbul addettiği bir haberci/cin (*Genius*) olarak öne çıkar ve tercihan belli bir tür hayvan belli bir tanrıya, başka tür bir hayvan ise başka bir tanrıya kurban edilir; dahası, yolda zıplayıp koşuşturan tavşan, sağa sola uçuşan kuşlar dikkatle gözlenir, bağırsaklar kehânet işaretleri olarak dikkatle göz-

den geçirilir; burada da hâlâ daha hayvana gösterilen belli bir hürmet bulunur, çünkü tanrılar kendilerini bu yolla bildirirler ve insana *âlâmetler* (*Omina*) aracılığıyla konuşurlar, fakat özünde tüm bunlar yalnızca tekil açıklamalardır —hiç kuşkusuz boşınca dayalı birşey, ama yine de İlahî-olanın yalnızca anlık işaretleri. Buna karşılık önemli olan şey hayvanların kurban edilişi ve kurbanın yenmesidir. Bunun tersine Hind halkı arasında kutsal hayvanlar bütünüyle korunur, el üstünde tutularak özenle bakılıp beslenir, yine Mısır halkı arasında kutsal hayvanlar ölümlerinden sonra bile çürüyüp kokuşmaktan esirgenir. Grekler için ise kutsal sayılan kurbandı. Kurbanda, insan, kendi tanrılarına adanan nesneden feragat etmeyi ve o nesnenin kendisi tarafından kullanımına son vermeyi dilediğini gösterir. İmdi burada Greklerin apaçık kendilerine has bir özelliği vardır, yani onlar için ‘kurban etmek’ aynı zamanda ‘ziyafet için boğazlamak’/‘ziyafet yemeği hazırlama’/‘ziyafet sofrası kurmak’ anlamına gelir (*Odyseia*, xiv. 414; xxiv. 215), çünkü onlar hayvanların yalnızca bir parçasını, o da yemeyen parçasını tanrılara adak ayırıyorlar, fakat eti kendilerine saklıyorlar ve mükellef bir ziyafet çekiyorlardı. Bizzat Grek toprağında bundan bir mit doğmuştur. Kadîm Grek halkı tanrılara heybetli törenlerle kurban sunar ve hayvanlar bir bütün halinde kurban alevlerince yenir yutulurdu. Ne var ki yoksullar bu büyük masrafın yükü altından kalkamazlardı. Bundan dolayı, Prometheus, Zeus’e başvurup dilekte bulunarak [Hesiodos, *Theogonia*, 521 vd.], onların zorunlu yükümlülüklerinin hayvanın yalnızca bir parçasını kurban sunmakla sınırlandırılması, buna karşılık geri kalanını kendi kullanımları için saklayabilmeleri adına ondan izin koparmaya kalkıştı. İki öküz kesti, her ikisinin de karaciğerini yakıp tüt-süledi, ama hayvanlardan birinin derisinin içine kemiklerin tümünü, öbürünün derisinin içine de eti sarıp sarmaladı ve seçimi İupiter’e bıraktı. Zeus aldanıp daha iri parça olduğu için kemikleri seçti ve böylece et de insanlara kalmış oldu. O günden sonra ne zaman ki kurban hayvanlarının eti yense, tanrıların payına düşen

geri kalan artıklar aynı ateşte yakılıp tütsülenir oldu. Fakat Zeus de insanları ateşten yoksun bıraktı, çünkü ateş olmadan insanlara düşen etli pay hiçbir işe yaramamaktaydı. Ne var ki bunun da ona pek bir yararı dokunmuyordu. Prometheus ateşi çaldı ve sevinçten tabana kuvvet seğirtip kaçtı, efsaneye göre işte o gün bu gündür sevinçli bir haber getiren insanlar böyle tabana kuvvet koştura koştura seğirtirler. Bu şekilde Grekler insanî kültürde atılan her ileri adıma dikkatlerini yönelttiler ve o adımı mitlerde bilinç için muhafaza ettiler ve yeniden şekillendirdiler.

(b) *Avlar*

Hayvanlar aleminin daha da öte alçaltılışının benzer bir örneği, yani kahramanlara atfedilen ve daima şükranla yadedilen ünlü *avların* hatıraları da buraya düşer. Burada (Grek toprağında) tehlikeli düşmanlar olarak görünen hayvanların öldürülmesi, örneğin Herakles'in Nemeia arslanını boğması, Lernaia yılanını (*Hydra*) katletmesi ve Erymanthia (*Kaledonischen*) domuzunu avlaması vb., kahramanların dövüşe dövüşe tanrılar mertebesine varmalarını sağlayan yüksek bir değertadır, oysa ki Hind halkı belli hayvanların öldürülmesini bir suç olarak ölümle cezalandırmaktaydı. Hiç kuşkusuz bu tür maceralarda, Hercules söz konusu olduğunda güneş ve güneşin izlediği yol gibi, daha öte semboller rol oynar veya onların temelinde yatar, öyle ki bu tür kahramanlık eylemleri aynı zamanda sembolik yorumlamaya dönük özsel bir yan da sunarlar; bununla birlikte bu mitler aynı zamanda hayır getiren avlar olarak kendi açık anlamlarında alınır ve Grekler onların bilincine bu şekilde varmışlardı. Benzer bir bağlamda, Aisopos'un birkaç fabl'ini,¹ özellikle daha önce değinilen böcek fabl'ini burada da hatırlamak gerekir. Bokböceği ['skarab'], bu kadîm Mısır sembolü —ki Mısırlılar veya onların dinî tasarımlarını yorumlayanlar bu böceğin yoğurduğu dışkı yuvarlarında dünya

¹Bkz. yukarda s. 116 dn. 5.

yuvarlağını görmekteydiler—, Aisopos'ta, Zeus'la bağıntı içerisinde ve Zeus'un tavşanı himaye edişine, kartalın saygı göstermediğine ilişkin önemli bir hususla birlikte tekrar ortaya çıkar; öte yandan Aristophanes bokböceğini gülünçleştirip büsbütün alçaltmıştır.

(c) *Metamorfozlar*

Üçüncü olarak, hayvanlar aleminin alçaltılışı, Ovidius'un incelikli duygu ve duyum özellikleriyle donatarak zarif ve dahiyane bir şekilde bize teker teker ayrıntısıyla resmettiği, fakat aynı zamanda içlerinde daha derin bir anlam tanımaksızın, hükmedici daha iç tinden yoksun salt mitolojik çocuksu oyunlar ve dışsal olaylar gibi gevezelikle birbirine eklediği birçok metamorfoz öyküsünde dolaysızca dile getirilir. Fakat onlar bu tür daha derin bir anlamdan yoksun değillerdir ve dolayısıyla bu çerçevede ondan bir kez daha söz edeceğiz. Büyük bölümüyle tek tek öyküler, kültürün çürüyüp bozulmuşluğu yüzünden değil, fakat *Nibelung'lar Destanı*'nda olduğu gibi hâlâ daha ham bir doğanın çürüyüp bozulmuşluğu yüzünden, malzemeleri ve konuları bakımından barok ve barbarcadırlar; Ovidius'un onüçüncü kitabına dek, üstelik zaten Fenike, Frigya ve Mısır sembolizminden alınan kosmogoniyle ve yabancı öğelerle içiçe örülü, Homerik hikâyelerden daha eski konular kuşkusuz insani bir tarzda işlenirler, ama yine de yontulmamış kaba zemin aynen öylece bırakılmıştır; öte yandan Troia savaşından daha sonraki bir zamana ait öykülerin anlatıldığı metamorfozlar, her ne kadar fabl-dönemlerinden alınma malzemeler içerseler de, Aias ve Aeneas'ı konu edinenler gibi artık uyumsuz hale gelir ve geride kalırlar.

(α) Genelde, metamorfozları, Mısır'a özgü hayvan-görüsünün ve hayvan-tapımının karşısı olarak değerlendirebiliriz. Tin'in etik yönünden bakıldıkta, metamorfozlar, özünde, doğaya karşı negatif bir yönelimi, hayvan biçimlerini ve diğer inorganik biçimleri insanın alçaltılışının bir şekli kılma yönelimini içerir, öyle ki bu

taktirde, Mısır halkı sözkonusu olduğunda asal doğanın tanrıları hayvanlara yükseltip canlandırılırken, burada tam tersine, daha önce [Kesim I, Bölüm III, A 3'te] belirtildiği gibi, doğa-oluşumları [doğa-yapıları veya doğa-figürleri —çn.] hafif ya da ağır herhangi bir sınır-çığnemenin ve canavarca bir suçun cezası olarak, bir tanrısızlığın ve kadersizliğin varoluşu olarak ve içerisinde insanın artık kendisi olarak kalamayacağı bir ızdırab-şekillenmesi olarak görünürler. Bu nedenle bunların Mısır'a özgü anlamda ruh göçü olarak yorumlanmaması gerekir, çünkü o suçsuz bir göçtür ve insan ineğe dönüştüğünde buna tam tersine bir yükselme gözüyle bakılır.

Bununla birlikte, bütününde, tinsel-olanın sürgün edildiği doğa-nesneleri ne kadar farklı olursa olsun, bu mit çemberi, kuşatımı tam bir bütün oluşturmaz. Bu söylenenleri birkaç örnek açıklığa kavuşturabilir.

Mısır halkı için kurt büyük bir rol oynar; örneğin Osiris, oğlu Horus'un Typhon'a karşı mücadelesi sırasında oğlunun yardımsever bir koruyucusu olarak [kurt biçimi içerisinde] görünür ve bir dizi Mısır sikkesinde Horus'un yanbaşıda durur. Genelde kurdun güneş-tanrı ile ilişkilendirilmesi epey eskidir. Öte yandan, Ovidius'un *Metamorfozlar*'ında Lykaion'un bir kurda dönüşmesi tanrılara hürnestsizliğin cezası olarak sunulur. Devler yenildikten ve cesetleri yere çalındıktan sonra, öykünün devamına göre (*Met.*, i, 150-243), oğullarının heryere saçılan kanının sıcaklığıyla ısınıp kızgınlaşan toprak sıcak kanı canlandırır ve bu vahşi tohumdan geriye hiçbir iz kalmasın diye bir insanlar soyu doğurur. Ama bu soy da tanrılara karşı horgörüyle doludur ve vahşi cinayetler işleme hırsıyla ve zorbalıkla yanıp tutuşur. O zaman Iupiter bu ölümlü soyu yok etmek üzere tanrıları biraraya toplanmaya çağırır. Zamanın değersizliği kulağına çalınıp da Olympos'tan aşağı inerek Arkadia'ya vardığında, yıldırımın ve tanrıların efendisi olan kendisine Lykaion'un nasıl sinsice bir tuzak kurduğunu anlatır. 'Bir tanrının yaklaştığını gösteren bir işaret verdim ve halk dua etmeye başladı,' der. Fakat Lykaion önce bu dua eden dindarlarla alay eder ve sonra şöyle haykırır: 'Durun hele, bunun bir tanrı mı yoksa bir

ölümlü mü olduğunu sınıyayım da hakikatin kuşku götürür bir yanı kalmasın.’ ‘Geceleyin derin uykudayken beni öldürmeye hazırlanmaktaydı,’ diye sürdürür sözünü Iupiter, ‘hakikati araştırmanın bu tarzı onu büyülemektedir. Ama o bununla yetinmeyip, kılıcıyla Molossia’lı bir esirin gırtlakını kesti, daha can çekişen uzuvların bir kısmını ocakta kaynatıp pişirdi, bir kısmını da ateşte kızarttı ve her ikisini de yemek olarak önüme koydu. İntikam aleviyle evini yakıp küle çevirdim. Korkudan dehşet içerisinde dışarı kaçtı ve ıssız ovalara vardığında etrafa uluyup durdu ve boşuna debelenip konuşmaya çalıştı. Sipsivri dişlerindeki hiddetle, alışkanlık edindiği cinayet hırsıyla sığır sürülerine düşman kesildi, hatta bugün bile onların kanını dökmekten sevinç duyar; üstündeki giyecekler kıllara, kolları bacaklara dönüştü; bir kurt haline geldi ve evvelki şeklinin izlerini üzerinde taşımayı sürdürdü.’

Bir kırlangıca dönüştürülen Prokne öyküsü de (*Met.*, vi, 440-676) sözkonusu gaddarlık bakımından benzer bir ağırlık taşır. Prokne, kocası Tereus’un gözdesiyken, kocasına yalvarıp yakarak ya kızkardeşini görmek için kendisini göndermesini ya da kızkardeşinin kendi yanına gelmesine izin vermesini dileyince, Tereus gemisini paldır küldür denize indirtti ve yelken açıp kürek çekerek bir çırpıda Piraeus sahiline vardı. Fakat Philomela’yı görür görmez ona karşı tutkulu bir aşkla yanar tutuşur. Dönüş için yola çıkarlarken, Philomela’nın babası Pandion, Tereus’a rica edip, kızına bir babanın sevgisiyle kol kanat germesini ve yaşlılığının tatlı avuntusu olan kızını olabildiğince tez elden kendisine geri yollamasını diler; gelgelelim daha yolculuk biter bitmez, bu barbar adam, beti benzi solmuş, tir tir titreyen, tepeden tırnağa korkuya kapılan, gözü yaşlı bir halde kızkardeşinin nerede olduğunu soran Philomela’yı zincire vurur; zor kullanıp onu cariyesi yapar, kızkardeşine kuma eder. Öfke dolu Philomela, bütün utancını bir tarafa bırakıp, başına gelenleri cümle âleme kendi ağzından bir anlatma tehdidi savurur. O zaman Tereus kılıcını çekip Philomela’yı tuttuğu gibi elini kolunu bağlar ve dilini keser, ama içten-

pazarlıklı bir dille karısına kızkardeşinin öldüğü haberini verir. Çığlık çığlığa feryad figân edip ağlamaktan yeri göğü inleten Prokne, üzerinde görkemle parlayan saray kıyafetlerini yırtıp parçalayarak omuzlarından atar ve yas giysilerine bürünür, boş bir anıtmezar yaptırır ve kızkardeşinin *bu şekilde* ağıtlar yakılması gerekmeyen yazgısına ağıtlar yakar. Peki ya o esnada Philomela ne yapmaktadır? Zindana atılmış, söz söyleyen dillerini, sesini soluğunu kaybetmiş Philomela'nın aklına kurnazca bir fikir gelir. Ak bir dokumanın üzerine mor ipliklerle işlenen suçun öyküsünü işler ve elbiseyi gizlice Prokne'ye gönderir. Tereus'un karısı kızkardeşinin başına gelenlerin acıklı haberini okur, hiçbir şey demez, hiç ağlayıp dövünmez, ama tepeden tırnağa intikam hayaliyle yaşar. Bacchus şenlikleri vakti gelmiştir; keder ecinnilerinin gazabına kapılmış Prokne, güçbela bir yolunu bulup kızkardeşinin tutulduğu yere varır, onu hapsedildiği odadan alıp dışarı çıkarır ve beraberinde kaçırıp götürür. Sonra, kendi evine geldiğinde, Tereus'tan alacağı korkunç intikam ne olsun diye hâlâ kararsız bir şekilde düşünür taşınırken, Itys anasının yanına çıkagelir. Prokne, oğlu Itys'e hiddetten kudurup çıldıran gözlerle bakar: 'Babasının dölü olduğu ne kadar da belli.' Başka da bir söz söylemez ve o feci işi gerçekleştirir. İki kızkardeş oğlanı öldürür ve kendi kanını tıka basa mideye indirip zıkkımlanacak Tereus'un sofrasına yemek diye koyarlar. Derken Tereus oğlunu sorar ve Prokne ona şöyle der: 'Sorduğun şeyi kendi içinde taşıyorsun;' Tereus etrafına bakınıp oğlanın nerede olduğunu arar dururken ve tekrar tekrar sorup seslenirken, Philomela kanlı kelleyi görmesi için Tereus'a getirir. Bunun üzerine Tereus bitimsiz korkunç bir ıztırab çığlığıyla masayı tekmeleyerek devirip yıkar, ağlayıp sızlar ve kendisine kendi oğlunun mezarı lakabıyla seslenir; sonra da yalınkılıç Pandion'un kızlarının peşine düşer. Bedenleri tüylerle kaplanan kızlar kanat çırpıp oradan dışarı süzülürler, biri ormana [Philomela, bülbül], öbürü dama [Prokne, kırlangıç] kaçır; çektiği acı ve beslediği intikam özlemi yüzünden çevikleşen Tereus da kafasının tepesinde

taç gibi dimdik dikelen tüylü ibikle ve [bir kılıç gibi —çn] orantısızca çıkıntılı gagayla bir kuş haline gelir; o kuşun adı da ibibiktir, hüthüt kuşudur [çavuşkuşu da denir].

Öte yandan diğer metamorfozlar ufak tefek bir suçtan ileri gelir. Buna göre Kyknos bir kuğuya dönüştürülür; Daphne, Apollon'un ilk aşkı, defne ağacı haline gelir (*Met.*, i. 451-567), Klytie güneş çiçeği olur; kızları küçümseyen kendine-hayran Narkissos bir pınardaki yansısına âşık olup aynada kendi kendisine bakar durur,² Byblis de (*Met.*, ix. 454-664) oğlan kardeşi Kaunos'a âşıktır, ama Kaunos Byblis'e yüz vermeyip tiksintiyle reddedince, Byblis bugün bile hâlâ daha kendi adını taşıyan ve kapkara bir pınal meşesinin [veya çobanpüskülünün —çn.] altından fışkıran bir su kaynağına dönüştürülür.

Bununla birlikte, bunlara teker teker daha ayrıntısıyla dalıp da kendimizi kaybetmemeliyiz; dolayısıyla bir sonraki noktaya geçiş adına, Ovidius'a göre (*Met.*, v. 302) Pierus'un kızları olan ve bir yarışma için Muse'lere meydan okuyan Pierid'lerin metamorfozundan daha ötesini anmayacağım. Burada bizim için önemli tek şey Pierid'lerin söylediği şarkı ile Muse'lerin söylediği şarkı arasındaki farktır. Pierid'ler tanrıların savaşlarını ulularlar (*a.g.e.*, 319-331) ve Devleri yanlış bir şekilde onurlandırıp büyük tanrıların

²Güneşin arabasını çalan ve yeri yakıp kavuran Phaethon Zeus tarafından yok edilir. Phaethon'un arkadaşı Kyknos ondan geriye kalanları bir araya toplar ve bir kuğuya dönüştürülür (*Met.*, ii. 367 vd.). Daphne, Apollon'u reddeder. Klytie, Apollon'un (güneşin) kursunu günbegün takip eder ve Apollon'dan yüz bulamadığı için güçten kuvvetten düşüp erir gider ve ona acıyan tanrılar onu daima yüzünü güneşe dönen bir çiçeğe, yani güneş çiçeğine (*heliotrope*) dönüştürürler (*Met.*, iv. 234-70 kesimi biraz farklı bir öykü anlatır; başka kaynaklar ise onun bir günebakana / ayçiçeğine [*sunflower*] dönüştürüldüğünü söyler). Narkissos, bir su perisi olduğu zannıyla kendi yansısına sarılıp kucaklamaya çalışır ve bir aşk ve umutsuzluk kurbanı olan Narkissos durgun su birikintilerinin kıyısında büyüdüğü ve suya doğru büküldüğü söylenen bir çiçeğe [nergis çiçeğine —çev.] dönüştürülür (*Met.*, iii. 339 vd.).

işlerini hafife alırlar; yerin derinliklerinden yukarı fırlatılan Typhoeus³ ulu göklere çarpıp dehşet salar; tanrıların hepsi yorgunluktan bitip tükenmiş bir halde Mısır toprağına varıp soluklanınca-ya dek oradan kaçarlar. Fakat burada bile, Pierid'ler, Typhoeus'un ta oralara kadar ulaştığını ve yüce tanrıların aldatıcı kılıklara bürünüp gizlendiklerini anlatırlar. Pierid'lerin şarkısında, Iupiter'in bir koyun sürüsüne baş [bir koç] olduğu, bu yüzden bugün bile Libya'lı Ammon'un eğri boynuzlu figürle tasvir edildiği söylenir; Delos'lu [Apollon] kuzgun/karga olur; Semele'nin oğlu [Bacchus] teke; Phoibos'un [Apollon'un] kızkardeşi [Artemis] kedi; Iuno kar-beyaz bir inek donuna bürünür; Venus bir balıkta, Mercurius da Ibis'in/ karaleyleğın/Mısır turnasının tüylerinde saklanır. Böylece burada tanrılar büründükleri sahte hayvan kılığından ötürü ayıplanırlar ve bir kabahatin ya da bir suçun cezası olarak dönüşüme uğramış olmasalar bile, onların kendi kendilerine dayattıkları dönüşümün sebebi olarak anılan şey yine de korkaklıktır.

Öte yandan, Kalliope [Epik şiirin Muse'si] Ceres'in hayırlı işlerine ve hikâyelerine ilâhî düzer: 'Ceres'ti ilk', der o (a.g.e., 341), 'toprağı eğri saban demiriyle deşip belleyen; oydu ilk meyvaları ve bereketli yiyecekleri tarlalara veren; bize yasaları ilk bahşeden, bizler de hepten Ceres'in armağanıyız. Onu övmem gerek; tanrıçaya layık nağmeler söylemeye nasıl başlasam! Nağme yakmaya layık elbette tanrıça.' Kalliope bitirirken, Pierid'ler yarışmanın zaferini kendilerine mal ederler; fakat, der Ovidius (a.g.e., 670), konuşmaya çabaladıkça ve çığlık çığlığa koparttıkları yaygarayla arsız ellerini savurup salladıkça, Pierid'ler tırnaklarının tüyler haline geldiğini, kollarının kuş tüyüyle kaplandığını gördüler ve herbiri diğerinin ağzının koskocaman büyüyüp dimdik bir gagaya dönüştüğünü gördü; ve başlarına gelene üzülerək yakınıp sızlanmak isterlerken, açılıp çırpın kanatlar onları yele savurur ve

³Elleri yüz yılan/ejder başlı bir yaratık. Titan'lar, devler ve yaratıklar literatürde çoğu kez birbirine karıştırılır.

ormanda bağırsıp çığırşan Pierid'ler saksağan olarak havada süzülür durur. Ve bugüne dek, diye ekler Ovidius, onlar dilbazlıklarıyla, velveleli gevezelikleriyle ve çene yarıştırmaktan aldıkları sonsuz hazla hâlâ daha bağırsır dururlar.

Böylece burada da yine metamorfoz ceza olarak, daha doğrusu bu öykülerin birçoğunda olduğu gibi tanrılara küfrün cezası olarak durur.

(β) Hayvana dönüşmüş insanlarla ve tanrılarla ilgili olarak başka kaynaklardan tanışık olduğumuz daha başka metamorfozlara gelince, onların temelinde dönüştürülenler yönünden hiçbir doğrudan ihlal yoktur; örneğin Kirke'nin insanı büyüyle hayvana çevirme gücü vardır, fakat bu durumda hayvanlık durumu, biçim-dönüşümünü kendi bencil amaçları doğrultusunda gerçekleştirene bile onur getirmeyen bir talihsizlikten ve alçalıştan daha fazla birşey değil gibi görünür. Kirke yalnızca ast mertebeden ve karanlık bir tanrıçadır; onun gücü sadece büyücülük gibi görünür ve Ulysses büyülenmiş yoldaşlarını kurtarma planları kurarken Mercurius ona yardım eder [*Odyseia*, x].

Kendisini Europa uğruna bir boğaya dönüştürdüğünde, Leda'ya bir kuğu olarak yaklaştığında, Danae'yi bir altın sağanağı olarak dölleyip gebe bıraktığında olduğu gibi Zeus'un büründüğü birçok kılık benzer bir türdendir; Zeus'un gayesi daima aldatıp kandırmadır ve niyetleri tinsel değil, edebden yoksun ve doğaldır ve Zeus'u buna sürükleyen şey Juno'nun hep sağlam temelli kalan kıskançlığıdır. Kadîm mythologyaların birçoğunun başat belirlenimi olan tümel doğurttan bir doğa yaşamı tasarımı burada düşgücü tarafından tanrılarının ve insanların babasının hovardalığına ilişkin tek tek öyküler kalıbına yeniden dökülür, fakat Zeus bu mace-ralarını kendi has şekli içerisinde ve büyük bölümüyle insan şekli içerisinde değil de, açıkça hayvan şekli ya da başka bir doğal şekil içerisinde gerçekleştirir.

(γ) Son olarak, yine Grek sanatından dışlanmayan insan ve hayvan karışımı melez şekiller bunlarla bir arada bulunur, fakat hayvan

yalnızca alçaltıcı ve tinsellikten yoksun birşey olarak alınır. Mısırlılar arasında koça veya tekeye, Mendes'e tanrı diye hürmet ediliyordu (Herodotos, ii., 46 — Jablonski'nin⁴ görüşüne göre, bkz. F. Creuzer, *Symbolik*, i. s. 477,⁵ doğurtucu bir doğa gücü, özellikle güneş anlamında), hem de öylesine yüzkızartıcı bir şekilde ki Pindaros'un belirttiği gibi⁶ kadınlar bile kendilerini koçlara veya tekelere teslim etmekteydi. Öte yandan Greklerde Pan tanrısal mevcudiyetin huşusunu/haşmetini uyandıran bir varlıktır ve daha sonraları Faunlarda (*faunus*), Satyrlerde, Panlarda keçi şekli yalnızca aşağı seviyeden bir tarzda ayaklarda ve en güzellerinde ise olsa olsa yalnızca sivri kulaklarda ve küçücük boynuzlarda görünür. Şeklin gerikalanı insan biçimindedir, hayvanî-olan önemsiz bir kalıntı olarak arka plana itilmiştir. Ama yine de Faunlar Greklerde yüksek tanrılardan ve tinsel güçlerden sayılmazlar; onların karakteri duyusal, hadsiz hudutsuz bir neşe hali olarak kalır. Aslında onlar, örneğin genç Bacchus'u kollarında tutan ve ona en yüksek sevgiyle ve şefkatle dolu bir gülüşle bakan Münich'deki güzel Faun gibi aynı zamanda daha derin bir ifadeyle de sunuldu-lar. Bu Faun Bacchus'un babası değil de yalnızca koruyup kolayıcısıdır ve şimdi ona Meryem'in İsa'ya beslediği analık duygusu gibi romantik sanatta pek yüksek bir tinsel konuya yükseltilmiş çocuğun masumiyetindeki o güzel neşe duygusu yüklenir. Fakat Greklerde bu en büyüleyici sevgi, kökeninin hayvani ve doğal alandan alındığını ve dolayısıyla da bu alanın payına düşebileceğini belirtecek şekilde Faunların ast alanına aittir.

Kentaurosar da aynı şekilde doğal duyusalılık ve kösnüllük yönünün baskın olarak dışavurulduğu, buna karşın tinsel yanın geri

⁴Daniel Ernst Jablonski, 1660-1741, reformcu teolog. —çev.

⁵Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4 Bde., 1810-12. —çev.

⁶Fragment 201 (Snell). Hegel bunu muhtemelen Strabon, 17., i., 19'da okudu. Herodotos (ii., 46) bu yüzkızartıcı durumla karşılaşmıştı, fakat bunun pek alışılmadık olduğunu ima eder.

plana itildiği benzer melez biçimlendirmelerdir. Kheiron, hiç kuşkusuz, [bir Kentauros olmakla birlikte] daha soylu bir türdendir, hünerli bir hekimdir ve Akhilleus'ın eğitmenidir, fakat onun bir çocuğa eğitmenlik etme yeterliği dahilindeki bu eğitim kendi sıfatıyla İlahi-olanın alanına ait olmayıp, insani beceriyle ve zekayla bağıntılıdır.

Böylelikle klasik sanatta hayvan biçiminin karakteri her yönde başkalaşıma uğratılır; burada hayvan biçimi kötü, fena, alelâde, doğal olanı ve tinsel-olmayanı belirtmek için kullanılır, oysa ki evvelce bu biçim olumlu-olanın ve Mutlak'ın ifadesiydi.

2. Eski Tanrılar ile Yeni Tanrılar Arasındaki Savaş

Buna karşın, hayvanlık alanının bu alçaltılışının ikinci ve daha yüksek evresi şimdi artık şundan oluşur: klasik sanatın halis tanrıları, taşıdıkları içerik bakımından tinsel bireyselliğin kendine-dayalı gücü olarak özgür öz-bilince sahip olduklarından, bizim görüş sahamıza aynı zamanda yalnızca bilen ve isteyen varlıklar olarak, yani tinsel güçler olarak gelebilirler. Böylelikle, şekli içerisinde bu tanrıların sunuma çıkarıldıkları *insan* ögesi, her nasılsa bu içeriğe hayalgücü tarafından yalnızca dışsal olarak iliştiliveren salt bir biçim olmayıp, anlamda, içerikte, bizzat 'iç'in kendisinde bulunur. Fakat genelde İlahi-olanı özünde tinsel-olanın ve doğal-olanın birliği olarak kavramak gerekir; bu her iki yan da Mutlak'a aittir ve farklı sanat-biçimlerindeki ve dinlerdeki evreler dizisini yalnızca içerisinde bu harmoninin tasarımı olduğu farklı tarzlar kurup biçimlendirir. Hristiyan tasarıma göre, Tanrı doğanın ve tinsel dünyanın yaratıcısı ve efendisidir ve bu yüzden hiç kuşkusuz doğadaki dolaylımsız varoluştan münezzehtir, çünkü ilkin ancak kendisine geriçekiliş olarak, tinsel ve mutlak kendisi-için-varlık olarak o hakikî bir şekilde Tanrı olur; fakat sırf sonlu insan tını bir sınır ve bir kısıtlama olarak doğanın karşısında durur. Dolayısıyla, kendi varoluşu içerisinde insan tını, teorik etkinlik aracılığıyla doğayı düşüncede kavramak ve tinsel İdea, akıl, iyi ile doğa

arasında pratik etkinlik aracılığıyla bir harmoni meydana getirmek suretiyle ancak bu kısıtlamayı aşar ve böylelikle kendisini kendisinde sonsuzluğa yükseltir. İmdi Tanrı, doğaya tahakküm O'nun ayrıcalığı olduğu için bu sonsuz etkinliktir ve bu sonsuz etkinlik olarak ve bu sonsuz etkinliğe ait bilme ve isteme olarak O'nun kendisi kendisi içindir.

Bunun tersine, gördüğümüz gibi, sembolik'e özgü sanat dinlerinde içsel ve ideal olanın doğayla birliği *dolayumsuz* bir bağıdır, ki bundan ötürü bu bağı hem içerik hem de biçim bakımından ana belirlenimi doğal-olandır. Bu yüzden orada güneş, Nil, deniz, toprak, varagelmenin ve yoğagitmenin ve doğurtmanın ve yeniden-doğurtmanın doğal süreci, tümel doğa yaşamının değişip duran akışı tanrısal bir varoluş ve yaşam olarak hürmet görmekteydi. Ama yine de bu doğa güçleri sembolik sanatta zaten kişileştirilmiş ve bu yolla tinsel-olanla karşıtlık içerisine koyulmuştu. İmdi, klasik sanat biçiminin taleptiği gibi tanrılar doğayla harmoni içinde bulunan tinsel bireyler olacaklarsa, salt kişileştirme bu sonuca ulaşmaya yeterli olmaz. Çünkü kişileştirme, eğer mahiyeti salt tümel bir güç ve doğal işleyiş olursa, içeriğe nüfuz etmeksizin bütünüyle biçimsel kalır ve o içerikte ne tinsel-olanı ne de onun bireyselliğini varoluşa çıkarabilir. Bundan dolayı zorunlu olarak bunun tam tersi klasik sanata aittir: çünkü biraz önce alçaltılışı içerisindeki hayvanî dünyayı ele alıp işledik, ama şimdi artık bir yandan tümel doğa gücü alçaltılır ve daha yüksek bir şey olarak tinsel-olan ona karşıt bir çerçeveye oturtulur. Fakat bu durumda, ana belirlenimi kuran öge kişileştirme yerine *öznelliktir*. Bununla birlikte, öte yandan, klasik sanatın tanrıları doğal güçler olmaktan kesilmeyebilir, çünkü burada Tanrı'nın henüz kendinde mutlak özgür tinsellik olarak sunuma çıkmaması gerekir. Nitekim Tanrı ya yücelik sanatında olduğu gibi *tek bir* tözün kendinde soyut ve saf ideal tahakkümü olarak tasarımlanır ya da Hristiyanlıkta olduğu gibi saf tinsel varoluş ve kişisel kendisi-içinlik ögesinde tam özgürlüğe yükselmiş somut tin olarak tasarımlanır ancak, doğa, salt

yaratılmış ve kulluk eden bir yaratığın ondan ayrı bir efendiyle ve yaratıcıyla bağıntısı içinde durur. Bu alternatiflerin her ikisi de klasik sanatın görüşüne uygun düşmez. Klasik sanatın tanrısı *henüz* doğanın efendisi değildir, çünkü kendisinin içeriği ve biçimi olarak mutlak tinselliğe *henüz* sahip değildir; o, *artık* doğanın efendisi değildir, çünkü tanrının yüzüstü bıraktığı doğal şeyler ile insan bireyselliği arasındaki yüce bağıntı koparılmış ve bu bağıntı her iki yana, tümel-olana ve bireysel-olana, tinsel-olana ve doğal-olana sanatsal sunum için kısıtsız bir şekilde tam haklarının verildiği güzellik bağıntısı haline indirilmiştir. Bu demektir ki, klasik sanatın tanrısında doğal güç muhafaza edilmiş ve içerilmiş kalır, gelgelelim *tümel*, herşeyi kucaklayıp kuşatan doğa anlamında bir doğal güç olarak değil de, güneşin, denizin vb. belirlenimli ve dolayısıyla kısıtlı etkinliği tarzında veya kısaca tinsel bir birey olarak görünen ve bu tinsel bireyselliği kendi halis özü olarak taşıyan *tikel* bir doğal güç olarak.

İmdi, daha önce bu bölümün başlangıcında zaten gördüğümüz gibi, klasik ideal dolayimsız bir tarzda elde mevcut olmayıp, ancak tinin şeklinin olumsuz yanının aşıldığı süreç aracılığıyla görünüşe çıkabileceğinden, kökenini önceki dini tasarımlarda ve sanatsal görülerde bulan ham, güzellikten yoksun, yabancı, barok, saf doğal ya da düşsel olanın bu dönüşümü ve yukarıya doğru gelişimi Grek mythologyasında başat bir ilgi olmak ve dolayısıyla belirlenimli bir tikel anlamlar dairesi içerisinde sunuma çıkarılmak zorundadır.

Şimdi bu başat noktanın daha yakından bir irdelenişine doğru yürüyecek olursak, burada Grek mythologyasının değişik ve çokçeşitli idelerinin tarihsel bir araştırılışıyla hiçbir işimiz olmadığını hemen öncül olarak koymak zorundayım. Bu konuda bizi ilgilendiren şey bu yukarıya doğru gelişimdeki özsel uğraklardır, öyle ki bunların sanatsal şekillendirmedeki ve onun içeriğindeki tümel etmenler oldukları açıkça ortaya çıksın; oysa, topyekûn alındıklarında kendi paylarına düşen hakkı yeni tanrılarda da koruyup sürdüren ve sanatsal imgelerde rastlantısal bir şekilde ortaya çıkan,

fakat takibettiğimiz rota boyunca ulaşmaya çabalamakta olduğumuz merkezi noktaya asli bir şekilde ait olmayan bir yerellikle ve birtakım sembolik öğelerle bağıntılı tikel mitlerin, anlatıların, öykülerin ve olayların sonsuz yığını —bunların tümü burada bir kenara bırakmak zorunda olduğumuz ve yalnızca örnekleme yoluyla bir ikisini hatırlatabileceğimiz bir malzeme oylumudur.

Bütününde, ileriye doğru adım attığımız bu rotayı heykel sanatının tarihinin akışıyla kıyaslayabiliriz. Çünkü heykel sanatı, tanrıları duyusal görünümün önüne halis şekilleri içerisinde yerleştirdiğinden, klasik sanatın kendine has merkezini oluşturur; şiir sanatı tanrıları ve insanları heykel sanatının kendine-dayalı nesnelliğinden farklı bir yolda söze dökerek ya da ilahi ve insani dünyayı tam da kendi etkinlikleri ve hareketleri içerisinde sunarak onu tamlığa kavuştursa bile. İmdi nasıl ki heykel sanatında onun başlangıcının ilk uğrağı (Romalıların bir ayin heyetiyle alıp Roma'ya taşıdıkları Küçük Asya'daki Pessinos'un ulu tanrıçası⁷ gibi) gökten düşen (διοπετής)⁸ biçimsiz taşın veya ağaç kütüğünün bir insan şekline ve duruşuna dönüşümü ise, aynı şekilde biz de burada biçimsiz yontulmamış doğa kuvvetleriyle işe başlamak ve yalnızca onların bireysel tinselliğe yükselme ve sabit şekillere sığdırılma evrelerini belirtmek durumundayız.

Bu bağlamda şu üç farklı yönü en önemli yönler olarak ayırdedebiliriz.

Dikkatimizi celbeden *ilk* yön tanrıların bilmesinin ve istemesinin henüz şekilsiz olarak doğal varolanlar aracılığıyla bildirildiği *kehânet*'lerdir.

İkinci ana nokta yasa vb. soyutlamaları kadar tümel doğa güçleriyle de ilgilidir ki, bunlar halis tinsel tanrı-bireylerin temelinde

⁷Sibylla kitaplarındaki kehanete itaat ederek Romalıların M.Ö. 204 yılında yerinden söküp taşıdıkları Ulu Ana Tanrıça (Magna Mater) (Kybele). Ona bir taş bloğunda tapınılıyordu (Livius, xxix, 11-14).

⁸Yani Zeus'tan düşen, Zeus'un aşağı fırlattığı; Euripides, *Iphigenia in Tauris*, 977.

onların doğumyeri olarak bulunur ve onların kökeninin ve etkinliğinin zorunlu önkoşulunu verir —işte bu güçler yeni olanlardan farklı olarak eski tanrılardır.

Üçüncü ve son olarak, İdeal'e kendinde ve kendisi için zorunlu ilerleyiş, doğal işleyişlerin ve en soyut tinsel bağıntıların en baştaki yüzeysel kişileştirilişleriyle kendinde ast ve olumsuz olan şey olarak savaşılmada ve bunların geri itilip bastırılmasında ve bu alçaltma yoluyla bağımsız tinsel bireyselliğin ve onun insanî şeklinin ve eyleminin tartışılmaz efendilik kazanabilme imkânının açılmasında sergilenir. Klasik tanrılarının köken-tarihindeki sahici merkezi oluşturan bu dönüşüm, Grek mythologyasında eski ve yeni tanrılarının savaşında, Titanların çöküşünde ve Zeus'un tanrısal soyunun kazandığı zaferde hem naiv hem apaçık surette temsil edilir.

(a) *Kehânetler*

İmdi *ilkin*, burada *kehânetleri* şu ya da bu şekilde uzun uzadıya söz konusu etmenin hiç gereği yok; özsel nokta yalnızca şunda yatar: klasik sanatta, ne örneğin Parsî'lerin neftyağı yataklarına ya da ateşe taptıkları tarzda artık kendi sıfatıyla doğal fenomenlere hürmet edilir ne de Mısırlılarda olduğu gibi tanrılar akıl sır ermez, esrarengiz, suskun muammalar olarak kalır; klasik sanatta tanrılar bizzat bilen ve isteyen varlıklar olarak bilgeliklerini insanlara doğal fenomenler aracılığıyla bildirirler. İşte bu yüzden kadim Hellenler [Pelasglar] barbarlardan gelen tanrılarının adlarını benimsesinler mi diye Dodona kâhinine sordular (Herodotos, ii. 52), kâhin de şu yanıtı verdi: alıp kullanın.

(α) Tanrılarının kendilerini açıkladıkları işaretler çoğu durumda oldukça yalındı: Dodona'da kutsal meşenin hışırdaması ve uğuldayıp fısıldaması, pınarın fokurdayıp şırıldaarak mırıldanması ve tunç kazanın rüzgârda çın çın çınlayan tınısı. Yine aynı şekilde Delos'ta da defne ağacı hışırdayıp uğuldamaktaydı ve Delphoi'da da tunç uçayağın üzerinde esen rüzgâr belirleyici bir

etmendi. Fakat böyle dolayımsız doğal seslerden ayrı olarak, zihnin uyanık açıklığından çıkıp heyecan dolu bir uyuşup sersemlemeyle doğal bir coşup taşma hali içerisine girdiğinde insanın kendisi de kehânetin sesi olur, örneğin Delphoi'daki Pythia'nın buhurlardan sersemleyip uyuşmuş ve akli başından gitmiş bir halde kehanet sözleri söylemesi gibi ya da kâhine danışan adamın Trophonios'un mağarasında⁹ suretler görmesi ve adama onların yorumundan hareketle yanıt verilmesi gibi.

(β) Gelgelelim dışsal işaretlerde artık ikinci bir yön de vardır. Çünkü kehanetlerde tanrı aslında *bilen* olarak kavranır ve dolayısıyla en ünlü kehânet [merkezi, yani Delphoi'daki kehânet merkezi] bilgi tanrısı Apollon'a adanmıştır; ama yine de kâhinin kehânet almaya gelenlere Apollon'un iradesini bildirme biçimi bütünüyle belirlenimsiz doğal birşey olarak, doğal bir ses veya sözcüklerin bağlantısız tınıları olarak kalır. Şeklin bu belirsizliğinde tinsel içeriğin kendisi de karanlıktır ve dolayısıyla *yorumlama* ve açıklama gerektirir.

(γ) Tanrının bildirimi başlangıçta tamamen doğal varolanın biçimi içerisinde her ne kadar tinselleştirilmiş bir halde bilince getirilse de, yine de bu açıklama karanlık ve belirsiz-anlamlı kalır. Çünkü bilmesinde ve istemesinde tanrı somut tümelliktir ve onun kâhin tarafından açılmanabilen öğüdü veya buyruğu da aynı türden olmak zorundadır. Fakat tümel, tek-yanlı ve soyut değildir ve somut olarak tümel, belirsiz-anlamlılığın şu yanı kadar bu yanını da içerir. İmdi insan, bilen tanrı karşısında cahil olarak orada durduğundan, kehânet-sözünün kendisini de cahilce kabul eder; yani kehânet-sözünün somut tümelliği insana apaçık gelmez ve insan daha sonra bu belirsiz-anlamlı tanrı sözüne göre eylemeye karar verdiğinde onun yalnızca *tek bir* yanını seçebilir; tikel koşullarda her eylem daima *belirlenimlidir* ve karar da kehânetin *tek bir* yanına uygun olmak, öbür yanı ise dışta bırakmak zorundadır. Ne var ki, insan,

⁹Pausanias, ix. 39'da bunun bir betimi bulunmaktadır.

kendisinin eylemde bulunduğu ve dolayısıyla onun kendisine ait hale gelmiş ve sorumluluğunu üstlenmek zorunda olduğu yapıp-etmenin edimsel olarak gerçekleştiği hemen her seferinde çatışmaya maruz kalır; insan, birdenbire, aynı zamanda kehânette örtük de olan öbür yanın kendi aleyhine döndüğünü görür ve kendi bilgisi ve iradesi aleyhine yapıp-etmesinin kendisinin bilmeyip de tanrıların bildiği yazgısının tuzaklarına tutsak düşer. Yine diğer taraftan, tanrılar *belirlenimli* güçlerdir ve onların sözü, örneğin Orestes'i intikam almaya sürükleyen Apollon'un buyruğu gibi, kendinde bu belirlenimlilik karakterini taşıdığına, bu belirlenimlilik yüzünden de çatışmaya yol açar.

Tanrının iç bilgisinin kehanette büründüğü biçim sözün bütünüyle belirlenimsiz dışsallığı ya da soyut içsellığı olduğundan ve içeriğin kendisi de belirsiz-anlamlılığı yüzünden kendisinde uyumsuzluk imkânını kapsadığındandır ki, içerisinde kehanetlerin içeriğin bir yönünü oluşturduğu ve önemli hale geldiği sanat heykel sanatı değil, şiir sanatı, özellikle de dramatik şiir sanatıdır. Fakat *klasik* sanatta bunlar özsel bir yer işgal etmezler, çünkü bu tür sanatta insan bireyselliği öznenin kendi eylem kararını tamamen kendi kendisinden hareketle aldığı o içsellik uçnoktasına dek itilip sıkıştırılmamıştır. Bizim bu sözcüğe yüklediğimiz anlamda 'vicdan' ('*Gewissen*'/'*conscience*') dediğimiz şey burada henüz yerini bulmamıştır. Grek insanı çoğu kez iyi ya da kötü olsun kendi tutkusundan (*Leidenschaft/passion*) hareketle eyler, fakat onu canlandırıp harekete geçirmesi gereken ve harekete geçiren halis 'pathos', içerikleri ve kudretleri böyle bir 'pathos'un tümel yönü olan tanrılardan gelir ve kahramanlar ya dolayımız tarzda onunla doludurlar ya da eylemi buyurmak için tanrıların kendileri gözler önüne gelip dikilmediklerinde kâhine öğüt danışırlar.

(b) Yeni Tanrılardan Farklı Olarak Eski Tanrılar

Kehânette *içerik* [bildirilen şeyin içeriği] tanrıların *bilmesinde* ve *istemesinde* yatar, buna karşın kehânetin dışsal görünüşünün

biçimi soyut olarak dışsal ve *doğal* olan şeydir. *Şimdi*, öte yandan, tümel güçleriyle ve bu güçlerin etkinlikleriyle *doğal-olan*, içerisinde bağımsız [kendisiyle-kâim —çn.] bireyselliğin ilk kez zahmetle tırmanmak durumunda olduğu ve [bu güçlerin] yalnızca biçimsel ve yüzeysel kişileştirilişi[ni] kendisine en yakın *biçim* olarak kazandığı *içerik* haline gelir. Bu salt doğa güçlerinin geri püskürtülmesi, onların yenilgiye uğratılmalarına ortam oluşturan çarpışma ve karşıtlık, tam da en önce sahici klasik sanatı şükranla anmak durumunda olduğumuz ve bu yüzden de daha dakik bir incelemeye tabi tutacağımız önemli noktadır.

(α) Bu bakımdan belirtebileceğimiz ilk nokta şu durumla ilgilidir: şimdi artık, yüceliğin dünya-görüsünde ya da kısmen Hindistan'da da söz konusu olduğu gibi her şeyin başı olarak kendisi için hazır ve tam, duyulurluktan yoksun bir tanrıyla hiçbir alışverişimiz kalmıyor; tam tersine burada başlangıç, doğa-tanrıları tarafından, yani öncelikle daha tümel doğa güçleri, kadim Khaos, Tartaros, Erebus, tüm bu yabanıl yeraltı varlıkları tarafından ve dahası Uranos, Gaia, Titanik Eros, Kronos vb. tarafından sağlanır. Derken bunlardan ilk doğanlar, tinsel olarak bireyselleşmiş daha sonraki tanrılar için doğal temel haline gelen Helios, Okeanos vb. gibi daha belirlenimli kuvvetlerdi. Böylece hayal gücünün bulguladığı ve sanatın şekillendirdiği bir theogonya ve kosmogonya burada yine işin içine girer; fakat onun ilk tanrıları, görü için, bir yandan ya belirlenimsiz türden kalır ya da ölçüsüzce büyütülür, öte yandansa birçok sembolik ögeyi kendilerinde hâlâ daha taşır.

(β) Bu Titanik güçlerin kendileri içerisindeki daha belirlenimli ayrıma gelince, onlar,

(αα) ilkin, tinsel ve etik içerikten yoksun arzın ve yıldızların güçleridir ve dolayısıyla Hind ya da Mısır düşgücünden çıkan devasa ve biçimsiz ürünler gibi çarpık çurpuk şekilli, gem vurulmamış kaba ve vahşi bir soydur. Onlar, önce Uranos'un, sonra açıkça zamanı imleyen ve zamanın tıpkı kendisinin doğurduğu ürünleri yıkıp yok etmesi gibi kendi çocuklarının da tümünü yiyip

yutan baş Titan Kronos'un tahakkümü altında, örneğin Brontes ve Steropes¹⁰ gibi başka türden doğal tikelliklerle, yine yüz kollu devler Kottos, Briareos ve Gyges vb. ile birarada dururlar. Bu mit sembolik anlamdan yoksun değildir. Çünkü, örneğin yalnızca bir kavim, bir kabile olan, fakat bir devlet oluşturmayan ve kendi içerisinde sağlam amaçlar peşinde koşmayan bir halkın tarihöncesi çağı zamanın tarihsiz kuvvetine nasıl kurban düşüyorsa aynen o şekilde, doğal yaşam da aslında zamanın işleyişine tabidir ve yalnızca fani, gelip geçici olanı varoluşa getirir. Kuşaklar gelip geçerken kalıcı olan sağlam öge ancak yasada, etik hayatta ve devlette mevcuttur, tıpkı doğal yaşam ve edimsel eylem olarak yalnızca fanî, gelip geçici olan ve zamanın akışı içerisinde yokolup giden her şeye Muse'nin süreklilik ve sapaşamlık kazandırması gibi.

(ββ) Fakat dahası, yalnızca kendi sıfatıyla doğa güçleri olmayıp, ana-elementlere hükmeden ilksel kuvvetler de bu kadîm tanrılar çemberine aittir. Hâlâ daha ham ana-elementler düzeyindeki doğanın, havanın, suyun ya da ateşin gücü aracılığıyla metalin ilk işlenip biçimlendirilişi özellikle önemlidir. Burada Korybant'ları, Telkhin'leri (kötücül oldukları kadar iyiliksever de olan cinler / *daimon*'lar), Pataikos'ları (madenleri işleme sanatında becerikli pigmeler, küçük şiş göbekli cüceler) anabiliriz.¹¹

Gelgelelim özellikle öne çıkan bir geçiş noktası olarak *Prometheus*'un adını anmak zorunludur. Prometheus kendine has türden bir Titan'dır ve onun öyküsü özellikle dikkate değer. Başlangıçta erkek kardeşi Epimetheus'la beraber yeni tanrıların

¹⁰Yerin ve göğün çocukları olarak doğan ve üç dev arasında daha genç olan Kyklops'lardan ikisi.

¹¹Korybant'lar Phrygia'daki Kybele rahipleriydi, fakat Strabon tarafından Telkhin'lerle bağlanıp birleştirildiler. Telkhin'ler Girit'in ilk sakinleri olan maden işçileriydi. Pataikos'lar tuhaf cücemsi şekilli Fenike ilâhlarıydı (Herodotos, iii. 37). Tüm edisyonlarda '*Pätaken*' diye okunur, ama bu bir hatadır.

dostu olarak görünür; sonra insanlara iyilik eden biri olarak görünür, ki aksi takdirde yeni tanrılar ile Titanlar arasındaki bağıntıyla hiçbir ilgisi olmazdı; o, insanlara ateşi ve dolayısıyla gereksinimlerini doyurma, teknik becerileri geliştirme vb. imkânını getirir, ki bu artık hiç de doğal bir şey değildir ve dolayısıyla görünüşe göre Titanlarla sıkı bir bağlantı içinde bulunmaz. Bu ediminden ötürü Zeus Prometheus'u cezalandırır, ta ki sonunda Hercules onu çektiği eziyetten kurtarıncaya dek. İlk bakışta tüm bu başat özelliklerde has olarak Titanik hiçbir şey bulunmaz, evet hatta Prometheus'un, Ceres gibi, insanlığa iyilik eden biri olmasında, ama yine de kadîm Titanik güçler arasında sayılmasında bir mantıksal tutarsızlık bile görülebilir. Gelgelelim daha yakından bakıldıkta, bu mantıksal tutarsızlık derhal kaybolup gider. Bu bağlamda örneğin Platon'un bir çift pasajı oldukça doyurucu bir açıklama verir.

Örneğin genç Sokrates'in konuğunun anlattığı şöyle bir mit vardır: Kronos zamanında topraktan doğan bir insan soyu bulunmaktaydı ve tanrının kendisi bütünü gözetmekteydi, ama sonradan tam ters yönde bir devridaim meydana geldi ve toprak [yeryüzü] kendi başına bırakıldı, öyle ki artık hayvanlar vahşileşti ve besinleri ve başka gereksinimleri evvelce dolaysızca temin edilen insanlar çaresiz ve yardımsız kaldılar. Bu durumda, insanlara ateşin Prometheus tarafından, fakat sanatkârlık becerilerinin (τεχναι) Hephaistos ve onun sanatkârlıktaki ortağı Athena tarafından verildiği söylenir (*Devlet Adamı*, 274). Burada ateş ile hammaddeleri işlemede becerinin ürettiği yapma şey arasında apaçık bir ayrım vardır ve Prometheus'a yalnızca ateşin bahşı atfedilir.

Platon, Prometheus mitini *Protagoras*'ta daha ayrıntılı olarak anlatır. Orada (320-3) şunlar söylenir: Bir zamanlar tanrılar vardı, ölümlü soylarsa yoktu. Onların doğuşu için kararlaştırılan vakit gelip çatığında, tanrılar onları toprağın içerisinde oluşturup toprak ve ateş karışımından, ateş ile toprak bileşimi maddelerden şekillendirdiler. Sonra tanrılar onları ışığa çıkaracakları sırada, herbirini

donatıp kuşatma ve herbirine uygun güçler dağıtma görevini Prometheus'a ve Epimetheus'a verdiler. Fakat Epimetheus bölüştürmeyi kendisinin yapmasına izin vermesi için Prometheus'a yalvarıp yakardı. 'İşi bitirdiğimde gelip gözden geçirebilirsin' dedi. Gelgelelim Epimetheus insanlara hiçbir şey artakalmayacak şekilde tüm güçleri hayvanlara harcayıp ahmakça kullanıp bitirdi. Derken Prometheus olup biteni gözden geçirmek için çıkageldiğinde, diğer canlıları her şeyle bilgece donatılıp kuşatılmış gördü, ama insanları çırılçıplak, yalınayak başıkabak, giysisiz veya silahsız buldu. Ne var ki, insanın toprağın içerisinden günışığına çıkartılmasının zorunlu olduğu o kararlaştırılmış gün de neredeyse gelip çatmıştı. O sırada insanlara bir çare bulmaya vakit kalmadığından, gidip Hephaistos'tan ve Athena'dan her ikisinin ortak bilgeliklerini, becerilerini ve de ateşi (çünkü ateş olmadan herhangi bir kimsenin bu bilgelige, beceriye sahip olması veya onu kullanması imkânsızdı) çaldı, bunları götürüp insanlara bağışladı. Şimdi bu şekilde insan kendini hayatta tutmak için zorunlu bilgeliği beceriyi kazandı, *ama hiçbir politik bilgelige, beceriye sahip değildi*, çünkü bu hâlâ daha Zeus'un ellerindeydi ve Prometheus'un, etrafında Zeus'un korkunç bekçilerinin durduğu Zeus'un kalesinden içeri girmesine artık izin yoktu. Bunun yerine o da kalkıp Hephaistos'un ve Athena'nın sanatlarını uyguladıkları ortak ikametgâha gizlice girdi ve Hephaistos'tan ateşle iş görme sanatını ve Athena'dan da ötekini (dokuma sanatını) çaldıktan sonra bu sanatları götürüp insanlara verdi. İşte bu armağan sayesinde insanlar yaşamı devam ettirme vasıtasına (*ευπορία του βίου*) sahip oldular, fakat daha sonra Prometheus, anlatıldığı gibi Epimetheus yüzünden hırsızlık cezasına çarptırıldı.

Daha sonra Platon bunun hemen ardından gelen pasajda, insanların aynı zamanda beslenmeleri için vahşi hayvanlara karşı savaş sanatından da, yani politikanın yalnızca bir parçası olan sanattan da yoksun olduklarını; dolayısıyla şehirlerde biraraya toplandıklarını, fakat orada politik beceri (*Staatseinrichtung*) yokluğundan ötürü birbirlerine zarar verdiklerini ve yine dağılıp saçıldıklarını, öyle ki

Zeus'un utanmayı ve hakkı hukuku habercisi Hermes'le onlara göndermek mecburiyetinde kaldığını anlatmaya geçer.

Bu pasajlarda, (a) fiziksel rahatlıkla ve en temel gereksinimleri doyurma kaygısıyla bağıntılı dolayimsız yaşam amaçları ile (b) tinsel-olanı, yani etikayı, yasayı, mülkiyet haklarını, özgürlüğü ve topluluğu kendi amacı kılan politik örgütlenme (*Staatseinrichtung*) arasındaki ayrım apaçık bir şekilde vurgulanır. Prometheus insanlara bu etik ve yasal hayatı vermemiş; onlara yalnızca doğadaki şeylere hâkim olma ve bu şeyleri insani doyumun bir aracı olarak kullanma kurnazlığını öğretmişti. Ateş ve ateşin hizmet ettiği beceriler kendilerinde etik bir şey olmadıkları gibi, dokuma sanatında da bu tür hiçbir şey yoktur; ilk adımda, bunlar, insani varoluş topluluğuyla ve hayatın kamusal yanıyla hiçbir ilişki taşımaksızın yalnızca bencilliğin ve şahsi faydanın hizmetinde görünürler. Prometheus insanlara daha tinsel ve daha etik birşeyler üleştirecek konumda olmadığı için yeni tanrılar soyuna değil de Titanlar soyuna aittir. Aslında Hephaistos da benzer şekilde etkinliğinin bir ögesi olarak ateşe ve ateşle bir arada bulunan sanatlara sahiptir, ama yine de daha yeni bir tanrıdır; fakat Zeus onu savurup Olympos'tan aşağı fırlatmış ve o da topallayıp aksayan tanrı olarak kalmıştır. Bundan dolayı, Prometheus gibi kendisini insan soyuna iyilik eden biri olarak gösteren Ceres'i yeni tanrılar arasına katılmış bulmamızda da mantıksal bir tutarsızlık pek yoktur. Çünkü Ceres'in öğrettiği şey, kendisiyle mülkiyetin derhal bağıntılandığı tarım ve bundan sonra da tarımla ilgi içerisinde bulunan evlilik, etik ve yasa idi.

(yy) Şimdi üçüncü bir kadîm tanrılar çemberi, yabanlıkları veya kurnazlıkları içerisinde kendi sıfatıyla kişileştirilmiş doğa güçlerini ya da insanın aşağı düzeyden gereksinimlerinin hizmetine koşulan dağınık tek tük doğa öğeleri üzerindeki ilksel gücü içermez, fakat aslen ideal, tümel ve tinsel olana hemen yanbaşıdan teğet geçen bir çemberdir. Fakat bununla birlikte, bu çembere dahil edilen güçlerin yoksun olduğu şey tinsel bireysellik ve onun tamuy-

gun şekli ve görünüşüdür, öyle ki şimdi bu güçler, kendi etkinlikleriyle az çok bağıntılı bir şekilde doğa bakımından zorunlu ve özsel olan şeyle daha yakın bir ilişkiyi de elden bırakmazlar. Örnek olarak Nemesis, Dike, Fury'ler, Eumenis'ler, Moira'lar tasarımını hatırlatabiliriz. Burada hiç kuşkusuz hak ve adalet belirlenimleri zaten kapıya dayanırlar; fakat bu zorunlu hak, etik hayatın kendinde tinsel ve tözsel ögesi olarak kavranmak ve şekillendirilmek yerine, ya en genel soyutlamada durakalır ya da tinsel ilişkiler içerisindeki doğal ögeye ait bulanık hakla, örneğin kanbağına dayalı akrabalık sevgisiyle ve ona ait hakla ilgilidir. Bu hak, kendi açık özgürlüğü içerisinde kendisinin bilincinde olan tine ait değildir ve dolayısıyla yasal bir hak olarak değil de tam tersine onunla karşıtlık içerisinde uzlaştırılmaya yanaşmaz intikam hakkı olarak görünür.

Ayrıntısıyla yalnızca birkaç tasarıma değineceğim. Örneğin Nemesis mağrur olanı alçaltıp yere çalan, pek talihli olanı tutup zirvelerinden aşağı fırlatan ve böylelikle eşitliği yeniden kuran güçtür. Fakat eşitlik hakkı tinsel durumlar ve ilişkiler alanında etkin olduğu besbelli olan tamamen soyut ve dışsal haktır, ama yine de bu tinsel durumların ve ilişkilerin etik organizması eşitlik temelinde adaletin içeriği kılınmaz.

Bir başka başat nokta, eski tanrıların, bunlar doğaya dayandıkları ve dolayısıyla kamusal hakka ve topluluğun yasasına karşıt oldukları ölçüde aile bağlarının hakkıyla görevlendirilmelerinde yatar. Aiskhylos'un *Eumenides*'ini [*Eumenisler*'ini] bu noktanın en açık örneği olarak anabiliriz. Dehşet salan bakireler [Fury'ler veya Eumenis'ler] annesini öldürdüğü için Orestes'in peşine takılırlar; katledilen koca ve kral Agamemnon'un öcü alınmadan kalmasın diye annesini öldürmesini Orestes'e yeni tanrı Apollon buyurur. Dolayısıyla bütün drama, birbirinin karşısına şahsen görünüşe çıkan bu ilahi güçler arasındaki bir savaş halinde şekillenir. Bir yanda intikam tanrıçaları Eumenis'ler bulunur, fakat onlar burada iyiniyetliler, iyilikseverler, yani Eumenis'ler diye adlandırılırlar,

ama bizim onları dönüştürdüğümüz Fury'ler şeklindeki alışlagelmiş tasarımıımız kaba ve barbarcadır. Çünkü Orestes'in peşine düşmelerinde onların özsel bir hakkı vardır ve dolayısıyla onlar zorla dayattıkları eziyet ve işkencelerde sadece kinci, yabanıl ve gaddar değillerdir. Ama yine de onların Orestes'e karşı iddia ettikleri hak yalnızca kanbağında köklenen ailenin hakkıdır. Fury'lerin savundukları töz, Orestes'in kırıp parçaladığı ana oğul arasındaki en içten bağıdır. [Öte yandansa] Apollon, daha derin hakkı çiğnenmiş olan kocanın ve prensin hakkını epey duyusal bir şekilde kanbağında temellenen ve hissedilen bu doğal etik düzenin karşısına çıkartır. İlk bakışta bu fark dışsal görünür, çünkü her iki taraf da bir ve aynı alan içersindeki, yani aile içersindeki etik düzeni savunmaktadır. Ama yine de burada bu yönden de çok çok yüksek değer biçmek zorunda olduğumuz Aiskhylos'un tözsel zenginlikle dopdolu düşgücü, hiç de yüzeysel olmayıp baştan sona özsel türden olan bir karşıtlığı ortaya serer. Yani çocukların ana babayla bağıntısı doğal bir birliğe dayanır, buna karşın karı ile koca arasındaki bağ sadece saf doğal aşktan veya kanbağına dayalı ve doğal bir akrabalıktan türemeyip, bilinçli ve niyetli bir eğilimden kaynaklanan ve dolayısıyla öz-bilinçli iradenin özgür etik hayatına ait bir evlilik olarak alınmak zorundadır. Bu yüzden evlilik aynı zamanda her ne denli aşkla ve duyguyla bağlı olsa da, yine de doğal aşk duygusundan farklıdır, çünkü aşk ölüp gitse bile evlilik bu duygudan bağımsız bir şekilde bilinen belli yükümlülükleri tanır. Evlilik hayatının tözselliğinin kavramı ve bilgisi, ana oğulun doğal bağlılığından daha sonraki ve daha derin bir şeydir ve özgür ve akılsal iradenin gerçekleşimi olarak devletin başlangıcını oluşturur. Benzer şekilde hükümdar ile uyruklar arasındaki bağıntı da aynı hakların ve yasaların, erkeklerin öz-bilinçli özgürlüğünün ve tinselliğinin politik bağlantısında yatar. İşte bundan ötürüdür ki, Eumenis'ler, bu eski tanrıçalar Orestes'i cezalandırmaya kalkışırlar, buna karşın Apollon açık, bilen ve kendini bilen etik hayatı, kocanın ve hükümdarın hakkını savunur, bu bakımdan da haklı

olarak Eumenis'lere çıkışıp karşılık verir (*Eumenides-Eumenisler*), 206-209): 'Klytaemnestra'nın işlediği suçun öcü alınmasaydı, işte asıl o zaman hakikaten onursuz olurum ve vuslata erdirici Hera'nın ve Zeus'un yeminlerini hiçe sayardım.'

Daha da ilginç, bütünüyle insani duyguya ve eyleme aktarılmış olmakla birlikte aynı karşıtlık, tüm zamanların en yüce ve her bakımdan en mükemmel sanat eserlerinden biri olan *Antigone*'de görünüşe çıkar. Bu tragedyadaki herşey mantıksal tutarlılık arz eder; devletin kamusal yasası ile içsel aile sevgisi ve erkek kardeşe olan ödev birbiri karşısında çatışmaya sokulur; kadının, Antigone'nin 'pathos'u aile ilgisidir, adamın, Kreon'un 'pathos'u ise topluluğun refahıdır. Doğduğu şehirle savaş halinde olan Polyneikes, Thebai kapıları önünde düşüp bozguna uğramış ve hükümdâr Kreon kamusal olarak ilân edilen bir yasayla her kim şehrin bu düşmanına gömülme onuru verecek olursa ölümle tehdit etmişti. Fakat yalnızca Devletin kamusal iyisiyle ilgili bu emir Antigone'yi hiç ilgilendirmiyordu; kızkardeş olarak, oğlankardeşine sevgisinin doğurduğu hürmetkârlık gereğince o, kutsal defin ödevini yerine getirir. Bunu yaparken de tanrıların yasasına başvurur; fakat onun tapındığı tanrılar Hades'in yeraltı tanrılarıdır (Sophokles; *Antigone*, 451, ἡ ξύνοικοσ τῶν κατω θεῶν Δίκη 'işte burada bu evdeki ölüm tanrılarının adaleti'; ['aşağıdaki tanrılarla beraber oturan adalet' —çn.]), duygunun, sevginin, kanbağının içsel tanrılarıdır, yoksa özgür öz-bilinçli halk ve devlet hayatının günışıklı tanrıları değil.

(γ) Klasik sanatın tasavvur ettiği theogonya bakımından vurgulayabileceğimiz *üçüncü* nokta, güçleri çerçevesinde eski tanrılar ile onların tahakkümünün süresi arasındaki ayrımla ilgilidir. Burada belirteceğimiz üç yön vardır.

(αα) Bunlardan ilki tanrıların birbiri ardısıra doğuşudur. Hesiodos'a göre Khaos'un ardından Gaia, Uranos vb. gelmekteydi, sonra Kronos ve onun soyu ve nihayet kendi soyuyla beraber Zetüs geldi. İmdi, bu diziliş, bir yandan, daha soyut ve şekilsiz doğa güç-

lerinden daha somut ve oldukça belirlenimli bir şekle bürünmüş doğa güçlerine doğru bir yükseliş olarak görünür; öte yandansa, tinsel-olanın doğal-olana üstünlüğünün başlangıcı olarak görünür. Bu yüzden, örneğin *Eumenides* [*Eumenisler*] adlı eserinde Aiskhylos Delphoi tapınağındaki Pythia'nın konuşmasını şu sözlerle başlatır: 'Bu duayla evvela, bize kehanetleri ilk veren Gaia'dır tanrılar katında en önce taptığım, ondan sonra anasının ardından ikinci gelir bu mekânda kehanet makamı bulunan Themis' [*Eum.* 1-4]. Öte yandan, Arz'ı [Gaia'yı] benzer şekilde [Delphoi'daki] kehanetleri ilk veren olarak adlandıran Pausanias, Daphnis'in sonradan onun emriyle kehanet görevine atandığını söyler [x. 5. 5]. Yine bir başka dizide, Pindaros Gece'yi en başa koyar, onun ardından sırayı Themis'e, sonra da Phoibe'ye verir, ta ki en sonunda Phoibos'a varana dek.¹² Bu özgül ayrımların izini sürmek ilginç olurdu, ama bunun yeri burası değil.

(ββ) Şimdi ayrıca, bu ardışıklık, hepten daha kendine-yoğunlaşmış ve daha zengin tanrılara doğru bir ilerleyiş sayılmak durumunda olduğundan, aynı zamanda bizzat eski tanrılar soyunun kendisi içinde daha evvel gelen ve daha soyut olan tanrılarının alçaltılışı formunda da görünür. Başlangıçtaki en kadim kudretlerden efendilikleri zorla ellerinden alınır, örneğin Kronos Ouranos'u tahtından indirir, onların da yerine daha sonraki tanrılar oturur.

(γγ) Dolayısıyla, baştan beri klasik sanat-biçiminin bu ilk evresinin özü olarak saptadığımız olumsuz [negativ] yeniden-biçimlenme bağıntısı şimdi artık onun asıl merkezi haline gelir; ve burada kişileştirme tanrılarının tasarıma gelişinin tümel formu olduğundan ve [düşgücünün] ilerleyen hareket[i] tanrıları (başlangıçta belirlenimsiz ve biçimsiz bir şekle bürünse bile) insanî ve tinsel bireyselliğe doğru ittirdiğinden, düşgücü, genç tanrılarının

¹²Bu bir hatadır. Pindaros'ta böyle bir soykütük yoktur, buna karşın Hegel *Din Felsefesi*'nde bu soykütüğü yine Pindaros'a atfen anar (*Werke* xii, 106).

yaşlı tanrılarla olumsuz bağıntısını görümüzün önüne kavga ve savaş olarak getirir. Fakat özsel ilerleyiş doğadan tine doğrudur, ki klasik sanatın hakiki içeriği ve has biçimi de budur. Bu ilerleyiş ve onun gerçekleştirildiğini görmemizi sağlayan kavgalar artık münhasıran eski tanrılar grubuna ait olmayıp, yeni tanrıların eskiler üzerindeki süregen tahakkümlerini tesis etmelerini sağlayan savaş içerisinde olup biter.

(c) *Eski Tanrılarının Altedilişi*

Doğa ile tin arasındaki karşıtlık kendinde ve kendisi için zorunludur. Çünkü daha önce [Kısım I'de İdea'yı ele alırken] gördüğümüz gibi, halis bir bütünlük olarak tinin Kavramı, *kendinde* yalnızca şudur: kendini kendinde nesne olarak ve kendinde özne olarak bölmek; öyle ki bu karşıtlık aracılığıyla tin doğadan doğsun ve sonra doğanın fatihi ve doğa üzerindeki güç olarak doğayla karşıtlık içerisinde özgür ve asude olsun. Dolayısıyla bizzat tinin kendisinin özündeki bu ana uğrak aynı zamanda onun kendi kendisine verdiği kendisinin tasarımındaki ana uğraktır da. Tarihsel olarak veya edimsellik açısından bakıldığında bu geçiş, bir doğa durumundaki insanın bir kurulu haklar sistemine, yani mülkiyete, yasalara, anayasaya, politik hayata doğru ilerleyen dönüşümü olarak görünür; tanrısal gözle veya öncesiz-sonrasızlık açısından bakıldığında, bu, doğa güçlerinin tinsel bireysel tanrılar tarafından altedilişinin tasarımıdır.

(α) Bu kavga mutlak bir felaket (*catastrophe*) sunar ve tanrılarının özsel edimidir, ki eski tanrılar ile yeni tanrılar arasındaki ana ayrım ancak bu yolla görülebilir hale gelir. Bu sebepten ötürü, bu ayrımı açığa vuran savaşa, sanki başka herhangi biriyle aynı değere sahip bir mit imiş gibi gönderimde bulunmamak; tam tersine bu savaşı dönüm-noktasını belirten ve yeni tanrılarının yaratılışını ifade eden mit olarak görmek zorundayız.

(β) Tanrılar arasındaki bu şiddetli vuruşmanın sonucu Titanların alaşağı edilmesi ve bunun hemen ardından kendilerinin güvenceye alınmış tahakkümleri içerisinde hayal gücü tarafından her türlü nitelikle donatılmış münhasıran yeni tanrıların zaferidir. Bunun tersine Titanlar sürgün edilirler ve arzın içlerini mesken tutmak ya da Okeanos gibi aydınlık ve açık dünyanın karanlık ucunda çakılıp kalmak ya da bunun dışında türlü çeşitli başka cezaları çekmek durumunda kalırlar. Örneğin Prometheus, her seferinde yeni baştan büyüyen karaciğerini kartalın doymak bilmezcesine yiyip bitirdiği İskitya dağlarına zincirlenir; benzer şekilde yeraltındaki Tantalos'a doyurulamaz sonsuz bir susuzlukla işkence edilir; Sisyphos ise sürekli yeniden aşağıya yuvarlanan kayayı boş yere hep yeni baştan omuzlayıp ittire ittire yukarıya çıkarmak mecburiyetinde kalır. Biz-zat Titanik doğa güçlerinin kendileri gibi bu cezalar da kendinde ölçüsüz, kötü sonsuzdurlar,¹³ 'olması-gereken'in özlemidirler veya sürekli tekrarlanışı içerisinde asla nihai doyum huzuruna ulaşmayan öznel doğal arzunun doymak bilmez iştahıdır. Çünkü Greklerin doğru İlahîlik duygusu, modern özlem tarzının tersine, sınırsız, uçsuz bucaksız ve belirlenimsiz olanın alanına umursuzca çıkışı, insanlar için en yüksek şey olarak görmüyordu; Grekler bunu bir lanet olarak görüyorlar ve gerisingeri Tartaros'a yolluyorlardı.

(γ) Genelde, bu andan itibaren klasik sanat için geri çekilmek zorunda olanın ne olduğunu ve onun nihaî biçimi ve tamuygun içeriği sayılmada artık neyin haklıçıkılamayacağını soracak olursak, bu durumda en başta gelen şey doğal öğelerdir. Onlarla birlikte, sisli puslu, fantastik, açıklıktan yoksun her şey, doğal-olanın tinsel-olanla, kendinde tözsel anlamların rastlantısal dışsallıklarla her yabancı karışımı yeni tanrıların dünyasından kovulup sürgün edilir; tinsel-olanın ölçüsünü henüz içselleştirmemiş sınırsız bir tasarım

¹³Bir çember gibi kendisine geri dönmek yerine belirsiz biçimde süregiden düz bir çizgi olarak görülen sonsuz için Hegel'in kullandığı alışıldık ifade.

gücünün ürünleri o dünyada artık kendilerine yer bulamazlar ve hak gereği berrak günışığından kaçıp gitmek zorundadırlar. Çünkü ulu Kabeir'leri, Korybant'ları, doğurtgan gücün sunumlarını vb. dilediğiniz kadar allaya pullaya giydirip kuşatın, yine de tüm hatlarında bunlar gibi görüler —Goethe'nin dışı bir ana-domuzun sırtında Blocksberg yoluna revan ettiği yaşlı Baubo' dan¹⁴ hiç söz etmiyorum bile— az çok bilincin alacakaranlığına aittirler. Kendini hızla ışığa doğru iten yalnızca tinsel-olandır; kendini görünüşe çıkarmayan ve kendinde kendini apaçık açıklayıcı kılmayan şey tekrar gerisingeri geceye ve karanlığa gömülen tinsel-olmayandır. Gelgelelim tinsel-olan kendisini görünüşe çıkarır ve kendi dış biçimini kendi başına belirleyerek, kendisini düşgücünün keyfi kapisinden, şekillerin taşkınlığından ve başka türlü puslu sembolik aksesuarlardan arındırır.

Buna benzer bir şekilde şimdi, salt doğal gereksinimlerle ve onların doyurulmasıyla kısıtlandığı ölçüde insan etkinliğini arka plana itilmiş buluyoruz. Kadim hak (Themis, Dike vb.), kökenlerini öz-bilinçli tinden alan yasalar içerisinde belirlenmemiş olmakla, kısıtsız geçerliliğini yitirir; yine aynı ölçüde ama bu sefer ters yönde, salt yerellik, hâlâ daha bir rol oynasa da, yalnızca geçmişin metruk bir izi olarak kaldığı tümel tanrı-figürlerine dönüştürülür. Çünkü nasıl ki Troia savaşında Grekler *tek bir halk* olarak savaştılar ve galip geldilerse, aynı şekilde Homerik tanrılar da Titanlara karşı savaştan yengiyle çıktıklarında, sabit ve belirlenimli bir tanrılar dünyası haline gelirler; sonradan bu tanrılar dünyası, poetik ve plastik sanat aracılığıyla daha tam belirlenimli ve sabit hale gelmiştir. Grek tanrılarının içeriğine sımsıkı bağlı bu koparılamaz sabit bağ tindir tek başına; ama yine de soyut içsellığı içerisindeki tin değil, fakat yalnızca kendi dışsal yanıyla, bu dış

¹⁴*Faust*, pt. 1, sc. Xxi (Witches' Sabbath / Walpurgis Gecesi (Goethe, *Faust*, çev. Recai Bilgin, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1992, s. 209). Sözü geçen Blocksberg, Brocken'dır.

yanın tamuygun varoluşuyla özdeş olarak tin, nasıl ki Platon'da¹⁵ tek bir doğadan çatılmış ve bu yekpare sapasağlamlık içerisinde oturtulmuş ruh ve beden İlahî ve ebedî ise aynen öyle.

3. Olumsuz Olarak Koyulmuş Uğrakların Olumlu Alıkoyuluşu

Bununla birlikte, yeni tanrıların zaferine karşın, eski tanrılar, klasik sanat-biçimi içerisinde, şimdi hâlâ daha, kısmen bu noktaya dek irdelenen kökensel biçimleri içinde kısmen de dönüştürülmüş bir şekil içinde alıkoyulmuş ve kutsallaştırılmış bir halde kalırlar. Yalnızca Yahudi kavminin sınırlı Tanrısı kendisinin yanısıra başka hiçbir tanrıya katlanamaz, çünkü belirlenimliliğinden ötürü yalnızca kendi halkının Tanrısı olma sınırlamasının dışına çıkamasa da, onun Bir olarak Tüm (*Alles als der Eine / the All qua the One*) olduğu varsayılır. Çünkü o, ancak göğün ve yerin Efendisi olarak tam da doğayı yaratması yoluyla kendi tümelliğini sergiler; geri kalan yanıla ise o İbrahim'in Tanrısıdır, İsrailoğullarını Mısır'dan çıkarıp götüren, Sina Dağından yasaları neşreden, Ken'ân toprağını Yahudilere veren Tanrı'dır ve dar bir çerçevede Yahudi halkıyla özdeşleştirilişi yüzünden tamamen tikel bir şekilde yalnızca bu halkın Tanrısıdır ve dolayısıyla genelde, o, ne doğayla olumlu uyum içerisindeki tin olarak durur ne de hakikaten belirlenimliliğinden ve nesnelliğinden kendi tümelliğine geri çekilmiş mutlak tin olarak görünür. İşte bu yüzden bu sert ulusal Tanrı böylesine bağnazdır ve yine bu yüzden kıskançlığı içerisinde, kendi halkına başka tanrılarda yalnızca düpedüz sahte putlar görmeyi emreder. Öte yandan, Grekler her halkta kendi tanrılarını buldular ve yabancı olanı kendilerinin kıldılar. Çünkü klasik sanatın tanrısı tinsel ve bedensel bireyselliğe sahiptir ve dolayısıyla bir ve tek tanrı değil, fakat her tikel şey gibi, kendisinin etrafında ya da kendisinden başkası olarak kendisinin karşısında, içerisinde çıktığı ve

¹⁵Burada Hegel *Timaios*'u aklında tutar görünüyor.

kendi geçerliliğini ve değerini koruyabilen bir tikeller çemberi bulunan *tikel* bir tanrısallıktır. Doğanın tikel alanlarında da bu aynen böyledir. Bitkiler âlemi geolojik doğa oluşumlarının hakikati ve yine hayvanlar âlemi de bitkisel-olanın daha yüksek hakikati olmakla birlikte, dağlar ve sulak (*aufgeschvemmte/thalassic*)¹⁶ topraklar hâlâ daha ağaçlar, çalılıklar ve çiçekler için zemin olarak varlıklarını sürdürürler, yeri geldiğinde bu bitkiler de hayvanlar âleminin yanısıra varoluşlarını yitirmezler.

(a) Sırlar

İmdi Greklerin eski tanrıları alıkoyduklarını gördüğümüz ilk biçim *Sırlardır* (*Mysterien*). Grek Sırları, içerikleriyle Grek halkının genelde tanışık olmaması anlamında, gizli saklı değillerdi. Tam tersine, hemen her Atina'lı ve pekçok yabancı Eleusis sırlarına erenler arasındaydı, ancak şu var ki erginleme boyunca öğrendikleri şeyler hakkında konuşmuyor olabiliyorlardı. Özellikle zamanımızda, Sırlarda ne tür fikirlerin içerildiğinin ve yapılan törenlerde ne tür tanrısal tapınma edimlerinin bulunduğu ayrıntılarını araştırmaya binbir çaba harcanmıştır. Gelgelelim bütününde Sırlar'da gizli saklı büyük bir bilgelik veya derin bir bilgi var görünmez; tam tersine, onlar yalnızca eski gelenekleri, yani sonraları halis sanatın dönüştürdüğü şeyin temelini muhafaza ediyorlardı ve dolayısıyla onların içerikleri hakikî, daha yüksek ve daha iyi olmayıp daha alçak ve daha alelâde idi. Bu kutsal içerik Sırlar'da açık açık ifade edilmiyor, fakat yalnızca sembolik anaçizgiler içerisinde kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa aktarılıyordu. Ve aslında aynı zamanda açığa-vurulmayan ve açık açık konuşulmayan karakteri de eski tanrılara, arzi, semavi ve Titanik olana aittir,

¹⁶*Aufgeschvemmte*—Hegel burada yine Nil vadisini düşünüyor olabilir ve bu sözcük basitçe “sulanmış” (“flooded”) anlamına gelebilir, ama anlam karşılığının “jeolojik etkiyle birikmiş” (“*deposited by geological action*”) olması daha muhtemeldir.

çünkü açılan ve kendini-açımlayan yalnızca tindir. Bu bakımdan sembolik ifade tarzı Sırlar'daki gizli saklılığın öbür yüzünü oluşturur, çünkü sembolik-olanda anlam karanlık kalır ve anlamı sunmak durumunda olan dışsal şeyin dolaylımsızca verdiğinden başka birşey içerir. Bu yüzden, örneğin Demeter ve Bacchus Sırları¹⁷ tinsel olarak yorumlanıyor ve dolayısıyla daha derin bir anlam kazanıyordu, fakat bu içerik açık bir şekilde biçiminden çıkamıyor, çünkü biçim ona dışsal kalıyordu. O halde sanat için Sırlar'ın alelâde bir etkisi vardır, çünkü Aiskhylos hakkında onun Demeter Sırlarından birşeyleri bile isteye açığa vurduğu anlatılsa bile, bu ancak onun Artemis'in Ceres'in [yani Demeter'in] kızı¹⁸ olduğunu söylemiş olmasından öteye varmıyordu ki bu da alelâde bir bilgelik kısıntısıdır.

(b) Sanatsal Sunumda Eski Tanrıların Korunması

İkinci olarak, eski tanrılara tapınma ve onların korunması bizzat sanatsal sunumun kendisinde daha açık bir şekilde görünür. Önceki evrede, örneğin Prometheus'tan cezalandırılan Titan olarak söz ettik. Fakat onu tekrar serbest bırakılmış da buluruz. Çünkü Prometheus'un insanlara indirip getirdiği ateş ve insanlara öğrettiği et yeme, tıpkı arz ve güneş gibi, insan varoluşunun özsel bir ögesidir, insan gereksinimlerinin doyurulmasının zorunlu bir koşuludur ve işte böylelikle Prometheus da kendi onurunu daimi bir şekilde korumuş olur. Sophokles'in *Oidipous Kolonos*'ta adlı tragedyasında şunlar anlatılır (II. 54 vd.):

¹⁷Yani Eleusis Sırları.

¹⁸Burada Hegel başka türlü bağlantısız kalacak iki pasajı bağlayıp birleştirmiş görünüyor. Herodotos (ii. 156) ozanlardan bir tek Aiskhylos'un Artemis'i Ceres'in kızı yaptığını söyler. Geri kalanların tümüne göre Artemis Leto'nun kızıydı. Aristoteles, E.N. 1111a 9, Aiskhylos'un (sonradan aklandığı Areopagos mahkemesi önünde) Sırlar'ı açığa vurmakla suçlandığını önvarsayar.

ῥωρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὅδ' ἔστ' ἔχει δέ νιν
σεμνὸς Ποσειδῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς
Τιτὰν Προμηθεύς·

[‘Kutsal bütün bu topraklar; görkemli Poseidon’un mülkü ve ateş-taşıyan tanrı Titan Prometheus’un da payı var orda.']. Ve Scholiast [kadîm Sophokles yorumcusu] da şunu ekler [bölüm 1. 56]: “Akademia’da Athena’yla beraber Prometheus’a da Hephaistos gibi tapınılır; tanrıçanın kutsal koruluğunda bir tapınak ve girişte eski bir kaide gösterilir ki üzerinde hem Prometheus’un hem de Hephaistos’un sureti vardır; fakat Lysimakhides’in¹⁹ naklettiğine göre elinde bir asa tutan Prometheus onlardan ilki ve daha yaşlısı olarak, Hephaistos ise ikincisi ve daha genci olarak sunulmuştu ve kaidenin üzerindeki sunak her ikisi için de ortaktır.” Anlaşıldığı gibi, mite göre, Prometheus çarpıtıldığı cezayı daimi bir şekilde çekmek durumunda kalmayıp, Hercules tarafından zincirlerinden kurtarılmıştı. Bu kurtarma hikâyesinde de yine dikkate değer bazı noktalar ortaya çıkar: Prometheus çektiği eziyetten kurtarılır, çünkü Zeus’a soyunun on üçüncü kuşak torunundan gelecek ve hükümdarlığını tehdit edecek tehlikeyi haber verir. Bu torun Hercules’tir, ki Aristophanes’in *Kuşlar*’ında (11.1645-8) Poseidon ona hitaben şunları söyler: eğer tanrıların hükümdarlığını altüst edecek bir tezgâhın içinde yer alırsa kendisine zararı dokunacaktır, [çünkü bu tezgâh başarıya ulaşırsa onun kendisine hiçbir kazanç sağlamayacaktır, oysa ki Zeus iktidarda kalırsa o zaman] ölümünden sonra geride bıraktığı herşey kesinkes kendisinin olacaktır. Ve aslında Hercules Olympos’a yükseltilmiş ve ölümlü olmaktan çıkmış bir tanrı haline gelmiş bir adamdır ve bir Titan olarak kalan Prometheus’tan daha üstündür. Eski hükümdar ailelerin alaşağı edilmesi de Hercules’le ve Heraklesoğulları [*Herakleidai*] adıyla bağlantılıdır. Heraklesoğulları, buyurucu bir öz-istence yaslanarak

¹⁹Scholiast’ın aktardığı bir tarihçi.

ister kendi amaçları ve gemlenemez kuraltanımazlığı adına olsun isterse yerli halkla ilişkisinde olsun kendisinden üstün hiçbir yasa tanımayan ve dolayısıyla canavarca zulümler işleyen eski hanedanların ve kraliyet evlerinin sultasını yıkıp paramparça eder. Hercules'in kendisi, özgür biri olarak değil, fakat bir hükümdarın hizmetinde bu azgın istencin gaddarlığını altedir.

Buna benzer şekilde, daha önce de kullanılan örneklerle bakacak olursak, Aiskhylos'un *Eumenides*'ini bu çerçevede bir kez daha hatırlatabiliriz. Apollon ile Eumenis'ler arasındaki kavga Areopagos'un vereceği hükme göre çözülüp halledilecektir. Başında halkın somut tini olarak bizzat Athena'nın kendisinin bulunduğu, genelinde insani bir mahkeme çatışmayı çözecektir. Yargıçlar suçlama ve aklama, mahkumiyet ve beraat yönünde eşit oylar verirler, çünkü hem Eumenis'leri hem de Apollon'u eşit ölçüde saygıyadeğer bulup eşit şekilde onurlandırırılar, fakat Athena'nın "ak taşı" [verdiği oy —çn.]anlaşmazlık davasını Apollon lehine karara bağlar. Eumenis'ler Athena'nın bu kararına karşı infial ederek seslerini yükseltirler, fakat Pallas, Kolonos'taki ünlü kutsal korulukta tapım ve sunaklar vaadinde bulunarak onları yatıştırıp susturur. Bunun karşılığında Eumenis'lerin Athena'nın halkı için yerine getireceği görev, *doğal* öğelerden, yani yerden, gökten, denizden ve rüzgârlardan doğan kötülüğe karşı savunmadır, hasadın verimsizliğinden, diri tohumların, ürünlerin, doğumların, döllerin bereketsizliğinden korumadır (*Eum.*, ll. 901 vd.). Gelgelelim Atina'da savaş uğraşının ve kutsal kavgaların yükünü bizzat Pallas kendisi üstlenir.²⁰ —Yine benzer şekilde Sophokles *Antigone*'sinde tek başına Antigone'yi acıya ve kahra boğup helâk ettirmez; tersine aynı zamanda Kreon'u her ikisi de Antigone'nin ölümü üzerine mahvolup giden karısının ve oğlu Haimon'un acıklı yitimiyle cezalandırılmış bir halde görürüz.

²⁰ Aiskhylos yalnızca 'savaştaki şanlı kavgalarda zafer'den söz etmektedir.

(c) *Yeni Tanrıların Doğal Temeli*

Üçüncü ve son olarak, eski tanrılar yenilerinin yanısıra yerlerini korumazlar yalnızca, fakat daha da önemlisi, doğal temel bizzat yeni tanrılarda varlığını korur ve klasik idealin tinsel bireyselliğiyle uyum içerisinde yeni tanrılarda yankılanarak süregiden bir hürmet görür.

(α) Bu sebepten ötürü, insanlar çoğu kez insani kılıkları ve biçimleri içerisindeki Grek tanrılarını doğa öğelerinin salt *allegorileri* olarak yorumlamaya ayartılmışlardır. Onlar böyle değildir. Örneğin, pekçok kere Helios'tan güneşin tanrısı olarak, Diana'dan ayın tanrıçası olarak ya da Neptun'den denizin tanrısı olarak söz edildiğini ıskitiriz. Ne var ki içerik olarak doğal ögenin biçim olarak insan kılığında kişileştirmeden bu tür ayrılığı, yine Eski Ahid'den alışkın olduğumuz Tanrı'nın doğadaki şeyler üzerindeki salt tahakkümü tarzında bu ikisinin dışsal bağlantısı Grek idelerine hiç uygun düşmez, çünkü Greklerde hiçbir yerde ὁ θεὸς τοῦ ἡλίου, τῆς θαλάσσης [güneşin, denizin tanrısı vb.] deyişiyile karşılaşmayız, oysa ki kendi görüleriyle bağdaştırılabilir olsaydı onlar bu bağıntı için kesinlikle bu deyişi kullanmış olurlardı. Helios tanrı olarak güneştir.

(β) Fakat burada aynı zamanda şu noktaya da sınıksız tutunmak zorundayız ki, Grekler kendi sıfatıyla doğal-olana hiçbir şekilde tanrısal gözüyle bakmadılar. Tam tersine, onlar doğal-olanın tanrısal olmadığı yönünde seçik bir düşünceye sahiplerdi; ve bu nokta kimi zaman tanrılarının ne oldukları[nı betimleyişleri] içerisinde ifade edilmeden kalırken, kimi zaman da tanrılar hakkında apaçıklıkla vurgulanmıştı. Sözgelimi Ploutarkhos, İsis ve Osiris üzerine yazdığı risâlede, mitlerin ve tanrılarının farklı yorumlanışlarından söz etmeye girişir. İsis ve Osiris Mısır görüşüne aittir ve doğa öğeleri onlara karşılık gelen Grek tanrılarınıninkinden daha büyük ölçüde onların içeriğidir; çünkü onlar doğal-olandan tinsel-

olana ilerleme özlemini ve mücadelesini ifade ederler yalnızca; daha sonraları²¹ onlar Roma'da büyük hürmet gördüler ve belli başlı Sırlar'dan birini oluşturdular. Bununla birlikte Ploutarkhos onları güneş, arz ya da su olarak yorumlayıp açıklamanın utanç verici olacağı düşüncesindedir [*Isis and Osiris* § 64]. Güneşte, arzda vb. ölçüsüz ve düzensiz olan her ne varsa eksik ya da aşırıdır ve işte doğal öğelere atfedilmesi gereken yalnızca budur; ve ancak iyi ve düzenli olan İsis'in işidir, buna karşılık akıl, λόγος, Osiris'in işidir. Dolayısıyla bu tanrıların tözü olarak savlanacak olan şey kendi sıfatıyla doğal-olan değil, fakat tinsel-olandır, tümel-olandır, λόγος'tur, akıldır, yasaya uygunluktur.

Tanrıların tinsel doğasına ilişkin bu içgöründen anlaşılıyor ki, Grekler daha belirlenimli doğa öğelerini yeni tanrılardan ayırd da ediyorlardı. Kuşkusuz biz sözgelimi Helios'u ve Selene'yi [güneşi ve ayı] Apollon ve Diana ile özdeşleştirip aynı kefeye koyma alışkanlığındayız, fakat Homeros'ta bunlar birbirlerinden ayırddılmış görünür. Okeanos [deniz] ile Poseidon ve başkaları için de bu aynen böyledir.

(γ) Fakat, *üçüncü olarak*, yeni tanrılarda doğa güçlerinin bir yankısı kalır, ki bu güçlerin etkinliği bizzat tanrıların kendilerinin tinsel bireyselliğine ait olur. Klasik sanatın İdealinde tinsel-olanın ve doğal-olanın bu olumlu bağının zeminini daha önce [Genelde Klasik-olan konusundaki pasajda] zaten açıkladık ve dolayısıyla burada birkaç örnek aktarmakla yetinebiliriz.

(αα) Arzın etrafında dolanıp akan denizin kudreti Pontos'ta ve Okeanos'ta olduğu gibi Poseidon'da da bulunur, fakat Poseidon'un gücü ve etkinliği bundan daha öteye uzanır; O, İlion'u [Troya'yı] inşa etmişti ve Atina'nın bekçisiydi; deniz gemiciliğin, ticaretin unsuru ve insanlar arasındaki bağ olduğundan Poseidon'a genelde şehirlerin kurucusu olarak tapınılmaktaydı. Buna benzer şekilde

²¹Yani erken Roma İmparatorluğunda. Sırlar Apuleius'un [*Metamorphosis*'ler'inin] kapanış bölümlerinde (yakl. M.S.155) betimlenir. Ploutarkhos yakl. M.S. 100 civarında yazılarını yazmaktaydı.

yeni tanrı Apollon bilgi ışığıdır ve kehanet bildiricidir, ama yine de güneşin doğal ışığı olarak Helios'tan bir izi muhafaza eder. Gerçi Apollon'un güneş anlamına gelip gelmediği konusunda —örneğin Voss ile Creuzer arasındaki gibi— bir tartışma vardır, fakat aslında Apollon'un güneş olduğunu ve olmadığını söyleyebiliriz, çünkü o bu doğal içerikle kısıtlı kalmayıp tinsel-olanın anlamına yükselir. Bilmenin ve aydınlanmanın, doğanın ve tinin ışığının birbirleri karşısındaki temel belirlenimlerine göre hangi özsel bağlantı içerisinde bulundukları artık çoktan gözümüze çarpmış olsa gerektir. Yani bir doğa ögesi olarak ışık görünüşe-çıkardır; biz onun kendisini görmesek de, ışık aydınlatılmış ve ışıklandırılmış nesneleri görünür kılar. Işık aracılığıyla her şey başkası için teorik bilme [*Weise*] haline gelir. Tin, bilincin özgür ışığı, bilme ve tanıma da aynı görünüşe-çıkarma karakterine sahiptir. Bu iki görünüşe-çıkarmanın kendi etkilerini sergiledikleri alanların farklılığı dışında, onlar arasındaki ayrım yalnızca şundan ibarettir: tin kendisini açığa vurur ve bize verdiği şeyde ya da ona hâsıl olan şeyde kendi kendisiyle kalır, buna karşılık doğanın ışığı kendisini değil de, tam tersine kendisinden başka ve kendisine dışsal olanı algılanır kılar; ve bu bağıntı içerisinde kendisinden dışarı çıkar, fakat öyle tin gibi de kendisine geri dönmez, dolayısıyla başkası içerisinde kendisiyle olmanın daha yüksek birliğini kazanmaz. Nasıl ki ışık ve bilme sıkı bir bağlantıya sahipse, aynı şekilde tinsel tanrı olarak Apollon'da da bir kez daha güneşin ışığının izine rastlarız. Bu yolda örneğin Homeros Grek kampındaki veba salgınını kavurucu yaz sıcağındaki güneşin etkisi olarak gözönüne alınan Apollon'a atfeder [*İliada*, i. 9-10]. Benzer şekilde Apollon'un ölüm-saçan okları kesinkes güneş ışınlarıyla sembolik bir bağlantıya sahiptir. Bundan şu çıkıyor ki, tanrının ilksel olarak hangi anlamda alınmak durumunda olduğunu belirlemek için dışsal sunumda daha ayrıntılı dış belirtiler olmak zorundadır.

Özellikle yeni tanrıların köken tarihinin izini takip ettiğimizdedir ki, ilk önce Creuzer'in vurguladığı gibi, klasik İdealin tanrıla-

rının kendilerinde muhafaza ettikleri doğa ögesini tanıyabiliriz. Bu bakımdan örneğin Jupiter'de güneşin belirtileri vardır; ve Hercules'in oniki işi, örneğin Hesperides'in elmalarını çalıp kaçırdığı serüveni de aynı şekilde güneşle ve oniki ayla ilgilidir. Diana'nın temelinde doğanın bütünsel anası olma belirlenimi yatar, örneğin eski ile yeni arasında gidip gelen Ephesos Diana'sı olarak onun başlıca içeriği genelde doğadır, üreme ve beslenmedir ve bu anlam onun dışsal biçiminde bile belirtilir: memelerinde, vb. Buna karşın Grek Artemis, yani yabanıl hayvanları öldüren avcı tanrıça sözkonusu olduğunda, onun insani güzel bâkire biçimi ve bağımsız kendisiyle-kaimliği (*Selbständigkeit*) içerisinde bu doğal yön bütünüyle geriye çekilir, gelgelelim yarım-ay ve oklar hâlâ daha hep Selene'yi hatırlatır [Selene, ay = Diana = Artemis]. Benzer şekilde Aphrodite kökeni ne denli Asya içlerine geri götürülürse o denli doğal [veya kösnül] bir kudret haline gelir; Grek anayurduna taşındığında ise yine de doğal bir zeminden hiç yoksun olmayan, tinsel olarak daha bireysel çekicilik, alımlılık ve aşk yönüne meyleder. Aynı şekilde Ceres'te başlangıç noktası doğal üretkenliktir, bu sonradan tinsel bir içeriğe, içerisinde tarımın, mülkiyetin vb. serpilip boyverdiği ilişkilere önyak olur. Muse'ler ise doğal temel olarak bir pınarın çağlıtısını muhafaza ederler ve bizzat Zeus'un kendisinin evrensel doğa kudreti olarak alınması gerekir ve ona Gökğürleten olarak tapınılır, bununla birlikte Homeros'ta gökğürültüsü uğursuzluk ve hoşnutsuzluk ya da uğur ve hoşnutluk belirtisidir, bir kehanet alâmetidir ve dolayısıyla tinsel ve insani olanla bir bağıntı kazanır. Juno'da da içerisinde tanrıların gezindiği gökkubbenin ve havaboşluğunun doğal bir yankısı vardır, çünkü rivayet edilir ki örneğin Zeus Hercules'i Juno'nun göğsüne yatırmış ve fışkırp dökülen süttten samanyolu [gökdere] doğup varlığa fırlamış.

(ββ) İmdi nasıl ki yeni tanrılarda evrensel doğa ögeleri bir yandan aşağı çekiliyor ama öbür yandan yine de elden bırakılmıyorsa, daha önce yalnızca alçaltılışı içerisinde ele almak durumunda

kaldığımız kendi sıfatıyla hayvani alan için de durum aynen böyledir. Bu sefer hayvanî alanı da daha olumlu bir konuma yerleştirebiliriz. Ama yine de klasik tanrılar sembolik şekillenme tarzlarından sıyrılıp soyuldukları ve kendi kendisine açık tını içerikleri olarak kazandıkları için, *hayvan şekli* uygunsuz bir tarzda insan şekline katılıp karıştırılma hakkından yoksun bırakıldığı ölçüde hayvanların sembolik *anlamı* da kaybolup gitmek zorundadır. Dolayısıyla bu şekil sadece belirtici bir sıfat olarak ortaya çıkar ve tanrıların insan şeklinin yanına eklenir. Böylelikle kartalı Jupiter'in yanında, tavuskuşunu Juno'nun yanında, güvercinleri Venus'un eşliğinde, köpek[-başı] Anubis'i yeraltının bekçisi olarak vb. görürüz. Dolayısıyla tinsel tanrıların ideal figürlerinde sembolik birşeyin kırıntıları hâlâ daha elden bırakılmasa bile, yine de kökensel anlamları içerisinde görünmez ve evvelce özsel içeriğin kurucusu olan kendi sıfatıyla doğal anlam yalnızca bir kalıntı, artık ve tikel dışsallık olarak geriye kalır, öyle ki onda artık önceki anlam bulunmadığından şimdi ilinekselliğinden ötürü yer yer tuhaf ve acâib görünür. Dahası, bu tanrıların iç özü tinsel ve insanî olduğundan, onlardaki dışsallık şimdi *insanî* bir ilineksellik ve zayıflık haline gelir. Bu bağlamda Jupiter'in türlü çeşitli aşk ilişkilerini bir kez daha hatırlatabiliriz. Gördüğümüz gibi bunlar, kökensel sembolik anlamları içerisinde evrensel soytüreyimi etkinliğiyle, doğanın dirimselliğiyle ilişkilidir. Fakat Hera'yla evliliğine onun sınıksız tözsel bağı gözüyle bakıldığından, Jupiter'in aşk ilişkileri karısına karşı sadakatsizlik olarak görünür; ve böylece rastlantısal, ilineksel serüvenler kılığına bürünür ve sembolik anlamlarını keyfe göre uydurulmuş ve ahlâken gevşek öykülerin karakterine dönüştürür.

Tinsel ilişkilerin soyut tümelliği kadar saf doğa kudretlerinin ve hayvani-olanın bu alçaltılışıyla ve doğanın-içine-işlediği ve doğanın-içine-işleyen tinsel bireyselliğin daha yüksek kendisiyle-kaimliği [bağımsız varlığı —*çn.*] içerisinde bunların yeniden-kabülüyle birlikte, klasik sanatın özünün has önkoşulu olarak onun

köken-tarihini arkamızda bırakmış olduk; bu böyledir, çünkü bu yol boyunca İdeal, kendi kendisine, yani Kavramına göre olduğu şeye varmıştır. Tinsel tanrıların İdealin Kavramına tamuygun bu gerçekliği, eski tanrılara karşı şimdi artık zaferle çıkmış bir halde ölümsüz-olanı sunan klasik sanat biçiminin kendine has ideallerine bizi götürür, çünkü genelde ölümlülük [fanilik ve gelip geçicilik —çn.] Kavram ile Kavramın varoluşunun birbirine tamuygun olmayışında yatar.

Bölüm II

KLASİK SANAT BİÇİMİNİN İDEALİ

İDEALİN HAS özünün ne olduğunu daha önce sanat güzelliğine ilişkin genel incelememizde zaten görmüştük. Burada onu, Kavramı bize zaten genelde klasik sanat biçiminin Kavramıyla bir arada verilen *klasik* İdeal'in özel anlamında almak zorundayız. Zira şimdi üzerine konuşmak durumunda olduğumuz klasik İdeal, klasik sanatın kendi en iç Kavramını ve özünü oluşturan şeye edimsel olarak erişmesinden ve onu ortaya koymasından ibarettir yalnızca. Bu duruş-noktasında, tinsel-olan, doğayı ve onun kudretlerini kendi öz alanı içerisine çektiği ve böylelikle de doğa karşısında saf içsellik ve doğa üzerinde saf tahakküm olarak sunuma çıkarılmadığı ölçüde, klasik İdeal tinsel-olana *içerik* olarak sınıksız tutunur; *biçime* geldiğindeyse, içerisinden tinsel-olanın eksiksiz özgürlük içerisinde apaçık parıldadığı ve duyuşsal şekli sadece sembolik anlamda bir dışsallık olarak değil de tinin tamuygun varoluşu olan bir gerçeklik olarak kendisinin kıldığı insan şekline bürünür, insan eylemini ve yapıp-etmesini benimser.

Bu bölümün daha belirlenimli düzenlenişi şöyle saptanabilir:

İlkin, hem içeriği hem biçimi insani olan ve bu her iki yanı bir-biriyle en tam karşılıklılık içerisine getirmek üzere hepberarada içiçe işleyen klasik İdeal'in *tümel* doğasını irdelemek durumundayız.

İkinci olarak, bununla birlikte, burada insanî-olan, bütünüyle bedensel şekil ve dışsal görünüş içine gömülü olduğundan, kendisine yalnızca belirlenimli bir içeriğin tamuygun olduğu *belirlenimli* dışsal bir şekle bürünmüş hale gelir. Bunun bir sonucu olarak İdeal'i aynı zamanda *tikellik* olarak *önümüzde* bulduğumuzdan, bize insan varoluşunun üstünde bir *tikel* tanrılar ve güçler alanı verilir.

Üçüncü olarak, tikellik, özsel karakteri [sanatsal] sunum için bütün içeriği ve tek-yanlı ilkeyi kuran yalnızca *tek bir* belirlenimlilik olma soyutlamasında durup kalmaz; tersine, kendinde bir [nitelikler] bütünlük[ü]dür ve o bütünlüğün *bireysel* birliği ve uyuşumudur da. Bu doluluk [doğgunluk ve gerçekleşim —çev.] olmaksızın tikellik kupkuru ve bomboş olurdu ve İdeal'in hiçbir bakımdan asla yoksun kalamayacağı dirimsellik onda eksik kalırdı.

Tümellik, tikellik ve bireysel tekilikten oluşan bu üç yön doğrultusunda klasik sanatın İdealini daha ayrıntısıyla inceleyeceğiz.

1. *Genelde Klasik Sanat İdeali*

Tanrılar ideal sunum için aslî merkezi sağladıkları ölçüde Grek tanrılarının kökeni hakkındaki sorunlara yukarıda zaten değinmiş ve bu tanrıların sanat yoluyla dönüştürülen bir geleneğe ait olduklarını görmüştük. Bu dönüştürme, bu yolla hakiki içerik olarak tinsel-olan ve hakiki biçim olarak insani görünüş tarzı kazanılabilsin diye, bir yandan evrensel doğa güçlerinin ve onların kişileştirilmelerinin, öbür yandan hayvani-olanın ve onun sembolik anlamının ve şeklinin çifte alçaltılışı sayesinde ancak olup bitebildi.

(a) *Özgür Sanatsal Üretimden Kaynaklandığı Şekliyle İdeal*

İmdi klasik İdeal özünde ilkin ancak önceden yürürlükte-olanın böyle bir dönüştürülmesi yoluyla varlığa geldiğinden, bu bağlamda ortaya çıkarmak zorunda olduğumuz ilk yön şudur: Bu İdeal tinden doğar ve dolayısıyla onu bilinçli ve amaçlı sanatsal üretim içerisinde hem daha açık hem daha özgür basiretle öne-çıkartıveren şairin ve sanatçının en iç ve en özden yanında kökenini bulur. Fakat Grek mythologyasının daha kadîm geleneklere dayanması ve yabancı ve doğuya-özgü olanı sezdirmesi bu üretici yapıp-etmeyle çatışır gibi görünür. Örneğin Herodotos, daha önce aktarılan pasajda [ii. 53] Greklere tanrılarını Homeros'un ve Hesiodos'un verdiğini söylemesine karşın, başka yerlerde aynı Grek tanrılarını

Mısır, vb. tanrılarıyla sıkı bir ilişki içine sokar. Nitekim ikinci Kitapta [49] Dionysos adını Hellen'lere [Mısır'dan] Melampos'un getirdiğini ve Phallos'a ve bütün kurban törenine onun önyak olduğunu açık açık anlatır; ama şöyle bir ayrımla, Melampos, Dionysos tapımını [doğrudan Mısır'dan değil, fakat] Tyros'lu Kadmos'tan ve Boiotia'ya Kadmos'la beraber gelen Phoinike'lilerden öğrenmiştir. Yakın zamanlarda bu çelişik savlar özellikle Creuzer'in araştırma çabalarına bağlı olarak ilgi uyandırdı; Creuzer'in Homeros'ta keşfetmeye çalıştığı şey örneğin kadim Sırlar ve Grek anayatağında birbirine kavuşan tüm kaynaklardır: özel yerelliklerin ve başka ayrıntıların sonsuz çokluktaki yerli unsurlarının yanı sıra, Asya'ya, Pelasg'lara, Dodona'ya, Thrakya'ya, Samothrake'ye, Phrygia'ya, Hindistan'a, Phoinike'ye, Mısır'a, Orphik geleneğe özgü olandır. Bu çeşitli geleneksel çıkış-noktaları ile tanrılara adları ve şekli bu şairlerin verdikleri görüşü arasında ilk bakışta bir çelişki bulunduğu kuşku götürmez. Fakat hem gelenek hem de kendine özgü biçimlenişler bütünüyle birleşebilir. Gelenek önce gelir ve gelenek, temel bileşim unsurları sağlayan fakat bunların beraberinde tanrılar için has içeriği ve halis biçimi henüz getirmeyen başlangıç noktasıdır. Sözü edilen şairler bu içeriği kendi öz tinlerinden edindiler ve bu içeriğin kendisini özgürce dönüştürmelerinin akışı içerisinde ona upuygun hakiki şekli de bulup çıkardılar ve gerçekten de bu yolla Grek sanatında hayran olduğumuz mythologyanın üreticisi oldular. Bununla birlikte, öte yandan, Homerik tanrılar, bu sebepten ötürü, varsayılabilirdiği gibi, salt öznel bir uydurmaya veya salt yapmacık bir ürün değildir; tam tersine onlar köklerini Grek halkının tininde ve inancında ve bu halkın ulusal dinî temellerinde bulurlar. Bu tanrılar, şaire bizzat Muse'lerin bahsettiği mutlak güçler ve kudretlerdir ve bu tanrılar, Grek tasarımgücünün doruk noktasıdır, genelde güzelin merkezidir.

İmdi bu özgür üretme becerisi içerisinde sanatçı Doğu'da sahip olduğundan tamamen farklı bir konum kazanır.¹ Hind şairleri ve

¹Karş. yukarıda bu Kesim'e Giriş, 3, s. 182 vd.

bilgeleri de belli bir malzemeyi kendilerinin başlangıç noktası olarak önlerinde hazır buluyorlardı; doğa-öğeleri, gök, hayvanlar, ırmaklar vb. ya da şekilsiz ve içeriksiz saf Brahma soyutlaması; fakat bu şairlerin ve bilgelerin esinlenişi kendisine dışsal olanı işleyip öğütme yönünde omuzlarına zorlu bir görev yüklenen özneliliğin iç yanının zedelenip yıkılışıdır ve sağlam, mutlak herhangi bir yönelimden yoksun olan kendi düşgücünün ölçsüzlüğü yüzünden, şair, üretiminde hakikî bir şekilde özgür ve güzel olmaz, fakat ele avuca sığmazcasına üretmeyi ve kaba malzeme içerisinde dolaşp durmayı sürdürmek zorunda kalır. O, elinde düzlenmiş hiçbir zemin bulunmayan bir inşaat ustasına benzer; binayı inşa etmesini doğrultup düzeltecek tikel amaçlardan tamamen ayrı olarak, yıkık dökük duvarların çürümeye yüz tutmuş kalıntısı, tepeler tümsekler, girintili çıkıntılı kayalar onu engeller ve böyle biri sonuçta yabanıl, uyumsuz, ucube bir yapıdan başka hiçbir şey dikemez. Onun ürettiği şey öz tininden hareketle özgürce iş işleyen kendi düşgücünün eseri değildir. Diğer taraftan, İbrani şairler bize Tanrı'nın kendilerine söylemelerini emrettiği vahiyleri verirler, öyle ki burada yine meydana-getirici güç sanatçının bireyselliğinden ve üretici tininden ayrı ve farklı bilinçsiz bir esinlenmedir, tıpkı genel olarak yücelikte görünün ve bilincin önüne gelen şeyin kendisinden başka ve kendisine dışsal birşeyle bağıntılı, özsel olarak soyut ve öncesiz-sonrasız olan olması gibi.

Bunun tersine, klasik sanatta, sanatçılar ve şairler de elbette mutlak ve Tanrısal-olanı insanlara bildiren ve vahyeden kâhinler, peygamberler ve öğretmenlerdir, fakat

(α) *ilk*in, onların tanrılarının içeriği, elde yalnızca yüzeysel bir biçimlendirmenin ya da şekilsiz bir içselliğin artakalacağı, insan tinine tamamen dışsal olarak doğa ya da tek bir İlahîlik soyutlaması değildir; bunun yerine, onların içeriği insan tininden ve insan varoluşundan alınır ve dolayısıyla insan bağrının ta kendisidir —bu öyle bir içeriktir ki insan bu içerikle kendisini âdeta kendi ken-

disiyle imiş gibi özgürce bağlayıp birleştirebilir, çünkü ürettiği şey kendisinin en güzel ürünüdür.

(β) *İkinci olarak*, sanatçılar aynı zamanda *usta zanaatkârlardır* da (*Poeten / makers*), bu malzemeyi ve içeriği özgürce kendine-dayalı bir şekle sokan biçimlendiricilerdir de. İmdi buna göre Grek sanatçıları kendilerini hakikaten hünerli ozanlar olarak gösterirler. Onlar çokçeşitli yabancı bileşen-unsurların tümünü ergitme potasına atmışlar, ama yine de bunlardan bir cadı kazanındakine benzer yavan bir bulamaç oluşturmamışlar; tam tersine bulanık, doğal, saf-olmayan, yabancı ve ölçüsüz herşeyi daha derin tinin saf ateşinde pişirip öğütmüşler; tüm bunları birarada yakıp kavurmuşlar ve şekli biçimlendirildiği malzemeden ancak tek tük soluk izler taşıyacak düzeyde dupduru görünüşe çıkartmayı becermişlerdir. Bu bakımdan onların yaptığı iş kısmen geleneğin malzemesinde karşılırlarına çıkan biçimsiz, sembolik, güzellikten-yoksun ve şekli-bozuk şeyleri sıyrıp atmaktan kısmen de bireyselleştirmek ve kendisine karşılık gelen dışsal görünüşü aramak veya bulgulamak durumunda oldukları has tinsel-olanı belirginleştirmekten oluşmaktaydı. İlk kez buradadır ki insan şekli ve insan eylemlerinin ve işlerinin artık salt kişileştirme olarak kullanılmayan biçimi, gördüğümüz gibi, tek tamuygun gerçeklik olarak zorunlulukla işin içine girer. Sanatçı gerçi bu biçimleri de edimsel dünyada bulur, fakat bununla birlikte özünde kavrandığında öncesiz-sonrasız güçlerin ve tanrıların temsili olarak işgörmeye başlayan insanın tinsel içeriğine tamuygun düştükleri besbelli açığa çıkıncaya dek bu biçimlerdeki ilineksel ve uygunsuz ögeyi silip atmak durumundadır. İşte sanatçının özgür, tinsel ve sadece keyfî olmayan üretimi budur.

(γ) Şimdi, *üçüncü olarak*, tanrılar kendi başlarına sadece öyle durdukları yerde durmayıp doğanın ve insani işlerin somut edimselliği içerisinde etkin de olduklarından, ozanların işi bundan böyle tanrıların insani şeylerle bu bağıntı içerisindeki mevcudiyetini ve eylemliliğini tanımaya, doğa olayları ve insan işleri ve yazgıları

arasında ilahî güçlerin müdahil görüldüğü tikel yönü gösterip yorumlamaya ve dolayısıyla rahibin ve kâhinin işine ortak olmaya yönelir. Bugünkü düzyazısal düşünümümüzün duruşnoktasından bakıldıkta, doğa fenomenlerini tümel yasalara ve kuvvetlere göre, insanların eylemlerini onların içsel niyetlerine ve öz-bilinçli amaçlarına göre açıklarız, fakat Grek ozanlar her yerde her şeyden önce İlahi-olanı arayıp dururlar ve insan etkinliklerini tanrıların eylemleri kalıbında şekillendirdiklerinden, tanrıların kudretli oldukları farklı yönleri ancak böylesi yorumlama yoluyla üretirler. Çünkü bu tür bir yorumlar yığını, şu ya da bu tanrının kendisinin ne olduğunu bildirdiği bir eylemler yığınınca verilir. Örneğin Homelik şiirleri açıp bakarsak, orada hemen hiçbir önemli olayla karşılaşmayız ki tanrıların iradesinden ya da fiili yardımından yola çıkarak daha ayrıntısıyla aydınlatılmamış olsun. Bu yorumlar, ozanların içgörüsünün, kendinden-üretilmiş inancının ve sezgisinin ürünüdür, çünkü Homeros eninde sonunda onları çoğu kez kendi adına dile getirir ve ancak arada bir kendi karakterlerinin, rahiplerin ve kahramanların ağzından bildirir. Örneğin daha *İliada*'nın hemen başlangıcında (i. 9-12) Homeros, Grek kampında başgösteren veba salgınını Agamemnon'un Khryses'e kızı Khryseis'i geri vermeyi reddetmesi üzerine Apollon'un öfkelenmesiyle açıklamıştır, ama sonra daha ilerde (94-100) bu aynı yorumu Greklere Kalkhas aracılığıyla duyurtturur.

Buna benzer bir yolda, ruhları bedenlerinden ayrılmış taliplerin gölgelerini Hermes'in Asphodel [çirişotu] çayırlarına götürdüğü ve orada bunların Troya önünde cengeden Akhilleus'la ve öbür kahramanlarla karşılaştığı ve sonunda Agamemnon'un da onların yanıbaşına geldiği *Odyseia*'nın son kitabında (xxiv. 41-63), Homeros, Akhilleus'in ölümünü Agamemnon'un nasıl anlattığını nakleder: "[Tanrılara benzer Akhilleus, Peleus'un mutlu oğlu,/Argos'tan uzakta öldün sen, Troya'da,/senin çevrende öldürüldü, senin için savaşırken,/Troyalıların ve Akhaların en seçkin oğulları,/toz hortumu içinde yatıyordun boylu boyunca,/at sürmesini, araba sürmesi-

ni unutmuştun.)/Biz de savaştık bütün gün, ara vermeyecektik dövüşe./Zeus bir fırtınayla sonunu getirmeseydi savaşın./Gemilere taşıdık o gün seni savaş alanından,/ve boylu boyunca uzatıp yatağa güzel bedenini/ılık suyla yıkadık ve ovduk duru yağla,/ [sıcak gözyaşı döktü Danaolar, kestiler saçlarını./Anan da deniz tanrıçalarıyla çıkageldi duyar duymaz,]/tanrısal çığlıklar koptu denizin üzerinde,/bir titreme aldı tekmi Akhaları tepeden tırnağa./Çok görmüş geçirmiş bir adam alıkoymasaydı onları/kocakarınli gemilere dağılacaklardı perperişan;/Nestor her zamanki gibi buldu en iyi yolu,/ [iyi niyetle seslendi onlara ve dedi ki:]” Nestor cereyan eden manzarayı Akhalara şunları söyleyerek açıklar: “[—Durun, Argoslular, kaçmayın sakın Akha oğulları!]/Deniz tanrıçalarıyla bu gelen [Thetis], *anasıdır* onun,/denizden çıkar, görmek için oğlunun ölüsünü.—/Böyle dedi, ulu canlı Akhaların dağıldı korkusu.” Yani şimdi, Akhalar neye uğradıklarını bildiler: insanî bir haldi bu, yaşlı ana oğlunu karşılamaya geliyordu, işte Akhaların gözlerine ve kulaklarına çarpan da bizzat Akhaların kendilerinin oldukları şeydi yalnızca. Akhilleus onun [Thetis’in] oğludur ve onun kendisi kederli ağıt çığlıklarına boğulmaktadır. Ve işte bunların ardından Agamemnon, Akhilleus’e dönerek, o genel kederin bir betimiyle anlatımını sürdürür: “Denizin Babasının [Deniz yaşlılarının] kızları,” der o, “aldılar çevreni senin,/tanrısal rubalar giydirdiler sana ağlaya sızlaya./Dokuz Musa da karşılıklı ağıtlar okudular güzel sesleriyle,/öyle dokunaklı çıkıyordu ki ağızlarından o ağıtlar,/kalmadı göz yaşı dökmeyen tek bir Akhalı [Argoslu].”²

Fakat bu bağlamda *Odysseia*’daki bir başka tanrısal beliriş her seferinde beni hepsinden öte büyülemiş ve düşündürmüştür. Odysseus Phaiak’lar arasında gezginlik ederken, oyunlar sırasında

²*Odysseia*’dan aktarılan bu ve aşağıdaki pasajların çevirisinde Azra Erhat-A.Kadir tarafından yapılan çeviriye başvurulmuştur. Ayrıca Hegel’in kendisinin atlayarak okuduğu belli dizeler metnin bütünlüğünü gözetmek maksadıyla köşeli parantezler içerisinde metne eklenmiştir —çev.

Euryalos, disk-atma yarışına katılmakta gönülsüzlük göstermesini iğneleyici sözlerle onun başına kakar; kışkırtılan Odysseus kapkara bakışlarla ve sert sözlerle yanıt verir. Sonra ayağa kalkar, ötekilerin hepsinden daha büyük ve daha ağır olan diski alıp kavrar ve savurarak hedefteki nişan taşının çok çok ötesine fırlatır. Phaiaklardan biri mesafeyi işaretler ve Odysseus'a seslenir: “ ‘Bir kör bile bulabilir, ey yabancı, / elinin yordamıyla, diskin bıraktığı izi, / öbür izlere karışmamış bak, hepsinden çok ilerde, / umutlu ol, güven bu başarına, / bir Phaiak'lı ne buraya kadar atabilir, ne daha öteye.’ / Böyle dedi, çok çekmiş tanrısal Odysseus da sevindi, / bir dost bulmuştu kendine bu yarışmada” (viii, 159-200). Bu sözü, bir Phaiak'ının dostça başını sallayıp verdiği bu selamı, Homeros, Athena'nın [Phaiak'lı kılığında] dostça belirişine yorar.

(b) *Klasik İdealin Yeni Tanrıları*

İmdi daha öte bir soru beliriyor: sanatsal etkinliğin bu klasik tarzının *ürünleri* nelerdir, Grek sanatının yeni tanrıları ne türdendir?

(α) Onların yoğunlaştırılmış bireysellikleri bize onların doğalarına ilişkin en genel ve aynı zamanda en tam ideyi verir; öyle ki onların bireysellikleri, kopuk kopuk eklentiler, tek tek eylemler ve olaylar çokçeşitliliğinden çıkıp, kendisinin kendisiyle yalın birliğinden oluşan tek bir odağa toparlanmıştır.

(αα) Bu tanrılarda gözümüze çarpan şey, ilk elde, gereksinimin tikelliğinin karman çorman görüntüsünden ve çokçeşitli amaçlara boğulmuş sonlunun huzursuzluğundan kendisine geri çekilip, kendi tümelliği üzerinde öncesiz-sonrasız ve açık bir zeminde durur gibi emin duran tinsel *tözsel* bireyselliktir. Tanrılar, kendilerinden başka ve kendilerine dışsal birşeye dolanıp kalmış bir halde tikel-olanın alanında değil, fakat değişmezlikleri ve sapasağlamlıkları içerisinde dingin egemenlikleri görünür hale gelen öncesiz-sonrasız güçler olarak ancak bu yolla görünüşe çıkarlar.

(ββ) Bununla birlikte, diğer taraftan, bu tanrılar hiçbir şekilde tinsel tümelliklerden ve dolayısıyla tümel idealler denen şeylerden

ibaret salt soyutlama değillerdir; tam tersine, onlar, bireyler oldukları için, kendinde varoluşa ve dolayısıyla belirlenimliliğe, yani tin olarak *karaktere* sahip bir ideal olarak görünürler. Karakter olmaksızın hiçbir bireysellik ortaya çıkmaz. Bu bakımdan, daha önce zaten açıklandığı gibi [yukarıda s. 226-31], tinsel tanrılar bile belirlenimli etik bir tözle kaynaşıp birleşen ve herbir tanrıya daha özelleşmiş etkinliği için sınırlı bir alan sağlayan belirlenimli bir doğa kudretini kendilerinin temeli olarak bulurlar. Bu tikellik yüzünden işin içine giren çokçeşitli yönler ve özellikler, yalın birliğe geri taşındıklarında, tanrıların karakterini oluştururlar.

(γγ) Ama yine de hakikî İdeal'de, bu belirlenimlilik keskin bir sınırlama içerisinde karakterin *tek-yanlılığı*yla sınırlandırılmaz, fakat aynı ölçüde İlahî-olanın tümelliğine tekrar geri çekilmiş görünmek zorundadır. Bu şekilde, herbir tanrı, kendinde *ilahî* ve böylelikle *tümel* bireysellik olarak belirlenimlilik taşıdığından, kısmen belirlenimli bir karakterdir kısmen de bütün herşeydir ve salt tümellik ile salt soyut tikellik arasında tam ortada bir yerde asılı durur. Klasik sanatın halis İdealine sonsuz güven ve sükûnet, tasasız kutluluk ve kısıtsız özgürlük veren de işte budur.

(β) Şimdi dahası, klasik sanatın güzelliği olmak bakımından, kendinde belirlenimli tanrısal karakter yalnızca tinsel olarak değil, fakat aynı zamanda bedene bürünmüşlüğü içerisinde, yani tine olduğu kadar göze de görülür bir şekil içerisinde dışsal olarak da görünüşe çıkar.

(αα) Bu güzelliğin içeriği, yalnızca tinsel kişileştirilişi içinde doğal ve hayvanî olan olmayıp tamuygun varoluşu içerisinde tinin kendisi olduğundan, *sembolik* biçime ve salt doğal olanla ilişkilendirilen kılığa ancak rastlantısal olarak bürünebilir; bu içeriğin has ifadesi tine özgü ve tek başına tine özgü dışsal şekildir, o denli ki tin içre yatan iç kendisini o şekil içerisinde varoluşa getirsin ve o şekile tam olarak nüfûz edip onu doldursun.

(ββ) Öte yandan, klasik güzellik '*yücelik*' terimiyle nitelenmemelidir. Çünkü hiçbir belirlenimlilikte kendisine kavuşmayan,

tam tersine genelde tikel olana, dolayısıyla da her cisimleşmeye karşı *salt* olumsuz olan soyut tümel ancak, yücenin suretini verir. Gelgelelim klasik güzellik tinsel bireyselliği aynı zamanda kendi doğal varoluşunun dosdoğru bağına taşır ve dış görünüş ögesinde yalnızca iç-olanı açar.

(γγ) O halde bununla birlikte, dışsal şekil, onda kendisine bir varoluş biçen tin gibi, dışsal belirlenimliliğin her ilinekselliğinden, doğaya her bağımlılıktan ve çürüyüp bozulurluktan kurtulmuş, her sonluluktan, gelip geçici her şeyden, salt duyulur olanla her türlü meşguliyetten sıyrılmış olmak zorundadır ve dışsal şeklin tanrının belirlenimli tinsel karakteriyle sımsıkı kenetlenip birleşmiş belirlenimliliği de arınıp insan şeklinin tümel biçimleriyle özgür bir uyuma yükselmiş olmak zorundadır. Üzerinden zayıflığın ve göreliliğin her izinin kazınıp silindiği ve keyfi tikelliğin en ufak her zerresinin kökünün kurutulduğu lekesiz ve kusursuz dışsallık ancak, onun içine kendisini daldıracak ve onda bir cisimleşmeye varacak tinsel içsellığe karşılık gelir.

(γ) Fakat bir yandan tanrılar kendilerinin karakter belirlenimliliğinden tümelliğe aynen gerisingeri yansıtırlarken, onların görünüşlerinde, aynı anda tinin kendi dış-yanındaki [yani kendi karşıtındaki] kendisi-içre-huzuru ve kendisinden-eminliği kadar kendi-varlığı da, kendi-olmaklığı da (*Selbstsein*) sunuma getirilmek durumundadır.

(αα) Bu yüzden, has klasik İdealdeki tanrıların somut bireyselliğinde hep tinin bu soyluluğunu ve bu ulvîliğini görürüz; burada bize açınlanan şey, tinin bedensel ve duyusal şekle bütün bütüne soğurulmasına karşın sonlu-olanın her kusurluluğundan uzaklığıdır. Saf kendindelik ve her türlü belirlenimden soyut azadelik yüceliğe götürür; gelgelelim klasik İdeal yalnızca kendisine özgü olan bir varoluştan, yani tinin kendisinin varoluşundan boyverdiğinden, İdealin yüceliği de güzellikle kaynaşır ve âdeta dolayımşmışçasına güzele geçiverir. Tanrıların şekilleri için ulvîliğin, klasik *güzel* yüceliğin, ifadesini zorunlu kılan da işte budur. Ebedî

bir ciddiyet, değişmez bir dinginlik tanrıların alnında tahta çıkar ve onların bütün şeklini sarıp sarmalar.

(ββ) Dolayısıyla güzellikleri içerisinde bu tanrılar cisimselliklerinin [bedenselliklerinin] üzerine yükselmiş görünürler ve bu yüzden onların tinsel bir kendinelik olan kutlu ulvîlikleri ile dışsal ve cisimsel [bedensel] olan güzellikleri arasında bir yarılma belirir. Tin bütünüyle kendi dışsal biçimine batırılmış ve fakat aynı zamanda oradan kendi içerisine dalmış görünür. Tıpkı ölümsüz bir tanrının ölümlü insanlar arasında dolaşması gibi.

Bu bağlamda, Grek tanrıları, tüm farklılıklarına rağmen, Rauch'un Goethe büstünün³ ilk gördüğümde bende uyandırdığına benzer bir izlenim uyandırır. Siz de gördünüz, bilirsiniz o yüksek alnı, o güçlü emredici haşmetli burnu, özgür gözleri, yusuvarlak çeneyi, konuşkan ve pek biçimli dudakları, başın yana doğru ve hafifçe yukarı kalkık bir görünümle zekice yerleştirilişini; aynı zamanda duyarlı dostâne insanlığın bütün tamliğini ve ayrıca alnın ve yüzün ince ince işlenmiş duygu ve tutku yüklü kaslarını ve büstün tüm capcanlılığında yaşlı adamın huzurunu, sükûnetini ve görkemini; ve yine bunların yanısıra dişsiz bir ağza geri bükülen dudakların cılızlığını, burun köprüsünü daha da büyük ve alın duvarlarını daha da yüksek gösteren boynun ve yanakların sarkıklığını.—Temelde özellikle değişmezlik izlenimi uyandıran bu sağlam tasvirin gücü, gevşekçe sarkan mantosu içerisinde geniş sarıklı ama sarkık surkuk bol entarili ve yeğni çarıklı Doğulunun yukarı kalkık başına ve tasvirine benzer görünür;— öyle ki burada sapasağlam, güçlü ve zamandışı tin, her yanı çepeçevre sarıp sarmalayan ölümlülük maskesi içinde, bu örtüyü çıkarıp atmanın eşliğinde durur, ama kendisi etrafında bu örtünün hâlâ daha özgürce asılı durmasına izin verir.

³Christian Daniel Rauch, 1777-1857. Bu büstün birkaç kopyası vardır. Hegel olasılıkla Berlin'deki bronz kopyaya (1822) gönderimde bulunmaktadır.

Benzer bir şekilde tanrılar da, bu ulvî özgürlük ve tinsel huzurdan ötürü, figürlerinin tüm güzelliği ve mükemmelliği içerisinde şekillerini, uzuvlarını sanki fazladan bir eklentiymiş gibi hissedecekleri şekilde cisimsellikleri [bedensellikleri] üzerine yükselmiş görünürler. Ama yine de şeklin bütünü, tinin bedenden ne kaçıp gidiverceği ne de boy atıp serpileceği doğrultuda hiç bölünmezsiniz, kendinde sabit-olan ile daha zayıf parçalar arasında ayrılığa yol açmaksızın, ama tinin kendindeliğinin yalnızca olağanüstü kendisinden eminlik içerisinde görünüyorduğu *tek bir* yekpare bütün olan tinsel varlıkla özdeş capcanlı ruhla doldurulur.

(yy) Fakat yukarıda sözü edilen yarılma henüz iç tinselliğin ve onun dış şeklinin farklılığı ve ayrılığı olarak başvermeksizin mevcut olduğundan, onda yatan olumsuz öge bu bölünmemiş *bütüne* içkindir ve kendisini onda ifade eder. Tinsel ulvîlik içerisinde bu, hassas insanların antik tanrı tasvirlerinde yetkin güzellikleri ve sevimlilikleri çerçevesinde bile hissettikleri yas soluğu ve kokusudur. Tanrısal kutluluğun sükunetinin neşe, haz ve keyif haline doğru tikelleştirilmesi olası değildir ve ebediliğin *huzurunun* öz-doyumun ve gamsızca keyiflenmenin kahkahasına indirilmemesi gerekir. Hoşnutluk ve keyif, bizim bireysel öznelliğimiz ile ister bize verili olsun ister bizim tarafımızdan meydana getirilsin bizim belirlenimli durumumuz arasındaki karşılıklılık duygusudur. Örneğin, Napoleon, kendi hoşnutluğunu, bütün dünyanın hoşnutsuzluğunu doğuran bir başarı kazandığında olduğundan daha esaslı bir şekilde hiç ifade etmemiştir. Çünkü hoşnutluk yalnızca benim kendi varlığımın, eylememin ve yapıp-etmemin olumlansıdır ve bu olumlamanın uç noktası her başarılı adamın ermek zorunda kaldığı o darkafalı duyguda tanınabilir! Fakat bu duygu ve onun ifadesi plastik sanatın öncesiz-sonrasız tanrılarının ifadesi değildir. Özgür mükemmel güzellik belirlenimli bir sonlu varoluş uyarınca doyurulamaz; tam tersine tine ya da şekle ait olsun onun güzelliği, karakteristik ve kendi içerisinde belirlenimli olsa da, yine de hem

özgür tümellik hem de kendi içerisinde huzurlu tinsellik olmak bakımından ancak kendi kendisiyle biraraya gelir.

Grek tanrıları söz konusu oldukça kimileri bu tümelliği soğukluk, kaskatı donukluk olarak suçlama savında bulunmuşlardır. Ne var ki, onlar yalnızca sonlu-olanın alanı içindeki modern coşkunluk için soğuktur; kendileri için bakıldıklarında ise sınımsız ve hayat doludurlar; onların bedenlerinde yansılan kutsal huzur özünde tikel-olandan bir soyutlamadır, gelip geçici olana bir kayıtsızlıktır, dışsal-olanın terkedilişidir, ne keder yüklü ne acıklı, ama yine de dünyevî ve uçup gidici bir vazgeçişir bu, tıpkı onların derinde yatan tinsel asudeliğinin ölümden, mezardan, yitimden ve zamansallıktan çok çok ötede görünmesi ve tam da derin olduğu için kendi içerisinde olumsuz-olanı da barındırması gibi. Fakat ciddiyet ve tinsel özgürlük tanrıların şekillerinde ne denli günyüzüne çıkarsa, (a) bu ulvîlik ile (b) belirlenimlilik ve bedensellik arasındaki karşıtlık kendisini o denli yoğun hissettirir. Kutlu tanrılar âdetâ kutluluklarına ya da bedenselliklerine yas tutmaktadırlar. Onların şekillenişlerinde, yüzlerinde kendilerini bekleyen yazgı okunur ve ulvilik ile tikellik, tinsellik ile duyusal varoluş arasındaki çelişkinin edimsel belirişi olarak bu yazgının gelişimi, klasik sanatı kendi yıkımına sürükler.

(c) Dışsal Sunum Türü

Şimdi *üçüncü olarak*, az önce açıkladığımız klasik İdealin kavramına tamuygun dışsal sunum türü sorulduktaki, bu konudaki özsel noktalar genelde İdeale ilişkin irdelememizle bağlantılı olarak zaten daha ayrıntısıyla açıklanmıştır. Dolayısıyla burada, has klasik İdealde tanrıların tinsel bireyselliğinin başka birşeyle ilişkisi içerisinde kavranmayıp ya da tikelleşmesi yoluyla çatışma ve savaş hali içerisine sokulmayıp, tam tersine öncesiz-sonrasız iç-dinginliği ve tanrısal huzurun bu kederi içerisinde görünüşe

çıktığını söylemek yeterli olur. O halde [tanrıların] belirlenimli karakter[i], bu karakterin tanrıları tikel duygulara ve tutkulara kıskırtması ya da belirlenimli amaçları gerçekleştirmeye zorlaması tarzında işlemez. Bunun tersine onlar, her türlü çarpışmadan ve kargaşadan, aslında sonlu ve özünde çatışkılı olanla her türlü ilişkiden saf kendilerine soğurulup kendi içlerine dalmaya geri götürülürler. Donuk, soğuk ve ölü değil, ama derin düşünceye dalmış ve değişmez olan bu en katı dinginlik hali, klasik tanrılar için en yüksek ve en tamuygun sunum biçimidir. Bu bakımdan, bu tanrılar belirlenimli durumlar içerisinde görünecek olduklarında, bunlar çatışmalara fırsat veren koşullar ve eylemler olmayıp, kendilerinde zararsız olmakla tanrıları da zarara uğramazlıkları içerisinde el değmeden bırakan türden koşullar ve eylemler olabilir. Bundan dolayı, tikel sanatlar arasında hepsinden önce heykel sanatı, klasik İdeali yalın kendi-başına-olmaklığı (*Beisichsein*) içinde sunmaya uygundur; ki bu yalın kendi-başına-olmaklıkta görünüşe çıkacak olan da tikel karakterden ziyade tümel tanrısallıktır. Esasen daha kadim, daha katı heykel sanatı İdealin bu yönüne sımsıkı bağlı kalır ve heykel sanatında durumların ve karakterlerin giderek artan bir dramatik canlılığına ilerleyiş ancak daha sonraları gerçekleşir. Öte yandan şiir sanatı tanrıları eyleme geçirir, yani onları bir varolana karşı olumsuz ilişki içinde konumlar ve bu yolla da onları kavga ve mücadele içerisine sokar. Plastik sanatın sükûneti, bir tek o sanatın kendisine has alan içerisinde kaldığında, tinin tikeller karşısındaki olumsuz yönünü, yukarıda [(b)'de] zaten daha ayrıntısıyla belirttiğimiz o yas tutma ciddiyeti içerisinde ifade edebilir ancak.

2. Tikel Tanrılar Çemberi

Görülür kılınmış, dolayimsız varoluş içerisinde sunulmuş ve dolayısıyla belirlenimli ve tikel bireysellik olarak Tanrısallık zorunlu olarak bir şekiller *çokluğu* haline gelir. Klasik sanat ilkesi

için çoktanrıcılık mutlak olarak özseldir ve yüceliğin ve pantheizmin ya da Tanrı'yı tinsel ve saf içsel kişilik olarak kavrayan mutlak dinin⁴ tek tanrısını plastik güzellik içerisinde şekillendirmek istemeye veyahut da Yahudiler, Müslümanlar ya da Hristiyanlar sözkonusu olduğunda, onların kökensel görüşünden hareketle dinî inançlarının içeriği için Greklerin durumunda olduğu gibi klasik biçimler üretilebildiğini varsaymaya kalkışmak ahmakça olur.

(a) Bireysel Tanrılar Çokluğu

Bu çokluk içerisinde, tanrısal evren, bu aşamada, herbiri bir kendisi-için birey olup ötekilerle karşıtlaşan bir tikel tanrılar çemberi haline gelecek şekilde ayrışıp parçalara ayrılır. Fakat bu bireyler, örneğin Apollon'un bilgi tanrısı olarak, Zeus'in hüküm-rânlık tanrısı olarak alınması gibi sadece tümel niteliklerin allegorileri olarak alınacak türden değildirler; tam tersine, Zeus da tastamam bilgidir ve gördüğümüz gibi *Eumenides*'te [*Eumenisler*'de] Apollon da öc almaya bizzat kendisinin kışkırttığı o oğlu, *kraloğlu* Orestes'i korur. Grek tanrıları çemberi, her bir tanrı tekinin, belirlenimli karaktere sahip bir tikellik olsa bile, hâlâ daha kendinde bir başka tanrının özniteliğini de taşıyan kendi içerisinde yoğunlaşmış kapsamlı bir bütünlük olduğu bir bireyler çokluğudur. Çünkü tanrısal olmak bakımından her şekil aynı zamanda daima bütündür de. Tek başına bu sebepten ötürü Grek tanrı bireyleri bir karakteristikler zenginliğine sahiptir ve onların kutluluğu tümel tinsel kendine-dayalı-olmaklıklarında ve şeylerin ve ilişkilerin dağınık çokçeşitliliğine dolaysız ve sonlu yönelişten soyutlanmışlıkta bulunsa bile, yine de onlar kendilerini çeşitli tarzlarda etkin ve faal olarak açığa vurma gücünü fazlasıyla taşırlar. Bu tanrılar soyut tikel ya da soyut tümel olmayıp tikelin kaynağı olan tümeldirler.

⁴Yani Hristiyanlık. Hegel'in Din Felsefesi derslerinin üçüncü ve son kısmı 'Mutlak Din' başlığını taşır.

(b) *Sistematik Düzenin Yokluğu*

Gelgelelim bu tür bireysellikten ötürü Grek çoktanrıcılığı kendi içerisinde *sistematik olarak* örgütlenmiş bir bütünlük kuramaz. İlk bakışta, tanrısal Olympos'tan şu talebde bulunmak kaçınılmaz görünür: orada toplanan birçok tanrının, kendi toplulukları içerisinde, eğer o topluluğun tikelleşmesi hakiki ve [bu tikelleşmenin] içeriği klasik olacaksa, aynı zamanda kendilerinde İdea'nın bütünlüğünü de ifade etmeleri, doğanın ve tinin zorunlu güçlerinin bütün çemberini tüketesiye kuşatmaları ve o açıdan anlamlandırılmaları, yani zorunlu olarak gösterilebilir olmaları gerekir. Fakat bu durumda bu talep şöyle bir sınırlamayla hemen atbaşı gider: ancak sonraki daha yüksek dinde etkin hale gelen yüreğin ve genelde tinsel mutlak içselliğin güçleri klasik tanrılar bölgesinden dışlanmış kalır, öyle ki tikel yönleri Grek mythologyası içerisinde görüye getirilebilen içeriğin kapsamı böylece zaten daraltılmış olur. Ne var ki, bu bir yana, bir yönüyle bireyselliğin aslen çokçeşitli karakteri [örneğin burada tikel tanrıların biçimlerini] belirlemede olumsuzluğa zorunlulukla yol açar ve dolayısıyla onları belirlemek Kavramın ayrımlarının katı ve kesin düzenlenişine elverişli değildir, çünkü bu olumsuzluk tanrıları tek bir belirlenimlilik soyutlaması içinde hareketsizleşmekten alıkoyar; öbür yönüyle tümellik, yani bireysel tanrıların kendilerinin kutlu varoluş taşımalarını sağlayan öge, sabit tikelliği iptal eder ve öncesiz-sonrasız güçlerin ulviliği, sonlu-olanın soğuk ciddiyeti üzerine dingince yükselir. Bu tutarsızlık kusuru içerisinde, tanrısal şekiller kısıtlanmışlıklarından ötürü sonlu-olana sarmalanmış kalır.

(c) *Tanrılar Çemberinin Temel Karakteri*

O halde doğanın ve tinin bütünlüğü olarak dünyanın ana güçleri Grek mythologyasında ne kertede sunulursa sunulsun, bu topluluk hâlâ daha bir *sistematik bütünlük* olarak sahneye çıkamaz, çünkü

tanrılar hem tümel tanrısallığa hem de aynı zamanda bireyselliğe sahiptirler. Aksi takdirde, tanrılar, *bireysel* karakterler olmak yerine daha çok allegorik varlıklara benzer hale gelirler ve *tanrıs*al bireyler olmak yerine sonunda kısıtlı soyut karakterler olurlardı.

Dolayısıyla, Grek ilâhi varlıklar çemberini, yani baş tanrılar denen tanrılar çemberini, heykel sanatı aracılığıyla en tümel ve fakat duyusal yönden somut tasarım içerisinde sağlamca birleştirilip pekiştirilir görüldüğü şekliyle, yalın temel karakterleri bakımından daha yakından irdelersek, gerçi özsel ayrımları ve onların bütünlüğünü sınıksız yerli yerine oturtulmuş buluruz, fakat özelde bu karakterler aynı zamanda yine daima birbirlerine bulaştırılıp karıştırılır ve uygulamanın katılığı güzellik ile bireysellik arasındaki bir bağdaşmazlığa doğru tavanarak yumuşatılır. İşte böylece Zeus tanrılar ve insanlar üzerindeki hakimiyeti ellerinde tutar, ama bunu öbür tanrıların özgür kendisiyle-kaimliğini özsel olarak tehlikeye atacak şekilde yapmaz. O en ulu tanrıdır, ama onun kudreti öbür tanrıların kudretini massedip ortadan kaldırmaz. Gerçi onun gökle, şimşekle ve gökgürültüsüyle ve doğanın doğurtucu dirimliliğiyle ilgisi vardır, ama bundan daha da fazla ve daha da yerinde bir belirlemeyle o, devlet ve şeylerin yasal düzeni üzerindeki kudrettir; sözleşmelerin, yeminlerin ve konukseverliğin yükümlayicisi ve genelde insani, pratik, etik tözselliğin bağı ve bilmenin ve tinin gücüdür de. Onun erkek kardeşleri [hakimiyet için] dışarıya denize doğru ve aşağıya yeraltı dünyasına doğru yönelirler. Apollon bilmenin tanrısı olarak, tinin ilgilerinin ifadesi ve güzel sunumu olarak, Muse'lerin öğretmeni olarak görünür; tinin zaaflarıyla ve kusurlarıyla değil de tinin özüyle ve sanatla ve her sahici bilinçle ilişkili 'Kendini bil' buyruğu onun Delphoi'daki tapınağının alınlığına kazınmış yazıttır. Kurnazlık ve uzdillilik, ahlâkdışı öğelerle karışmış olmakla birlikte yine de tamlik içerisinde tinin hükümlanlık sahasına ait olan ast alanlara girdiği şekliyle genelde aracılık-etme —tüm bunlar, aynı zamanda ölümlerin gölge-ruhlarını yeraltı dünyasına da sevkeden Hermes'in başat bir

hükümrانlık bölgesini oluşturur. Savaşkanlık gücü Ares'in belli başlı bir özelliğidir; Hephaistos ise kendisini teknik zanaatkârlık işlerinde beceri ve ustalık sahibi gösterir; ve kendisinde hâlâ daha doğal-olandan bir öge taşıyan esrik coşkunluk, şarabın esritici ve coşturucu doğal gücü, yine oyunlar, dramatik sahnelemeler vb. Dionysos'un payına düşer. Dişil tanrılıklar da benzer bir içerikler çemberi boyunca dizilirler. Juno'da etik evlilik bağı başat bir belirlenimdir; Ceres tarını öğretir ve yayar ve dolayısıyla tarımın özünde yatan yönlerin her ikisini birden insana bahşeder: ilkin, en dolayimsız gereksinimleri doyuran doğal ürünleri yetiştirip büyütme kaygısını, fakat ikinci olarak, mülkiyete, evliliğe, hak hukuka, uygarlığın ve etik bir düzenin başlangıçlarına özgü tinsel ögeyi.

Yine Athena da ölçülülük, basiret, yasalılık, bilgelik gücü, teknik zanaatkârlık ve cesarettir ve zeki savaşkan bakireliği içerisinde o, halkın somut tinini, Atina şehrinin kendine has özgür tözsel tinini toplayıp kucaklar ve onu hürmet edilecek hakim tanrısal bir güç tarzında nesnel olarak koyar. Öte yandan, Ephesos'luların Diana'sından tümüyle farklı olan Diana'nın [yani Artemis'in] özsel karakter özelliği, bakire iffetinin dokunulmaz kendisiyle-kaimliğidir; o, avı sever ve genelde içine kapanık bir halde suspus düşüncelere hülyalara dalan değil, yalnızca dışa dönük hırslarla çırpınıp didinen kaskatı bakiredir. Kadim Titanik Eros'tan bir oğlana dönüşmüş hale gelen ayartıcı, baştan çıkarıcı Amor'la birlikte Aphrodite insanî muhabbet duygusuna, cinsel aşka vb. işaret eder.

Tinsel olarak şekillendirilmiş bireysel tanrıların içeriği işte bu türdendir. Onların dışsal sunumlarına gelince, burada yine heykel sanatını tanrıların bu tikelleştirilmesi noktasına dek ilerleyen sanat olarak anabiliriz. Ama yine de heykel sanatı, bireyselliği daha özgül belirlenimliliği içerisinde ifade ettiği takdirde, her ne kadar bu durumda bile bireyselliğin çeşitliliğini ve zenginliğini karakter dediğimiz *tek bir* belirlenimlilik içerisinde birleştirse de, onun ilk

baştaki katı ulviliğinin zaten ötesine geçer; ve bu karakteri duyuşsal görü için daha yalın açıklığı içerisinde sabitler, yani onu dışsal olarak en tam ve en nihai belirlenimlilik adına tanrı-şekilleri içerisinde sabitler. Çünkü dışsal ve real varoluş[ları] bakımından [tanrıların] tasarım[ı], bu tasarım, şiir sanatında olduğu gibi içeriği, tanrılarla ilgili bir öyküler, deyişler ve olaylar yığını halinde geliştirse bile, daima belirlenimsiz kalır. Dolayısıyla heykel sanatı bir yandan daha idealdir, oysa öbür yandan tanrıların karakterini bütünüyle belirlenimli insanîliğe varana dek bireyselleştirir ve klasik İdealin insanbiçimliliğini tamamına erdirir. İdealin içsel, özsel içeriğine tamuygun düşen dışsallık içerisindeki sunumu olarak Greklerin bu heykel tasvirleri kendinde ve kendisi için İdeallerdir, kendisi için varolan öncesiz-sonrasız şekillerdir, bu heykel tasvirleri plastik klasik güzelliğin merkez-noktasıdır; belirlenimli eylemlere girdiklerinde ve tikel olaylara bulaşmış göründüklerinde bile bu şekillerde tip temel kalır.

3. Tanrıların Tek Tek Bireyselliği

Gelgelelim bireysellik ve onun sunumu, hâlâ daha görece soyut karakter tikelliğiyle yetinemez. Yıldız basit yasası gereği söner gider ve bu yasayı görünüşe getirir; taşlar âleminin oluşup şekillenmesi birkaç belirlenimli karakter özelliğine bağlıdır; fakat zaten bitkisel doğada, en türlü çeşitli biçimlerin, [türsel] geçişlerin, melezlenişlerin ve kuraldışı durumların sonsuz bir bolluğu ortaya çıkar; hayvan organizmaları daha da büyük bir farklılık alanı ve ait oldukları dışsal çevrelerle daha da geniş bir etkileşim erimi sergiler; ve nihayet tinsel-olana ve onun görünüşüne doğru tırmanırsak, iç ve dış varoluşun alabildiğine sonsuz çok-yönlülüğünü görürüz. İmdi klasik İdeal, kendi içerisinde yataduran bireyselliğe yaslanmayıp, onu harekete geçirmek, başkasıyla ilişkiye sokmak ve o başkası üzerinde etkin göstermek durumunda olduğundan; tanrıların karakteri de bizzat tözsel belirlenimliliğin kendisinde

durup kalmaz, ama daha öte tikelleşmeler içerisine adım atar. Bu kendini dışsal varoluşa açan hareket ve ona bağlı değişkenlik, canlı bir bireysellik olarak ve zorunlulukla kendilerinininki olan canlı bir bireysellik olarak kendilerine yakışacak şekilde herbir tanrının *kendine özgü tekliği* için yalnızca daha belirgin özellikler sağlar. Fakat tözsel anlamda tümel-olana artık geri götürülmeyen tikel özelliklerin olumsuzluğu da aynı zamanda bu tür kendine özgü teklikle sınıksı birbirene bağlıdır; dolayısıyla tek tek tanrıların bu tikel yönü, bu bakımdan onları yalnızca dışsal bir aksesuar olarak çevreleyebilecek ve yankılayabilecek keyfi olarak koyulmuş birşey haline gelir.

(a) *Bireyselleştirme Malzemesi*

Buradan hemen şu soru doğar: Tanrıların bu tek tek bireyler olarak görünüş tarzının *malzemesi* nereden gelir, bu tanrılar tikelleşmelerinde daha ileriye doğru nasıl adım atarlar? Edimsel bir insan bireyi için, o bireyin kendi eylemlerini gerçekleştirmesinin imkân zemini olan karakteri için, onun içine yuvarlandığı olaylar için, tutsağı olduğu yazgı için hemencecik ulaşılabilecek koyulu malzeme dışsal koşullar tarafından verilir, yani onun doğum tarihi, doğuştan yatkınlıkları, anası babası, eğitimi, çevresi, zamanının olayları ve şartları, ilgili iç ve dış koşulların bütün erimi tarafından sağlanır. Bu malzeme mevcut dünyada içerilir ve bu bakımdan tek tek insan bireylerinin yaşamöyküleri her seferinde en çokçeşitli tarzlarda bireysel farklılıklar gösterecektir. Ne var ki, somut edimsellik içinde hiçbir varoluşu olmayıp düşgücünden peydahlanan özgür tanrı şekillerinden yana durum başka türdür. Nitekim bundan ötürü, genelde İdeali özgür tin[lerin]den hareketle kalıba döken şairlerin ve sanatçıların tek tek ilineksel ayrıntılarla ilgili malzeme hayalgücünün sırf öznel keyfiliğinden aldıklarına inanılabilir. Ancak bu düşünce yanlıştır. Çünkü genelde klasik sanata verdiğimiz konum, başlangıçta onun kendi has alanına zorunlulukla ait önvarsayımlara karşı ortaya koyduğu tepki sayesinde ancak sahici

İdeal olarak olduğu şey haline yükseldiği türden bir konumdu. Tanrıları daha belirgin bireysel canlılıklarıyla donatıp kuşatan özel tikellikler işte bu önvarsayımlardan derlenir. Bu önvarsayımların başlıca uğraklarından daha önce zaten söz edilmiştir ve burada üzerimize düşen, bu önceden [s. 185-90] söylenenleri yalnızca kısaca anımsatmaktan ibarettir.

(α) İlk bereketli kaynağı sembolik doğa dinleri oluşturur ve bunlar kılık değiştirmiş zemini içerisinde Grek mythologyasına hizmet ederler. Fakat bu tür ödünç alınan özellikler, şimdi artık burada tinsel bireyler olarak sunulan tanrılara pay edildiğinden, sembol sayılma karakterlerini özsel olarak yitirmek zorundadırlar; çünkü şimdi onlar bireyin kendisinin olduğu ve görünüşe çıkardığı şeyden farklı bir anlamı artık kendilerinde barındırmaya elvermezler. Dolayısıyla, daha evvelki sembolik içerik şimdi bizzat tanrısal bir öznenin kendisinin içeriği haline gelir ve bu tür malzeme, tanrının tözsel doğasıyla değil de daha ziyade yalnızca rastlantısal tikelliğiyle ilgili olduğundan, şu ya da bu tikel durumda tanrıların iradesine atfedilen dışsal bir öykü, bir edim veya bir olay düzeyine iner. Bu yüzden daha evvelki kutsal edebiyatın sembolik geleneklerinin tümü burada tekrar işin içine girer ve onlar, öznel bir bireyselliğin eylemlerine dönüştürülüp, tanrıların başından geçmiş olduğu varsayılan ve hiç de şairlerin sadece gelişigüzel uydurup kurgulamış olamayacağı insani olaylar ve öyküler biçimine bürünürler. Örneğin Homeros tanrıların oniki gün sürecek bir şölene katılmak için hep beraber yola çıkıp kusursuz Aithiopia'lıların ülkesine gittiklerini anlattığında,⁵ sırf şairin düşü olarak bu, acınacak denli uyduruk bir kurmaca olurdu. Jupiter'in doğumuyla ilgili anlatı [Hesiodos, 453 vd.] için de aynısı geçerlidir. Anlatılana göre, Kronos kendi çocuklarının hepsini yiyip yutmuş, karısı Rheia da çocukların en genci Zeus'a gebeyken kaçıp Girit'e gitmiş; oğlunu orada doğurmuş, fakat yiyip yutması için Kronos'a çocuk yerine

⁵ *İliada*, i. 423 vd.

posta sarıp sarmalayıp kundakladığı bir taşı vermiş. Derken bunun ardından Kronos yiyip yuttuğu tüm çocuklarını kusup tekrar dışarı çıkartmış, kızlarını ve Poseidon'u da. Öznel uydurmaca olarak bu öykü ahmakça olurdu; ne var ki sembolik karakterlerini yitirdikten sonra yine de salt dışsal bir olay olarak görünen sembolik anlamların kalıntıları göz kırpar. Ceres [Demeter —çev.] ve Proserpina [Persephone —çn.] öyküsü için de durum aynıdır. Burada tohum-tanesinin çatlayıp kayboluşu ve tomurcuklanıp filizlenişle ilgili kadîm sembolik anlam bulunmaktadır. Mit bunu şöyle sunar: Proserpina bir vadide çiçeklerle oyun oynarken tek bir kökten yüz tomurcuk filizi veren mis kokulu nergis çiçeğini kopartmış. Derken yer sarsılıp yarılmış, Pluton [Hades —çn.] topraktan dışarı çıkıvermiş, çığlık çığlığa çırpınan kızı çekip altın arabasına bindirmiş ve yeraltına götürmüş. Bunun üzerine analık yüreği acıyla sızlayan Ceres uzun bir süre yeryüzünün her yanını boşuboşuna dolanıp durmuş. Sonunda Proserpina yerüstü dünyaya geri dönmüş, ama Zeus ancak Proserpina'nın tanrıların yiyeceğinden bir daha yememesi koşuluyla buna izin vermiş. Fakat ne yazık ki bir keresinde Elüision çayırında bir narı yemiş ve bu yüzden yalnızca ilkbaharda ve yazda yerüstü dünyaya geçebiliyormuş. —Burada da tümel anlam sembolik şeklini korumamış, tümel anlamın birçok dışsal özellik aracılığıyla ancak uzaktan parıldamasına izin veren insani bir olay halinde yeniden-işlenmiştir. — Aynı şekilde tanrıların lâkapları da çoğu kez böylesi sembolik temelleri çıtlatır, ama bunlar sembolik biçimlerinden sıyrılıp soyulmuşlardır ve yalnızca bireyselliğe daha tam bir belirlenimlilik verme amacına hizmet ederler.

(β) Tek tek tanrıların olgusal tikellikleri için başka bir kaynak, hem tanrılar hakkındaki tasarımların kökeniyle ilgili hem de tanrılara hizmetin gelişi ve girişiyle ve onlara tapının öncelikle bulunacak olduğu farklı yerlerle ilgili yerellik ilişkilerince verilir.

(αα) Bundan ötürü İdealin ve onun tümel güzelliğinin sunumu tikel bir yerelliğin ve onun kendine özgülüğünün üzerine yük-

selmekle ve tek tek dışsallıkları sanatsal hayalgücünün tümelliği içerisinde bütünüyle tözsel anlama karşılık gelecek şekilde hep-bir arada bütünsel-betime çekip 'çıkartmış' olmakla birlikte, heykel sanatı tanrıları tek tek oluşlarına göre ayrı ayrı bağıntılara ve ilişkilere soktuğunda, bu tikel özellikler ve yerel renkler hâlâ daha o bireysellikten bir şeyleri, ama yalnızca dışsal belirlenimli bir şeyleri belirtecek şekilde yine daima kendi rollerini oynarlar. Örneğin, Pausanias, tapınaklarda, kamusal yerlerde, tapınak hazinelerinde, önemli bir şeylerin olup bittiği bölgelerde gördüğü ya da başka yollarla öğrendiği bu tür birçok yerel tasarımı, imgeyi, resmi, masalı aktarır. Aynı şekilde, bu yönden, Grek mitlerinde yabancılardan alınan kadim gelenekler ve yerellikler yerli olanlarla birbirine karışıp içiçe geçer ve bunların hepsi özellikle kolonizasyon yoluyla devletlerin tarihiyle, kökeniyle ve kuruluşuyla az ya da çok ilişkilendirilir. Fakat tanrıların tümelliğindeki bu çokçeşitli özel malzeme kökensel anlamını yitirdiğinden, bunun sonucu böylelikle rengârenk ve karman çorman öykülerin ortaya çıkması ve bizim için anlamsız kalması olur. Yine örneğin Aiskhylos, *Prometheus* adlı eserinde, törel, tarihsel ya da doğal bir anlamı hiç çitlatmaksızın âdeta taştan bir alçak-kabartma heykel gibi bütün katılıkları ve dışsallıkları içerisinde Io'nun çıkacağı tehlikeli yolculukları [II. 788 vd.] sunar. Aynısı, Perseus, Dionysos vb. için, ama özellikle Zeus için, onun sütanaları için, yeri geldiğinde de bacaklarına bir örs asıp gökle yer arasında sallandığı Hera'ya⁶ sadakatsizlikleri için de sözkonusudur. Hercules'te de en çokçeşitli ve çokrenkli malzeme biraraya gelir ve sonradan o, bu tür öykülerde ilineksel olaylar, işler, tutkular, talihsizlikler ve başka olup bitenler kılığında baştan sona insanî bir görünüme bürünür.

(ββ)Ayrıca klasik sanatın öncesiz-sonrasız güçleri Greklerin *insani* varoluşunun ve eyleminin edimsel şekillenışı içerisindeki tümel tözlerdir; bu yüzden Kahramanlık çağından ve diğer gelenek-

⁶Karş. Hegel, G. W. F., *Estetik: Güzel Sanat üzerine Dersler*, Cilt I, s. 223, dipnot 62.

lerden itibaren bu dünyanın kökensel ulusal başlangıçlarının tikel kalıntılarının birçoğu daha sonraki günlerde bile tanrılara yapışık kalır. Böylece, yine tanrılarla ilgili çokrenkli öykülerdeki birçok özellik kesinlikle tarihsel bireyleri, kahramanları, daha eski kabileleri, doğa olaylarını ve kavgalara, savaşımlara ilişkin olan bitenleri ve başka türden şeyleri sezdirir. Ve nasıl ki aile, kabileler ayrılığı devletin hareket noktasıysa, aynı şekilde Greklerin de kendilerine ait aile-tanrıları, ocak-tanrıları, kabile-tanrıları vardı ve dahası tek tek şehirlerin ve devletlerin koruyucu tanrılıkları bulunmaktaydı. Nitekim tarihe bu yöneliş içerisinde, genelde Grek tanrılarının kökeninin bu tür tarihsel olgulardan, kahramanlardan ya da kadîm krallardan türetilmek durumunda olduğu iddiası ileri sürülür. Son zamanlarda Heyne'nin bir kez daha geçerlilik kazandırdığı şekliyle, bu, makul ama yüzeysel bir görüştür. Benzer bir şekilde, Fransız Nicolas Fréret⁷ örneğin farklı rahipliklerin çekişmelerini tanrılar savaşının temelinde yatan tümel ilke olarak kabul etmiştir. Burada bu tür bir tarihsel etmenin rol oynaması, belli kabilelerin İlahî-olana ilişkin kendi görüşlerini dayatmış ve geçerli kılmış olmaları, yine benzer şekilde tanrıların bireyselleşmesi için farklı yerel özelliklerin bulunuyor olması, tüm bunlar hiç kuşkusuz kabul edilmek durumundadır; fakat tanrıların asıl kökeni bu dışsal tarihsel malzemedeki değil, tanrıların kendileri olarak kavrandıkları hayatın tinsel kudretlerinde yatar, öyle ki olgusal, yerel ve tarihsel olana ancak tek tek bireyselliğin daha belirlenimli gerçekleşimi adına daha geniş bir hareket alanı tanınabilir.

(γγ) İmdi dahası, tanrılar insanın tasarımlarına girdikleri ve daha da ötesi, külte mensup insanın sonradan tanrılara topluca tapınma edimlerinde kendisini yeniden bağıntıladığı cismani ve real bir şekil içerisinde, heykel sanatınca tasvir edildikleri için, bu bağıntı keyfi ve olumsal olanın alanı içinde tasvir sanatı için yeni bir malzeme sağlar. Örneğin herbir tanrıya hangi hayvanların ya da

⁷Fransız tarihçi, 1688-1749.

meyvelerin sunu olarak sunulduğu, rahiplerin ve halkın hangi kılık kıyafet içinde göründükleri, tikel eylemlerin hangi sırayla ilerlediği, tüm bunlar en türlü çeşitli tek tek özellikler halinde bir araya yığılır. Çünkü bu tür her bir eylem kendisi için ilineksel kalan, başka türlü de olabilecek sonsuz bir yönler ve dışsal özellikler kütləsi barındırır; fakat kutsal bir eyleme ait olmakla onların keyfi değil, değişmez bir şey. olmaları ve sembolik-olanın alanına geçmeleri amaçlanır. Örneğin giyim kuşam rengi, Bacchus söz konusu olduğunda şarap-rengi ve aynı zamanda Myster'lere erginlenecek olanların sarınıp örtüldüğü geyik postu da bu bağlama girer; tanrıların giyim kuşamı ve sıfatları, Pythia Apollon'unun yayı, kamçı, asa ve sayısız başka dışsallık da yerini burada bulur. Yine de bu tür şeyler gitgide salt görenek haline gelir; kendi dininin pratiğinde hiç kimse artık bu şeylerin ilk kökeni hakkında düşünmez; ve bir parça malumat yoluyla bu tür şeylerin anlamını gösterebiliriz; ama yine de onlar dışsal bir olay olarak kalırlar; öyle ki insan böylesi bir dışsal olaya, dolayumsuz ilgiden, şakadan, eğlenceden, anlık hazdan, vecd halinden ötürü ya da sırf alışıl gelmiş, dolayumsuzca böyle yerleşmiş olduğu ve başkaları da katıldığı için katılır. Örneğin Almanya'da bizim aramızda gençler yazın St. John ateşi yaktıklarında ya da başka yerlerde ateşin üstünden atladıklarında ya da ateşi pencerelere attıklarında, bu, dansın kıvrılıp bükülüşlerinin, dönüşlerinin tıpkı labirentimsi dolambaçlara ve dönemeçlere benzer şekilde gezegenlerin çapraşık hareketlerini taklit ettiği Grek delikanlılarının ve kızlarının tören danslarında da olduğu gibi asıl anlamın geri plana çekildiği salt dışsal bir görenektir. Bizler yapmakta olduğumuz şey hakkında düşünmek için dans etmeyiz; ilgimiz dansla ve dansın güzel, hareketli, hoş, zarif şenlik havasıyla sınırlıdır. Kökensel temeli oluşturan ve tasarımlama ve duyusal görü için sunumu sembolik türde olan bütün anlam, bu yolla genelde bir hayalgücü tasarımı haline gelir, öyle ki onun tek tek ayrıntılarını bir masal gibi ya da tarihyazıcılığındaki tarzda zamandaki ve mekândaki dışsallık belir-

lenimliliği gibi nasılsa öyle kabul edip benimseriz ve onlar hakkında yalnızca şunları söyleriz: '[b]öyledir' ya da 'öyle denir, öyle anlatılır, öyle rivayet edilir,' vb. Dolayısıyla sanatın ilgisi, olumlu dışsallık haline gelmiş bu malzemenin bir yönünü seçip çıkartmaktan ve bundan tanrıları somut canlı bireyler olarak gözlerimizin önüne getiren ve daha derin bir anlamdan ancak belli belirsiz birşeyleri hâlâ daha andıran birşey meydana getirmekten ibaret olabilir yalnızca.

Bu olumlu öge, düşgücü tarafından yeniden işlendiğinde, Grek tanrılarına hemencecik canlı insanîliğin çekiciliğini kazandırır, çünkü aksi takdirde yalnızca tözsel ve kudretli olan şey, kendinde ve kendisi için hakiki olan ile dışsal ve ilineksel olanı bütününde sınıksı birbirine bağlayıp birleştirerek yekpare hale getirilmiş bireysel mevcudiyete bu yolla geri çekilir, ve aksi takdirde tanrıların tasarımında hâlâ daha hep yatan belirlenimsiz öge daha yakından sınırlanır ve daha zengin içerikle doldurulur. Fakat özel öykülere ve tikel karakter özelliklerine daha öte bir değer yükleyemeyiz; çünkü daha önceleri ilk kökeni bakımından sembolik bir anlamı olan bu malzeme, şimdi yalnızca tanrıların tinsel bireyselliğini insanlık karşısında duyusal belirlenimlilik yönünde tamamlama ve içerik ve görünüş bakımından tanrısal-olmayan bu öge yoluyla ona somut bireye ait keyfilik ve olumsuzluk yönü katma görevi görür. Saf tanrı-idealini görüye getirdiği ve karakteri ve ifadeyi yalnızca canlı bir bedende sunmak durumunda olduğu kadarıyla heykel sanatı, nihaî dışsal bireyselleşmeyi gerçi en azından görülür bir şekilde ortaya çıkarabilir, ama yine de bireyselleşmeyi kendi alanında bile yürürlüğe sokar: örneğin başlığın, saç yapısının türünün ve buklelerin herbir tanrıda farklı farklı ve hiç de sembolik amaçlar adına değil, daha ayrıntılı bireyselleştirme adına olması gibi. Yine örneğin Hercules'in kısa bukleleri, Zeus'un yukarıya fıskıran gür saçları, Diana'nın Venus'ten farklı bir saç kıvrımı vardır; Pallas tolgasında Gorgon'u taşıyor ve bunlar silahlara, kuşaklara ve kemerlere, boyunbağlarına ve pazubentlere, bilezik-

lere ve bilekliklere ve aynı şekilde en türlü çeşitli dışsallıklara varıncaya kadar gider.

(γ) Şimdi son olarak, tanrılar, [bireyselliklerinin] daha sıkı belirlenimliliği[ni]n *üçüncü* bir kaynağını mevcut somut dünyayla ve bu dünyaya ait çeşitli doğa-fenomenleriyle, insani işlerle ve olaylarla bağıntıları yoluyla edinirler. Çünkü nasıl ki tinsel bireyselliği kısmen tümel özü bakımından kısmen de daha önceki sembolik anlamlı doğa zeminlerinden ve insan etkinliklerinden ileri gelen tikel tekliği bakımından gördüysek, şimdi aynı şekilde kendisi için varolan tinsel birey olarak o, aynı zamanda, doğayla ve insan varoluşuyla her daim canlı bir bağıntı içerisinde de kalır. Yukarıda zaten ortaya koyulduğu gibi, burada şairin düşgücü, tanrılar hakkında rivayet edilen tikel öykülerin, karakter özelliklerinin ve yapıp-etmelerin her daim bereketli kaynağı olarak fışkırır. Bu evrede sanatsal-olan, tek tek tanrı-bireylerini insan eylemleriyle canlı bir şekilde içiçe örmekten ve olayların tek tek ayrıntılarını her daim İlahî-olanın tümelliği içerisine top[ar]lamaktan oluşur; elbette farklı bir anlamda örneğin biz de 'şu ya da bu alınyazısı Tanrı'dan gelir' deriz ya, tıpkı onun gücü, hayatının zorlu karmaşık uğraşları, gereksinimleri, korkuları ve umutları içerisinde Grek insanı zaten hergünkü sıradan edimselliğinde kendi tanrılarına sığınır. Dolayısıyla rahiplerin alametler diye baktıkları ve insanî amaçlar ve durumlar bakımından yorumladıkları şeyler ilk başta dışsal ilineklerdi. Mevcut durumda bela ve bahtsızlık başgösterirse, rahip bu sıkıntının sebebini açıklamak, tanrıların gazabını ve iradesini görüp tanımak ve bahtsızlıkla başetmenin çaresini bildirip duyurmak durumundadır. İmdi şairler yorumlamalarında ve açıklamalarında daha da ileri giderler, çünkü onlar tümel ve özsel '*Pathos*'u, insani kararlardaki ve eylemlerdeki bu hareket ettirici gücü ilgilendiren şeyi büyük bölümüyle tanrılara ve tanrılarının işlerine yüklerler, öyle ki insanın etkinliği aynı zamanda kendi kararlarını insanlar aracılığıyla yürürlüğe sokan tanrılarının işi olarak da

görünür. Bu şiirsel yorumlamalardaki malzeme, şimdi şairin, sunulan olayda konuşmakta ve kendini onda etkin göstermekte olanın şu tanrı mı bu tanrı mı olduğunu kendileri bakımından açıkladığı hergünkü sıradan koşullardan çekip çıkartılır. Bu yolla şiir sanatı tanrılar hakkında anlatılan çok sayıdaki ayrıntılı özel öyküler çemberini özellikle genişletir.

Bu bağlamda, daha önce başka bir yönden tümel güçlerin eyleyici insan bireyleriyle ilişkisini ele alıp işleyişimiz sırasında⁸ açıklayıcı işgörmüş birkaç örneği hatırlatabiliriz. Homeros, Akhilleus'ı Troya önündeki Greklerin en yiğidi olarak sunar. Kahramanın bu erişilmezliğini, Homeros, Styks ırmağına batırırken anasının onu tutmak durumunda kaldığı topuğu dışında Akhilleus'un bedeninin başka hiçbir yerinden yaralanmaz olduğunu söyleyerek ifade eder. Bu öykü dışsal olayı yorumlamakta olan şairin düşgücüne aittir. Gelgelelim söz konusu öyküyü onda kadîmlerin bizim duyusal algıya inandığımız şekilde duyuları bakımından inandıkları edimsel bir olgu dile getirilmiş gibi alırsak, bu, örneğin Akhilleus için yiğitliğin zor olmadığını, çünkü onun kendisinin yaralanmazlığını bildiğini savlayan düşünümü yoluyla Adelung'un⁹ yaptığı tarzda, tüm Grekleri ve (Akhilleus'e [Ploutarkhos'a göre] hayranlık besleyen ve yine onun Homeros'u kendi ozanı olarak bulmuş olmasındaki baht açıklığına övgüler düzen) İskender'i olduğu kadar Homeros'u da safdil insanlara döndüren büsbütün çiğ bir düşünce olur. Fakat bu şekilde Akhilleus'un hakikî yiğitliği hiç de eksilmiş olmaz, zira o aynı zamanda erken ölümünü de bilmekteydi ve yine de her nerede karşısına çıkarsa çıksın tehlikeden kaçmayıp, kendini hiç sakınmıyordu.

Nibelung'lar Destanı'nda benzer bir durum tamamen başka türlü anlatılır. Orada [§ 6] boynuzlu Siegfried de aynı şekilde

⁸Bkz. Hegel, G. W. F., *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*, Cilt I, s. 224-35.

⁹Johann Christoph Adelung, 1732-1806, Aydınlanma döneminin Alman dil bilgini.

yaralanmazdır, ama elinde bir de onu görülmez kılan sihirli görünmezlik hırkası vardır. Bu görünmez kılık içinde o, Kral Gunther'e Brunhilde ile yarışırken yardım ettiğinde [§ 7], bu, Siegfried'in ya da Kral Gunther'in yiğitliği hakkındaki kavrayışı genişletip zenginleştirmeyen çiğ, barbarca bir büyücülük işidir ancak.

Kuşkusuz Homeros'ta tanrılar çoğu kez tek tek kahramanların esenliğinden yana eylemde bulunurlar, fakat tanrılar birey olarak insanın olduğu ve yapıp ettiği şeydeki ve kahramanlığının bütün enerjisiyle içerisinde bulunmak zorunda olduğu durumdaki tümel öge olarak görünürler yalnızca. Yoksa Greklere tam anlamıyla yardım etmek için tanrıların savaş meydanında bütün Troya'lıları kıyımdan geçirmiş olmalarından başka birşeye gerek kalmazdı. Oysa Homeros ana meydan savaşını betimlerken tek tek bireylerin dövüşlerini tüm ayrıntısıyla anlatır; ve kargaşa ve çarpışma her yana yayıldığında, kalabalık yığınların tamamı, ordu sürülerinin toplu öfkesi birbirine karşı azgınlaştığında, işte ancak o zaman Ares'in kendisi meydan boyunca esip gürler ve tanrılar tanrılara karşı dövüşüp çarpışır [*İliada*, xx, 51 vd.]. Ve bu, yalnızca genelde etkinin salt doruğa çıkarılışı olarak güzel ve görkemli değildir; tam tersine burada daha derin bir şey yatar: Homeros tek tek kahramanları tek ve ayrımlı olan ögelerde, ama tümel kudretleri ve güçleri topluluğun bütünlüğünde ve tümel olanda tanıyıp ayırdeder.

Başka bir bağlamda, Homeros, Akhilleus'in altilmez silahlarını kuşanan Patroklos'u öldürmek üzere çıkageldiği sırada Apollon'u da sahneye çıkarır (*İliada*, xvi, 783-849). Ares'e benzer Patroklos Troya'lı savaşçı yığınlarına üstüste üç kez saldırır ve üç kez dokuzar adam öldürür. Sonra dördüncü bir kez akın ederken, kapkaranlık gece gibi koyu bir pusun örtüsüne bürünmüş tanrı [Apollon] onun karşısına çıkmak üzere tozun dumanın içerisinde yürür ve onun sırtına ve omuzlarına güçlü bir darbe indirir, tolgasını başından söküp fırlatır, öyle ki tolga oracıkta yere yuvarlanıverir ve atların toynaklarına çarpıp çın çın çınlar ve sorguçlar kana ve toza toprağa bulanır, evvelce hiç akıl alır iş değildi bu.

Tanrı Phoibos Apollon, Patroklos'un ellerindeki tunç kargıyı da kırar, kalkanını omuzlarından sıyrır ve göğsündeki zırhı bile çözer.—Apollon'un bu müdahalesi, Patroklos'u dördüncü akın[1] sırasında vuruşmanın o gümbürtüsü ve kızışmışlığı içinde pençesine alan ve ezip geçen sanki doğal bir ölümmüşçesine, durumun, yani bitip tükenme olgusunun şiirsel bir açıklaması olarak alınabilir.— Euphorbos ancak şimdi Patroklos'a omuzları arasından sırtına isabet edecek kargıyı saplayabilir; Patroklos bir an tam da vuruşmadan geri çekilmeyi dener, ama Hektor ona yetişip bastırır ve mızrağını yumuşacık karın boşluğundan böğrünün orta yerine dibine kadar batırır. O zaman Hektor sevinçten coşup taşarak böbürlenir ve çöküp yere yapışmış Patroklos'la alay eder; fakat Patroklos cılız bir sesle Hektor'a karşılık verip der ki: 'Zeus ile Apollon altetti beni kolaycacak, zira onlar çekip çıkardılar silahları omuzlarımdan; senin gibi yirmi adam çıksaydı karşıma çalıverirdim yere mızrağımla, ama uğursuz kader ve Apollon öldürdü beni, ikinci kere Euphorbos, ve sen, Hektor, üçüncü kere.'

Burada da tanrıların görünüşü, her ne kadar Akhilleus'un silahlarıyla korunsada, Patroklos'un yorgunluktan bitip tükenmesi, sersemleyip kendini kaybetmesi, öldürülmesi olayının yorumudur yalnızca. Ve bu da, varsayılabileceği gibi, düş gücünün bir boşınancı veya aylakça oyunu değildir; tersine, burada yalnızca tanrının gücünü düşünmek zorunda olduğumuza göre Hektor'un şanının Apollon'un sahneye girişiyle küçültüldüğünü ve Apollon'un da bütün akış boyunca hiç de en onurlu rolü oynamadığını savlamak salt boş konuşma olur —böylesi görüşler düzyazısal anlamayetisinin işe-yaramaz olduğu kadar yavan da olan bir boşıncıdır ancak. Çünkü Homeros'un özel olayları böylesi tanrı-belirleşleriyle açıkladığı her durumda, tanrılar bizzat insanın kendisi içre içkindirler, insanın kendi öz tutkusunun ve düşünümünün kudretidirler veya insanın genel olarak durumunun kudretidirler, insanın bizzat karşısına çıkan ve bu durum uyarınca başına gelen

şeyin kudreti ve zeminidirler. Ara sıra tanrıların belirişinde büsbütün dışsal, saf olumlu özellikler kendilerini gösterecekler de, bunlar yine şakalara yakın düşerler, örneğin tanrılar sofrasında topal Hephaistos içki dolu kadehleri taşıyıp dağıtan ve sunan bir figür olarak ortalıkta dönüp durduğunda olduğu gibi. Fakat genel olarak Homeros bu tanrı-belirişlerinin gerçekliği konusunda son tahlilde ciddi değildir; tanrılar bir keresinde eylemde bulunurlar, yine bir başka keresinde büsbütün hareketsiz ve suskun kalıp öylece dururlar. Grekler, bu belirişleri ve görünüşleri uyandıranın ozanlar olduğunu pek iyi bilmekteydiler; ve onlara [ozanlara —çn.] inandılarsa, bu inanışları, yine de insanın kendi öz tininde ikamet eden ve mevcut olaylarda edimsel olarak etkin ve hareket halindeki tümel olan tinsel unsura ilişkindi. Tüm bu yönler bakımından tanrıların bu şiirsel [poetik] sunumunun hazzına hiçbir boşanıcı beraberimizde taşımamızın gereği yoktur.

(b) Ahlâki Temelin Korunması

Bu, klasik İdealin genel karakteridir; onun daha öte açılımını [III. Kısım'da] tek tek belirlenimli sanatları gözden geçirirken irdedememiz gerekecek. Bu noktada eklenmesi gereken tek nokta şudur: tanrılar ve insanlar dış dünyayla ve onun ayrıntısıyla ne denli içli dışlı olurlarsa olsunlar, klasik sanatta olumlu ahlâkî temel hâlâ daha korunup sürdürülür görünmek zorundadır. Öznellik kendi kudretinin tözsel içeriğiyle daima birlik içinde kalır. Grek sanatında doğal-olan tinsel-olanla bir harmoniyi korurken ve yine benzer şekilde ona tamuygun bir varolan olduğunda bile içsel-olana tâbi iken, yine de öznel insanî iç[sellik] daima tinin halis nesnelliğiyle, yani ahlâkî ve hakikî olanın özselleşmesiyle yekpâre özdeşlik içerisinde sunulur. Bu yönden bakıldığında, klasik İdeal ne içsellik ile dış şekil arasındaki ayrılığı ne de bir yanda özne ve dolayısıyla kendi amaçları ve tutkuları peşindeki soyut keyfî-irade ile öbür yanda ondan soyut tümel arasındaki yarılmayı tanır. Bu yüzden

karakterlerin temeli daima tözsel olan şey olmak zorundadır; ve kötü, günah ve kendisinde-merkezlenmiş öznelliğin kötülüğü klasik sanatın sunumlarının dışında bırakılır; fakat hepsinden önce, romantik sanatta bir yer bulan acımasızlık, kötücüllük, alçaklık ve iğrençlik klasik sanata henüz büsbütün yabancı kalır. Gerçi Grek sanatında türlü çeşitli sınır-çığnemenin ve suçun, örneğin ana-katlinin, baba-katlinin ve aile sevgisine ve dindarlığa karşı işlenen başka suçların konu olarak tekrar tekrar ele alınıp işlendiğini görürüz, ama yine de salt vahşet olarak değil ya da son zamanlarda bizde moda olduğu gibi sahte zorunluluk görüntüsüne bürülü alinyazısı denen şeyin akıldışılığının sonucu olarak değil; tersine, insanlar tarafından sınırlar çiğnenip de suç işlendiğinde ve kısmen de tanrılar tarafından buyurulduğunda ve savunulduğunda, bu tür eylemler her defasında şu ya da bu yönden edimsel olarak içkin haklıkarımı içerisinde sunulur.

(c) Zarâfete ve Çekiciliğe İlerleyiş

Bununla birlikte, bu tözsel zemine rağmen, klasik tanrıların genel sanatsal gelişiminin gitgide İdealin dinginliğinden uzaklaşıp bireysel ve dışsal görünüşün çokçeşitliliğine, gittikçe hep daha insani hale gelen olayların, başa gelenlerin ve eylemlerin ayrıntılandırılmasına yöneldiğini gördük. O halde klasik sanat, en sonunda, *içeriği* bakımından olumsal bireyselleş[tir]menin yalıtık *tekilleş[tiril]mesine*, *biçimi* bakımından da *hoş*, çekici olana doğru ilerler. Demek ki hoş-olan her noktasında dışsal görünüşün tek[il]liğinin gelişimidir, ki bu suretle sanat eseri seyirciyi şimdi artık tözsel iççekirdeği bakımından etkilemez; fakat tersine seyircinin öznelliğinin sonluluğuna hitap ederek onunla çok yönlü bir ilişki kazanır. Çünkü tam da sanatsal varoluşun sonlu hale gelişinde, şimdi sanat eserinde kendisini dolambaçsız tıpkı varolduğu şekliyle tekrar bulan ve doyuma erişen kendi sıfatıyla sonlu öznenin bizzat kendisiyle daha sıkı bir bağlantı bulunur.

Tanrıların ciddiyeti, insanı derinden sarsınayan ya da kendi tikeliğinin üzerine yükseltmeyi, ama içerisinde insanın sükunet halinde kıpırtısız durakalmasına izin veren ve ondan yalnızca hoşlanmasını talebeden bir zarafet haline gelir. Düşgücü, şimdiki gibi zaten genelde de, dini tasarımları ele geçirip onları güzellik amacıyla özgürce şekillendirirse eğer, tapınmanın ciddiyetini ortadan kaldırmaya başlar ve bu bakımdan din olarak dini bozup çürütür. Burada vardığımız evrede çoğunlukla hoş-olan ve haz-veren sayesinde olup biten de işte budur. Çünkü hoş-olan yoluyla daha ileri açılım kazanan şey hiç de tözsel-olan değildir, tanrıların anlamı ve tümel yönü değildir; tersine, ilgi uyandıracak ve doyum verecek olan şey sonlu yöndür, duyulur varoluştur ve öznel iç hayattır. Dolayısıyla sunulan varoluşun çekiciliği güzellikte ne denli üstün olursa, onun zarâfeti tümelden o denli uzaklaşmaya ayartır ve daha derine dalmaya tek başına elverebilecek içerikten o denli uzaklaştırır.

İmdi sanat biçimlerinin bir başka alanına geçiş, tanrıların şeklinin içerisine sokulduğu bu dışsallıkla ve tekilleşmiş belirlenimlilikle bağlantılıdır. Çünkü sonlulaştırmanın çokçeşitliliği dışsallıkta bulunur; bu çokçeşitlilik, özgür bir oyun alanı kazandığında, sonunda, içsel İdeanın ve onun tümelliğinin ve hakikatinin karşısına dikilir ve düşüncenin, karşısında bulunduğu ama artık kendisine karşılık gelmeyen gerçeklikten hoşnutsuzluğunu uyandırmaya başlar.

Bölüm III

KLASİK SANAT BİÇİMİNİN ÇÖZÜLÜŞÜ

KLASİK TANRILARIN çöküşünün tohumu onların kendilerinde bulunur ve onlarda örtük olan eksiklik sanatın gelişmesi aracılığıyla bilince geldiğinde, klasik İdealin çözülüşü de birlikte gelir. Burada ortaya çıktığı şekliyle bu İdealin ilkesini, bütünüyle tamuygun ifadesini dolayimsız bedensel ve dışsal varoluşta bulan tinsel bireysellik olarak ortaya koymuştuk. Fakat bu bireysellik, şimdi, belirlenimleri kendinde ve kendisi için zorunlu olmayan ve dolayısıyla baştan beri olumsuzluğa bırakılan bir ilahî bireyler topluluğu halinde bölünür; öncesiz-sonrasız hüküm süren tanrılar, hem içsel bilinç hem de sanatsal sunum bakımından, çözülüşlerinin kaynağını bu tek tek bireyler halinde bölünmüşlükte bulurlar.

1. Yazgı

Tam mükemmelliği içinde heykel sanatı, tanrıları tözsel güçler olarak alır ve onlara bir şekil verir, bu şeklin güzelliği içinde bu tanrılar şimdilik güven içinde kendilerine dayanırlar; çünkü onların olumsal dışsallıkları burada en az ölçüde görünüşe gelen şeydir. Fakat tanrıların *çokluğu* ve *farklılığı* onların *olumsallığıdır* ve düşünce bunu, zorunluluğunun gücü altında tanrıların birbiriyle savaştığı ve birbirini küçük düşürdüğü *tek bir* ilahîlik kavrayışı içinde çözüme uğratar. Çünkü gerçi her tikel tanrının gücü tümel olarak anlaşılrsa da, bu güç tikel bireysellik olarak yine de daima sınırlı bir alana ilişkindir. Ayrıca, tanrılar öncesiz-sonrasız dinginlikleri içinde durmazlar, tikel amaçlarının peşinde harekete geçerler; çünkü somut edimsellik içinde karşılarına çıkan durumlar ve çatışmalar aracılığıyla, tanrılar kâh yardımda bulunmak için kâh

karşı tarafı engellemek veya zora sokmak için oraya buraya sürüklenip dururlar. Eyleyici bireyler olarak tanrıların girdikleri bu tek tek ilişkiler, İlahî-olanın tözselliğini —bu tözsellik hâkim temel olarak kalsa da— bulanıklaştıran ve tanrıları kısıtlanmış sonlu dünyanın karşıtlıkları ve kavgaları içine çeken bir olumsuzluk yanını kendilerinde alıkoyarlar. Kendilerine içkin olan bu sonluluk yüzünden, tanrılar, ululukları ve görkemleri ile varoluşlarının güzelliği arasında bir çelişkiye yakalanırlar ve bu da onları keyfîlik ve olumsuzluk alanına indirir. Halis heykel sanatında ve bu sanatın tapınaklarda yer alan tek tek heykellerinde olduğu gibi ilahî bireylerin yalnız başlarına, kutsanmış dinginlikleri içinde tasvir edilmeleri, ama yine de bir cansızlık havasını, duygudan bir uzaklaşmayı ve daha önce değindiğimiz [s. 244-46] o sakin yas tutma özelliğini kendilerinde alıkoymaları sayesinde, asıl İdeal bu çelişkinin tamamen ortaya çıkmasından kaçıp kurtulur. Tanrıların yazgısını oluşturan bu yas tutmadır, çünkü o, tanrıların üzerinde daha yüksek birşeyin durduğunu ve tanrıların tikeller olarak varoluşlarından tümel birliklerine bir geçişin zorunlu olduğunu gösterir. Bu yüksek birliğin tarzını ve şeklini aradığımızda, onu, tanrıların bireyselliği ve görelî belirlenimi ile karşıtlık içinde, kendi içinde soyut ve şekilsiz olan şeyde, yani zorunlulukta, yazgıda buluruz; tanrıların ve insanların üzerinde hüküm süren, fakat kendi içinde anlaşılmaz ve kavranılmaz kalan yazgı, bu soyutlama içinde, genelde tam da daha yüksek olandır. Yine de yazgı kendisi için var olan mutlak bir amaç değildir ve dolayısıyla öznel, kişisel ilahî bir hüküm de değildir; fakat sadece tek tek tanrıların tikel karakterini aşan ve bu yüzden pekçok birey arasında bir birey olarak ortaya çıkıp onların seviyesine inemeyeceği için, tekrar birey olarak sunumu yapılamayan tek bir tümel güçtür. Bu yüzden yazgı şekilsiz ve bireysellikten yoksun kalır ve bu soyutlama içinde o, tam da kendi sıfatıyla zorunluluktur; bu zorunluluk, hem tanrıların hem de aynı zamanda insanların tikeller olarak kendilerini birbirlerinden ayırdıklarında, birbirleriyle savaşa tutuştuklarında, bireysel güçleri-

ni tek-yanlı olarak dayattıklarında ve kısıtlı alanlarının ve kısıtlı yetkilerinin üzerine yükselmeye çalıştıklarında, kendisine boyun eğmek ve itaat etmek zorunda kaldıkları değiştirilemez yazgıdır.

2. İnsanbiçimlilikleri Yoluyla Tanrıların Çözülüşü

Şimdi kendinde-ve-kendisi-için [yani, mutlak —çn.] zorunluluk, tek tek tanrıların bir özniteliği olmadığı için, onların öz-belirlenimlerinin içeriğini sağlamaz ve onları belirlenimsiz bir soyutlama olarak havada asılı bırakır; bunun sonucunda tanrıların tikel ve tekil yanı derhal serbest kalır ve bu da yazgıyı, insanlaştırmamanın dışsallığı içine ve insanbiçimliliğin sonluluğu içine sızdırmaktan kurtamaz; işte bu etmenler, tanrıları, tözsel ve ilahî olanın Kavramını oluşturan şeyin tersi yöne saptırır. Sanatın bu güzel tanrılarının çöküşü, bu yüzden, tamamen onların kendileri tarafından zorunlu kılınmıştır, bilinç artık onlarda huzur bulamaz ve dolayısıyla onlardan kendisine geri döner. Fakat daha yakından bakıldığında, hem dinî hem de sanatsal inanç için tanrıların çözülüşü, genel olarak Grek insanbiçimciliğinin türünde ve tarzında zaten örtük olarak bulunur.

(a) İçsel Öznelliğin Eksikliği

Çünkü [Greklerde tanrıların] tinsel bireysellik[i], İdeal olarak, insan şekli içine, ama dolaylımsız, yani bedensel şeklin içine girer; öznel bilincinin iç dünyası içinde kendini Tanrı'dan ayrı olarak bilen, yine de herşeye rağmen bu ayrımı iptal edip aşan ve bu sayede Tanrı'yla bir olarak kendi içinde mutlak sonsuz öznellik haline gelen kendinde ve kendisi için insanlığın içine değil.

(α) Bu yüzden, kendini sonsuz olarak bilen içsellik sunumunun yapılması, plastik sanat İdealinde eksiktir. Plastik olarak güzel şekiller gerçi yalnızca taştan ve bronzdan ibaret değildirler, ama içerikleri ve ifadeleri bakımından sonsuz öznellikten de yoksundurlar. Elbette [Grek dünyasındaki] güzel ve sanat, istersek eğer

şimdi de bizi tinsel olarak canlandırabilir; ama ne var ki bu *tinsel canlanma* öznel birşeydir ve öyle kalır; görümüzün nesnesinde, yani [Grek] tanrılar[ın]da bulunmaz. Fakat hakikî bütünlük için bu kendini-bilen birlik ve sonsuzluk yanına da gerek vardır, çünkü yalnızca bu yan yaşayan ve bilen Tanrı'yı ve insanı oluşturur. Fakat esas itibarıyla bu yanın Mutlak'ın içeriğine ve doğasına ait olduğu da öne çıkarılmazsa, o zaman Mutlak, tinsel özne olarak hakikî tarzda görünüşe çıkmaz; fakat sadece nesnelliği içinde, kendine ait bilinçli bir tinden yoksun olarak görümüzün karşısına çıkar. Şimdi tanrıların bireyselliği elbette öznellik ögesini de içerir, ama olumsuzluk olarak içerir ve bu öznellik tanrıların tözsel dinginliği ve kutsanmışlığı dışında kendi seyrini sürdüren bir gelişme içinde kalır.

(β) Öte yandan, kendi karşısında heykel sanatının tanrılarını bulan bu öznellik, kendi içinde sonsuz ve hakiki öznellik de değildir. Yani bu öznellik, üçüncü sanat-biçiminde, romantik sanatta ayrıntılı bir şekilde göreceğimiz gibi, kendisine karşılık gelen nesnellik olarak, kendi içinde sonsuz kendini-bilen Tanrı'yı önünde bulur. Fakat şu anki evrede, mükemmel güzellikteki tanrı-şekilleri içinde öznenin *kendisi* mevcut olmadığı için ve tam da bundan ötürü özne, seyrettiği şeyde, karşısında duran nesnel birşey olarak kendini bilince getirmez; o hâlâ mutlak nesnesinden ayrı ve kopuktur, bu yüzden de yalnızca olumsuz ve sonlu bir öznedir.

(γ) Daha yüksek bir alana geçişin, hayalgücü ve sanat tarafından tanrıların yeni bir savaşı olarak kavranmış olabileceğini düşünebilirdik; tıpkı doğa-tanrıların sembolik'inden klasik sanatın tinsel İdeallerine kökensel geçişte olduğu gibi. Ama durum hiç de böyle değildi. Tersine bu geçiş bilinçli bir edimsellik ve mevcudiyet savaşı olarak tamamen farklı bir alanda yürütülmüştü. Bunun sonucunda sanat, yeni biçimler içinde ele geçirmesi gereken daha yüksek içerikle ilişkili olarak tamamen farklı bir konum elde eder. Bu yeni içerik *sanat* tarafından açığa vurulmakla geçerli kılınmaz, o, sanat olmaksızın kendisi için açıktır; bu içerik, ilkin nedensel temellendirmeler yoluyla akılyürütmenin düzyazısal zemininde ve

daha sonra da, özellikle mucizelerin ve din-uğruna-şehitliklerin vb. bir sonucu olarak, yürekte ve yüreğin dinî duygularında öznel bilme [edimi —çn.] içerisine girer ve sonlu her şeyin Mutlak ile, yani yalnızca tasarımlanmış değil, fakat *olgusal* bir mevcudiyete doğru götüren olayların bir akışı olarak edimsel tarihte şimdi açık kılınmış olan Mutlak ile karşıtlık içinde olduğunun bilincini birlikte getirir. İlahi-olan, Tanrı'nın kendisi, etten kemikten hale gelmiş, doğmuş, yaşamış, acı çekmiş, ölmüş ve göğe yükselmiştir. Bu, sanatın kendinin bulmuş olduğu bir malzeme değildi, sanatın dışında mevcuttu, dolayısıyla sanat onu kendi kaynaklarından türetmeyip, şekillendirmek için önünde hazır buldu. Sözü edilen ilk geçiş uğrağı ve tanrıların savaşı, bunun tersine, kökenini *sanat-görüşünde* ve hayalgücünde buluyordu; sanat-görüşü ve hayalgücü, öğretilerini ve şekillerini kendi iç varlığından çıkarmış ve şaşkınlık içindeki insanlara yeni tanrılarını vermişti. Fakat bundan ötürü klasik tanrılar varoluşlarını yalnızca tasarım aracılığıyla elde etmiş oldular; onlar yalnızca taşta ve bronzda veya görüde vardılar, ette kemikte ve kanda veya edimsel tinde değil. Bu yüzden Grek tanrılarının insanbiçimliliği bedensel olsun tinsel olsun edimsel insan varoluşundan yoksundu. Belirlenimli varoluş, hayat ve bizzat Tanrı'nın etkililiği olarak bu etteki ve tindeki edimselliği yalnız Hristiyanlık getirir. Dolayısıyla doğal ve duyusal olan, her ne kadar olumsuz olarak biliniyor olsa da, şimdi bu bedensellik ve bu et onurlandırılır ve insanbiçimlilik kutsallaştırılır. Nasıl ki insan kökensel olarak Tanrı'nın sureti idiyse [Tekvin, 1:26], Tanrı da insanın suretidir ve Oğulu gören Babayı görür, Oğulu seven Babayı da sever [Yuhanna, 14:9, 21]; Tanrı, edimsel insan varoluşunda tanınıp bilinmelidir. Dolayısıyla bu yeni içerik, sanatın kavrayışları tarafından bilince getirilmez; fakat edimsel bir olup-bitme olarak, etten kemikten hale gelmiş Tanrı'nın tarihi olarak sanata dışarıdan verilir. Bu geçiş, kendi başlangıç noktasını sanattan almış olamazdı; çünkü öyle olsaydı, eski ile yeninin çatışması fazlasıyla eşitsiz olmuş olurdu. Vahyedilmiş dinin Tanrısı hem içerik hem de

biçim bakımından gerçekten hakikî olarak edimsel Tanrıdır. Tam da bu nedenden ötürü, O'nun hasımları salt insanın hayalgücünün yarattıkları olurdu ve onlar hiçbir alanda bu Tanrıyla boy ölçüşemezlerdi. Öte yandan, klasik sanatın eski ve yeni tanrıları, her ikisi de, hayalgücü zeminine aittirler; onlar, tek gerçekliklerini, sonlu tin tarafından doğanın ve tinin güçleri olarak kavranmış ve tasarımılanmış olmalarında bulurlar ve bu tanrıların karşı karşıya gelişi ve savaşı ciddi bir konudur. Fakat eğer Grek tanrılarından Hristiyanlığın Tanrısına geçiş sanat tarafından meydana getirilmiş olsaydı, bir tanrılar savaşının sunumunda dolayimsız olarak hiçbir hakiki ciddiyet bulunmazdı.

(b) Hristiyanlığa Geçiş Yalnızca Modern Sanatın Bir Konusudur

Bunun sonucu olarak, olup bittiği şekliyle bu çatışma ve geçiş ancak yakın zamanlarda, o da tesadüfen, sanatın ayrı bir konusu haline gelmiştir; bu konu sanatın gelişiminin bütünü içinde hiçbir dönemi belirtmediği gibi, bütün içinde etkili bir uğrak da olmamıştır. Bu bağlamda burada sadece tanınmış birkaç yayına değineceğim. Son günlerde sanatın çöküşünden bir yakınma işitilir olmuştur ve Grek tanrılarına ve kahramanlarına duyulan özlem çok defa şairlere de bir konu sağlamıştır. O günlerde, bu yas-tutma özellikle Hristiyanlığa karşıt olarak ifade edilmiştir; aslında Hristiyanlığın daha yüksek bir hakikat içerdiğini kabul etme yönünde bir isteklilik vardı, ama ne var ki sanatın bakış açısından klasik antikitenin çöküşüne hayıflanmamak da mümkün değildi. Schiller'in *Götter Griechenlands* [Grek Ülkesinin Tanrıları] adlı şiiri bu temayı içerir ve bu şiir burada sadece güzel sunumu, çın çın çınlayan ritmi, canlı betimleri veya içerisinden kopup geldiği yüreğin güzel yası içinde bir şiir olarak değil, fakat içeriği ile de ele alınmaya değer bir şiirdir, çünkü Schiller'in "pathos"u daima hakiki ve derin-düşüncelidir.

Elbette ki sanat bizzat Hristiyan dininin yönlerinden biridir, fakat Aydınlanma dönemine kadarki gelişimi içinde bu din aynı zamanda sanatın kesinlikle gerek duyduğu ögenin, yani Tanrı'nın edimsel insani şeklinin ve görünüşünün düşünme ve anlamayetisi tarafından bastırıldığı bir noktaya da ulaşmıştı. Çünkü insan şekli ve onun ifade ettiği ve söylediği şey, yani insaniî olay, eylem, duygu, içerisinde sanatın tinin içeriğini kavramak ve sunumunu yapmak zorunda olduğu biçimdir. İmdi anlamayetisi Tanrı'yı salt bir düşünce varlığı yaptığı, Tanrı'nın tininin somut gerçeklik içindeki görünüşüne artık inanmadığı ve böylece düşünce-Tanrı'sını bütün edimsel varoluştan sürgün ettiği için, bu tür bir dini aydınlanma zorunlu olarak sanatla bağdaşamayan tasarımlara ve taleplere ulaşmıştı. Fakat anlamayetisi bu soyutlamalardan yeniden Akıl'a yükseldiğinde, somut birşeye ve aynı zamanda sanatın olduğu somut şeye duyulan gereksinim hemen yeniden ortaya çıkıverdi. Aydınlanmış anlamayetisi dönemi elbette sanatsal etkinlikte de bulunuyordu, fakat bu etkinlik, çıkış noktasını bu dönemden almış olan Schiller'de de görebileceğimiz gibi, çok düzyazısal bir şekilde gerçekleşiyordu; bu durumda, anlamayetisi tarafından artık doyurulamayan Akıl, hayalgücü ve tutku gereksinimi içinde, Schiller genelde sanata ve özelde de Greklerin klasik sanatına, tanrılarına ve dünya-görülerine canlı bir özlem duymuştu. Az önce sözünü ettiğim şiir, Schiller'in zamanının soyut düşünceleri tarafından zincire vurulmuş olan işte bu özlemde doğmuştu.

Şiirin ilk biçiminde, Schiller'in Hristiyanlık karşısındaki tavrı baştan sona polemik tondadır, fakat daha sonra Schiller üslûbundaki bu sertliği yumuşatmıştır, çünkü o, yalnızca Aydınlanmanın anlamayetisi-merkezli bakış açısına karşıydı ve bu bakış açısı da bir süre sonra artık egemenliğini kaybetmeye başlamıştı. Schiller, şiirin başında Grek dünya-görüşünü mutlulukla över; bu dünya-görüşüne göre doğanın bütünü canlıdır ve tanrılarla doludur; daha sonra şimdiki duruma geçer ve bu duruma özgü olarak doğa-yasalarının

ve Tanrı karşısında insanın konumunun düzyazısal kavranışından dem vurup şunları söyler:

“Bu kederli sükûnet,
Yaradanımı mı bildiriyor bana?
Kendisi gibi karanlık örtüsü de,
Onu ulu kılabilen yalnızca,
Kendimden-vazgeçişimdir benim.”¹

Elbette Hristiyanlıkta kendinden-vazgeçiş özsel bir özelliktir, fakat insanın, keşişçe tasarımlar içinde, yüreğini, duygusunu, doğal içtepilerini kendi içinde öldürmesini gerektirir; insanın ahlâkî, akılsal ve edimsel dünyada, ailede ve devlette kendisini cisimleştirmesini değil —tıpkı Aydınlanmanın ve onun Deizm’inin Tanrı’nın bilinemez olduğunu ileri sürmesi ve insana en yüksek vazgeçiş, yani Tanrı hakkında hiçbir şey bilmeme ve O’nu kavramama yönündeki vazgeçiş yüklemesi gibi. Oysa ki hakikî Hristiyan görüş tarzına göre kendinden-vazgeçiş, tinin daha yüksek bir özgürlüğe ve kendiyle-uzlaşmaya ulaşmasını sağlamak için tamamen doğal, duyusal ve genel olarak sonlu-olanın uygunsuzluğunu bertaraf ettiği dolayım uğrağı, geçiş noktasıdır; bu özgürlük ve kutsanmışlık Grekler tarafından bilinmiyordu. Demek ki Hristiyanlıkta, yalnız başına bir tanrının ululanmasından ve onun tanrısızlaşmış dünyadan tam ayrılışından ve uzaklaşıp gidişinden söz edilemez; çünkü tam da tinin bu özgürlüğünde, bu kendiyle-uzlaşmasında Tanrı içkindir ve bu görüş açısından bakıldığında

¹Hegel “örtü”yü, artık canlı ve tanrılarla dolu olmayan, fakat doğay-salarıyla yönetilen doğa olarak aldıysa eğer, bu alıntı konuya uygun düşer görünür. Bu bir yanlış anlatım gibi görünüyor, çünkü metnin bağlamı, Grek tapınaklarının neşeli güzelliği ile Hristiyan kilisesinin karanlığı arasındaki karşıtlıktır. Hegel alıntının ilk dizesinde bir bölümü atlamıştır. Bu bölüm katıldığında çeviri şöyle olabilirdi: “Nasıl bir yer bu içine girdiğim? bu kederli yer bana yaradanımın orada olduğunu mu bildiriyor? Kendisi gibi karanlık meskeni de, onu ulu kılabilecek tek şey kendimden-vazgeçmemdir benim.”

Schiller'in "O zamanlar tanrılar daha insanî olduğundan, insanlar da daha tanrısaldı" diyen ünlü sözü bütünüyle yanlıştır. Bu yüzden şiirin sonunda sonradan yapılan değişikliği vurgulamamız gerekir, orada Grek tanrıları hakkında şunlar söylenir:

"Zaman tufanından sökülüp koparılmış,
Pindos dağının doruklarında
Süzülürler öylece esirgenmiş tanrılar,
Ezgide ölümsüzce yaşayan,
Yokolup gitmek zorundadır hayatta."

Bu sözlerle yukarda belirttiğimiz şey onaylanır: Grek tanrıları yerlerini tasarımlarda ve hayalgücünde bulurlar; onlar ne hayatın edimselliği içinde yerlerini koruyabilirler ne de sonlu tine nihaî doyum verebilirlerdi.

Farklı bir şekilde, başarılı Ağıt şiirlerinden ötürü Fransızların Tibullus'u diye adlandırılan Parney,² *La guerre des Dieux* [*Tanrıların Savaşı*] başlıklı bir tür epik olan on kitaplık uzun bir şiirde Hristiyanlığa karşı bayrak açtı; amacı da, apaçık bir nükte hoppalığıyla, ama yine de sıkı bir humor ve espri anlayışıyla şakalar yapıp alaylar ederek Hristiyan tasarımlarını sarakaya almaktı. Fakat bu şakalar şen şakrak bir havaîlikten öteye gitmedi ve bu sefihlik ve hafifmeşreblik, Friedrich von Schlegel'in *Lucinde*'si³ zamanında olduğu gibi, kutsal ve yüksek mükemmelliğe sahip bir şey haline getirilmedi. Parney'nin şiirinde Meryem Ana şüphesiz çok kötü bir şekilde çıkar karşımıza; keşişler, Dominikenler, Fransiskanlar vb. şarab ve Bacchus rahibeleri tarafından ayartılır, Hristiyan rahibeler de orman tanrıları Faunalar tarafından baştan çıkartılır ve bu böylece oldukça sapkın bir şekilde sürüp gider. Fakat sonunda Grek dünyasının tanrıları altedilir ve onlar Olympos'tan Parnassos'a geri çekilirler.

²Evariste Désiré de Forges, Vicomte de Parney, 1753-1814. Bu epik şiirin 1799'da Paris'te ikinci bir baskısı yapılmıştı.

³Berlin, 1799. Bkz. Hegel, *Hukuk Felsefesi*, § 164'e Ek.

Son olarak, *Braut von Korinth* adlı eserinde,⁴ Goethe, aşkın yasaklanmasını, yanlış anlaşılan bir kendinden-vazgeçiş ve kendini-feda-ediş talebine olduğu kadar, Hristiyanlığın hakikî ilkesine de uygun olarak canlı bir tablo içinde tasvir etmiştir; Goethe'nin yaptığı şey, kadının kaderinin evlenmekten ibaret olduğunu mahkûm eden ve zorunlu bekareti evlilikten daha kutsal birşey olarak gören bu yanlış çileciliği doğal insanî duygular karşısına koymaktır. Nasıl ki Schiller'de Grek hayalgücü ile modern Aydınlanmanın anlamayetisine dayalı soyutlamaları arasında bir karşıtlık buluyorsak, burada da aşk ve evliliğin Greklerdeki ahlâkî ve duyusal yönden haklı çıkarımı ile sadece tek-yanlı ve hakikî-olmayan Hristiyan dinî görüşüne ait tasarımların karşıtlaştığını görüyoruz. Eserin bütününe büyük bir sanatla tüyler ürpertici bir hava verilmiştir, çünkü burada sözkonusu edilenin gerçek bir genç kız mı yoksa ölmüş biri mi olduğu, canlı biri mi yoksa bir hayalet mi olduğu belirsiz kalır ve aynı ölçüde büyük bir ustalıkla, aşk oyunu ölçülü, uyaklı bir şekilde ciddiyetle içiçe örülür ve bununla eser daha da ürkütücü hale gelir.

(c) Kendi Alanı İçinde Klasik Sanatın Çözülüşü

İmdi yeni sanat-biçiminin esasını anlamaya girişmeden önce —ki bu yeni sanat-biçiminin eskisine karşıtlığı, burada özsel özel-likleriyle ele almış olduğumuz sanatın gelişim akışına ait değildir—, ilkin, antik sanatta olup biten geçişi en açık şekliyle görümüzün önüne getirmeliyiz. Bu geçişin ilkesi şurada bulunur: şimdiye kadar tinin bireyselliği doğanın ve insan varoluşunun hakikî tözleri ile uyum içinde görüye getirilmişken ve tin kendi hayatı, istemesi ve etkinliği boyunca bu uyum içinde kendini bilmiş ve bulmuşken, şimdi tin iç-hayatının sonsuzluğuna geri çekilmeye

⁴Çoğu kez *Korinthos'lu Gelin* diye çevrilmiştir, fakat *Braut* burada nişanlı anlamındadır.

başlar; her ne kadar burada tin, hakiki sonsuzluk yerine, yalnızca biçimsel ve aslında hâlâ sonlu bir kendine-geridönüş kazansa da.

Söz konusu ilkeye karşılık gelen somut durumlara daha yakından bakarsak, Grek tanrılarının edimsel insan hayatının ve eyleminin tözlerini bünyelerinde barındırdıklarını daha önce görmüştük. Fakat insan varoluşunun en yüksek yazgısı, tümel ilgisi ve amacı şimdi dinin dışında varolan birşey olarak dünyada mevcut hale gelmişti. Nasıl ki dışsal ve edimsel görünüşe-çıkış Grek tinsel sanat-biçimi için özsel idiye, aynı şekilde insanın mutlak tinsel yazgısı da, fenomenal dünyada, bireyin, tözüyle ve tümelliğiyle uyum içinde olmayı talebettiği gerçek bir edimsellik [yani devlet] olarak hayata geçmişti. Grek ülkesinde bu en yüksek amaç, devlet hayatı, yurttaşlar topluluğu ve onların etik hayatı ve canlı vatan-severlikleri idi. Bu ilginin ötesinde daha yüksek ve daha hakikî hiçbir şey yoktu. Fakat dünyevî ve dışsal bir görünüş olarak devlet-hayatı, genel olarak dünyevî gerçeklik durumları gibi gelip geçiciliğin pençesine düşer. Yurttaş olmakla tüm kamu işlerinde en yüksek yürütme gücünü elinde tutan yurttaşlar-bütünü ile böylesine dolayımısca özdeş olan bu tür bir özgürlük devleti, ancak küçük çaplı ve zayıf olabilir ve böyle bir devlet ya kendi içerisinde yıkılmak zorunda kalır ya da dünya-tarihinin akışı içinde dışarıdan yıkıma uğratılır.

Çünkü devlet-hayatının tümelliği ile bireyin bu dolayımıs birliğinde, bir yandan (a) öznenin kendine özgü karakteri ve özel bireyselliği haklarına kavuşamaz ve bütüne zarar vermeden gelişebileceği bir hareket alanı bulamaz. Öznenin bu kendine özgü karakteri ve özel bireyselliği, bünyesinde yer almadığı bu. tözsel örgütlenmeden ayrılmakla şimdi artık başına buyruk kendi yoluna giden sınırlı, doğal öz-çıkar olarak kalır ve bütüne yönelik hakikî ilgiden tamamen uzak ilgiler peşinde koşar ve dolayısıyla da sonunda mücadele ede ede kendi öznel gücüyle direnmeyi başardığı devletin yıkımına yol açar. Öte yandan (b) bizzat bu -

özgürlüğün içerisinde öznenin kendisinde öznenin daha yüksek bir özgürlüğü gereksinimi uyanır; özne, yalnızca tözsel bütün olan devlette değil, yalnızca kabul edilmiş törellikte ve yasallıkta değil, fakat kendi yüreğinde özgür olmayı talebeder; çünkü özne, öznel bilme edimi içinde iyiyi ve haklıyı kendi kaynaklarından meydana getirmek ve bunları tanınma düzeyine çıkartmak ister. Özne özne olarak kendisi içinde tözsel-olma bilincine sahibolmak ister ve bundan ötürü devletin amacı ile öznenin özgür birey olarak kendi içinde sahibolduğu amaç arasında yeni bir çatışkı ortaya çıkar. Böyle bir karşıtlık daha Sokrates'in zamanında başlamıştı; o sıralarda haddini bilmezlik, öz-çıkart ve demokrasinin ve demagogjinin gemi azıya alışı o günkü edimsel devletin temellerini sarsıyordu; öyle ki Ksenophon ve Platon gibi adamlar, içinde doğup büyüdükleri devlette kamu işlerinin yürütülmesinin öz-çıkart gözetken ve bunun dışında hiçbir şeyi umursamayan ellere geçmiş olmasından tiksinti duyuyorlardı.

Bu yüzden geçiş döneminin tını, esas olarak, kendisi için bağımsız tinsel alan ile dışsal varoluş arasındaki genel yarılmaya dayanır. Artık içinde kendini bulamadığı gerçekliğinden bu kopuş içinde tinsel-olan soyut olarak tinseldir; ama yine de burada tinsel-olan, hiçbir şekilde Doğuluların Bir olan tanrısı da değildir; fakat tersine düşüncede tümel, hakikî, iyi, ahlâki her ne varsa öznel iç bilincinde meydana getiren ve muhafaza eden edimsel bilen-öznedir —ki böyle bir öznel iç bilinç mevcut edimselliğin hiçbir bilgisine sahip olmayıp, sadece kendi düşüncelerine ve kanılarına sahiptir. Bu karşıtlıkta durup kaldığı ve karşıt yanları karşıtlıkları içinde birbiri karşısına koyduğu ölçüde, bu bağıntı tamamen düzyazısal bir doğadadır. Bu evrede henüz bu düzyazıya ulaşmış değiliz. Yani bu evrede, bir yanda, kendinde sabitlenmiş bir halde, iyiyi yüreğinin erdeminde isteyen ve arzularının doyumunu ve Kavramının gerçekliğini yüreğinin erdeminde tasarlayan bir özne bilinci bulunur bulunmasına —ki bunlar evvelce eski tanrılarda,

törelere ve yasalarda isteniyor ve tasarlanıyordu—; ama özne, mevcut olduğu şekliyle varoluş karşısında, zamanının edimsel politik hayatı karşısında, eski zihniyetin, yani daha önceki vatanseverliğin ve politik bilgeliğin çözülüşü karşısında büyük bir öfkeye kapılmakta ve bu yüzden de öznel iç hayatı ile dış gerçeklik arasındaki karşıtlığa yakalanmaktadır. Çünkü iç hayatında özne, hakiki ahlâkiliğin bu salt tasarımlarında tam bir doyum bulmamakta ve bu yüzden onu değiştirmek amacıyla kendini olumsuz şekilde bağıntıladığı dışsal-olana karşı düşmanca bir tavır almaktadır. Bununla birlikte, daha önce söylediğimiz gibi, bir yanda, öznde öz-belirlenimli bir içsel içerik mevcuttur elbette ve özne sebatla bu içeriği ifade ederken, aynı zamanda bu içerikle çelişen karşısındaki dünya ile de uğraşmak zorundadır ve burada öznenin görevi, bu gerçekliği iyi-olana ve hakiki-olana karşıt yöndeki kendi çürüyüp bozuluşu çerçevesinde tasvir etmektir; öte yandan, bu karşıtlık da, çözülüşünü yine sanatın kendisinde bulur. Yani yeni bir sanat-biçimi ortaya çıkar ki, bu sanat-biçiminde karşıtların mücadelesi bu karşıtlığı olduğu gibi bırakan düşünceler tarafından yönetilmez; tersine çürüyüp bozuluşunun çıldırışlığı içinde kendi kendini yıkıma uğratan gerçekliğin bizzat kendisi bu sunum tarzına getirilir; bu sayede tam da gerçekliğin bu kendini-yıkımı içinde hakiki-olan, sabit ve süregiden bir güç olarak kendini bu aynada gösterebilir ve çıldırışlık ve akılsızlık yanı, kendi içinde hakiki-olana dolayısızca karşıt bir güç olarak bırakılmaz. Bu sanat türünün bir örneği komedyadır; Grekler arasında Aristophanes kendi zamanının gerçekliğinin en özsel alanları ile ilgili olarak komedyaya sanatını öfkeden uzak, saf ve içaçıcı bir neşe içinde kullanmıştır.

3. Satir (Taşlama, Yergi, Hiciv)

Yine de sanatın hâlâ daha tamuygun bu çözülümünün bir o kadar da gözden kaybolmakta olduğunu görürüz, çünkü karşıtlık bizzat *antitez* biçiminde diretir ve dolayısıyla her iki yanın şiirsel

bir uzlaştırılması yerine düzyazısal bir bağıntısına yol açar; bu bağıntı yoluyla, güzel insanî-dünya gibi plastik sanatın tanrıları da çöküp gittiğinden, klasik sanat biçimi aşılmış görünür. Şimdi burada hemen, daha yüksek bir şekillenme tarzına bu geçiş noktasına yerleştirilebilecek ve bu geçişi edimsel olarak gerçekleştirebilecek sanat-biçimini arayıp taramamız gerekiyor. Sembolik sanatın son noktası olarak da benzer tarzda kendi sıfatıyla şeklin bir biçimler çokçeşitliliği içerisinde —fablde, benzeştirmede, meselde, muam-mada vb.— anlamından kopup ayrılışını bulmuştuk. Şimdi bu noktada da İdealin çözülüşünün zemini benzer bir yarılma ise, şimdi-ki geçiş türünün öncekinden ayrımı sorusu ortaya çıkıyor. Ayrım şuradadır.

(a) Klasik Sanatın Çözülüşünün Sembolik Sanatın Çözülüşünden Ayrımı

Has anlamda sembolik ve benzeştirmeli sanat-biçiminde şekil ve anlam, yakınlıklarına ve ilişkilerine rağmen, daha en baştan birbirine yabancıdır; yine de onlar olumsuz değil, dostça bir bağıntı içerisinde bulunurlar, zira tam da her iki yandaki niteliklerin ve özelliklerin aynılığı veya benzerliği onların bağlantısının ve benzeşiminin temeli olarak kendisini gösterir. Bu nedenle onların böyle bir birlik içerisindeki kalıcı ayrılığı ve yabancılığı, ayrılmış yanlar arasında *düşmanca türden* bir ayrılık ve yabancılık değildir, ne de bu iki yan kendinde ve kendisi için [mutlak] sımsıkı bir kaynaşmadan geçerek birbirinden kopup ayrılmıştır. Öte yandan, klasik sanatın İdeali anlamın ve şeklin, tinsel iç bireyselliğin ve onun cisimselliğinin mükemmel içiçe-örülüğünden ileri gelir; ve dolayısıyla böyle mükemmel bir birlik içerisinde biraraya kenetlenmiş yanlar birbirinden sökülüp ayrılırsa, bu ancak, onlar artık bir-biriyle uyuşamadıkları ve barışçıl uzlaşımlarından çıkıp bağdaşmazlığa ve düşmanlığa yürümek zorunda oldukları için olur.

(b) *Satir*

Dahası, sembolikten ayrılmı olarak bu bağıntı *biçimiyle* birlikte, şimdi birbirine karşıtlık içinde duran iki yanın *içeriği* de başkalaşmış olur. Yani sembolik sanat-biçiminde, şu veya bu ölçüde soyutlamalar, genel düşünceler ya da hatta düşünömler —tönellikler— biçimindeki belirlenimli önermeler sembolik sanat-şekli yoluyla andırımlı bir gösterim kazanır; oysa ki romantik sanata bu geçişte kendisini geçerli kılan biçimde de gerçi içerik tömel düşüncelerin, kanıların ve anlamayetisine dayalı önermelerin benzer soyutlamasından oluşur, gelgelelim burada karşıtlığın bir yanına içerik kazandıran, kendi sıfatıyla bu soyutlamalar değil, fakat onların *öznel* bilinçteki ve bizzat kendine-dayanan öz-bilinçteki varoluşudur. Çünkü bu ara evrenin ilk talebi, İdealin eriştiği tinsel-olanın kendisi için bağımsız olarak ortaya çıkmasıdır. Zaten klasik sanatta tinsel bireysellik, gerçekliği bakımından dolayimsız varoluşuyla uzlaşım halinde kalmakla birlikte esas şeydi. Fakat şimdi geçerli olan, artık tamuygun olmayan şekli ve genelde dış gerçeklik üzerinde hâkimiyet kazanmaya çalışan bir özneliği sunmaktır. Bu yolla tinsel dünya kendisi için özgür hale gelir; kendisini duyusal-olandan çekip çıkarır ve dolayısıyla kendisine bu geri çekiliş sayesinde yalnızca kendi içselliği içinde kendine-yeten öz-bilinçli özne olarak görünür. Fakat dışsallığı kendisinden savurup atan bu özne, tinsel yönünde, henüz içeriği öz-bilinçli tinsellik biçiminde Mutlak olan hakiki bütönlük değildir; tersine edimsel-olana karşıtlıkla sakatlanmış olarak tamamen soyut, sonlu, doyum bulamamış bir özneliktir.

Bu öznenin karşısında, şimdi o da kendi yönünden özgür hale gelen aynı ölçüde sonlu bir gerçeklik bulunur, amaç tam da hakikî bir şekilde tinsel-olan ondan çıkıp içsel-olana geri döndüğü ve artık onda kendisini tekrar bulmayacağı ya da bulamayacağı için, bu gerçeklik tanırsız bir gerçeklik ve çürüyüp bozulmuş bir varoluş olarak görünür. Bu şekilde, şimdi sanat, düşönen bir tini, iynin ve

erdemın bilgisine ve iradesine sahip soyut bilgelik içerisinde özne olarak kendisine-dayanan bir özneyi, mevcut-olanın çürüyüp bozulmuşluğuyla düşmanca bir karşıtlık içine sokar. İçsel-olanın ve dışsal-olanın kaskatı uyuşmazlık içinde kaldığı bu karşıtlığın çözülmemiş doğası, bu iki yan arasındaki bağıntının düzyazısal karakterini oluşturur. Bir erdemsizlik ve ahmaklık dünyasında bilincini gerçekleştirirmede başarısız kalan soylu bir tin, erdemli bir yürek, tutkulu bir infialle veya daha ince nüktedanlıkla ve daha soğuk bir keskinlikle önünde duran varoluşa karşıt bir tutum takınır ve kendi soyut erdem ve hakikat idisiyle doğrudan çelişen dünyaya öfkelenip küser ya da onunla dalga geçer.

Sonlu öznellik ile yoz dışsallık arasında ortaya çıkan bu karşıtlık şekline bürülü sanat-biçimi, alışlagelmiş teorilerin onu nereye yerleştirecekleri konusunda hep sıkıntı çektikleri için tam hakkını veremedikleri *Satir*'dir. Çünkü *Satir*'de Epik'ten tek bir iz bile yoktur ve o aslen Lirik'e de ait değildir, çünkü *Satir*'de ifade edilen şey yüreğin duygusu değil, ama bireyin kişiliğiyle sahiden içiçe-örülü bir halde şu ya da bu öznenin tikel erdemliliği olarak görünen iynin ve kendi içinde zorunlu-olanın tümelliğidir; ama yine de *Satir* tasarımın engellenmemiş özgür güzelliğinden hazzetmez ve bu hazza doğru akmaz; tersine kendi öznelliğinin ve onun soyut ilkesinin empirik gerçeklik karşısındaki uyuşmazlığına hoşnutsuzca sımsıkı tutunur ve bu ölçüde de ne hakiki şiir ne de hakiki sanat eserleri üretir. Bundan ötürü satirik bakış noktası bu şiir türlerinden hareketle kavranmamalı, ama daha genel çerçevede klasik İdealin bu geçiş biçimi olarak anlaşılmalıdır.

(c) Satirin Yeşerdiği Toprak Olarak Roma Dünyası

İmdi *Satir*'de bildirilen şey, İdealin iç içeriği bakımından düzyazısal çözülüşü olduğundan, onun gerçek toprağını güzellik ülkesi olan Grek dünyasında aramamalıyız. Az önce betimlenen şekilde *Satir* Roma'lılara özgüdür. Roma dünyasının tını, soyutla-

manın (yani ölü yasanın) hâkimiyetidir, güzelliğin ve neşeli törelerin yıkılışı, *dolayimsız*, doğal etik hayat olarak ailenin geribastırılışı, genelde şimdi kendisini devlete teslim eden ve soğukkanlı onurunu ve düşünsel doyumunu soyut yasaya itaatte bulan bireyselliğin kurban edilişidir. Bu politik erdem ilkesi hakikî sanata karşıttır; dışarıda, bu ilkenin soğuk kaskatılığı halkların tüm bireyselliğini boyunduruk altına alır, buna karşın içerde, biçimsel hukuk benzer keskinlik içerisinde kusursuzlaştırılana dek geliştirilir. Sonuçta Roma'da güzel, özgür ve büyük sanatla karşılaşmayız. Heykel ve resim sanatlarını, epik, lirik ve dramatik şiiri Roma'lılar Greklerden devraldılar ve derslerini onlardan öğrendiler. Roma'lılarda yerli sayılabilecek olanın komik farslar, Fescennina şarkıları ve Atella güldürüleri⁵ olması, oysa Plautus'un ve elbette Terentius'un⁶ daha ince işlenmiş komedyalarının Greklerden ödünç alınması ve bağımsız üretimden çok taklide dayanması dikkate değerdir. Ennius⁷ bile Grek kaynaklarından beslenmekte ve mythologyayı düzyazısallaştırmaktaydı.

Roma'ya özellikle özgü olan sanat tarzı ilkesi bakımından yalnızca düzyazısal olan sanat tarzıdır, örneğin didaktik şiirdir (özellikle ahlâkî bir içeriğe sahipse ve genel düşünümlerine sadece vezinden, imgelerden, teşbihlerden oluşan dışsal bir süs ve retorik olarak güzel bir deyiş katıyorsa); fakat hepsinden önce de Satir'dir.

⁵Latin Roma kültür dünyasında *Fescennini versus* veya *carmina Fescennina* denen Fescennina şarkıları veya deyişleri bağbozumu ve hasat şenliklerinde, düğünlerde vb. yüzlerinde çeşitli masklar taşıyan dansçıların söyledikleri kaba güldürü, alay, şaka, argo ve cinsellik öğeleriyle örülü şarkılara veya deyişlere verilen ortak addı. Yine Latin Roma kültüründe *fabula Atellana* diye adlandırılan Atella oyunları veya farsları da benzer tarzda kalıplaşmış masklar taşıyan tipik karakterlerin rol aldığı, kaba güldürü öğeleriyle dolu şenlikli gösterilerdi —çn.

⁶Titus Maccius Plautus, M.Ö. 254-184; Publius Terentius Afer, M.Ö. 195/185-159 —çev.

⁷Quintus Ennius, M.Ö. 239-169 —çev.

İçi boş nutuklarda kendine bir parça nefes aldırmaya çalışan, çevresindeki dünyaya yönelik erdemli bir huysuzluk ruhu vardır burada. Kendinde düzyazısal olan bu sanat-biçimi ancak gerçekliğin çürümüş şeklini, bu çürümenin kendi ahmaklığı yüzünden kendi içinde çökeceği[ni bildiren bir] doğrultuda gözlerimizin önüne getirdiği ölçüde şiirsel (poetik) hale gelebilir; örneğin bir lirik şair olarak bütünüyle Grek sanat biçimi ve tarzı içinde yoğrulmuş Horatius, daha kendine has olduğu *Satirler*'inde [*Satura'lar* —çn.] ve *Mektuplar*'ında, kullandıkları araçlarda beceriksiz olmakla kendi kendisini kendi eliyle yıkan ahmaklıkları bize anlatarak zamanının törelerinin canlı bir resmini çizer. Ama yine de bu, yalnızca kötüyü gülünç kılmakla yetinen, gerçi incelikli ve kültürlü, ama kesinlikle şiirsel [poetik] bile olmayan bir neşelilik halidir. Öte yandan başka yazarlar söz konusu olduğunda, soyut hak ve erdem düşüncesi erdemsizliklerle doğrudan karşılaştırılır; ve burada kısmen soyut erdem ve bilgelik retoriki olarak dallanıp budaklanan, kısmen de daha soylu bir ruhun infialiyle zamanların çürümüşlüğüne ve köleliğine karşı yakıcı bir keskinlikle patlak veren bir huysuzluk, güceniklik, öfke ve nefret hali vardır; ya da yine, onlar, herhangi bir hakikî umut veya inanç beslemeksizin, eski törelerin, eski özgürlüğün, geçmişteki bütünüyle farklı bir dünya-durumunun erdemlerinin betimini günün erdemsizliklerinin önüne dikerler; ama yine de onların, stoik iç-huzur ve erdemli bir yürek yatkınlığının iç sarsılmazlığı dışında alçakça bir şimdinin bocalayışına, kararsızlığına, sıkıntısına ve tehlikesine karşı çıkartacakları hiçbir şey yoktur. Bu hoşnutsuzluk hali, Roma tarihyazıcılığına ve felsefesine de [kısmen] benzer bir ton katar. Sallustius kendisinin yabancı kalmadığı ahlâki çürümüşlüğe karşı sert çıkışlar yapmak zorunda kalır; Livius, retorik inceliğine karşın, teselli ve doyumu eski günleri anlatmada arar; ve hepsinden önce Tacitus, derin ve olağanüstü bir hoşnutsuzlukla, söylevin donukluğuna düşmeksizin, zamanının kötülüklerini daha keskin çizgiler içerisinde öfkeli ve canlı bir şekilde açığa vurur. Satir

yazarları arasında özellikle Persius, Iuvenalis'ten daha yakıcı bir keskinlikle doludur. Nihayet daha sonraları, neşeli bir hafifmeşreblikle herşeye, kahramanlara, filozoflara ve tanrılara karşı çıkan ve özellikle eski Grek tanrılarını insanîlikleri ve bireysellikleri yönünden satirik tarzda hicveden Samsatlı Lukianos'u görürüz. Ne var ki, o, çoğu zaman tanrıların şekillerinin ve eylemlerinin salt dışsallıkları hakkında gevezelik etmenin ötesine geçemez ve dolayısıyla da özellikle bizler için sıkıcı ve bıktırıcı hale gelir. Çünkü bir yandan kendi inancımıza göre onun ortadan kaldırmak istediği şeyleri biz zaten çoktan halletmiş durumdayız ve öbür yandan da güzellikleri noktasından ele alınan tanrılarının bu özelliklerinin Lukianos'un şakalarına ve alaylarına rağmen öncesiz-sonrasız geçerliliğe sahip olduğunu biliriz.

Bugünlerde satirler artık başarı sergilemeyeceklerdir. Cotta⁸ ve Goethe, ödüllü satir yarışmaları düzenlediler; bu türden hiçbir şiir gelmedi. Satir mevcut-olanın kendileriyle çeliştiği sabit ilkeler gerektirir; fakat soyut kalan bir bilgelik, kaskatı bir gayretle yalnızca kendisine sıkıca yapışıp kalan ve kendisini gerçeklikle pekâlâ karşıtlık içine sokabilecek bir erdem, sahte-olanın ve hoş-olmayanın sahici şiirsel (poetik) çözülüşünü ya da hakikat içerisindeki sahici bir uzlaştırmayı beceremez.

Fakat sanat kendi ilkesini terk etmeksizin soyut iç yatkınlığın ve dışsal nesnelliğin bu çatışkılı yarılışı içerisinde durup kalamaz. Öznal-olan, sonlu gerçekliğin hakikat olarak varlığını sürdürmesine izin vermese de, yine de kendisini bu sonlu gerçeklikle olumsuzca salt karşıtlık içerisinde bağıntılamayan, tersine tam da uzlaştırmaya doğru yürüyen ve ilkin ancak bu etkinlik içerisinde klasik sanatın ideal bireyleri karşısında mutlak öznellik olarak sunuma gelen kendi içinde sonsuz ve kendinde-ve-kendisi-için-olan şey olarak kavranmak zorundadır.

⁸Johann Friedrich, 1764-1832, Alman yayıncı.

KESİM III

ROMANTİK SANAT BİÇİMİ

Giriş — Genel Olarak Romantik-Olan

ROMANTİK SANAT BİÇİMİ, şimdiye kadar konuyu ele alışımızda hep olduğu gibi, sanatın sunumunu yapmayı üstlendiği içeriğin içsel Kavramı tarafından belirlenir; bu yüzden ilkin, şimdi mutlak hakikat içeriği olarak, yeni bir dünya-görüsü ve sanat biçimi içinde bilince gelen yeni içeriğin ayırdedici ilkesini açık kılmaya çalışmalıyız.

Sanatın *başlangıç* evresinde hayalgücünün içtepisi doğadan tine yükselme çabasından oluşuyordu. Fakat bu çaba yalnızca tini arayış olarak kalıyordu, dolayısıyla tin henüz sanatın asıl içeriğini vermemiş olduğu için, yalnızca doğadan alınan anlamların veya tözsel içsellikten alınan, öznellikten yoksun soyutlamaların dışsal biçimi olarak kendini gösterebiliyordu ve bu sanat biçiminin merkezini de bunlar oluşturuyordu.

İkinci olarak, bunun karşıtını klasik sanatta bulmuştuk. Burada tin, doğadan alınan anlamları iptal edip aşmak suretiyle bağımsızlığa erişmek için mücadele ediyor olsa da, yine de içeriğin temeli ve ilkesidir; dışsal biçim ise cisimsel ve duyusal şekil içinde doğanın görünüşüdür. Yine de bu biçim, ilk evrede olduğu gibi, yalnızca yüzeysel, belirlenimsiz ve içerik tarafından nüfûz edilmemiş olarak kalmıyor, tersine sanatın mükemmelliği burada tam da doruğuna ulaşıyordu, çünkü tinsel-olan tamamen dışsal görünüşü içinden ortaya çıkıyordu; bu güzel birlik içinde, bu sanat biçimi doğa-olanı idealleştiriyor ve onu tinin tözsel bireyselliğinin

tamuygun bir cisimleşmesi haline getiriyordu. Bu yüzden klasik sanat, İdealin kavramsal olarak tamuygun sunumu, güzelin alanının tamamen ermesi haline gelmişti. Hiçbirşey daha güzel olamaz ve daha güzel hale gelemez.

Yine de her ne kadar tin tarafından kendisine tamuygun yaratılmış olsa da, dolayumsuz duyusal şekli içinde tinin güzel görünüşünden daha yüksek birşey vardır. Çünkü dışsallık ortamı içinde gerçekleştirilen ve dolayısıyla duyusal gerçekliği tinin upuygun bir varoluşu haline getiren bu birlik, yine de bir kere daha tinin hakikî Kavramına karşıt hale gelir; bunun sonucunda tin, cisimsel-olandaki uzlaşımından kendine geri itilip, kendi içerisinde kendisiyle bir uzlaşma yönelir. İdealin bu yalın, yekpâre bütünlüğü çözümlüme uğrar ve (a) kendi-içinde-var-olan öznelliğin ve (b) dışsal görünüşün iki-yanlı bütünlüğüne ayrılır ve bu da bu ikiye ayrılma sayesinde tinin kendi içsellik ögesi içinde daha derin bir uzlaşma ulaşmasını sağlar. İlkesi kendi kendisiyle uyuşumu, Kavramının gerçekliğiyle birliği olan tin, kendisine karşılık gelen varoluşu ancak kendi has tinsel duygu dünyasında, yüreğin ve genel olarak içsellüğün dünyasında bulabilir. Bu yolla tin karşıtını, yani *varoluşunu* tin olarak kendinde ve kendi içinde bulma ve sonsuzluğunu ve özgürlüğünü yalnızca bu şekilde kazanma bilincine varır.

1. İçsel Öznellik İlkesi

Tinin bu kendine yükselişleriyle, tin, şimdiye kadar varoluşun dışsallığında ve duyusallığında aramak zorunda kaldığı nesnelliğini kendi içinde elde eder ve kendisiyle bu birliği içinde kendini duyumsar ve bilir. Bu tinsel yükseliş romantik sanatın temel ilkesidir. Şu zorunlu belirlenim de bununla sımsıkı bağlantılıdır: sanatın bu son evresinde klasik İdealin güzelliği ve dolayısıyla tam da kendi şekli ve en tamuygun içeriği içinde güzel, artık en son şey değildir. Çünkü romantik sanat evresinde tin bilmektedir ki, kendi

hakikati cisimselliğin içine dalmasından ibaret değildir; tersine tin, ancak dışsal-olandan kendisiyle içtenliğine geri çekilmekle ve dışsal gerçekliği kendisine uygunsuz bir varoluş olarak konumlamakla kendi hakikatinden emin hale gelir. Bu yüzden bu yeni içerik de kendini *güzel* kılma görevini içerse de, yine de şimdiye kadar açıklandığı anlamda güzel bu içerik için ikincil birşey olarak kalır ve güzel, kendi içinde sonsuz tinsel öznellik olarak mutlak içsel hayatın *tinsel* güzelliği haline gelir.

Ama bundan ötürü tin, sonsuzluğa erişmek için kendisini salt biçimsel ve *sonlu* kişilikten *Mutlak*'a yükseltmek zorundadır; yani tinsel-olan, kendisini salt tözsel-olanla dolu özne olarak ve orada, kendini-bilen ve isteyen özne olarak sunuma getirmelidir. Diğer taraftan, tözsel-olan ve hakikî-olan, salt bir insanlık 'öte'si olarak kavranmamalıdır ve Grek dünyagörüsünün insanbiçimciliği soyulup atılmamalıdır; fakat edimsel öznellik olarak insan varlığı ilke kılınmalıdır; ve insanbiçimli-olan, daha önce görmüş olduğumuz gibi [s. 178-79, s. 268-70], ancak bu yolla tamlığına erişir.

2. Romantik-Olanın İçeriğinin ve Biçiminin Daha Ayrıntılı Özellikleri

Bu temel belirlenimde örtük olarak bulunan daha ayrıntılı özelliklerden yola çıkarak, şimdi [romantik sanattaki] konular grubuna ve bunların biçimine genel olarak açılım kazandırmamız gerekir. Bu değişen biçim romantik sanatın yeni içeriği tarafından koşullandırılır.

Romantik sanatın hakiki içeriği mutlak içselliktir ve ona karşılık gelen biçim kendisinin bağımsızlığını ve özgürlüğünü kavrayışıyla tinsel öznelliktir. Bu kendi içinde sonsuz ve kendinde ve kendisi için tümel içerik, tikel olan herşeyin mutlak olumsuzlanmasıdır; bütün dışsal bağıntıları, doğanın bütün işleyişlerini, bunların doğuş, yokoluş ve yeniden-doğuş döngüsünü, tinsel varoluş-

taki bütün kısıtlanmışlığı bertaraf etmiş ve bütün tikel tanrıları saf ve sonsuz bir kendiyle-özdeşliğe doğru çözümlüme uğratmış bu yalın kendi kendisiyle birliktir o. Bu Pantheon'da tüm tanrılar tahtlarından indirilmiş, özneliğin alevi onları yakıp yıkmıştır ve plastik unsurlara dayalı çoktanrılılık yerine, sanat şimdi yalnızca *tek bir Tanrı'yı, tek bir tini, tek bir mutlak bağımsızlığı* tanıyıp bilir; kendini mutlak bilme ve isteme olarak kendisiyle özgür birlik içinde kalan ve artık tek ve biricik tutarlılıkları karanlık bir zorunluluğun¹ dayatmasından ileri gelen tikel karakterlere ve işlevlere bölünüp ayrılmayan *tek bir Tanrı'dır* bu.

Yine de kendi sıfatıyla mutlak öznelik, Kavramına tamuygun *edimsel* öznelik olmak için dışsal varoluşa ilerleyip sonra da bu gerçeklikten yeniden kendine geri çekilmeseydi sanattan kaçardı ve yalnızca düşünme ile erişilebilir olurdu. Bu edimsellik uğrağı Mutlak'ın özüne aittir, çünkü sonsuz olumsuzluk olarak Mutlak, *bizzat* kendi etkinliğinin sonucunu, bilmenin kendisiyle yalın birliği olarak ve bu yüzden de *dolayımsızlık* olarak kendi içinde barındırır. Bizzat Mutlak'ın kendisinde temellenen bu dolayımsız varoluştan ötürü, Mutlak'ın, kendisini görünüş içerisinde edimsel ilahî öznelik olarak şekillendirmeksizin doğayı ve sonlu insan varoluşunu salt iptal edip aşan kıskanç *tek bir Tanrı* olmadığı ortaya çıkar; buna karşılık, hakiki Mutlak kendisini açığa vurur ve böylelikle sanat tarafından kavranabilen ve sunumu yapılabilen bir yan kazanır.

Fakat Tanrı'nın belirlenimli dışsal varoluşu kendi-sıfatıyla-doğal-olan ve kendi-sıfatıyla-duyusal-olan değildir; fakat duyusal-olmayana, kendisinin Mutlak olarak kesinliğini dışsal görünüşü içinde yitirmek yerine, ancak tam da kendi cisimleşmesi yoluyla kendisinin mevcut edimsel kesinliğini kazanan tinsel özneliğe yükseltilmiş duyusalıktır. Dolayısıyla, hakikati içerisinde Tanrı hayalgücü tarafından üretilmiş salt bir ideal değildir, tersine Tanrı varoluşun sonluluğunun ve dışsal olumsuzluğunun tam da içine ken-

¹Bkz. yukarda s. 266-67.

disini koyar, yine de orada kendisini ilahî özne olarak bilir: kendinde sonsuz kalan ve bu sonsuzluğu kendisine apaçık kılan bir ilahî özne olarak. Edimsel öznenin Tanrı'nın görünüşü olmasıdır ki, sanat şimdi insan biçimini ve genelde dışsallık tarzını Mutlak'ın bir ifadesi haline dönüştürmeye ilk defa daha yüksek bir hak kazanır; ama yine de sanatın yeni görevi, bu insan biçimi içinde içsel-olanın dışsal cisimsellik içine dalışını değil, fakat içsel-olanın kendine geri çekilişini, öznedeki tinsel Tanrı bilincini görünün önüne getirmekten oluşabilir. Bu dünyaya-bakış-tarzının bütünlüğünü bizzat hakikatin kendisinin bütünlüğü olarak oluşturan farklı uğraklar şimdi görünüşlerini insanda bulurlar; şöyle ki, burada içerik ve biçim, ne güneş, gökyüzü, yıldızlar vb. gibi kendi sıfatıyla doğa tarafından, ne Greklerin güzel tanrılar topluluğu tarafından ne de aile ahlâkı ve politik hayat temeline dayanan kahramanlar ve dışsal yapıp-etmeler tarafından sağlanır; tersine burada sonsuz değer kazanan, içsel hayatı içindeki edimsel tekil öznedir, çünkü yalnızca bu edimsel tekil öznde, tin olarak edimsel olan mutlak hakikatin öncesiz-sonrasız uğrakları, varoluşa doğru açılır ve yeniden biraraya toplanır.

Romantik sanatın bu uğraşını Grek heykel sanatı tarafından en tamuygun şekilde yerine getirilen klasik sanatın göreviyle karşılaştıırırsak şunu görürüz ki, tanrıların plastik şekli, cisimsel gerçekliğinden kendi içine geri çekilmiş ve içsel kendisi-için-olma'ya giden yolu açmış olan tinin hareketini ve etkinliğini ifade etmemektedir. Empirik bireyselliğin değişkenliği ve rastlantısallığı, gerçi bu ulvî tanrı şekillerinden silinip çıkartılmıştır, fakat bu tanrılar, kendini bilme ve isteme içinde kendisi-için var olan öznel-liğin edimselliğinden yoksundurlar. Bu kusur kendisini şunda gösterir: yalınlığı içindeki ruhun ifadesi, gözdeki ışık bu heykel figürlerinde bulunmaz.² Güzel heykel sanatının bu en yüksek eserleri 'görme'den yoksundur ve onların iç varlığı, gözün açık kıldığı bu

²Karş. Cilt I, s. 152-3 ve Cilt II, s. 176-77.

tinsel yoğunlaşma içinde kendini-bilen içsellik olarak onlardan dışarıya bakmaz. Ruhun bu ışığı onların dışında kalır ve yalnız seyredene aittir; bu heykelleri seyreden bu figürlere baktığında, ruh ruh ile, göz göz ile karşılaşamaz. Buna karşılık, romantik sanatın Tanrı'sı, içsel öznel görme ve bilme olarak ortaya çıkar ve kendi iç varlığını insanın iç varlığına açar. Çünkü sonsuz olumsuzluk, tinin kendine geri çekilmesi, cisimsel-olana akışı iptal edip aşar; öznel-lik, şimdiye kadar kendi karanlık köşesinde kendi içinde parlayan tinsel ışıktır ve doğal ışık bir nesneyi yalnızca aydınlatabilirken, tinsel ışık, üzerinde parladığı ve kendisi olarak bildiği zeminin ve nesnenin kendisidir. Fakat bu mutlak içsellik, belirlenimli, edimsel varoluşu içerisinde aynı zamanda kendisini insanın görünüş tarzı olarak ifade eder ve insan burada dünyanın bütünü ile bağıntı içinde durur ve bu da aynı zamanda hem tinsel öznel alanın hem de tinin kendisini kendisine ait bir şey olarak ilişkilendirdiği dışsallığın geniş bir çokçeşitliliğini içerir.

Mutlak öznenliğin böyle şekillenmiş edimselliği aşağıdaki içerik ve görünüş biçimlerine sahibolabilir.

(a) Kökensel başlangıç noktasını, edimsel tin olarak kendisine bir varoluş veren, kendisini bilen ve etkinlikte bulunan Mutlak'ın kendisinden almak zorundayız. İnsan şekli burada öyle sunuma çıkarılır ki, İlahi-olanı kendisinde taşıyan bir şekil olarak dolayım-sızca bilinir. İnsan [İsa] kısıtlı tutkuları, sonlu amaçları ve yapıp-etmeleriyle salt insanî karakteri içindeki insan olarak ya da salt Tanrı'nın bilinci olarak ortaya çıkmaz; fakat kendini bilen tek ve tümel Tanrı'nın kendisi olarak ortaya çıkar; O'nun hayatında, acı çekmesinde, doğumu, ölümü ve yeniden-dirilişinde, şimdi, tinin, öncesiz-sonrasız ve sonsuz olanın kendi hakikati içinde ne olduğu insanın sonlu bilincine açık kılınır. Romantik sanat bu içeriği İsa'nın, anasının, havarilerinin ve kendilerinde Kutsal Ruh'un etkin olduğu ve tüm ilahîliğin mevcut olduğu bütün ötekilerin hikâyesinde sunar. Çünkü insan varoluşunda görünen Tanrı olduğu için ve Tanrı da kendinde tümel olduğu için, bu gerçeklik İsa

şeklindeki tekil, dolayimsız varoluşla sınırlı değildir; O, insanlığın bütününe açılır ve Tanrı'nın tini orada kendisini sunar ve bu edimsellikte kendisiyle birlik içinde kalır. Tinin bu kendini-seyrinin, kendi-içinde ve kendi-yanında olmasının işte bu açılıp yayılışı barıştır, tinin, nesnelliği içinde kendisiyle uzlaşmasıdır —ilahî bir dünyadır, bir Tanrı Krallığıdır; burada ta en başından beri Kavramının gerçekliğiyle uzlaşımını kendi içinde barındıran ilahî-olan, bu şimdiki uzlaşım içinde tamlığına erişir ve böylelikle de kendisi için olur.

(b) Fakat bu özdeşleşme, her ne kadar Mutlak'ın özünde temellense de, yine de tinsel özgürlük ve sonsuzluk olarak, baştan beri dünyevî, doğal ve tinsel edimsellikte mevcut olan dolayimsız uzlaşma değildir; tersine ancak tinin dolayimsız varoluşunun sonluluğundan çıkıp hakikatine yükselmesiyle meydana gelir. Bu ise tinin bütünlüğünü ve özgürlüğünü kazanmak için kendinden ayrılmasını ve doğanın ve tinin sonluluğu olarak kendisini kendisinin karşısına özünde sonsuz olarak koymasını gerektirir. İçerisinde sonlu-olanın, doğal-olanın, varoluşun dolayimsızlığının ve doğal yüreğin olumsuz, habis ve kötü-olan olarak belirlendiği bu kendinden kopup ayrılma durumundan çıkış ve bu olumsuz alanın altilmesi suretiyle hakikat ve doyum alanına giriş zorunluluğu bu kendini ikiye-ayırma ile sınırlı bağlantılıdır. Bu yüzden tinsel uzlaşma yalnızca tinin bir etkinliği, bir hareketi olarak kavranmalı ve bu şekilde sunulmalıdır; bu, içerisinde mücadele ve savaşın ortaya çıktığı bir süreçtir ve bu süreçte acı, ölüm, yaşlı hiçlik duygusu, tinin ve bedenin çektiği azap özsel uğrak haline gelir. Nasıl ki Tanrı ilkin kendini sonlu edimsellikten koparıp ayırdıysa, aynı şekilde Tanrı Krallığının dışında kendisinden yola çıkan sonlu insan da kendisini Tanrı'ya yükseltme görevi edinir; kendisini sonlu-olandan çözüp ayırır, sonlu-olanın hiçliğini ortadan kaldırır ve dolayimsız edimselliğini bu şekilde öldürmekle, insan olarak görünüşü içinde Tanrı'nın hakikî edimsellik olarak nesnel kıldığı şey haline gelir. Klasik sanatın sunumlarında neredeyse dışta

bırakılmış olan veya daha ziyade salt doğal acı çekme olarak görünen öznenin ta kendisinin kurban edilişinden doğan bu sonsuz acı, ızdırab ve ölüm³ halis zorunluluğunu yalnızca romantik sanatta elde eder.

Greklerin, ölümü özsel anlamı içinde yorumladıklarını söyleyemeyiz. Onlar ne kendi sıfatıyla doğal-olanı ne de tinin bedenle dolayimsız birliğini özünde olumsuz birşey olarak görüyorlardı; bu yüzden de onlar için ölüm, dehşet ve korkunçluk içermeyen soyut bir geçişti, ölen birey için ölçüye gelmez daha öte sonuçlar taşımayan bir kesilme idi yalnızca. Fakat tinsel içsellik içinde öznellik sonsuz bir önem kazandığında, ölümün kendi içinde taşıdığı olumsuzlama bizzat bu yüksekliğin ve önemin kendisinin olumsuzlanmasıdır ve bu yüzden dehşet vericidir —ölüm aracılığıyla kendisini kendinde ve kendisi için olumsuz, tüm mutluluktan dışlanmış, mutlak olarak mutsuz ve öncesiz-sonrasız lânete uğramış halde bulabilen ruhun göçüp gidişidir bu.

Buna karşılık, Grek bireyselliği, tinsel öznellik olarak alınırsa, kendisine bu değeri yüklemeyebilir ve bu yüzden ölümü güleryüzlü imgelerle çevreleyebilir. Çünkü insan ancak kendisi için büyük değer taşıyan birşey adına korku duyabilir. Fakat tinsel ve öz-bilinçli özne tek ve biricik edimsellik olursa ancak, hayat bilinç için bu sonsuz değere sahibolur ve şimdi özne gerekçelendirilmiş bir korku içinde kendini ölüm tarafından olumsuzlanmış olarak tasarlamak zorunda kalır. Yine de öte yandan, ölüm klasik sanatta *olumlu* bir anlam kazanmaz, bu olumlu anlamı romantik sanatta elde eder. Grekler bizim ölümsüzlük dediğimiz şeyi ciddiye almadılar. Ancak Sokrates'in durumunda öznel bilincin kendisi üzerine daha sonraki düşünümü için, ölümsüzlük daha derin bir anlama sahipti ve daha kapsamlı bir gereksinimi gidermekteydi. Örneğin Odysseus (*Odyseia*, xi, 465-91), sağlığında bir tanrı gibi onur-

³Sıklıkla kullandığı bu sözcüklerle Hegel İsa'nın Çarmıha-Gerilişine gönderimde bulunur.

landırılıp ölümler arasında da gücünü sürdürdüğü için ne geçmişte ne gelecekte ondan daha mutlu bir adam olmadığından ötürü yeraltı dünyasındaki Akhilleus'e övgüler düzer. Bilindiği gibi Akhilleus bu mutluluğa hiç değer vermez ve Odysseus'in övgülerine şöyle karşılık verir: "Ballandırma bana ölümü, şanlı Odysseus,/bütün geçmiş göçmüş ölümlere kral olacağıma/el kapısında kulluk edeydim keşke,/varlıksız, yoksul bir çiftçinin yanında ırgat olaydım."⁴

Buna karşılık, romantik sanatta ölüm yalnızca *doğal* ruhun ve *sonlu* özelliğinin yok olup gitmesidir; kendi içinde olumsuz-olanla olumsuz şekilde bağıntılanmış bu yokolup gidiş, hiçliği iptal edip aşan ve böylelikle bir dolayım olarak hem tını sonluluğundan ve bölünmüşlüğünden kurtaran hem de özneyi Mutlak'la tinsel olarak uzlaştıran bir yokolup gidiştir. Grekler için, olumlu-olan, yalnızca doğal, dışsal ve dünyevi varoluş ile birleşmiş hayat idi ve ölüm bu yüzden salt bir olumsuzlamaydı, dolayimsız gerçekliğin çözülme uğramasıydı. Fakat romantik dünyagörüsünde, ölüm olumsuz-olanın olumsuzlanması anlamında olumsuzluk anlamı taşır ve bu yüzden ölüm tının salt doğal cisimleşmesinden ve kendine tamuygun olmayan sonluluktan çıkıp yeniden dirilişi olarak olumluya dönüşür. Göçüp giden özelliğinin bu acısı ve ölümü, kendine bir geridönüşe, doyuma ve kutsanmışlığa dönüşerek tersine çevrilir ve tının, asıl hakikati ve hayatı önünde bir engel teşkil eden olumsuz varoluşunu öldürmek suretiyle ancak erişebileceği uzlaştırılmış olumlu varoluş haline gelir. Dolayısıyla bu temel belirlenim, insana yalnızca doğa yanından gelip çatan ölüm olgusuyla ilgili değildir; tersine, ölüm, dışsal olarak olumsuzladığı şeyden bağımsız olan tının hakikî hayatını yaşamak için geçmek zorunda olduğu bir süreçtir.

(c) Tının bu mutlak dünyasının *üçüncü* yönünü İnsan oluşturur: Mutlak ve İlahî olanı *İlahî-olan* olarak kendisinde görünüşe çıkar-

⁴Homeros, *Odyseia*, Türkçesi: Azra Erhat – A. Kadir, Sander Yayınları, İstanbul 1978, s. 214 —çev.

madığı ve Tanrı'ya yükselme ve Tanrı'yla uzlaşma sürecinin sunumunu yapmadığı, fakat tamamen kendi insanî alanında kaldığı ölçüde İnsan. Bu durumda, içerik burada kendi sıfatıyla *sonlulardan* oluşur; hem tinsel amaçlar, dünyevî ilgiler, tutkular, çatışkılar, üzüntüler, sevinçler, umutlar ve hoşnutluklar yönünden, hem de dışsallık yönünden, yani doğa ve doğanın çeşitli alanları ve en ayrıntılı fenomenleri yönünden oluşur. Yine de bu içeriği kavrayış tarzı için *iki-yönlü* bir konum ortaya çıkar. Bir yandan, tin, kendisiyle olumlanış kazandığı için bu temel üzerinde haklı çıkarılmış ve tatminkâr bir öge olarak ortaya çıkar; bu ögeden tin yalnızca bu olumlu karakteri sergiler ve tinin kendi olumlayıcı doyumunu ve en iç yönü bu ögeden yansır; ama öte yandan, aynı içerik, hiçbir bağımsız geçerlilik talebinde bulunamayacak salt olumsuzluk derekesine düşürülür, çünkü tin bu içerikte hakikî varoluşunu bulmaz ve bu yüzden ancak tinin ve doğanın bu sonluluğunu sonlu ve olumsuz birşey olarak çözümlüme uğratmakla kendisiyle birlik haline gelir.

3. İçeriğiyle İlişkisi İçinde Romantik Sunum Tarzı

İmdi son olarak, tüm bu içerik ile onun sunum tarzı arasındaki ilişki bakımından, az önce gördüklerimizle uyuşacak tarzda şunlar ortaya çıkar:

(a) Romantik sanatın içeriği, en azından İlahî-olanla ilintili olarak bir hayli daraltılmıştır. Çünkü daha önce belirttiğimiz gibi [s. 271-72, s. 287-88], doğa tanrısızlaştırılmıştır; deniz, dağlar, vadiler, ırmaklar, pınarlar, zaman ve gece ve doğanın tümel süreçleri, Mutlak'ın sunumu ve içeriği bakımından değerlerini kaybetmişlerdir. Doğal oluşumlar artık sembolik olarak genişletilip büyütülmezler, onlar ilahiliğin özellikleri olabilecek biçimleri ve etkinlikleri taşıma özelliklerinden yoksun bırakılmışlardır. Çünkü dünyanın kökenine ilişkin, yaratılmış doğanın ve insanlığın nereden gelip nereye gittiğine ve amacının ne olduğuna ilişkin büyük

sorular ve bu soruları çözme ve onların sunumunu yapma yönündeki bütün sembolik ve plastik girişimler, Tanrı'nın tinde açığa vurulmasından ötürü ortadan kalkmıştır ve tinsel alanda bile klasik olarak şekillendirilmiş karakterleri, eylemleri ve olaylarıyla alaca bulaca rengarenk dünya, Mutlak'ın ve onun ebedi kurtuluş tarihinin *tek bir* ışık hüzmeleri içinde toplanmıştır. [Romantik sanatın] Bütün içerik[i] tinin içsel hayatında, duyguda, tasarımda, yürekte toplanır; hakikat ile birliğe erişmeye çabalayan yürek, İlahî-olanı özünde meydana getirmek ve muhafaza etmek için uğraşıp didinir ve şimdi yürek dünya adına *dünyadaki* amaçları ve girişimleri başaramayabilir, ama buna karşılık insanın kendisiyle iç kavgasını ve insanın Tanrı'yla uzlaşmasını biricik özsel girişimi olarak alır; ve yalnızca kişiliği ve kişiliğin korunmasını, bu amaca yönelik düzenlemelerle sunuma getirir. Burada ortaya çıkabilecek olan kahramanlık, kendinden hareketle yasa koyan, örgütlenmeler oluşturan, durumlar yaratıp geliştiren bir kahramanlık değil, fakat bir boyun eğme kahramanlığıdır; bu kahramanlık, belirlenimli ve hazır olana [ilahî hakikat sistemine] boyun eğerek ve ona kalan tek görev zamansal-olanı düzenlemektir, daha-yüksek-olanı, kendinde-ve-kendisi-için geçerli olanı, önünde bulunan dünyaya uygulamak ve zamansal-olanda yürürlüğe sokmaktır. Fakat bu mutlak içerik tek bir noktada, *öznel* yürekte toplanmış görüldüğü için ve dolayısıyla bütün süreç insanın iç hayatına aktarıldığı için, içeriğin alanı yeniden sonsuzca *genişler*. Sınırları olmayan bir çokluğa açılır. Çünkü bu nesnel tarih yüreğin tözsel temelini oluştursa da, özne yine de bu nesnel tarihi her yönde kateder, bu tarihten alınan tek tek noktaları sunar ya da kendisini bu tarihe sürekli eklenen yeni yeni insanî özellikler içinde sunar; ayrıca, özne, tinin çevresi ve yerleşim yeri olarak doğanın tüm genişliğini kendi içine alabilir ve tek bir büyük amaç için kullanabilir.

Böylece yüreğin tarihi sonsuzca zenginleşir ve yürek de kendisini sürekli değişen koşullara ve durumlara uygun olarak çeşitli tarzlarda şekillendirebilir. Ve insan bu mutlak çevrimden çıkıp ken-

disini dünya işlerine verir de, o zaman ilgiler, amaçlar ve duygular alanı ne kadar hesaplanamaz hale gelirse, bu ilkenin bütününe uygun olarak tin de kendi içinde o kadar derin hale gelir ve bu yüzden gelişimi içinde tin, tutkunun iç ve dış çatışmalarının, yarılmalarının ve derecelerinin sonsuzca artan zenginliğine ve en çeşitli doyum düzeylerine kendisini açar. Kendi içinde tam da tümel Mutlak, insanda kendisinin bilincine vardığı ölçüde, romantik sanatın içsel içeriğini oluşturur ve böylece insanlığın bütünü ve tüm gelişimi sanatın bitmez tükenmez malzemesi olur.

(b) Fakat romantik sanat, büyük ölçüde sembolik sanatta ve herşeyden önce de klasik sanat biçiminde ve onun ideal tanrılarında olduğu gibi, bu içeriği hiç de *sanat olmakla* meydana getirmez. Daha önce gördüğümüz gibi [s. 268-69], romantik sanat, *sanat olarak*, hakikat içeriğini görü için sırf sanat biçimi içinde meydana getiren öğretici bir *açığa-vurma* değildir, tersine bu içerik zaten sanat alanının dışında, düşüncede ve duyguda mevcuttur. Hakikatin tümel bilinci olarak *din*, burada tamamen farklı bir düzeyde, sanatın özsel *öndayanağmı* oluşturur ve edimsel bilince duyusal gerçeklik içinde görünme tarzı bakımından da, halihazırdaki düzyazısal bir olay olarak karşımıza çıkar. Yani tine açık-kılmanın içeriği, kendini doğal-olandan ayıran ve doğal-olanı *değersizleştiren tinin* öncesiz-sonrasız mutlak doğası olduğu için, tinin dolaylı olarak mevcut-olanda görünüşe çıkmakla edindiği konum, varlığını sürdürdüğü ve varoluşa sahibolduğu ölçüde bu dışsallık, yalnızca olumsal bir dünya olarak kalır; Mutlak, bu olumsal dünyadan çıkarak, kendini tinin iç dünyasında biraraya toplar ve ancak bu şekilde ilk defa kendisi için hakikate erişir. Böylece tinin nihaî bir güven duymadığı ve içerisinde durup kalmadığı dışsallık ilgisiz bir öge olarak görülür. Tin, dışsal gerçekliğin şeklini ne kadar değersiz görürse, onda kendi doyumunu o kadar az arar ve kendisiyle uzlaşma durumuna dışsal şekille birleşme yoluyla o kadar az erişir.

(c) Bu ilke gereğince romantik sanatta edimsel şekillenme tarzı, özünde, dışsal görünüş bakımından sıradan edimselliğin ötesine

geçmez ve sonlu kusurluluğu ve belirlenimliliği içinde bu gerçek varoluşu içinde barındırmaktan hiçbir şekilde kaçınmaz. Burada, varoluşa kendi başına kıraç kalacak görünüşü yerine çiçek açmış güzelliğini vermek için dışsal görüyü zamansallık ve gelip geçiciliğin izleri üzerine yükselten ideal güzel ortadan kaybolur. Romantik sanatın amacı, artık, sonsuz sükûneti içinde varoluşun özgür canlılığı ve ruhun cisimsel-olana dalışı veya tam da Kavramı içinde kendi sıfatıyla *bu hayat* [yani bunların sunumu] değildir; romantik sanat, tersine, güzelin bu doruk noktasına sırtını döner; iç-varlığını dışsal biçimlenişin olumsuzluğuyla içiçe örür ve güzel-olmayanın belirgin hatlarına engelsiz bir hareket alanı açar.

Romantik sanatta iki dünya buluruz: bir yanda kendi içinde tam tinsel bir alan, yani kendi içinde kendisiyle uzlaşan ve şimdi, tersi durumda düzçizgisel kalacak olan doğum, ölüm ve yeniden-doğum yinelenişini geri bükerek hakiki döngüsüne (yani kendisine geridönüş) ve tinin halis Ankavari-hayatına oturtan yürek; öte yanda ise, tin ile sımsıkı sabitlenmiş birliğinden kurtulup, artık ruhun, şekliyle pek uğraşmadığı saf empirik edimsellik haline gelen dışsal-olanın alanı. Klasik sanatta tin empirik görünüşe hükmediyor ve ona tamamen nüfuz ediyordu, çünkü tin, tam gerçekliğini bu empirik görünüş içerisinde kazanmak durumundaydı. Fakat şimdi içsel-olan, dolayimsız dünyanın şekillenme tarzına kayıtsızdır, çünkü dolayimsızlık ruhun kendi iç mutluluğu için değersizdir. Dışsal görünüş artık içselliği ifade edemez ve yine de bunu yapmak durumunda kaldığında, onun işlevi dışsal-olanın doyum-vermeyen bir varoluş olduğunu ve dışsal-olanın, içsel-olanı, yüreği ve duyguyu özsel öge olarak belirtmesi gerektiğini göstermektir sadece. Fakat tam da bu sebeple, romantik sanat, dışsallığı yeniden özgürce ve bağımsızca kendi yolunda gitmeye bırakır ve bu bakımdan çiçeklere, ağaçlara ve en sıradan ev gereçlerine varıncaya kadar her malzemenin hiç kısıtlanmadan varoluşun doğal olumsuzluğu içinde sanatsal sunuma girmesine izin verir. Yine de bu içerik, salt dışsal malzeme olmakla, gelişigüzel

ve hamlık özelliğini beraberinde getirir ve ancak yürek kendini bu malzeme içine koyarsa ve malzeme salt içsel-olanı değil de, dışsal-olanla kaynaşmak yerine yalnızca kendi içinde kendisiyle uzlaşmış görünen yüreğin *içtenliğini* ifade ederse, bu içerik kendi değerine kavuşur. Bu bağıntı içinde, içsel-olan o kadar uç noktaya itilir ki dışsallığı olmayan bir dışavurum olur; o, görülemez-olandır ve sanki sırf kendinin algısıdır, nesnelliği ve şekli olmayan kendi sıfatıyla tınıdır, suyun üzerinde süzülür,⁵ türlü-çeşitli görünüşlerinin içerisinde ve üzerinde yalnızca ruhun bu kendi-içindeliğinin bir yansımasını alıp yeniden-yansılayabilen, dünya üzerinde çınlayıştır.

Kendine özgülüğü içinde muhafaza edildiği yerde, romantik-olandaki bu içerik ve biçim bağıntısını *tek bir* sözcükte toparlayacak olursak şunu söyleyebiliriz: hep büyüyüp genişleyen tümellik ve yüreğin durdurak bilmezcesine etkin derinlikleri burada ilke olduğu için, romantik-olanın anateması *müzikal*dir ve bu tasarımın içeriğini belirlersek, *lirik*'tir. Lirik, romantik sanat için âdeta asal temel-özelliktir, epik'in ve drama'nın da tınlattığı ve esintisini yüreğin tümel râyihası olarak görsel sanat eserlerine de yayan bir tınıdır; çünkü burada tin ve yürek, meydana getirdiği herbir eserle tine ve yüreğe hitabetmeye çalışmaktadır.

4. Konunun Bölünümü

İmdi son olarak, sanatın bu üçüncü büyük alanını ele alışımızı daha ayrıntılı bir şekilde geliştirmek için *konunun bölünümünü* belirlemeliyiz. Romantik-olanın temel kavramı kendi içsel bölünümü içinde aşağıdaki üç uğrağa ayrılır.

İlk alan, kendi sıfatıyla *dinî-olan* tarafından şekillendirilir; merkezinde günâhtan-kurtuluşun [kefaretin] tarihi, İsa'nın hayatı, ölümü ve yeniden-dirilişi bulunur. Burada belirtilmesi gereken esas nokta şu tersine-çevrilmedir: tin, olumsuzlayıcı şekilde dolayım-

⁵Bkz. Kitabı Mukaddes, "Tekvin": I : 2

sızlığının ve sonluluğunun aleyhine döner, onu alteder ve bu şekilde kendisini kendisi için özgürleştirmekle kendi alanında sonsuzluğunu ve mutlak bağımsızlığını kazanır.

Bundan sonra, *ikinci olarak*, bu bağımsızlık, kendi içinde tinin ilahîliğinden ve sonlu insanın Tanrı'ya yükseltilmesinden çıkıp *dünyevîliğe* girer. Burada kendisi için olumlu hale gelen, bu olumlu özelliğin erdemlerine, yani onur, sevgi, sadakat ve cesarete, romantik şövalyeliğin bu amaçlarına ve ödevlerine bilincinin tözü ve varoluşunun ilgisi olarak sahibolan, herşeyden önce kendi sıfatıyla öznedir.

Üçüncü bölümün içerik ve biçimi, genelinde, *karakterin biçimsel bağımsızlığı* olarak nitelendirilebilir. Yani öznellik kendisi için özsel olan tinsel bağımsızlığa erişirse, o zaman özelliğin, kendisiyle kendisinin olan bir şey olarak bağlandığı tikel içerik de aynı bağımsızlığı paylaşır —fakat bu bağımsızlık yalnızca biçimsel türden olabilir, çünkü bu bağımsızlık kendinde ve kendisi için var olan [mutlak] dinî hakikat alanında olduğu gibi, öznenin hayatının tözselliği içinde bulunmaz. Diğer taraftan dışsal koşulların, durumların şekli ve olayların karmaşası da kendisi için özgür hale gelir ve keyfî serüvenler içinde oraya buraya savrulup durur. Böylece genelinde romantik-olanın bitiş noktası olarak, hem dışsal-olanın hem içsel-olanın olumsuzluğunu ve bu iki yanın birbirinden ayrılışını elde ederiz ki, bununla sanat kendini aşar ve hakikati kavramak için sanatın sağladığından daha yüksek biçimler elde etmenin bilinç için zorunlu olduğunu gösterir.

Bölüm I

DİNÎ ROMANTİK SANAT ALANI

ROMANTİK SANAT, hakikatin bütünü olarak mutlak öznel-
liğin sunumunu yaparken, tinin kendi özüyle birliğini, yüreğin do-
yumunu, Tanrı'nın dünyayla ve dolayısıyla kendisiyle uzlaşmasını
tözel içeriği olarak alır ve bu yüzden bu evrede *İdeal* sonunda
tamamen yurdunda görünür. Çünkü kutsanmışlığı ve bağımsızlığı,
doyumu, dinginliği ve özgürlüğü İdealin temel belirlenimleri
olarak adlandırmıştık.¹ Elbette İdeali romantik sanatın Kavramın-
dan ve gerçekliğinden dışlayamayız, fakat klasik İdeal ile karşılaştı-
rıldığında burada İdeal tamamen farklı bir biçim alır. Bu bağıntı
yukarda [bu Kesime Giriş'te] genel olarak belirtilmiş olsa da, bura-
da Mutlak'ı sunmanın romantik tarzının temel tipini açık kılmak
için başlangıçta bu bağıntıyı daha somut anlamı içinde saptamamız
gerekir.

Klasik İdealde İlahî-olan, bir yandan bireysellik ile sınırlanmış-
tır; öte yandan ise, tikel tanrıların ruhu ve kutsanmışlığı, bütünüyle
onların cisimsel şekillerinden kalıplara dökülür ve üçüncü olarak
bireyin kendisinde ve dışsallığında ayrılmamış birliği burada temel
ilke olduğu için, kendi içinde ikiye-yarılmanın olumsuzluğu,
bedensel ve tinsel acının, kendini feda etmenin ve kendinden
vazgeçmenin olumsuzluğu, özsel bir etmen olarak ortaya çıkmaz.
Klasik sanatta İlahî-olan, bir tanrılar topluluğu halinde bölünür;
fakat İlahî-olan kendini kendi içinde (a) tümel öz olarak ve (b)
insan şekli ve insan tini içinde bireysel öznel empirik görünüş
olarak bölüp ayırmaz ve görünüşe-çıkmayan bir Mutlak olarak o,
karşısında bir kötülük, günahkarlık ve yanılgı dünyası bulmaz ve
dolayısıyla da bu karşıtları uzlaştırma ve ancak bu uzlaştırmı olarak
hakikaten edimsel ve İlahi-olma göreviyle karşılaşmaz.

¹Bkz. Cilt I, s. 156-7.

Buna karşın, [i] mutlak öznellik *Kavramında* tözsel tümellik ile kişilik arasında bir karşıtlık bulunur, bu karşıtlığın tamamen uzlaştırılması öznел-olanı tözüyle doldurur ve tözsel-olanı da kendini-bilen ve kendini-isteyen mutlak özne haline yükseltir. Fakat [ii] tin olarak öznenin *edimselliğine* ait olan, sonlu dünyayla daha derin bir karşıtlık bulunur; dünyanın sonlu olarak iptal edilip aşılması ve onun Mutlak ile uzlaştırılması sayesinde, Sonsuz-olan, kendi mutlak etkinliğiyle kendi özünü kendine açık kılar ve ancak böylelikle mutlak tin olur. Bu edimselliğin insan tini zemininde ve insan tininin şekli içinde görünüşe-çıkışı, *güzelliği* bakımından klasik sanattakinden tamamen farklı bir bağıntı kazanır. Grek güzelliği, tinsel bireyselliğin içselliğini bedensel şekli içinde, eylemler ve olaylar içinde tamamen cisimleşmiş olarak, dışsal-olanda ve oradaki kutlu yaşantıda tamamen ifade edilmiş olarak gösterir. Oysa ki dışsal-olanda görünüşe çıkıyor olsa da ruhun kendisini aynı zamanda bu cisimsellikten kendi içine çekilmiş ve kendi içinde yaşıyor olarak göstermesi romantik güzellik için tam da zorunlu olan şeydir. Dolayısıyla bu evrede cisimsellik, tinin içselliğini ancak onun kendine uygun edimselliğini bu gerçek varoluşta değil, fakat kendi içinde bulduğunu açık kılmak suretiyle ifade edebilir. Bundan ötürü güzellik şimdi artık nesnel şeklin idealleştirilmesiyle değil, fakat ruhun kendi içindeki içsel şekliyle ilgilidir; güzellik şimdi içtenliğin güzelliği haline gelir, şöyle ki burada öznenin içselliğine ait her içerik, [Greklerde olduğu gibi] tin tarafından nüfûz edilmiş dışsal şekle bağlanmaksızın biçimlendirilir ve işlenir.

İmdi gerçek varoluşu bu klasik birlik yönünde açık kılma ilgisi kayborduğu için ve bütün ilgi tinsel-olanın içsel şekline yeni bir güzellik soluğu katma doğrultusundaki karşıt amaç üzerinde yoğunlaştığı için artık sanat dışsal-olanla ilgili bir kaygı duymaz; dışsal-olanı önünde bulduğu gibi alır ve adetâ onun gelişigüzel şekillenmesine izin verir. Romantik sanatta mutlak ile uzlaşma içsellik unsurunun bir edimidir; gerçi bu edim dışsal olarak

görünüşe çıkar, ama gerçek şekli içinde dışsal-olanın kendisini özsel içeriği ve amacı olarak almaz. Ruhu ve bedeni idaealleştirici tarzda birleştirmeye karşı bu kayıtsızlıkla birlikte, dışsal yanın daha özel bireyselliği adına *portre-sanatı* özsel olarak ortaya çıkar; portre-sanatı, oldukları şekliyle² tikel özellikleri ve biçimleri veya doğal-olanın yoksunluğunu ve zamansallığın kusurlarını, onların yerine daha uygun birşey koymak için silip atmaz. Genel olarak, hattâ bu bağlamda bile, aslında [ruh ve beden arasında] bir karşılıklılık talebedilmelidir, ama bu karşılıklılığın belirlenimli şekli yine de alâkasızdır ve sonlu empirik varoluşun olumsuzluklarından arınmış değildir.

Romantik sanatı böyle baştan sona kapsamlı bir şekilde belirleme zorunluluğu, başka bir bakımdan da haklı çıkarılabilir. Klasik İdeal [figür], hakiki zirvesinde bulunduğu, kendi içine kapanmış, bağımsız, ketum, alımkâr olmayan, başka herşeyi reddedip geri çeviren kusursuzca tamamlanmış bir bireydir. Onun şekli kendinindir, o tamamen bu şekil içinde ve yalnız onda yaşar, bu şeklin tek bir parçasının bile salt empirik ve olumsal olana benemesine izin vermez. Bu yüzden bu ideal şekillere bir seyirci olarak yaklaşan kişi, onların varoluşunu, kendi dışsal görünüşüyle ilişkili dışsal birşey olarak kendine ait kılamaz; öncesiz-sonrasız tanrıların şekilleri insanbiçimli olsa da, yine de onlar ölümlülerin alanına ait değildirler, çünkü bu tanrılar sonlu varoluşun kusurunu bizzat deneyimlememişler, tersine doğrudan doğruya sonlu varoluşun üzerine yükselmişlerdir. Empirik ve görelî olan ile birtelîlik koparılmıştır. Buna karşılık romantik sanatın Mutlak'ı olan sonsuz öznellik, görünüşü içine batıp kalmaz; o, kendi içindedir ve

²Daha önce Hegel bazı portrelerin “tiksindirici derecede benzer” olduğunu (Cilt I, Giriş, s. 43) ve portre-sanatının “pohpohlama”ya (olduğundan daha güzel göstermeye) gerek duyduğunu belirtir. Burada Oliver Cromwell’in portre ressamı Peter Lely’e verdiği talimat onay görmüş gibidir: “hiç saklayıp gizlemeden bütün ayrıntılarıyla nasılsa öyle” (“*Warts and all*”).

tam da bu nedenden ötürü onun dışsallığı *kendisi için* değil, fakat başkaları içindir; bu, serbest bırakılmış ve herkese açılmış bir dış-yandır. Ayrıca, bu dış-yan sıradanlığın, empirik insanlığın şekli içine girmek *zorundadır*; çünkü burada Mutlak'ın Kavramında bulunan mutlak karşıtlığı dolayımlemek ve uzlaştırmak için bizzat Tanrı'nın kendisi sonlu, zamansal varoluşa inmiştir. Bunun [Tanrı'nın Ete-kemiğe-bürünüşünün] sayesinde de, empirik insan kendine [Tanrı ile] bir yakınlık ve bir bağlantı-noktası açan bir yan kazanır; öyle ki dolayımssız doğallığı içinde empirik insan kendisine güvenle yaklaşır, çünkü dışsal şekil [Ete-kemiğe-bürünüş] klasik bir katılıkla onu tikel ve olumsal-olana doğru geri itmez, fakat kendinin sahibolduğu veya çevresindeki başkalarında bilip tanıdığı ve sevdiği şeyi onun bakışına sunar. İşte bu sıradan-olanın içinde kendini yurdunda bulmadır ki, dışsal şekilleri aracılığıyla romantik sanatın bizi böylesine canayakınlıkla cezbetmesini sağlar. Fakat herkese açılmış bu dışsallık, tam da herkese açılmış olmasından ötürü, bizi ruhun güzelliğine, içtenliğin yüksekliğine ve yüreğin kutsallığına geri gönderme işlevi görür; böylece bu dışsallık, tinin iç hayatına, onun mutlak içeriğine dalmamız ve bu iç hayatı kendimizde özümsememiz yönünde bizi teşvik eder.

Son olarak, bu kendini-herkese-teslim-etme içinde genelde şu tümel İdea bulunur: romantik sanatta sonsuz öznellik, kendi-içine-kapanmışlığının kutluluğu içinde kendinde tamamen ermiş olarak yaşayan bir Grek tanrısı gibi kendi içinde yalnız başına bulunmaz; tersine bu sonsuz öznellik, kendisinden çıkıp başkasıyla ilişkiye girer, ama bu başkası yine de onun kendine ait bir şeydir ve sonsuz öznellik onda yeniden kendisini bulur ve onunla birlik içinde kalır. İşte bu kendisinin başkasında kendisiyle bir olma, romantik sanatın kendine özgü güzel içeriğidir, onun İdealidir; bu İdealin biçimi ve görünüşü, özünde içsellik ve özneliktir, yürek ve duygudur. Bu yüzden romantik İdeal başka bir tinsel varlıkla ilişkiyi ifade eder ve ruh bu başkasına öyle bir içtenlikle bağlanır ki, ancak bu

başkasında kendisiyle içtenlik içinde yaşar. İşte bu bir başkasında kendi içinde yaşama, duygu olarak sevginin içtenliğidir.

Bu yüzden, dinî alanı içinde romantik-olanın tümel içeriğini *sevgi* diye adlandırabiliriz. Yine de bu içeriğin hakikî ideal şekillenmesi, tinin *olumlu* dolayumsuz uzlaşımını ifade ederse ancak, sevgiyi elde edebilir. Fakat bu en güzel doyum evresini ele almadan önce, ilkin, bir yandan mutlak öznenin, kendi insanî görünüşünün sonluluğunu ve dolayumsuzluğunu altetmeye giriştiği *olumsuzluk* sürecini izlemeliyiz; dünya ve insanlık uğruna Tanrı'nın yaşamı, acı çekişi ve ölümü ve bu sayede insanlığın Tanrı ile mümkün uzlaşımı bu süreç içerisinde açılım kazanır. Öte yandan, bu uzlaşımında kendinde [örtük] olanı kendi içinde edimselleştirmek [açık kılmak] için tersine doğru aynı süreçten geçmesi gereken, şimdi insanlıktır. Merkezini ölüme ve mezara duyusal ve tinsel girişin *olumsuz* yanının oluşturduğu bu evreler arasında doyumun *olumlu* mutluluğunun ifadesi bulunur, ki sanatın bu alandaki en güzel ürünleri bu mutluluğa ilişkindir.

Bu ilk bölümü daha ayrıntılı bir şekilde bölümlemek için üç farklı alandan geçmeliyiz:

İlk olarak, İsa'nın kurtarıcı tarihi; yani insan haline geldiği, sonlu dünyada ve bu dünyanın somut ilişkileri içinde edimsel bir varoluşa sahibolduğu ve ilk kez bu tekil [bireysel] varoluş içinde bizzat Mutlak'ı görünüşe getirdiği şekliyle Tanrı'nın kendisinde sunumu yapılan mutlak Tinin uğrakları.

İkinci olarak, insanî-olan ile ilahî-olan arasındaki uzlaşmanın duygusu olarak olumlu şekli içindeki sevgi: Kutsal Aile, Meryem'in annelik sevgisi, İsa'nın sevgisi ve Havarîlerin sevgisi.

Üçüncü olarak, Topluluk [Kilise]: yüreğin döndürülüşü, doğal ve sonlu olanın yok edilişi aracılığıyla, kısacası insanlığın Tanrı'ya geri çevrilişi aracılığıyla insanlıkta mevcut olan Tanrı'nın tini —bu içten dönüşmede öncelikle tövbeler ve kendini-cezalandırmalar insanın Tanrı'yla birleşmesi için dolayım oluşturur.

1. İsa'nın Kurtarıcı Tarihi

Tinin kendisiyle uzlaşması, mutlak tarih, hakikat süreci, Tanrı'nın dünyada görünüşe çıkışı ile görüye ve iç-kanıya getirilir. Bu uzlaşmanın yalın içeriği, mutlak özsellüğün tekil insan öznesiyle birlik haline getirilmesidir: tekil bir insan Tanrı'dır ve Tanrı da tekil bir insandır. İnsan tininin, Kavramına ve özüne göre *kendinde* [örtük olarak] hakikî tin olduğu ve dolayısıyla insan olarak her özne tekinin Tanrı'nın bir amacı olma ve Tanrı ile birlik içinde olma şeklinde sonsuz bir yükümlülüğe ve öneme sahibolduğu, işte tam da burada yerini bulur. Fakat aynı ölçüde insan da başlangıçta tamamen kendinde olan [örtük] bu Kavramına edimsellik kazandırma, yani Tanrı ile birliği varoluşunun amacı olarak koyma ve bu amaca erişme talebiyle karşı karşıyadır. İnsan bu yükümlülüğü gerçekleştirirse kendi içinde özgür sonsuz tin olur. Bu birlik kökensel olduğundan, insanî ve ilahî doğanın öncesiz-sonrasız temeli olduğundan, insan için bunu gerçekleştirmek mümkündür. Bu amaç, aynı zamanda romantik dinî bilincin kendinde ve kendisi için [mutlak] başlangıcı, öndayanağıdır: bizzat Tanrı'nın kendisinin insan, yani etten kemikten olduğunun, bu tekil özne haline geldiğinin ve bu tekil öznedeki, uzlaşmanın, kendinde [örtük] olarak kalmayıp —ki bu durumda yalnızca *Kavramına göre* bilinir olurdu—, duyusal görüsel bilinç için *nesnel olarak* var olduğunun ve kendisini edimsel olarak varolan bu tekil insan olarak gösterdiğinin bilincidir bu. Bu *tekillik* uğrağı sayesinde ki, her birey teki İsa'da kendisinin Tanrı ile uzlaşmasının bir görüşüne sahip olur; bu uzlaşma kendinde ve kendisi için artık sadece bir imkân değildir, edimseldir ve bu yüzden bu tek bir öznedeki edimsel olarak tam-tamına kotarılmış görünmelidir. Fakat karşıt yönlerin tinsel uzlaşması olarak bu birlik salt dolaylımsız şekilde bir-olma olmadığı için, *ikinci olarak*, tinin ilerleme süreci de —ki ancak bu süreç aracılığıyla bilinç hakikaten tin olur— bu *tek bir* öznedeki, bu öznenin tarihi olarak varoluşa ermek zorundadır. Tek bir bireyde

tamamlanmış olan tinin bu tarihi, yukarda sözettiklerimizden başka birşey içermeyiz, yani tek insanın bedensel ve tinsel tekilliğini bir yana atması, yani acı çekmesi ve ölmesi, buna karşılık ölümün acısından geçerek ölümün üstesinden gelmesi ve ululuğu içinde Tanrı olarak, edimsel tin olarak göğe yükselmesi: tek bir birey olarak, bu özne olarak varoluşa girmiş olsa da, yine de ancak topluluğu [Kilisesi] içinde Tin olarak özünde hakikî Tanrı olan edimsel tindir o.

(a) Sanatın Görünüşteki Gereksizliği

Bu tarih dinî romantik sanata temel konuyu sağlar, yine de bu konu için sanat, salt sanat olarak alındığında, bir ölçüde gereksiz birşey haline gelir. Çünkü burada esas olan şey içsel kanıda, duyguda ve bu öncesiz-sonrasız hakikatin tasarımı, kendinde ve kendisi için hakikate tanıklık eden ve bu sayede bu tasarımı iç hayata aktaran *inançta* bulunur. Başka bir deyişle bu gelişmiş inanç, bu tarihin uğraklarını tasarımıyla hakikatin kendisini bilincin önünde bulma yönündeki dolayimsız kanıdan oluşur. Fakat sözkonusu olan *hakikatin* bilinci ise, o zaman görünüşün ve sunumun *güzelliği* önemsiz ve ilgisiz birşey olur; çünkü hakikat sanattan bağımsız olarak bilinç için mevcuttur

(b) Sanatın Zorunlu Olarak Ortaya Çıkışı

Ama öte yandan bu dinî içerik kendinde yalnızca sanata elverişli olan değil, fakat belli bir bakımdan sanata *gerek duyan* bir öge de içerir. Daha önce de belirtildiği gibi, romantik sanatın dinî tasarımlarında, bu içerik insanbiçimliliğin bir uç noktaya sürüklenmesine neden olur; çünkü mutlak ve ilahî olanın edimsel olarak görüye getirilecek ve dolayısıyla dışsal ve bedensel olarak görünecek şekilde insan özneliliğiyle birlik haline gelmesi, bu içeriğin merkezinde bulunur ve bu içerik, ilahi-olanı, doğanın ve sonlu görünüş tarzının eksikliğine bağlı olan bu tekilliği içinde sun-

mak zorundadır. Bu bakımdan sanat Tanrı'nın görünmesi için görüsel bilince tekil bir şeklin özel mevcudiyetini verir, İsa'nın doğumu, yaşamı, acı çekişi, ölümü ve yeniden dirilip Tanrı'nın sağ yanına yükselişi gibi olayların dışsal özelliklerini gösteren somut bir resmini sağlar; böylece Tanrı'nın yokolup gitmiş olan edimsel görünüşü sanatta hep yenilenen bir süreklilik içerisinde tekrar tekrar canlandırılır.

(c) Dışsal Görünüşün Olumsal Tikelliği

Fakat bu görünüş içerisinde Tanrı'nın, özünde, başkalarından farklı tek bir bireysel özne olduğu vurgulanıp, ilahî ve insanî özneliliğin birliği yalnızca genel olarak değil, ama *bu* insan olarak sunulduğuna göre, klasik İdealin zirvesindeki güzelliğin arındırılmış olduğu dışsal sonlu varoluşun olumsallığının ve tikelliğinin bütün yönleri, burada içeriğin kendisinden ötürü, yeniden sanata girer. Güzelliğin özgür Kavramının uygunsuz, yani İdeal-olmayan olarak dışta bıraktığı yönler burada içeriğin kendisinden çıkan bir etmen olarak zorunlulukla benimsenir ve görünün önüne getirilir.

(α) Bu yüzden çoğu zaman İsa kişiliği konu olarak seçildiğinde, İsa'dan klasik İdeal anlamında ve tarzında bir İdeal yaratmaya girişmiş olan sanatçılar her defasında mümkün en kötü yolda ilerlemişlerdir. Çünkü bu türden İsa başları ve figürleri her ne kadar ciddiyet, dinginlik ve vakar gösteriyor olsa da, İsa bir yandan öznel kişiliğe ve *bireyselliğe* [teklîğe], öte yandan da içsellik ve saf *tümel* tinselliğe sahip olmak zorundadır; bu özelliklerin her ikisi de insan şeklinin duyusal yanındaki kutluluğa karşı duran ve direnen özelliklerdir. İfade ve biçim bakımından bu her iki uç noktayı bağlayıp birleştirmek son derece zordur ve ressamın geleneksel figür-tipinden ayrıldıkları her defasında bu konuda özellikle büyük sıkıntıya düşmüşlerdir.

Bu baş-figürlerinde bilincin ciddiyeti ve derinliği ifade edilmelidir, fakat yüzün ve sûretin özellikleri ve biçimleri ne saf ideal

güzellikte olmalı ne alelâdeliğe ve çirkinliğe sapmalı ne de kendi sıfatıyla saf yüceliğe yükselmelidir. Dışsal biçim bakımından en iyisi, tikel doğallık ile ideal güzel arasındaki orta yoldur. Bu uygun orta yolu tam tamına tutturmak zordur ve sanatçının becerisi, hissiyatı ve tini özellikle burada kendini gösterebilir.

Genelde bütün bu alanda karşımıza çıkan sunumlar, inanca ait olan içerikten bağımsız olarak bizi sanatçının öznel yaratım yanına klasik İdealde olduğundan daha fazla yöneltir. Klasik sanatta sanatçı tinsel-olanı ve İlahî-olanı bizzat bedenın biçimleri ve insan şeklinin düzenlenişi içinde dolayımssızca sunmayı amaçlar ve bu yüzden olağan-olandan ve sonlu-olandan ayrıılıp uzaklaşmış değışen özelleşmeleriyle bu bedensel biçimler esas ilgi konusunu oluşturlar. Şu an ele aldığımız alanda ise, suret olağan ve bildik kalır; onun biçimleri şöyle ya da böyle olabilen ve bu bakımdan büyük bir özgürlük içinde işlenebilen belli ölçüde gelişigüzel, tikel bir şeydir. Bu yüzden burada ağır basan ilgi, bir yandan sanatçının tinsel-olanı ve en içsel olanı olağan ve bildik malzeme içinde bu tinsel ögenin kendisi olarak ne türde ve ne tarzda ışıldattığında yatar; öte yandansa, öznel uygulayısta, teknik araçlarda ve becerilerde yatar; bu donanımlarıyla sanatçı meydana getirdiğı suretlerin içine tinsel canlılık nefesini üfleyebilmeli ve en tinsel olanı görüye ve kavrayışa getirilebilir kılmalıdır.

(β) İçerik sözkonusu olduğunda bundan daha da ötesi tin Kavramının kendisinden çıkan mutlak tarihte bulunur; bedensel ve tinsel bireyselliğın, kendi özüne ve tümelliğine dönüşünü nesnel hale getiren de işte bu mutlak tarihtir. Çünkü bireysel [tekil] öznel-liğın Tanrı'yla uzlaşması dolayımssız bir uyuşum olarak ortaya çıkmaz, fakat sonsuz acıdan, teslimiyetten, kendini-feda-edişten ve sonlu, duyusal ve öznel olanın ölümünden ileri gelen bir uyuşum olarak ancak ortaya çıkar. Burada sonlu ve sonsuz tek-olanda birbirine bağlanır ve hakikî derinliği içindeki uzlaşma, içtenlik ve dolayımllama gücü, ancak çözülmesi gereken karşıtlığın büyük-lüğüyle ve keskinliğiyle gösterilir. Bundan ötürü böyle bir

karşıtlığın getirdiği acı çekmenin, işkencenin ve eziyetin bütün keskinliği ve uyumsuzluğu bile bizzat tinin doğasına aittir ve buradaki içeriği oluşturan da tinin mutlak doyumudur.

Tinin bu süreci, kendinde ve kendisi için alındığında, genelde tinin özü ve Kavramıdır ve dolayısıyla bilinç için her bireysel [tekil] bilinçte tekrarlanması gereken *tümel tarih* olma belirlenimini gerektirir. Çünkü bilinç, tek tek bireylerin çokluğu olarak, tam da tümel tinin gerçekliği ve varoluşudur. Bununla birlikte bireydeki [tek-olandaki] edimsellik tinin özsel uğrağı olduğu için, bu tümel tarih yalnızca tek bir birey şekline bürünmüş olarak ilerler; bu tek bireyde tarih onun kendi tarihi olarak, doğumunun, acı çekişinin, ölümünün ve yeniden-dirilişinin tarihi olarak olup biter; ama yine de bu tek bireyde tarih aynı zamanda tümel mutlak tinin tarihi olma anlamını korur.

Tanrı'nın bu hayatındaki asıl dönüm-noktası, *bu* insan olarak bireysel [tekil] varoluşunun sona ermesidir, İsa'nın Çilesi öyküsü, Çarmıhta acı çekiş, Tinin Golgotha'sı [İsa'nın çarmıha gerildiği Kafatası tepesi —çn.], ölüm acısı. Bu sunum alanı, klasik plastik İdealden bütün bütüne ayrılmıştır, çünkü burada şu öğeler bizzat içeriğin kendisinde bulunur: dışsal bedensel görünüşün, tek bir birey olarak dolaşımsız varoluşunun, olumsuz olarak olumsuzluğunun acısı içinde açıkça gösterilmesi ve bu yolla tinin, öznel bireyselliği [tekilliği] ve duysal alanı feda ederek kendi hakikatine ve kendi Göğüne erişmesi. Yani burada bir yandan insani doğa içinde görünen Tanrı'nın kendisi olduğundan genel olarak insanî doğanın dünyevi bedeni ve incinirliği yüceltilir ve onurlandırılırken, öte yandan tam da bu insani ve bedensel olan olumsuz olarak koyulup acısı içinde görünüşe gelir; oysa ki klasik İdealde beden, tinsel ve tözsel olanla huzurlu uyumunu kaybetmez. Kırbaçlanan İsa, başında dikenlerden örülmüş tacıyla Çarmıhını infaz yerine doğru taşımaktadır; Çarmıha çivilenmiş bir halde işkence çeke çeke ve ağır ağır ölmenin acısı içinde yokolup gitmektedir —böyle bir

durum Grek güzelliğinin biçimleri içinde sunulamaz; ama bu durumlarda daha yüksek olan bir yan da bulunur ki, bu, onlardaki içsel kutsallıktır, tinin öncesiz-sonrasız bir uğrağı olarak, tahammül ve ilahî huzur olarak iç hayatın derinliği, acının sonsuzluğudur.

Bu figürü çevreleyen daha geniş topluluk, kısmen dostlardan kısmen düşmanlardan oluşmaktadır. Dostlar da aynı şekilde ideal figürler değildirler, fakat Kavram gereği,³ tikel bireyler, sıradan insanlardır; Tinin hareket ettirici gücü onları İsa'ya getirmiştir. Fakat düşmanlar, Tanrı'ya karşı geldikleri, onu mahkûm ettikleri, onunla alay ettikleri, ona işkence edip Çarmıha gerdikleri için içsel olarak kötü şeklinde tasarımlanırlar; Tanrı'ya karşı bu içsel kötülük ve düşmanlık tasarımı, dışsal yanında, çirkinliği, gaddarlığı, barbarlığı, azgınlığı ve şekil çarpıklığını beraberinde getirir. Tüm bunlarla ilişkili olarak burada, klasik güzelliğe kıyasla güzel-olmayan zorunlu bir etmen olarak işin içine girer.

(γ) Fakat bu ölüm süreci, ilahî doğada, Tinin kendisiyle uzlaşmasının meydana geldiği ve dolayımaları sözkonusu olan ilahî ve insanî yanların, tastamam tümel-olanın ve görünüşe çıkmış öznelliğin, olumlu şekilde biraraya geldiği bir geçiş noktası olarak alınmalıdır. Genelde [ilahî tarihin] temel[i] ve köken[i] olan bu olumlama, bu yüzden, bu olumlu tarzda apaçık kılınmalıdır. Bu amaç doğrultusunda İsa'nın tarihindeki en gözde olaylar, İsa'nın bir öğretici olarak görüldüğü tek tük anlar dışında, özellikle İsa'nın Dirilişi ve Göğe Yükselişi tarafından verilir. Fakat özellikle görsel sanatlar için en büyük güçlük burada ortaya çıkar. Çünkü (a) içselliği içinde sunuma çıkacak olan, kendi sıfatıyla tinsel-olandır, (b) sonsuzluğu ve tümelliği içinde, [İsa'da] öznellikle olumlu tarzda birlik içine sokulması, ama yine de dolayimsız varoluşun üzerine yükselmiş bir halde, sonsuzluğunun ve içselliğinin tam ifadesini

³Görmüş olduğumuz gibi, Kavramın uğrakları veya özsel etmenleri, tümel, tikel ve bireyseldir. Tümel tikellerde veya bireysellerde edimselleşinceye kadar soyut kalır ve bu edimselleşme düşüncenin veya tinin zorunlu bir hareketidir.

bedensel ve dışsal olanda görüye ve duyguya getirmesi gereken, mutlak Tindir.

2. Dinî Sevgi

Kendinde ve kendisi için Tin, tin olmak bakımından, sanatın dolayimsız bir konusu değildir. Onun kendi içinde en yüksek edimsel uzlaşması ancak kendi sıfatıyla tinsel-olan içinde bir uzlaşma ve doyum olabilir, ki saf ideal ögesi bakımından bu, sanatsal ifadeye elverişli değildir; çünkü mutlak hakikat duyusal ve görünür olanın zemininden çözölüp ayrılamayan güzelin görünüşünden daha yüksek düzeydedir. Fakat olumlu uzlaşması içinde Tin yalnızca saf düşünce olarak, ideal olarak bilinir olmayıp, *duyguya* ve *görüye* getirilebilir bir *tinsel* varoluğu sanat aracılığıyla kazanacaksa, bu durumda bir yandan tinsellik yönündeki ve öte yandan sanat tarafından kavranabilirlik ve sunulabilirlik yönündeki bu ikili talebi karşılayan biricik biçim olarak Tinin içtenliğini, yürek ve duyguyu buluruz yalnızca. Kendi içinde doyum bulmuş özgür Tinin Kavramına karşılık gelen bu içtenlik sevgidir.

(a) Sevgi Olarak Mutlak Kavramı

Demek ki, mutlak Tinin temel Kavramı olarak belirttiğimiz uğraklar, *içeriğı* bakımından sevgide mevcuttur: kendi başkasından kendine uzlaşmış olarak geri dönüş. Tinin kendi kendisiyle kaldığı başkası olarak bu başkası, yine tinsel-olan olabilir, yani tinsel bir kişilik olabilir ancak. Sevginin hakikî özü şundan oluşur: kendinin bilincinden vazgeçme, kendini bir başka Kendi’de unutma, ama yine de bu vazgeçme ve unutma içinde ilk defa kendini bulma ve kendine iye olma. Tinin bu kendi kendisiyle dolayım lanışı ve kendisini bir bütünlüğe erİştirişı Mutlak-olandır, ama yine de bu, Mutlak-olanın salt tekil ve dolayısıyla sonlu öznellik olarak bir başka sonlu öznde kendi kendisiyle birleşmesi tarzında birşey değildir; tersine başkasında kendisini kendisiyle dolayım layan öznel liğ in

içeriği burada Mutlakın kendisidir, ancak bir başka tinde kendini Mutlak olarak bilen ve isteyen ve bu bilmenin doyumuna ulaşan Tindir.

(b) Yürek

Şimdi daha yakından bakıldıkta, bu içerik, sevgi olarak, kendi içine yoğunlaşmış duygu biçimine sahiptir; bu duygu biçimi, kendi içeriğini açık kılmak yerine, onu belirlenimliliği ve tümelliği içinde bilince getirir ve içeriğin genişliğini ve sınırsızlığını daha ziyade dolayimsız olarak yüreğin yalın derinliği içine çeker, ki bunu da kendi içine aldığı zenginliği tüm dallanıp budaklanışlarıyla tasarım için açık kılmaksızın yapar. Bu yüzden, saf tinselliğin damgasını taşıyan tümelliği içinde sanatsal sunumun reddedeceği bu aynı içerik, duygu olarak bu öznel varoluşu içinde sanat için yeniden erişilebilir olur, bunun nedeni şudur: bir yandan, yüreğin karakteristiğini oluşturan henüz açığa vurulmamış derinliğinden ötürü bu içerik kendini tam bir açıklıkla açık açık ortaya sermeye zorlanamazken, öte yandan aynı zamanda bu biçimden sanata tamuygun bir öge elde eder. Çünkü her ne kadar yürek, gönül ve duygu, tinsel ve içsel olarak kalsalar da, onların yine de daima duyusal ve bedensel olanla bir bağıntıları vardır, öyle ki onlar tinin en iç hayatını ve varoluşunu dışsal olarak bedenin kendisi aracılığıyla, bakış, yüz-hatları veya daha tinsel olarak da ses ve söz aracılığıyla bildirebilirler. Fakat dışsal-olan, yüreğin kendi içselliği içindeki içselliği ifade etmek için çağırıldığında ancak buraya girebilir.

(c) Romantik İdeal Olarak Sevgi

İçsel-olanın kendi gerçekliğiyle uzlaşmasını İdealin Kavramı olarak koyduğumuza göre, şimdi de sevgiyi dinî alanı içinde romantik sanatın *İdeali* olarak niteleyebiliriz. Sevgi kendi sıfatıyla *tinsel* güzelliştir. Klasik İdeal de tinin kendi başkasıyla dolayım-lanışını ve uzlaştırılışını göstermişti. Fakat burada tinin başkası, tin

tarafından nüfuz edilmiş dışsal-olandı, tinin bedensel organizması idi. Buna karşılık, sevgide tinin başkası doğa değildir, fakat tinsel bir bilinç olarak, bir başka özne olarak kendisidir ve dolayısıyla tin kendine özgü olanda, kendine özgü ögede kendisi için gerçekleşir. Böylece bu olumlu doyum ve kendi-içinde-dingin kutlu gerçeklik içerisinde sevgi İdealdir, fakat içselliklerinden ötürü ancak yüreğin içtenliği içinde ve içtenliği olarak da ifade edilebilen *tinsel* güzeldir. Çünkü kendi mevcudiyetini ve dolayimsız kesinliğini tinde bulan tin, dolayısıyla da varoluşunun maddesi ve temeli tin olan tin kendi içindedir, içtendir ve daha açıkçası sevginin içtenliğidir.

(α) Tanrı sevgidir ve bu yüzden onun en derin özü sanata tamuygun olan bu biçim içinde, İsa'da kavranmalı ve sunulmalıdır. Ama İsa *ilahî* sevgidir; bir yandan görünmeyen özü bakımından Tanrı'nın kendisi, öte yandansa kurtarılacak insanlık bu sevginin nesnesi olarak açığa çıkar; bundan ötürü, bu durumda İsa'da görünüşe gelen, bir öznenin belirlenimli bir başka öznedeki özüm-senmesinden çok tümelliği içinde sevgi *İdeasıdır*, Mutlak-olandır, duygu ögesi ve biçimi içindeki hakikatin tinidir. Sevginin nesnesinin tümelliğiyle birlikte sevginin ifadesi de tümelleştirilir ve bundan böyle artık bu ifadedeki başat unsur gönlün ve yüreğin öznel yoğunlaşması olmaz; tıpkı Greklerde, tamamen farklı bir bağlamda da olsa kadim Titanik tanrı Eros'ta ve Venus Urania'da⁴ olduğu gibi, burada vurgulanan şey tümel İdeadır; bireysel şekle ve duyguya ait öznel yan değildir. Romantik sanatın sunumlarında İsa kendi içine dalmış tekil öznenin daha fazla birşey olarak kavrandığında ancak, sevginin ifadesi içeriğinin tümelliği tarafından daima yükseltilmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılmış öznel içtenlik biçimi içinde kendini öne çıkarır.

(β) Ama bu alanda sanat için en fazla erişilebilir olan konu Meryem'in sevgisidir, *annelik sevgisidir*, dinî romantik hayalgücünün en başarılı konusu budur. Büyük bölümüyle gerçek ve

⁴Kökensel olarak gök tanrıçası, fakat daha sonraları Aphrodite Pan-demos'tan farklı olarak, yüksek ve saf sevgi tanrıçası.

insanî olan, ama yine de arzunun ilgi ve gereksinimlerinden bağımsız; duysal olmayan, ama yine de mevcut, tamamen tinsel bir sevgidir bu: mutlak doyuma ulaşmış kutlu içtenliktir. İhtirastan yoksun bir sevgidir bu, ama dostluk da değildir; çünkü dostluk duygu bakımından o kadar zengin olmasa da yine de bir içeriği, ortak amaçta biraraya gelme olarak özsel bir şeyi gerektirir. Oysa ki amaçların ve ilgilerin benzerliğinden yoksun olan annelik sevgisi, doğal bağda dolayimsız bir dayanağa sahiptir. Ama burada annenin sevgisi doğal yan tarafından hiç de kısıtlanmış değildir. Meryem, bağrında taşıdığı ve sancılar içinde doğurduğu bu çocukta kendisinin tüm bilgisine ve duygusuna sahibolur ve kendi kanından kan olan bu aynı çocuk yine de onun üzerinde daha yüksekte durmaktadır, ama bu daha yüksek olan, ona aittir ve içinde kendini unuttuğu ve kendini sürdürdüğü nesnedir. Annelik sevgisinin doğal içtenliği tamamen tinselleştirilmiştir; bu sevginin asıl içeriği İlahî-olandır, fakat bu tinsellik doğal tekillik ve insanî duygu tarafından mükemmelen nüfûz edilmiş olarak belli belirsiz ve pek farkedilmeden kalır. Bu, kutlu *annelik sevgisidir*, bu sevince ilk olarak kavuşan yalnızca *tek bir* annenin sevgisidir. Elbette bu sevgi de acıdan muaf değildir, fakat bu acı yalnızca kaybedilenin yasını tutma, acı çeken, ölen, ölmüş olan oğul için bir yakınmadır ve daha sonra göreceğimiz gibi dıştan gelen bir haksızlıktan ve eziyetten veya günahlara karşı sonsuz savaştan veya kendinden kaynaklanan ızdırab ve üzüntüden ileri gelmez. Böyle bir içtenlik burada tinsel güzelliştir, İdealdir, insanın Tanrı ile, Tin ile ve Hakikat ile insanî özdeşliğidir: saf bir kendini unutma ve tamamen kendini teslim etmedir, öyle ki bu unutuş içinde yine de insan, içine dalıp kaybolduğu şeyle en başından beri bir olur ve şimdi kutlu bir doyum içinde bu bir-oluşu hisseder.

Annelik sevgisi, âdetâ tinin bu *resmi*, romantik sanata bizzat tinin kendisinin yerine böyle güzel bir tarzda girer; çünkü tin yalnızca bu duygu biçimi içinde kendini sanat için kavranabilir kılar ve bireyin Tanrı ile birliğinin duygusu en kökensel, en gerçek

ve en canlı şekilde yalnızca Meryem'in annelik sevgisinde bulunur. İdeal, yani olumlu, doyuma erişmiş uzlaşma bu alanın sunumunda eksik olmayacaksa eğer, bu sevgi zorunlu olarak sanata girmelidir. Bu yüzden Kutsal Bakire'nin annelik sevgisinin en yüksek ve en kutsal olana ait olduğu ve en yüksek olarak tapınıldığı ve sunulduğu bir dönem vardı. Fakat tin duygunun bütün doğal temellerinden ayrılmış olan kendi ögesi içinde kendini kendinin bilincine getirdiğinde ve yalnızca böyle bir temelden bağımsız tinsel dolayım hakikate giden özgür yol olarak görüldüğünde ve nihayet Protestanlıkta olduğu üzere, sanattaki ve inançtaki Meryem-tapımına karşıt olarak, Kutsal Ruh ve Tinin içsel dolayımı en yüksek hakikat haline gelmiştir.

(γ) Üçüncü ve son olarak, tinin olumlu uzlaşması, duygu olarak kendini İsa'nın havarîlerinde, onun izinde giden kadınlarda ve dostlarda gösterir. Büyük bölümüyle bunlar, manevî dönüşümün dışsal ve içsel ıztırabını çekmeksizin, Hristiyanlık İdeasının sertliğini İsa'nın dostluğu, öğretisi ve vaazedişi yoluyla İlahi Dostun elinde deneyimlemiş olan karakterlerdir; onlar bu İdeayı mükemmelleştirmişler, bu İdeaya ve kendilerine hâkim olmuşlar ve bu doğrultuda derin-düşünceli ve güçlü kalmışlardır. Elbette onlar annelik sevgisinin dolayimsız birliğinden ve içtenliğinden yoksundurlar; ama yine de İsa'nın mevcudiyeti, birlikte yaşama alışkanlığı ve tinin dolayimsız çekimi onları birbirine bağlayan bağ olarak kalır.

3. Topluluğun Tini

Bu zincirin son halkasına geçişe gelince, bunu, İsa'nın tarihiyle ilişkili olarak yukarda değindiklerimize bağlayabiliriz. Tanrı olan bu insan teki olarak İsa'nın dolayimsız varoluşu, aşılmış olarak koyulur, yani tam da Tanrı'nın insan olarak görünüşünde açığa çıkan şey, Tanrı'nın hakikî gerçekliğinin dolayimsız varoluş değil, tin olduğudur. Sonsuz öznellik olarak Mutlak'ın gerçekliği tam da tinin kendisidir; Tanrı yalnızca bilmede, içsellik ögesinde bulunur.

Öznel olduğu kadar ideal de olan *tümellik* olarak Tanrı'nın bu mutlak varoluşu, bu yüzden, kendi tarihinde insanî ve ilahî özneliliğin uzlaşmasını sunuma getirmiş olan bu tek bireyle [İsa'yla] sınırlı değildir, fakat Tanrı ile uzlaşmış olan insanî bilince, genelde tek tek bireyler çokluğu olarak varolan *insanlığa* doğru genişletilmiştir. Yine de tekil kişilik olarak kendisi için alındığında bu insan [İsa] hiç de *dolayumsuz olarak* İlahî-olan değildir; tersine o, sonlu ve insanî olandır: ama ancak kendisini edimsel tarzda olumsuz (ki o kendinde böyledir) olarak koyduğu ve böylelikle kendisini sonlu olarak aştığı ölçüde Tanrı ile uzlaşma varan sonlu ve insanî olandır. İşte ancak sonluluk kusurundan bu kurtuluş sayesinde ki, insanlık kendini mutlak Tinin varoluşu olarak, topluluğun tini olarak bildirir, ki insanî ve ilahî tinin bizzat insanî edimsellik içindeki birliği, kendinde olanın, yani tinin Kavramına göre olanın ve kökensel olarak birlik içinde olanın gerçeklikteki dolayımınışı olarak topluluğun tininde tamama erer.

Romantik sanatın bu yeni içeriği bakımından önem taşıyan esas biçimler şöyle belirtilebilir:

Tanrı'dan ayrılmış, günah içinde, dolayumsuzluğun hırgürü ve Sonlunun yoksulluğu içinde yaşayan tekil özne, kendisiyle ve Tanrı'yla uzlaşma erişmenin sonsuz uğraşısıyla başbaşadır. Fakat İsa'nın kurtarıcı tarihinde dolayumsuz tekilliğin olumsuzluğu tinin özsel uğrağı olarak ortaya çıktığı için, tekil özne ancak doğal-olanın ve sonlu kişiliğin manevî dönüşümü yoluyla Tanrı'da özgürlüğe ve huzura yükselebilir.

Sonluluğun bu aşılması burada şöyle üçlü bir yapı halinde ortaya çıkar:

İlkin, Çile hikâyesinin *dışsal* yinelenişi olarak; ki bu, edimsel bedensel acı çekme, yani din şehitliği haline gelir.

İkinci olarak, manevî dönüşüm, pişmanlık, kefarete ve [ruhun Tanrı'ya] geridönüş[ü] yoluyla içsel dolayım olarak yüreğin iç hayatına taşınır.

Üçüncü ve son olarak, İlahî-olanın dünyevi edimsellik içindeki görünüşü o şekilde kavranır ki, doğanın olağan akışı ve başka olup-bitmelerin doğal biçimi, İlahî-olanın gücünü ve mevcudiyetini açık kılacak şekilde aşılar; mucize bunun sunum biçimi olur.

(a) *Din Şehitleri*

Topluluk tininin kendini insanî öznde etkin olarak gösterdiği ilk görünüş, ilahî sürecin yansısını insanın kendine yansıtmasından ve kendini Tanrı'nın öncesiz-sonrasız tarihinin yeni bir varoluşu haline getirmesinden oluşur. Burada *dolayımısızca* olumlu uzlaşmanın ifadesi yeniden ortadan kaybolur, çünkü bu uzlaşmayı insan ancak sonluluğunu aşmak suretiyle elde etmek zorundadır. Bu yüzden ilk evre'nin [yani olumsuz-olanın] merkezinde bulunan şey, burada baştan aşağı pekiştirilmiş olarak geri döner, çünkü insanın yetersizliği ve değersizliği buradaki önvarsayımdır ve bunu ortadan kaldırmak insanın en yüksek ve biricik ödevi sayılır.

(α) Bu yüzden bu alanın asıl içeriği zulme katlanmadır, kendi özgür isteğiyle vazgeçme, fedakârlık ve mahrumiyettir. İnsanın bu mahrum kalma ve acı çekme adına üstlendiği her türden eziyet ve işkenceler aracılığıyla tin, kendi içinde kendini nurlu bir çehreye büründürür ve kendini kendi göğünde kendiyile uzlaşmış, doyuma erişmiş ve kutlu hisseder. Din şehitliğinde olumsuz-olan olarak bu acı, kendinde bir amaçtır ve nurlanmanın büyüklüğü insanın uğradığı kötülüğe ve boyun eğdiği dehşete göre ölçülür. İmdi, hâlâ daha gerçekleşmemiş içsellik bakımından dünyadan eletmek çekişi ve kutsanışı yönünde öznde olumsuz olarak koyulabilecek ilk şey onun *doğal* varoluşudur, yaşamıdır ve varoluşu için zorunlu en temel gereksinimlerin doyurulmasıdır. Bundan ötürü bu alanın esas konusu inanan kimsenin uğradığı bedensel işkencelerdir; bu işkenceler kısmen inanca düşman olanlar ve zulmedenler tarafından nefretle ve kinle işlenir, kısmen de günahattan kurtulmak için tam bir münzeviliğe azmedişle çekilir. İnanan kimse, çilekeşlik

taassubuyla, bunların her ikisini de bir haksızlık olarak değil, fakat ilk günahı hisseden etin, yüreğin ve gönlün katılığına kıracak ve Tanrı ile uzlaşmaya eriştirecek bir lütuf olarak kabul eder.

Fakat böyle durumlarda iç hayatın manevi dönüşümü yalnızca korkunçluk içinde ve dışsal-olanın gaddarlığı içinde sunuma gelebildiği için güzellik duyumu kolayca zedelenir ve bu alanın konuları sanat için hayli tehlikeli bir malzeme oluşturur. Çünkü bir yandan bireyler, İsa'nın Çilesinin tarihinin gerektirdiğinden bütünüyle bambaşka bir ölçüde, zamansal varoluş damgasıyla damgalanmış ve sonluluk ve doğallık kusurlarına yakalanmış edimsel tekil bireyler olarak gösterilmek zorundadır; öte yandan eziyetler, iştirilmedik korkunçluklar, kolları ve bacakları sakatlamalar ve yerinden sökmeler, bedensel ıztırlar, darağaçları, kelle uçurmalar, ateşte kızartıp kavurmalar, kazığa bağlayıp yakmalar, kızgın yağda kaynatmalar, tekerleğe bağlamalar vb. —bütün bunlar kendilerinde nefret uyandıran, tiksindirici, iğrenç dışsallıklardır; bu gibi şeyler güzelden o kadar uzaktır ki, sağlıklı bir sanatın onları konu olarak seçmesine izin verilemez. Sanatçının [bu konuları] ele alış tarzı gerçi uygulanışı bakımından yetkin olabilir, fakat bu durumda da bu yetkinliğe olan ilgi daima öznel yanla [sanatçının öznel etkinliğiyle] ilişkilidir; bu öznel etkinlik, sanata uygun görünse de, yine de kendisi ile bu malzeme arasında mükemmel bir uyum yaratmak için boş yere çabalayıp durur.

(β) Bu yüzden bu olumsuz sürecin sunumu, beden ve ruhun çektiği eziyetlerin üzerine yükselen ve olumlu uzlaşmaya doğru yönelen bir başka uğraşı gerektirir. Bu uğraktaki, çekilen onca zulmün amacı ve sonucu olarak kazanılmış olan tinin kendi içindeki uzlaşmasıdır. Bu bakışaışından, din şehitleri, dışsal gücün yabancı kabalığına ve inançsızlığın barbarlığına karşı İlahî-olanın koruyucularıdır; onlar gökyüzü krallığı uğruna acıya ve ölüme katlanırlar ve bu cesaret, güç, direnme ve kutsanmışlık bu yüzden onlarda da aynı ölçüde görünmelidir. Ama yine de tinsel güzelliği içinde inancın ve sevginin bu içtenliği bedene sağlıklı bir şekilde nüfûz

eden tinsel sağlık değildir; tersine acının döne döne işleyip şekillendirdiği bir içselliktir ya da acı çekmede sunuma gelen ve hattâ nura-bürünüşte bile tam da özsel şey olarak acı ögesini içeren bir içselliktir. Özellikle resim sanatı bu türden bir dindarlığı sık sık konu edinmiştir. Bu durumda, resim sanatının esas görevi, işkencenin kutluluğunu, etin tiksindirici derecede lime lime doğranışıyla karşıtlık içinde, teslimiyet olarak, acının üstesinden gelme olarak, ilahî tinin öznenin içselliğine erişimin ve orada canlanışının verdiği doyum olarak yalnızca yüz hatlarında, bakışta vb. ifade etmekten oluşur. Buna karşılık heykel sanatı, aynı içeriği görünün önüne getirmek isterse, yoğunlaşmış içtenliği böyle tinselleştirilmiş şekilde sunmayı pek başaramaz ve bu yüzden bedensel organizmada açıkça belirginlik kazandıkları ölçüde acı verici olanı, çarpıtılmış olanı öne çıkarmak zorunda kalır.

(γ) Fakat *üçüncü* olarak, kendini-yadsıma ve katlanma yanı, bu evrede yalnızca doğal varoluşa ve dolayimsız sonluluğa ilişkin değildir; tersine bu yan, yüreğin semavi şeylere yönelişini öylesine aşırıya vardırır ki, genelde insanî-olan ve dünyevî-olan, kendinde ahlâki ve akılsal türden olsa bile, tamamen arka plana itilir ve hor görülür. Yani burada tin manevi dönüşme idesini kendi içinde canlandırır; fakat tin, başlangıçta henüz yeterince gelişmemiş olduğu için, dindarlığa adanışın bu kendinde yalın sonsuzluğuna sonlu olarak karşı duran her şeye, her belirlenimli insani duyguya, yüreğin çok yönlü ahlâki eğilimlerine, ilişkilerine, durumlarına ve görevlerine dindarlığın yoğunlaşmış gücüyle barbarca ve soyut bir şekilde karşı çıkar. Çünkü ailedeki ahlâki hayat, dostluk, kan ve sevgi bağları, devlet ve iş güç bağları —bütün bunlar dünyevî-olana aittir ve burada inancın mutlak tasarımları henüz dünyevî-olana nüfûz etmediği ve dünyevi-olanla birlik ve uzlaşma yönünde gelişmediği için, dünyevi-olan, yüreğin iç duygusunun ve yükümlülüğünün alanı içinde benimsenmez, bunun yerine inanan yüreğin soyut içtenliğine, kendi içinde hiçlik olarak görünür ve dolayısıyla

da dindarlığa düşman ve zararlı olarak görünür. Bu yüzden insani dünyanın ahlâki örgütlenişi henüz dikkate alınmaz, çünkü bu örgütlenişin çeşitli yanları ve ödevleri henüz kendi içinde akılsal bir edimsellik zincirindeki zorunlu ve haklıçkarılmış halkalar olarak tanınmaz; böyle bir edimsel örgütlenişte, tek-yanlı hiçbir şeyin kendi başına bir bağımsızlığa yükselmesi mümkün olmaz, ama yine de bu tek-yanlı öge herşeye rağmen geçerli bir uğrak olarak korunmalı ve feda edilmemelidir. Bu bakımdan dinî uzlaşmanın kendisi burada *soyut* kalır ve yalın yürekte kendi içinde yayılımsız bir inanç yoğunluğu olarak, kendi başına yapayalnız bir yüreğin dindarlığı olarak kendini gösterir; böylesi bir yürek henüz kendini tümel, gelişkin bir güven yönünde, tek-yanlı, kuşatıcı bir kendinden-eminlik yönünde eğitip geliştirmemiştir. İmdi böyle bir yüreğin gücü tamamen olumsuz olarak aldığı dünyevîlik karşısında kendi içinde kendine tutunup kalırsa ve kendini bütün insanî bağlardan, kökence en sağlam bağlardan bile zorla koparıp ayırırsa, o zaman bu, tinin bir yabanıllığı ve barbarca bir soyutlama gücü olur ki bunu elimizin tersiyle geri itmemiz gerekir. Bu yüzden bizim bugünkü bilincimizin bakışaçasından bakıldığında, bu tür bir tutumun sunumlarındaki dindarlık tohumuna saygı duyabilir ve yüksek bir değer verebiliriz, fakat dindarlığın, özünde akılsal ve ahlâkî olana karşı aşırı zor kullanmaya vardırıldığını görürsek, böyle bir kutsallık bağnazlığıyla hiçbir duygudaşlık kuramayız, tersine kendinde ve kendisi için haklıçkarılmış ve kutsanmış olanı reddettiği, yıkıma uğratıp ayaklar altına aldığı için bu türden bir kendinden-vazgeçişin bize ahlâkdışı ve dindarlığa karşıt olarak görünmesi lazım gelir.

Bu türden pekçok menkıbe, hikâye ve şiir vardır. Örneğin karısını ve ailesini çok seven ve onlar tarafından da sevilen adamın hikâyesi. Adam evini terk eder ve hac yolculuğuna çıkar, sonunda bir dilenci kılığında geri döndüğünde kimliğini açığa vurmaz, sadakalarla geçinir; acınacak durumundan ötürü evde kendisine

merdivenaltında kalacak bir yer verilir, adam bu şekilde kendi evinde yirmi yıl boyunca yaşar, ailesinin kendisi için üzüntüsüne tanık olur ve ancak ölüm döşeğinde kimliğini açıklar. Bu, kutsallık adına bizden saygı bekleyen bağnazlığın dehşet verici dikbaşlılığıdır. Kendinden-vazgeçişteki bu ısrar, bize Hindlilerin dinî amaçlar uğruna kendi istekleriyle kepdilerine uyguladıkları şiddetli cezaları hatırlatıyor. Ama yine de Hindlilerin acıya katlanmaları tamamen farklı bir özelliktedir, çünkü onların durumunda insan, kendini hissizlik ve bilinçsizlik durumu içine koyar; oysa ki burada *acı* ve acının bile isteye uyandırılan bilinci ve duygusu ulaşılması gereken halis amaçtır, bu amaca ne kadar saf bir şekilde ulaşılsa, acı da, feragat edilen şeylerin değerine ilişkin bilince, bu tür şeylere duyulan sevgiye ve kendinden-vazgeçişin süregiden tefekkürüne o kadar bağlı hale gelir. Bu türden sınamaları yüklenen yürek ne kadar zenginse, o kadar soylu bir servete sahib olur, ama yine de bu serveti hiçlik olarak mahkûm etmek ve günah olarak damgalamak zorunda olduğuna inanır ve uzlaşsızlık da o ölçüde keskin olur, öyle ki bu uzlaşsızlık en korkunç duygu kasılmalarına ve en çıldırtıcı duygu yarılmalarına yol açabilir. Kendi sıfatıyla dünyevi dünyada değil ama yalnızca düşünülür dünyada yurdunda olan, bu yüzden de bu belirlenimli edimselliğin kendinde ve kendisi için geçerli bölgelerinde ve amaçlarında kendini tam da kaybolmuş hissedene ve bütün ruhuyla tutulup bağlanmış olmasına rağmen, bu ahlâkî düzeni kendi mutlak alinyazısı karşısında olumsuz olarak alan böyle bir yürek —evet, işte böyle bir yürek, bizim görüme göre, bize kendi yarattığı acılar ve kendinden-vazgeçişinde çıldırmış olarak görünmek durumundadır, öyle ki ne ona acıma duyabiliriz ne de ondan manevi bir erginleşme çıkarabiliriz. Bu türden eylemler, içi-dolu ve geçerli bir amaçtan yoksundurlar; bu eylemlerle ulaşılan şey tamamen öznedir, *kendi* ruhunu kurtarmak ve *kendi* kutluluğuna erişmek için tek bir insan bireyinin kendisinin kendisine koyduğu bir amaçtır. Fakat böyle birinin kutlu olup olmamasının pek bir önemi yoktur.

(b) *İçsel Tövbe ve Manevî Dönüşüm*

Aynı alandaki karşıt sunum tarzı, bir yandan bedensel eziyeti öte yandan da dünyevi edimsellikte kendinde ve kendisi için haklı çıkarılmış olana olumsuz yönelişi dikkate almaz ve bu sayede hem içeriği bakımından hem de biçim yönünden ideal sanata daha tamuygun bir temel kazanır. Bu temel, kendini şimdi *tinse*l acısında, yüreğinin değişip dönüşmesinde ifade eden *iç hayat*'ın manevî dönüşümüdür. Dolayısıyla burada ilk olarak bedenin acı çekmesinin hep yinelenen kısıcılığı ve korkunçluğu yer almaz; ikinci olarak da yüreğin barbarca dindarlığı, artık, saf düşünsel doyumunun soyutlanması içinde mutlak bir kendinden-vazgeçişin acısından duyulan başka her türlü hazzı ayaklar altına alabilecek denli ahlâki insanlığa karşı katılaştırılmaz. İnancın, tinin kendi içinde Tanrı'ya bu içsel yönelişinin, yapıp edilmiş bir eylemi, bu eylem günah ve suç olsa bile, onu yapan özneye yabancı bir şey haline getirme, onu yapılmamış kılma ve temizleyip arıtma yeterliğinde olduğu yönünde yüksek bir inanış vardır. Kötüden, mutlak olumsuzdan bu geri çekilme, öznel irade ve bizzat tinin kendisi evvelce olmuş olduğu kötü 'Ben'i elinin tersiyle itip körelttikten sonra öznedede edimsel hale gelir. Günah içindeki önceki varoluşa karşı şahiden edimsel-olan olarak sağlamlaştırılan olumluya bu geri dönüş, dinî sevginin hakikî, sonsuz gücüdür, mutlak Tinin bizzat öznenin kendisindeki mevcudiyeti ve edimselliğidir. İnsanın kendisine döndüğü Tanrı sayesinde kötüyü alteden ve kendini Tanrı'yla uzlaştırıp O'nunla bir olarak bilen kendi tininin gücünün ve direngenliğinin bu duygusu, Tanrı'yı faniliğin günahlarına karşı mutlak başka olarak görmenin, ama yine de bu sonsuz Varlığın aynı zamanda bu özne olarak benimle özdeş olduğunu bilmenin ve kendi 'Ben'im olarak Tanrı'nın bu öz-bilincini benim kendi 'Ben'imden emin olduğum denli benim kendimin öz-bilinci olarak kendi içimde taşıyor olmamın doyumunu ve kutluluğunu verir. Tanrı'ya böyle bir dönüş elbette tamamen içsel hayatta olup biter

ve bu yüzden sanattan çok dine aittir; ama yine de bu dönüş edimine egemen olan yüreğin içtenliği olduğu ve bu içtenlik de aynı zamanda dışsal-olan aracılığıyla ışıdayabilir olduğu için, görsel sanat, resim sanatı, bu türden manevî dönüşüm öykülerini görüye getirme hakkını elde eder. Ama resim sanatı bu manevi dönüşüm öykülerindeki bütün akışı eksiksiz biçimde tasvir ederse, o zaman burada yine güzel olmayan pekçok şey içeri sızabilir; çünkü bu durumda, örneğin pişmanlık içinde geri dönen oğul öyküsünde olduğu gibi, canice ve tiksindirici olanın sunumunun yapılması gerekir. Resim sanatı ruhun manevi dönüşümünü, canice-olana ilişkin daha fazla ayrıntı katmaksızın *tek bir* resim içinde yoğunlaştırdığı zaman, resim sanatı için en uygun yolu bulur. Maria Magdalena bu türden bir örnektir ve bu alandaki en güzel konulardan biri sayılır ve özellikle İtalyan ressamlar tarafından mükemmel bir şekilde ve sanatkârca işlenir. Magdalena, bu resimlerde iç ve dış yönüyle *güzel* günahkâr olarak görünür, onda manevî dönüşüm kadar günah da çekicidir. Yine de burada ne günah ne de kutsallık pek ciddi bir şekilde ele alınmaz, Maria Magdalena çok sevmiş olduğu için çok affedilmişti [Luka 7: 47]; o sevgisinden ve güzelliğinden ötürü affedilir ve burada dokunaklı olan, Magdalena'nın kendi sevgisinden kendine bir vicdan oluşturmaması ve duyguyla dolup taşan ruh güzelliği içinde acının gözyaşlarını akıtmasıdır. Bu kadar çok sevmiş olması değildir onun hatası, tersine onun güzel dokunaklı hatası, o ki kendinin bir günahkâr olduğuna *inanma*'sıdır; çünkü onun duygu yüklü güzelliği tam da sevgisinde soylu ve gönlüderin olduğu izlenimini verir.

(c) *Mucizeler ve Menkıbeler*

Önceki iki yan ile ilişkili olan ve bu her iki yanda da geçerli olabilen son yan, bu alanın bütününde başrollerden birini oynayan mucizelerle ilgilidir. Bu bağlamda mucizeleri, dolayimsız doğal varoluşun manevi-dönüşümleriyle ilgili öyküler olarak tanımlayabiliriz. Edimsel dünya sıradan olumsal bir varoluş olarak

önümüzde durur, İlahî-olan bu sonlu varolana dokunur, tamamen dışsal ve tikel olana dolaylımsızca siner, tamamen başka birşeye dönüştürecek şekilde onu paramparça ve tersyüz eder ve şeylerin doğal akışı dediğimiz şeyi kesintiye uğratar. İçinde İlahi-olanın mevcudiyetini tanıdığına inandığı bu türden doğal-olmayan fenomenlerin pençesine düşmüş bir halde sonlu tasarımlarını aşan yüreğin sunumunu yapmak pekçok menkıbenin ana konusudur. Fakat aslında İlahî-olan ancak akıl olarak, yani Tanrı'nın doğaya yerleştirdiği değişmez doğa yasaları olarak doğaya dokunabilir ve onu yönetebilir, ama İlahî-olan doğa yasalarını ihlal eden tek tek durumlar ve etkiler içerisinde tam da İlahî-olan olarak gösterilmemelidir, çünkü ancak aklın öncesiz-sonrasız yasaları ve belirlenimleri doğaya edimsel olarak sinip yerleşir. Menkıbelerin çoğu zaman kolayca çapraşık, zevksiz, anlamsız ve gülünç olana geçivermelerinin nedeni budur; çünkü burada tin ve yürek Tanrı'nın mevcudiyetine ve etkinliğine olan inanca doğru yürürken tam da kendinde ve kendisi için akıldışı, yanlış ve ilahi-olmayan-dan geçmek durumunda kalır. Bu menkıbelerde duygulanmaya, dindarlığa ve manevi-dönüşüme hâlâ daha bir ilgi olabilir, fakat bunlar *tek bir* yönden, içsel yönden ibarettir; eğer bunlar öbür yanla ve dışsal-olanla ilişkiye girerlerse ve bu dışsal-olan yüreğin içsel dönüşümüne yol açmak durumundaysa, o zaman bu dışsal-olan, kendinde anlamsız ve akıldışı olmamalıdır.

Bu alanda Tanrı'nın kendisi için doğası ve sayesinde ve içerisinde Tanrı'nın tin olduğu süreç diye geçen tözsel içeriğin ana uğrakları bunlardır. Bu konu sanatın kendi kaynaklarından yaratmadığı, açık kılmadığı, fakat dinden almış olduğu mutlak konudur; sanat bu konuya, onu ifade etmek ve sunmak için onun kendinde ve kendisi için hakiki olduğunun bilinciyle yaklaşır. Bu, kendi içinde sonsuz bütünlük olan, inanan ve özleyen yüreğin içeriğidir; öyle ki şimdi dışsal-olan, içsel-olanla tam bir uyuma girmeksizin az ya da çok dışsal ve rastlantısal kalır ve bu yüzden sanatın baştan sona fethedemediği aykırı bir malzeme haline gelir.

Bölüm II

ŞÖVALYELİK

GÖRMÜŞ OLDUĞUMUZ GİBİ [Kesim III, 1], kendi içinde sonsuz öznellik ilkesi, insan bilincinin dolayımından geçmiş ve insan bilinciyle uzlaştırılmış olan ve böylelikle de hakikî bir şekilde kendisi için olan Mutlak'ın kendisine, Tanrı'nın Tinine ilk başta inancın ve sanatın içeriği olarak sahibolur. Bu romantik mistik-olan, Mutlak'ta kutluluğa erişmekle sınırlı olduğu için soyut bir içtenlik olarak kalır, çünkü dünyevi-olana nüfuz edip onu olumlu olarak benimsemek yerine, bu içtenlik kendini dünyevi-olana karşıt olarak koyar ve dünyevi-olanı şiddetle reddeder. İnanç bu soyutlama içinde hayattan kopup ayrılır ve insan varoluşunun somut edimselliğinden uzaklaşır; inançta ve inanca bağlı olarak üçüncü bir şeyde, yani topluluğun tini içinde birbirleriyle özdeş olduklarını bilen ve birbirlerini seven insanların birbirleriyle olumlu ilişkisinden uzaklaşır. Bu üçüncü şey insanların suretinin yansıdığı tek berrak pınardır, orada insanlar dolayumsuzca birbirleriyle gözgöze bakmazlar, başkalarıyla doğrudan ilişkiye girmezler ve sevginin, güvenin, itimadın, amaçların ve eylemlerin birliğini somut canlılığı içinde hissetmezler. İç hayatın umudunu ve özlemini oluşturan şeyi, insan, soyut dinî içtenliği içinde, yalnızca Tanrı Hükümdarlığındaki hayatta, Kilise'yle birliktelikteki hayatta bulur; ama insan, somut 'Kendi'si bakımından olduğu şeyi, başkalarını bilmede ve istemede de dolayumsuzca kendi önünde bulmak için üçüncü şeydeki bu özdeşliği henüz bilincinden ötelemiş değildir. Bütün dinî içerik bu yüzden edimsellik biçimine bürünür, ama bu içerik yine de canlı yayılığını içinde varoluşu kuşatıp tüketen ve dünyevî-olanla dolu ve edimselliğe açılmış olsa da, kendi hayatının

yüksek talebini hayatın kendisinde doyuma erıştirmekten uzak kalan tasarımların içsellığı içinde bulunur.¹

Yalın kutluluğu içinde ancak şimdi mükemmel hale gelen yürek, bu yüzden, tözsel alanının göksel hükümdârlığını terk edip kendi içine bakmak ve özne olarak özneye ait olan *dünyevi* olarak mevcut bir içeriğe ulaşmak zorundadır. Bundan ötürü, önceki *dinî* içtenlik şimdi *dünyevi* türden bir içtenlik haline gelir. İsa şöyle demişti: “Babanı ve ananı terk edip beni izlemelisin,” ve aynı şekilde, “Kardeş kardeşe düşman olacak, insanlar seni çarmıha gerecek ve sana işkence edecek,” vb.² Fakat Tanrı’nın Hükümdarlığı dünyada bir yer edindiğinde ve dünyevî amaçlara ve ilgilere nüfûz edip, onları nurlandırmada etkin olduğunda, baba, ana, kardeş toplulukta biraraya geldiğinde, dünyevî alan da kendi adına geçerlilik hakkı talebetmeye ve bunu elde etmeye başlar. Bu hak onanırsa, ilk başta sadece dini olan yürek, kendi sıfatıyla insanî olana karşı olumsuz tutumunu kaybeder; Tin alabildiğine dışa açılıp yayılır, kendini mevcudiyeti içinde görür ve edimsel dünyevî yüreğini genişletir. Temel ilkenin kendisi değişmez, kendi içinde sonsuz öznellik sadece içeriğin başka bir alanına geçer. Bu geçişi şunu söyleyerek belirtebiliriz: öznel bireysellik, Tanrı’yla uzlaşmasından bağımsız bireysellik olarak, şimdi kendisi için özgür hale gelmiştir. Çünkü tam da sırf sonlu kısıtlanmışlığından ve doğallığından kendisini kurtardığı bu uzlaşımında, öznel bireysellik, olumsuzluğun yolunu baştan sona katetmiştir ve şimdi bizzat kendi içinde *olumlu* hale geldikten sonra özgür özne olarak ortaya çıkar ve sonsuzluğu içinde özne olarak —bu hâlâ daha biçimsel sonsuzluk olsa da— kendisi ve başkaları için tam bir saygı elde etmeyi talebeder. Bu yüzden öznel bireysellik, o zamana kadar

¹Bkz. aşağıda Bölüm III, Giriş. Din zorunlu olarak dışsal bir biçim alsa da, kendinin gerçek hayatta doyuma erişemeyecek kadar yükseltilmiş olduğunu bilir.

²Matta, 23:34, 24:10; Luka, 14:26; Yuhanna, 15:20.

yalnız Tanrı'yla doldurmuş olduğu sonsuz yüreğin tüm içselliğini bu kendi öznelliğinin içine koyar.

Yine de bu yeni evrede, içtenliği içinde insan yüreğinin ne ile dolu olduğunu sorarsak, bu içeriğin yalnızca öznel sonsuz kendiyile-ilişki ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz; kendi içinde sonsuz bireysellik olarak özne yalnızca kendisiyle doludur, ilgilere, amaçlara ve eylemlere ilişkin kendi içinde nesnel, tözsel bir içeriğin önemine veya daha geniş somut açılımına gerek duymaz. Fakat daha ayrıntıya girersek, özcede bu sonsuzluğa yükselen özellikle üç duygu vardır: öznel *onur*, *sevgi* ve *sadakat*. Bunlar tam anlamında törel ahlâkî nitelikler ve erdemler değildirler, fakat yalnızca öznenin romantik, kendiyile-dolu içselliğinin biçimleridir. Çünkü kişisel bağımsızlık uğruna verilen *onur* mücadelesi, ortak refah için ve ortak refahtaki adalet çağrısı veya özel hayat alanında ise hakkaniyet çağrısı için gösterilen cesaret değildir; tersine burada *onur* mücadelesi yalnızca bireysel öznenin tanınması ve soyut dokunulmazlığı içindir. Aynı şekilde, bu alanın merkezinde bulunan *sevgi* de öznenin özneye yönelik rastlantısal tutkusudur yalnızca; burada *sevgi* hayalgücü yoluyla genişletilip içtenlik yoluyla derinleştirilse bile, yine'de törel evlilik ve aile bağı değildir. Buna karşılık *sadakat*, törel bir karaktere daha fazla sahip görünür, çünkü *sadakat* bir şeyi yalnızca kendi adına istemez, tersine daha yüksek birşeye, başkalarıyla ortak bir şeye bağlanır; *sadakat* başkasının iradesine, bir efendinin isteğine ve buyruğuna kendini teslim-etmedir ve bundan ötürü insanın kendi tikel iradesinin bencilliğinden ve bağımsızlığından vazgeçmesidir, ama *sadakat* duygusu, devlet hayatına doğru gelişip açılım kazanmış özgürlüğü içinde kendisi için ortak refahın nesnel çıkarı ile ilgilenmez, tersine yalnızca bireysel bir tarzda kendisi için eyleyen veya daha genel ilişkileri birarada tutan ve onlar adına etkin olan efendinin *kişiliğine* bağlanır.

Birlikte alınan ve birbiri içine geçmiş olan bu üç yan, burada da rol oynayabilecek dinî bağıntılar dışında, *şövalyeliğin* esas içeriğini

oluşturur ve dinî içsellik ilkesinden bu ilkenin dünyevî tinsel hayata girişine zorunlu geçişi sağlar. Bu üç yanın alanında romantik sanat kendi kendisinden hareketle³ bağımsızca yaratımda bulunabileceği ve âdeta daha özgür bir güzellik olabileceği bir konum kazanır. Çünkü romantik sanat burada kendisi için sabit kılınmış dinî tasarımların mutlak içeriği ile sonluluğun ve dünyevîliğin karmen çorman tikelliği ve sınırlanmışlığı arasında özgür bir orta konumda durur. Tikel sanatlar arasında bu malzemeye en uygun tarzda hükmedebilmiş olan sanat, en başta şiir sanatıdır, çünkü şiir sanatı hem yalnızca kendisiyle ilişkili içselliği hem de bu içselliğin amaçlarını ve serüvenlerini ifade etmede en yetkin sanattır.

Şimdi insanın kendi bağrından, saf insani-olanın dünyasından aldığı malzemeyi önümüzde bulduğumuzda, romantik sanat klasik sanatla aynı zeminde durur görünür ve bu iki sanatı hem birbiriyle benzeştirebileceğimiz hem de birbiriyle karşılaştırabileceğimiz en uygun yer burasıdır. Zaten daha önce [Kesim II, Bölüm II] klasik sanatı kendi içinde nesnel hakikî insanlığın İdeali olarak tanımlamıştık. Bu sanatın hayalgücü, kendi merkezi olarak, törel bir 'pathos'u içeren tözsel türden bir içeriğe gerek duyar. Homeros'un şiirlerinde ve Sophokles'in ve Aiskhylos'un tragedyalarında konunun işlenişi, tam da konunun kendisine ait içeriğin ilgileriyle, bu ilgilere içeren tutkulara sertçe gem vurmayla ve içerikte bulunan düşünceye tamuygun köklü bir deyişle ve uygulayışla ilişkilidir ve ancak böyle bir 'pathos' içinde bağımsız olabilen bireysel kahramanlar ve figürler topluluğu üstünde, daha da artan bir nesnellikle tanrılar topluluğu bulunur. Heykel sanatının sonu gelmez oyunları içinde, örneğin alçak-kabartma heykellerde ve daha geç dönemdeki ağıtlarda, yazıtlarda ve lirik şiirin daha öte zarifliklerinde sanat daha öznel bir hale geldiğinde bile, konuyu sunma tarzı az ya da çok konunun kendisi tarafından verilir, çünkü konu zaten nesnel şekline sahiptir, Venus, Bacchus, Muse'ler gibi sabit, karakterleri

³Yani romantik sanatın içeriği ve malzemesi artık din tarafından verilmmez ve böylece romantik sanatın yarattığı güzel daha özgür olur.

bakımından belirlenimli hayalgücü-imgeleri öne çıkar; geç dönem yazıtlarında önceden elde bulunanların yazıya dökülmesinde de durum böyledir; ya da bildik tanıdık çiçekler, Meleagros'un⁴ yaptığı gibi bir çelenk halinde bağlanır ve duygu aracılığıyla hassas bir şekilde örülür. Her türden elde hazır kaynakla, ürünle ve her türlü amaç için kullanıma hazır araç gereçle dolup taşan, zengince dayanıp döşenmiş bir evde gerçekleştirilen neşeli bir hünerbazlıktır bu; şair ve sanatçı ise bu malzemeyi harekete geçiren, derleyip toplayan ve gruplandırılan sihirbazdır yalnızca.

Romantik şiirde durum tamamen farklıdır. Bu şiir dünyevî olduğu ve dolaylımsızca kutsal tarihte yer almadığı ölçüde, buradaki kahramanların erdemleri ve amaçları ilk dönem Hristiyanlık tarafından örf ve âdetleri görkemli erdemsizlikler⁵ olarak görülen Grek kahramanların erdemleri ve amaçları değildir. Çünkü Grek ahlâkı⁶ insani-olanın belirgin bir şekil almış mevcudiyetini öngerektirir; bu insani mevcudiyet içerisinde, irade, kendinde ve

⁴Şair ve filozof Meleagros (yakl. İ.Ö. 80) tarafından derlenmiş olan Grek Şiir Antolojisi'ndeki kırkaltı şiirden oluşan *Çelenk* [Grek dilinde yazılı eserin orijinal metni *Stephanos* başlığını taşımaktadır ve İngiliz diline *The Garland* başlığı altında çevirisi yapılmıştır —çev.].

⁵*virtutes gentium splendida vitia* ["inançsızların erdemleri görkemli erdemsizliklerdir" —çev.] deyişi, eserlerinde yer almasa da çoğunlukla Augustinus'a atfedilir. Bassenge (ed.), Hotho'nun her iki baskısında, bunu izleyen cümledeki 'Grek' sözcüğünü 'Hristiyan' şeklinde değiştirmiştir. Bu paragraftaki akılyürütme bütünüyle açık olmayabilir; fakat bu düzeltme bana bir yanlış anlama gibi görünüyor. Hegel 'nesnel' Grek ahlâkını Hristiyan vicdanının öznel ahlâkı ile karşılaştırıyor. Bu öznel ahlâk şövalyelikte, yani toplumsal kurumların gelişmediği bir zamanda bulunur. Hegel'in modern dünyada gördüğü şey, bu iki yanın bir birleşimidir (bkz. *Hukuk Felsefesinin Anahatları*, bölüm iii). Geçerlikte olan ethos'un vicdanlı bir kabulü yerine, sırf vicdanı veya içsel kanıyı vurgulamayı âdet haline getirenler için ne kadar muhteşem olsa da günah günahtır.

⁶Yukardaki dipnotta Knox'ın belirttiği gibi, Almanca metinde 'Grek ahlâkı' yerine 'Hristiyan ahlâkı' ibaresi bulunmaktadır. Burada Knox'ın bu düzeltisini takipetmeyi uygun gördük —çev.

kendisi için Kavramına göre eylemek zorunda olduğundan, belirlenimli içeriğe ve bu içeriğin mutlak olarak geçerli, edimsellik kazanmış özgürlük ilişkilerine ulaşmıştır. Bunlar ana babanın çocuklarla, karının koca ile, yurttaşların site ile ilişkileridir, gerçekleşmiş özgürlüğü içinde devlet hayatındaki ilişkilerdir. Eylemin bu nesnel içeriği, olumlu olarak tanınmış ve güvenli kılınmış doğa temelinde insan tininin gelişimine ait olduğu için, insanın doğal yanını ortadan kaldırmaya çalışan, dinin yoğunlaşmış içtenliği ile artık uyumsuzluğa düşer ve bu tür içtenliğe karşıt olarak koyulmuş alçakgönüllülük erdemine, yani insan özgürlüğünden ve sağlamca kendine-dayanmaktan vazgeçişe teslim olmak zorunda kalır. Soyut tutumları⁷ içinde Hristiyan dindarlığının erdemleri dünyevi olanı öldürür ve ancak insanlığı içinde kendini mutlak olarak yadsıdığında özneyi özgür kılar. Bu şimdiki alanın [şövalyeliğin] öznel özgürlüğü aslında artık salt katlanma ve kendini-kurban-etme koşuluna bağlı değildir, tersine bu özgürlük kendi içinde de, dünyevî-olan içinde de olumludur; ama yine de öznenin sonsuzluğu, gördüğümüz gibi, kendi sıfatıyla içtenliği, yani kendi içinde kıpır kıpır atan, dünyevî temelini kendi içinde bulan öznel yüreği bir kez daha kendi içeriği olarak bulur. Bu bakımdan şiir sanatı, burada, önünde önceden koyulmuş hiçbir nesnellik, ifade edebileceği önceden hazır hiçbir mitologya, hiçbir imge ve şekillenme bulmaz. O, tamamen özgür, malzemesiz, saf yaratıcı ve üretici bir sanat olarak ortaya çıkar, ezgisini özgürce yürekten şakiyan bir kuş gibi.

Fakat bu öznellik soylu bir iradeye ve derin bir ruha dayalı olsa da, yine de onun eylemlerine, bu eylemlerdeki ilişkilere ve varoluşa salt keyfîlik ve olumsuzluk öğeleri girer; çünkü özgürlük ve özgürlüğün amaçları, burada törel içerik bakımından henüz tözsel dayanaktan yoksun içsel öz-düşünümünden çıkar. Dolayısıyla bu bireylerde, Greklerdeki anlamında özel bir 'pathos' ve onunla

⁷Yani tövbenin ve din şehitliğinin veya aşırılığa vardırılan vicdanın olumsuz tutumu.

yakından ilişkili olan bireyselliğin canlı bağımsızlığını bulmayız; fakat daha çok yalnızca sevgi, onur, cesaret ve sadakat ile ilgili, ruhun süfliliğine veya soyluluğuna bağlı olarak farklılaşan kahramanlık dereceleri buluruz. Bununla birlikte Ortaçağ kahramanlarının antik dönem kahramanları ile ortaklaşa sahiboldukları şey cesarettir, ama burada cesaret farklı bir konum edinir. Sağlıklı eyleme yeterliğine ve kültür tarafından zaafa uğratılmamış beden ve irade gücüne dayanan ve nesnel ilgilerin gerçekleştirilmesini destekleme hizmeti gören doğal cesaret değildir pek de bu; bu cesaret, daha çok tinin içselliğinden, onurdan ve şövalyelik ruhundan kaynaklanır ve bütününde fantastiktir: çünkü içsel keyfiliğin serüvenlerine ve dışsal karışıklıkların rastlantısallıklarına veya mistik dindarlığın içtepilerine, ama genel olarak öznenin kendisiyle öznel ilişkisine bağlı kalır.

İmdi romantik sanatın bu biçimi iki yarıkürede kendini yurdunda bulur: Batıda, tinin kendi öznel içselliğine bu çöküşünde ve Doğuda kendini sonlu-olandan özgürleşmeye açan bilincin bu ilk yayılımında. Batıda şiir kendine geri çekilmiş ve kendi hayatının merkezi haline gelmiş olan bu hayatın iki yanı arasında, dünyevî-olan ile inancın daha yüksek dünyası arasında bir ortayolda duran yüreğe dayanır. Doğuda özellikle Arab halkı, başlangıçta önünde kupkuru çöllerden ve göğünden başka hiçbir şeyin bulunmadığı tek bir nokta iken, yaşama gücüyle dünyasının görkemine ve genişleyip yayılışına⁸ açılıp taşar ve bu yolla kendi içsel özgürlüğünü de korur. Doğuda genel olarak İslâm dini sonluluğa ve hayalgücüne ait her putperestliği kovmak suretiyle deyim yerindeyse zemini temizlemiş, ama bununla birlikte yüreğe onu tamamen dolduran öznel özgürlüğü de vermiştir; öyle ki dünyevilik burada kendi başına ayrı bir alan oluşturmaz, fakat tümel serbestliğe alabildiğine açılır; bu tümel serbestlik içerisinde yürek ve tin, Tanrı'yı nesnel olarak şekillendirmeksizin, kendileriyle barışık bir halde neşe

⁸Yani Müslümanlığın yayılışına.

içinde yaşar; burada yürek ve tin tıpkı fukara dilenciler gibidir, nesnelerini ululayarak teorik olarak yer içer, sever, doyuma erer ve mutlu olur.

1. Onur

Antik klasik sanat onur motifini tanıımıyordu. Gerçi *İlyada*'da Akhilleus'in öfkesi eserin konusunu ve hareket ettirici ilkesini oluşturur, daha sonraki olay akışının bütünü bu öfkeye dayanır; fakat modern anlamda bizim onurdan anladığımız şey burada hiç gözükmaz. Aslında Akhilleus yalnızca kendisini zedelenmiş hisseder, çünkü kendisine ait onur ödülü olan ganimet payı, yani $\gamma\epsilon\rho\alpha\varsigma$ (*geras*) Agamemnon tarafından gasbedilmiştir. Zedelenme burada şüphesiz bir ayrıcalığın, şanın ve cesaretin bir tanınışının nişanesi olan real bir şeyle, bir armağanla ilgili olarak ortaya çıkar. Akhilleus öfkelenir, çünkü Agamemnon ona hiç de lâik olmadığı bir şekilde davranır, onun Grekler arasındaki saygınlığını zedeler; fakat bu zedelenme kendi sıfatıyla kişiliğin en içine işlemez; nitekim Akhilleus gasbedilen payı, daha başka armağanlar da eklenerek kendisine geri verildiğinde yatıştır; Agamemnon da sonunda zararın karşılanmasına karşı çıkmaz, ama yine de bizim açımızdan her ikisi de birbirlerine en ağır hakaretleri savurmuşlardır. Tikel, olgusal zedeleniş yine tikel ve olgusal bir şekilde giderilirken, onlar birbirlerine hakaretler savurarak sadece kendilerini öfkelenlendirmişlerdir.

(a) Onur Kavramı

Buna karşılık, romantik onur farklı bir türdendir. Romantik onurda zedelenme, şeyin real değeriyle, yani mülkiyet, mevki, ödev gibi şeylerle ilgili değildir, fakat kendi sıfatıyla kişilikle ve kendine ilişkin kişilik tasarımıyla, öznenin kendi adına kendine yüklediği değerle ilgilidir. Bu değer, bu evrede, özne kendi gözünde ne kadar

sonsuzsa o kadar sonsuzdur. Bu yüzden, insan, içeriği ne olursa olsun sonsuz öznelliğinin ilk olumlu bilincine onurda varır. Şimdi onur, bireyin tüm öznel kişiliğinin mutlak geçerliliğini bireyin sahip olduğu şeyin içine, yani bireyin *tikel* bir yönünü oluşturan ve kaybetse bile önceden olduğu gibi varlığını sürdürebildiği şeyin içine koymuştur ve bununla o bireye ve başkalarına öznel kişiliğin mutlak geçerliliğinin tasarımını vermiştir. Bundan ötürü, onurun ölçüsü, öznenin edimsel olarak olduğu şeye değil, fakat bu tasarım içinde olduğu şeye bağlıdır. Gelgelelim bu tasarım, tikel her şeyi tümele dönüştürür, öyle ki benim tüm öznelliğim bu tikel şeyde, benim olan şeyde bulunur. Çoğu zaman onurun sadece bir görünüş olduğu söylenir. Elbette durum budur, ama şimdiki bakış noktasından daha yakından bakıldıkta, onur, öznelğin kendine görünmesi ve kendine yansımaları olarak görülmelidir, ki kendi içinde sonsuz bir şeyin görünüşü olarak bu görünüşün ve yansımanın kendisi de sonsuzdur. İşte tam da bu sonsuzluk sayesinde ki, onurun görünüşü öznenin sahici varoluşu olur, öznenin en yüksek edimselliği haline gelir ve onurun kendini gösterdiği ve kendinin kıldığı her tikel nitelik, bu görünme aracılığıyla sonsuz bir değere yükseltilir. Bu türden onur romantik dünyada temel bir belirlenimdir ve insanın salt dinî tasarımlardan ve içsellikten çıkıp canlı edimselliğe adım atmasını ve bu edimsel dünyanın malzemesinde, şimdi saf kişisel bağımsızlığı ve mutlak geçerliliği içinde yalnızca kendisini varoluşa getirmesini önkoşul olarak koyar.

İmdi, onur en türlü çeşitli *içerî*ge sahip olabilir. Çünkü olduğum, yaptığım, başkaları tarafından bana yapılan her şey benim onuruma aittir. Bu yüzden tamamen tözsel olan şeyi, prenlere, ülkeye ve mesleğe sadakati, babalık görevlerini yerine getirmeyi, evlilikte sadakati, alım-satımda dürüstlüğü, bilimsel araştırmada titizliği vb. bir onur meselesi yapabilirim. Fakat onur bakışaçağından, kendilerinde geçerli ve hakiki olan bütün bu ilişkiler, ben bu ilişkilere kendi öznelliğimi koymadıkça ve onları bir onur sorunu

yapmadıkça, kendi başlarına zaten onay görmez ve tanınmaz. Dolayısıyla her durumda onurlu insan daima ilkin kendisi üzerine düşünür ve burada soru, bir şeyin kendinde ve kendisi için doğru olup olmadığı değil, fakat o şeyin bu kişiye yakışıp yakışmadığıdır, bu şeyle ilgilenmenin mi yoksa ondan uzak durmanın mı bu kişinin onuruna yaraşır olduğudur. O halde bu kişi pekâlâ en kötü şeyi yapabilir, ama yine de onurlu bir insan olabilir. Böylece o, kendisine keyfi amaçlar uydurur, kendini [saymaca] belli bir karakter içinde tasarımlar; bundan ötürü de kendisinin ve başkalarının gözünde, kendinde yükümlülük ve zorunluluk taşımayan birşeye kendisini bağlar. Bu durumda şeyin kendisi değil, fakat bu öznel tasarım onun karşısına güçlükler ve karışıklıklar çıkarır, çünkü büründüğü karakteri sürdürmek bir onur sorunu haline gelir. Nitekim örneğin Donna Diana, hissettiği aşkı birine itiraf etmeyi onuruna yediremez; çünkü bir defa aşka hiç kulak asınamayı üstün bir değer olarak benimsemiştir.⁹

Bu yüzden genelde, onurun içeriği, değeri bakımından sırf özneye bağlı olduğundan ve öznenin içkin özünden ortaya çıkmadığından olumsuzluğun pençesine düşer. Bundan ötürü romantik sanatsal sunumlarda, bir yandan kendinde ve kendisi için haklı çıkarılmış olanın *onurun yasası* olarak ifade edildiğini görürüz, çünkü birey burada hak bilincine aynı zamanda kendi kişiliğinin sonsuz öz-bilincini de bağlar. Bu durumda onurun bir şeyi talebetmesi ya da yasaklaması tüm öznelliğin bu talebin ya da yasağın içeriğine koyulduğunu ifade eder, öyle ki burada herhangi bir ihlal bir takım işlemlerle geçirilemez, düzeltilemez veya telafi edilemez ve şimdi özne başka bir içeriğe kulak veremez. Fakat öte yandan onur, kendi gözünde sonsuz olan veya hatta yapması gereken olarak tamamen kötü bir eylemi benimseyen bana ait çorak 'Ben'den

⁹Pekçok İspanyol piyesinde bir Donna Diana görünür, fakat burada muhtemelen A. Moreto y Cabaña'nın (1618-69) *El Desdén con el Desdén* adlı eserine gönderme yapılmaktadır

başka bir şey içermediğinde, tamamen biçimsel ve içi boş birşey haline de gelebilir. Bu durumda özellikle dramatik sanatsal sunumlarda onur tamamen donuk ve cansız bir konu olarak kalır; çünkü onurun amaçları özsel bir içeriği değil, fakat sadece soyut bir öznelliği ifade eder. Oysa ki ancak kendi içinde tözsel bir içerik zorunluluk taşır ve bu içerik çeşitlenen bağıntıları boyunca bu zorunluluk içinde açıklanabilir ve zorunlu olarak bilince getirilebilir. Düşünümün kılıkırcılığı, özneye dokunan kendinde olumsuz ve anlamsız birşeyi onurun alanı içine çektiğinde, derin içerikten bu yoksunluk özellikle öne çıkar. Bu yönde malzeme sıkıntısı çekilmez, çünkü kılıkırcılık, ayrımlar yapma yeteneğinin olağanüstü hüneriyle çözümler yapar ve orada kendi başlarına alındığında tamamen ilgisiz olan pekçok yan keşfedilir ve bunlar onur konusu yapılır. Özellikle İspanyollar dramatik şiirlerinde onur konuları üzerine bu kılıkırcı düşünümü geliştirmişler ve bir akılyürütme olarak onur sahibi kahramanlarının ağzından bu konuları dile getirmişlerdir. Nitekim örneğin evli bir kadının sadakati mümkün en saçma ayrıntılara kadar sorgulanır ve sırf başkalarının kuşkusunu, hattâ salt böyle bir kuşku olasılığı bile, kadının kocası bu kuşkunun yanlış olduğunu bilse de, bir onur sorunu haline gelebilir. Bu durum çatışmalara yol açtığında, bu çatışmaların gelişimi de bize bir doyum vermez, çünkü önümüzde tözsel hiçbir şey bulunmaz ve bu yüzden onlardan zorunlu bir çatışmanın getirdiği yatışma yerine yalnızca acı veren içdaraltıcı bir duygu çıkarabiliriz. Fransız dramalarında bile özsel ilgi sayılması gereken şey çoğu zaman kendi içinde tamamen soyut kupkuru bir onurdur. Dahası Friedrich von Schlegel'in *Alarcos* [1802] adlı eserinde bile bu donuk ve cansız malzemeyi buluruz: soylu kahraman, sevgili karısını öldürür —niçin?— onur kazanmak için; ve bu onuru oluşturan şey kahramanın hiçbir tutku beslemediği Kralın kızı ile evlenebilmek ve bu sayede Kralın damadı olabilmektir. Bu, yüksek ve sonsuz birşey olmakla gurur duyan aşağılık bir 'pathos' ve berbat bir fikirdir.

(b) *Onurun Zedelenirliği*

İmdi onur yalnızca *benim kendimde* görünür olmayıp, aynı zamanda *başkaları* tarafından da tasarımılanıp tanınmak zorunda olduğu için ve başkaları da kendileri açısından *kendi* onurlarının aynı şekilde tanınmasını talebedebilecekleri için, onur *zedelenir* birşeydir. Kendi talebimi ve bunun ilişkili olduğu şeyi ne ölçüde genişleteceğim, tamamen benim keyfi isteğime bağlıdır. En küçük bir saldırı, bu bakımdan benim için önem taşıyabilir ve insan somut edimsellik içinde binlerce şeyle ilişki içinde bulunduğu için ve kendine ait saydığı ve uğruna onurunu tehlikeye attığı şeyler alanını sonsuzca genişletebileceği için, bireylerin bağımsızlığı ve kırılğan tekillikleri yüzünden —ki bunlar onur ilkesine içkindirler— çıkan çatışmaların ve kavgaların sonu yoktur. Genel olarak onurda olduğu gibi, onurun zedelenmesi durumunda da, kendimi zedelenmiş hissetmekten kaçınmadığım şeyin kendisi önem taşımaz; çünkü olumsuzlanan öge, böyle bir şeyi kendinin kılmış olan ve şimdi saldırıya uğrayanın *kendisi* olduğunu düşünen kişiliği, bu ideal sonsuz nokta olarak kişiliği etkiler.

(c) *Onurun Onarılışı*

Bu yüzden her onur zedelenişi kendi içinde sonsuz birşey olarak görülür ve bundan ötürü ancak sonsuz tarzda onarılıp düzeltilebilir. Elbette yine aşağılamanın birçok dereceleri olduğu gibi özür dilemenin de birçok dereceleri vardır; fakat genelde bu alanda bir zedelenme saydığım şey, kendimi ne denli aşağılanmış hissettiğim ve itibarımın iade edilmesini ne ölçüde talep ettiğim, bütün bunlar burada bir kez daha öznel keyfiliğe bağlıdır, ki bu öznel keyfilik de en mızımız düşünöme ve en fevri hassasiyete ilerleme hakkını kendinde görür. Bu yüzden talebedilen böyle bir ‘iade-i itibar’ durumunda hem benim onurumu zedeleyen hem de ben kendim onurlu bir insan olarak tanınmak zorundayızdır. Çünkü ben *kendi* onurumun başkası tarafından tanınmasını isterim, ama şimdi bu

başkasının da kendisi adına ve kendisinden ötürü onura sahip olması için, ben de onu onurlu bir insan saymak zorundayım, yani bende yarattığı zedelenmeye ve benim ona karşı öznel düşmanlığıma rağmen, ben de onu kendi kişiliği içinde sonsuz bir varlık saymak zorundayım.

O halde genel olarak onur ilkesinde temel belirlenim şudur: hiç kimse, eylemleri aracılığıyla, kendisinin hakkı olan bir şeyi bir başkasına veremez ve bu yüzden her ne yapmış, her ne işlemiş olursa olsun, hem öncesinde hem sonrasında, kendisini değişmeyen sonsuz varlık olarak görür ve kendisine bu sıfatla bakılmasını ve davranılmasını ister.

İmdi, boğuşup didişmeleri ve bunların yatıştırılışı içinde onur, bu bakımdan, hiçbirşey tarafından kısıtlanamayan, fakat kendinden hareketle eyleyen kişisel bağımsızlığa dayandığı için, [Greklerdeki] İdeal'in sunumunu veren kahraman figürlerinin temel belirlenimi olan şeyin, yani bireyselliğin bağımsızlığının burada herşeyden önce yine geri geldiğini görüyoruz. Fakat onurda yalnızca kendine bağlanmayı ve kendinden hareketle eylemeyi bulmayız, tersine burada bağımsızlık '*kendi'nin tasarımına* bağlıdır ve bu tasarım tam da onurun asıl içeriğini oluşturur; öyle ki onur, dışsal ve mevcut olan şeyde kendisinin-olanı tasarımlar ve kendisinin-olan şeyde de tüm özneliği içinde kendisini tasarımlar. O halde onur kendisine *yansımış* olan bu bağımsızlıktır, ki onurun özü yalnızca bu yansımadır ve onur konusunun kendi içinde törel ve zorunlu mu yoksa olumsal ve anlamsız mı olduğu salt olumsal kalır.

2. Sevgi

Romantik sanatın sunumlarında baskın bir rol oynayan ikinci duygu *sevgi*'dir.

(a) *Sevgi Kavramı*

Mutlak *bağımsızlığı* içinde tasarımlanmış olan kişisel öznelilik onurda temel belirlenimi oluştururken, sevgide en üstün şey daha

çok öznenin karşı cinsten bir bireye kendini *teslim etmesi*, bağımsız bilincinden ve müstakil kendisi için varlığından vazgeçmesidir; özne, kendisinin bilgisini yalnızca başkasının bilincinde bulmaya mecbur olduğunu hissettiği için kendisinden vazgeçer. Bu bakımdan sevgi ve onur birbirine karşıttır. Ama bunun tersine sevgiyi, onurda zaten içkin olan şeyin *gerçekleşmesi* olarak da görebiliriz, çünkü onurun gerek duyduğu şey bir başka kişide tanındığını, kişinin sonsuzluğunun kabul edildiğini görmektir. Benim kişiliğim yalnızca soyut olarak veya tek ve sınırlanmış somut bir durum içinde başkaları tarafından saygı gördüğü zaman değil, fakat olmuş olduğum, olmakta olduğum ve olacak olduğum bu birey olarak tüm öznel kişiliğimle (olduğu ve içerdiği her yönden tüm öznel kişiliğimle) başkasının bilincine nüfûz ettiğim zaman ve başkasının kendine özgü istemesini ve bilmesini, çaba sarfetmesini ve sahip olmasını oluşturduğum zaman ancak, bu tanıma hakikî ve bütünsel olur. İşte o zaman bu başkası yalnızca bende yaşar ve ben de kendimi yalnızca onda bulurum; gerçekleştirilen bu birlik içinde her iki yan ilk defa kendisi için olur ve onlar bütün ruhlarını ve dünyalarını bu özdeşliğin içine koyarlar. Bu bakımdan romantik sanat için sevginin taşıdığı önem, öznelerin bu aynı içsel sonsuzluğundan gelir ve sevgi kavramının gerektirdiği yüksek zenginlik bu önemi daha da artırır.

İkinci nokta şudur: sevgi, onurda çoğu zaman olduğu gibi, düşünöme ve anlamayetisinin kılıkırkyarıcılığına dayanmaz; tersine sevgi kökenini duyguda bulur ve sevgi aynı zamanda cinsiyet ayrımının rol oynadığı tinselleştirilmiş doğal ilişkilerde de bir temele sahiptir. Ama yine de özne bu doğal-ilişki içinde iç hayatına ve kendindeki sonsuzluğa göre özömsendiği için, bu temel burada özsel olarak mevcuttur. Bu kendi bilincini bir başkasında kaybetme, kendisi aracılığıyla öznenin kendisini yeniden bulduğu ve kendisi haline geldiği çıkar-gözetmezliğin ve özgeciliğin bu parıltısı, içinde seven kişinin kendisi için varolmadığı, kendisi için yaşamadığı ve kendisini gözetmediği, fakat bir başkasında kendi

varoluşunun köklerini bulduğu ve yine de bu başkasında bütünüyle tam da kendisi olduğu bu kendini-unutma sevginin sonsuzluğunu oluşturur; ve güzel, esas olarak, bu duygunun salt bir içtepi ve duygu olarak kalmayışında, fakat hayalgücünün kendi dünyasını bu ilişkiye [yani kendisi ile başkası arasındaki özdeşlik ilişkisine] doğru kurup şekillendirmesinde aranmalıdır; hayalgücü, aksi takdirde ilgiler ve çıkarlar, koşullar ve amaçlar yoluyla edimsel varlığa ve hayata ait olarak kalacak başka her şeyi, bu duygunun süslenmesine yükseltir, her şeyi bu alana çekip götürür ve ancak bu duygu ile ilişkileri içinde onlara bir değer atfeder. Özellikle kadın karakterlerde sevgi en yüksek güzelliktedir, çünkü onlar için bu fedakârlık, bu kendinden-vazgeçme hayatlarının en yüksek noktasıdır, kadınlar edimsel ve tinsel hayatlarının bütününe bu duyguya doğru genişlettiklerinden varoluşları için biricik desteği yalnızca bu duyguda bulurlar ve eğer bir talihsizlik onlara dokunursa, ilk sert esintiyle sönuveren bir mum gibi ağır ağır tükenip giderler.

Duygunun bu öznel içtenliği içinde sevgi klasik sanatta ortaya çıkmaz; orada sevgi genellikle sunum için ikinci dereceden bir etmen olarak veya yalnızca duyusal hazla ilişkili olarak kendini gösterir. Homeros'ta ya sevgiye büyük bir ağırlık verilmez ya da sevgi en soylu biçimi içinde görünür: aile hayatında evlilik olarak örneğin Penelope'de veya eş ve annenin endişesi olarak Andromakhe'de veya başka törel ilişkilerde. Buna karşılık Paris ile Helen arasındaki bağ töreye aykırı kabul edilir ve Troya savaşının korkunçluğunun ve binbir güçlüğünün nedeni sayılır, yine Akhilleus'in Briseis'e duyduğu sevgi pek de duygu derinliğine ve içsellığe sahip değildir, çünkü Briseis bir köledir ve tamamen kahramanın iradesine tâbidir. Sappho'nun şiirlerinde sevginin dili gerçekten de lirik bir coşkunluğa yükseltilir, ama yine de ifade edilen şey öznel yüreğin ve gönlün içtenliğinden çok, kanın sinsice sokulan ve yiyip bitiren yakıcı ateşidir. Anakreon'un hafif, zarif ezgilerinde sevginin başka bir yönünü buluruz; burada sevgi sonu gelmez acılardan,

varoluşun tahakkümünden veya bastırılmış, sessiz, hasretle yanan yüreğin sofuca bağlılığından bağımsız olan neşeli ve genel bir hazzıdır; bu sevgi kendi halinde serbest ve bağısız bir şeyden duyduğu dolaysız hazzı neşe içinde kendini bırakır ve bir başkasına değil de *bu* kıza sahibolmanın sonsuz önemi, tıpkı keşişin cinsel ilişkiden tamamen vazgeçme fikri gibi ayırdına varılmadan kalır.

Aynı şekilde Greklerin yüksek tragedyaları da romantik anlamda sevgi tutkusunu tanımaz. Özellikle Aiskhylos'ta ve Sophokles'te sevgi kendinde özsel bir ilgiye sahip değildir. Nitekim Antigone Haimon'un müstakbel karısı olsa da ve Haimon'un kendisi Antigone'nin bağışlanması için babasına yalvarsa da ve hatta Antigone'yi kurtaramayacağı için onun uğruna kendini öldürmeye kadar işi vardırırsa da, yine de Haimon, Kreon'un önünde tutkusunun öznel gücünü değil, fakat yalnızca nesnel bağları vurgular ve yürekten seven modern bir aşığın hissedeceği türden bir duyguyu hissetmez. Euripides, *Phaidra*'da örneğin, sevgiyi daha özsel bir 'pathos' olarak işler, ama yine de burada da sevgi kanın canice bir sapkınlığı olarak, uğruna kendini feda etmediği için Hyppolitos'u ortadan kaldırmak isteyen Venus'ün kıskırttığı duyusal bir tutku olarak görünür. Aynı şekilde Medici Venus'ünde bulduğumuz şey elbette sevginin plastik bir betimidir ve hatlarının zerafetine ve güzel bir şekilde ince ince işlenişine diyecek birşey yoktur; ama bu da, romantik sanatın talebettiği içsellik ifadesinden yoksundur. Romalıların şiir sanatında da durum aynıdır; burada da sevgi, Cumhuriyet ve törel hayatın katılığı çözülüp dağıldıktan sonra, az çok duyusal bir haz olarak ortaya çıkar.

Buna karşılık Petrarca'nın kendisi Sonnet'lerini nüktedanca bir oyun olarak görse de ve onun ünü Latince şiirlere ve eserlere dayansa da, onu ölümsüz kılan şey, İtalyan göğü altında yüreğin sanatsal olarak gelişmiş şevki içinde din ile sıkı bir birlik oluşturan tam da bu hayalgücü-ürünü sevgidir. Dante'nin coşup taşarak yükselişi de, onun Beatrice'ye olan sevgisinden ileri geliyordu, ki bu sevgi daha sonraları onda dinî sevgiye dönüşmüştü; onun cesareti

ve gözüpekliği dinî bir sanat-görüşü gücüne yükselmiş ve bunun sayesinde Dante, başka hiç kimsenin cüret edemeyeceği şeyi yapmıştır: kendini insanlığın yargıcı kılmış ve kimin Cehenneme kimin Arafa kimin Cennete gideceğini tayin etmiştir. Bu yükselişe karşıt olarak, Boccacio, rengârenk öykülerinde zamanının ve ülkesinin örf ve âdetlerini gözler önüne getirdiğinde, sevgiyi kimi zaman tutkunun yakıcılığı içinde kimi zaman da ahlâkı hiçe sayarak tam bir pervasızlıkla sunar. Alman ortaçağ aşk-şiiirlerinde sevgi, duygu dolu, sevecen ama hayalgücünün zenginliğinden yoksun, zahmetsizce kotarılmış, melankolik ve tekdüzedir. İspanyol aşk-şiiirleri, ifade bakımından hayalce zengindir ve kimi zaman sevginin hak ve ödevlerini kişisel bir onur sorunu olarak gözetip savunurken şövalyelere yakışır tarzda ve inceliklidir ve sevginin yüksek parıltısını ifade ederken de coşturucudur. Buna karşılık Fransızlarda sevgi, daha sonra kibarlık budalalığına dönüşen aşırı bir nezaket sorunu olur; hünerbaz bilgiçlik gerektiren azamî zekâ gösterileriyle sık sık şiire dökülen bir duygu, kâh tutkusuz bir duyusal haz kâh hazdan yoksun bir tutku, yüceltilmiş, düşünöme boğulmuş bir duygu ve duygusallık olur. — Bunları ayrıntısıyla ele almanın yeri burası olmadığı için, bu değinileri burada kesmek zorundayım.

(b) Sevgi Çatışmaları

Bir sonraki adımda dünyevi ilgiler genelde iki alana bölünür. Bir yanda kendi sıfatıyla [dışsal —çn.] dünyevilik bulunur: aile hayatı, politik bağlar, yurttaşlık, yasalar, hukuk, törel-ahlâk vb.; [öte yanda ise] bu kendisi için katı ve sarsılmaz varoluş alanına karşıt olarak soylu ve ateşli yüreklerde [içsel —çn.] sevgi tomurcuklanır, yüreğin bu dünyevi dini şimdi her bakımdan kendini din ile bir kılar, dine baskın çıkar ve dini unuttur. Bu sevgi kendini hayatın özsel ve hatta biricik ya da en yüksek olayı haline getirdiği için, yalnızca başka herşeyi feda edip sevgiliyle beraber ıssız

çöllere kaçıp gitmeye karar vermekle kalmaz; fakat hiç de güzel olmadığı en uç noktasında özgürlüksüz, kölece ve utanmazca insanın öz-değerini feda etmeye kadar gider, örneğin *Kätchen von Heilbronn*'da¹⁰ olduğu gibi. Şimdi bu ikiye yarılmadan ötürü, sevginin amaçları somut edimsellik içinde *çatışma* olmaksızın gerçekleştirilemez, çünkü hayatın diğer ilişkileri sevgiden ayrı olarak kendi taleplerini ve haklarını yürürlüğe sokarlar ve böylece herşeye egemenlik taslayan sevgi tutkusunu kırıp parçalayabilirler.

(α) Bu bağlamda söz etmemiz gereken *ilk* ve en çok rastlanan çatışma, *onur* ile *sevgi* arasındaki çatışmadır. Yani onur sevgi ile aynı sonsuzluğa sahiptir ve bir onur sorunu, sevginin önünde mutlak bir engel olarak durabilir. Onurun gerektirdiği ödev, sevginin feda edilmesini talep edebilir. Belli bir bakış açısından, örneğin, alt tabakadan bir kızı sevmek üst tabakadan bir adamın onuruna ters düşecektir. Toplumsal tabakalar arasındaki ayrım şeyin doğası gereği zorunludur ve verilidir. Şimdi dünyevi hayat sonsuz hakikî özgürlük Kavramıyla henüz canlandırılmamış ise —ki böylesi bir özgürlük Kavramı içerisinde sınıf, meslek vb. kendi sıfatıyla öznen ve öznenin özgür seçiminden ileri gelir—, bir yandan insana sabit toplumsal konumunu veren şey az çok daima doğadır, doğumdur, ama öbür yandan insan mensup olduğu toplumsal tabakayı bir onur sorunu yaptığı ölçüde, onurdan ileri gelenler dışında doğadan ve doğumdan gelen ayrımlar da mutlak ve sonsuz olarak sabit hale gelir.

(β) Fakat onurdan başka, *ikinci olarak*, öncesiz-sonrasız *tözsel* güçlerin kendileri de, devlet ilgileri, vatanseverlik, aile ödevleri vb., sevgi ile çatışmaya girebilir ve sevginin gerçekleşmesini engelleyebilir. Özellikle hayatın nesnel ilişkilerini zaten yürürlükte oldukları şekliyle işleyip ortaya koyan modern sanatsal sunumlarda, bu, pek rağbet gören bir çatışmadır. Böyle bir durumda öznel yüreğin bizzat hayatî bir hakkı olarak sevgi, başka haklara ve

¹⁰Heinrich von Kleist'in (1777-1811) bir draması (1807).

ödevlere o kadar karşıdır ki, yürek ikinci dereceden şeyler olarak bu ödevlerden yakasını sıyrır veya onları tanıyıp kabul eder ve kendi kendisiyle, kendi tutkusunun gücüyle savaşa tutuşur. Örneğin [Schiller'in] *Jungfrau von Orleans*'ı bu sonraki türden çatışmaya dayanır.

(γ) Yine, *üçüncü olarak*, genelde, sevginin akışına karşı duran dışsal koşullar ve engeller olabilir, örneğin olayların olağan akışı, hayatın yavanlığı, talihsizlikler, tutku, önyargılar, kısıtlamalar, başkalarının inadı ve binbir türlü perişanlık halleri. Nefret uyandıran, korkunç ve alçakça birçok şey bunlara karışır, çünkü bir başka tutkunun kötülüğü, barbarlığı ve vahşeti sevginin narin ruh güzelliğine karşı durur. Özellikle yakın zamanlarda dramalarda, öykülerde ve romanlarda bu gibi dışsal çatışmaları sık sık görürüz; bu dışsal çatışmaların, mutsuz âşıkların acılarına, umutlarına ve boşa çıkan beklentilerine katılmamız yoluyla bizde ilgi uyandırması, sonunun iyi ya da kötü bitmesine göre bizi etkilemesi veya hoşnut kılması ya da genelde sadece eğlendirmesi beklenir. Fakat çatışmaların bu tarzı salt olumsuzluğa dayanır ve dolayısıyla daha önemsiz türdendir.

(c) *Sevginin Olumsuzluğu*

Genelde salt bir cinsel çekicilik olarak kalmayıp zengin, güzel ve soylu bir duygu olduğu ölçüde sevgi, bütün bu yönleriyle elbette yüksek bir niteliğe sahiptir, bu duygu bir başkasıyla bir-olma uğruna kendinden vazgeçen, canlı, etkin, cesur ve fedakâr bir duygudur. Fakat romantik sevginin de kendi *sının* vardır. Bu sevginin içeriğinde eksik olan şey kendinde ve kendisi için var olan *tümelliktir*. Romantik sevgi yalnızca tek bir öznenin *kişisel* duygusudur ve insan varoluşunun öncesiz-sonrasız ilgileri ve nesnel içeriği ile, aile, politik amaçlar, ülke, meslekten ya da toplumsal konumdan doğan ödevler ile, özgürlük ve dini duygu ile değil, fakat yalnızca bir başka 'Kendi'den geri yansıyan duyguyu yeniden

içine almayı isteyen 'Kendi'si ile doludur. Yine de hâlâ biçimsel olan içtenliğin bu içeriği, kendi içinde somut bireyin olması gerektiği bütünlüğe hakikî bir şekilde karşılık gelmez. Kendi sıfatıyla öznel duygu ve bunun sonucu olan bir başkası ile değil de *bu* bireyle bir-olma, ailede, evlilikte, ödevde ve devlette esas şey değildir. Oysa ki romantik sevgide herşey *bu* adamın tam da *bu* kadını sevmesi ve o kadının da o adamı sevmesi çevresinde döner. Sevilenin niçin tam da *bu* adam ya da *bu* kadın olduğu, biricik temelini öznel tikellikte, keyfî isteğin olumsuzluğunda bulur. Onların birbirini bulması pek sıradan olsa da, sevdiği genç kadına dünyanın en güzeli gözüyle bakmayan ve sevdiği erkeği dünyanın en yakışıklısı olarak görmeyen hiçbir erkek ya da hiçbir kadın yoktur dünyada. Fakat hemen herkes veya çoğu kimse tam da *bu* başkalarını dışlama işini yaptığı için ve sevilen kadın biricikliği içinde Aphrodite'nin kendisi olmayıp, tersine daha ziyade herkesin kendi Aphrodite'si veya belki de ondan daha fazlası olduğu için, öyle anlaşıyor ki kendini dünyanın en güzeli sayan birçok kadın vardır; yine de herkesin bildiği gibi, gerçekten de dünyada hoş veya alımlı ve güzeller güzeli birçok genç kız vardır, bunların hepsi ya da çoğu kendilerini güzel, iffetli ve sevimli gören sevgililerini, taliplerini ve eşlerini bulurlar. Tek bir kadını ve tam da *bu* kadını mutlak olarak yeğlemek, *bu* yüzden her durumda öznel yüreğe ve öznenin tikelliğine veya tekilliğine ait tamamen özel bir şeydir ve öznenin, hayatını, en yüksek bilincini zorunlu olarak tam da salt *bu* kadında bulma yönünde sonsuzca diretmesi kaderin sonsuz bir cilvesi olarak görülebilir. Elbette *bu* durumda öznenin yüksek özgürlüğü ve mutlak seçimi tanınmaktadır —*bu* özgürlük Euripides'in Phaidra'sında olduğu gibi bir 'pathos'a, bir ilahiliğe tabi olan bir özgürlük değildir; fakat buradaki seçim tamamen tekil bir iradede ileri geldiği için aynı zamanda tikelliğin [yani kişisel kaptis] bir dikkatliliği ve inatçılığı olarak görünür.

Bu yüzden, özellikle sevgi tözsel ilgilere karşıt ve düşman olduğunda, sevginin çatışmaları daima bir olumsuzluk ve gerekçe-

sizlik yönünü muhafaza eder; çünkü kendi sıfatıyla öznellik kendinde ve kendisi için geçerli olmayan talepleriyle kendi özsel özelliğinden ötürü tanınma talep etmek durumunda olan şeye karşı çıkar. Kadîm Greklerin yüksek tragedyasındaki bireyler de, Agamemnon, Klytemnestra, Orestes, Oidipous, Antigone, Kreon vb. aynı şekilde bireysel bir amaca sahiptirler, ama onları eylemlerinin içeriği olarak güden tözsel öge, 'pathos', mutlak gerekçeye sahiptir ve tam da bu nedenle kendinde tümel ilgiye sahiptir. Bu bireylerin eylemlerinden ötürü başlarına gelen şey, bu yüzden, talihsiz bir yazgı olduğu için değil, fakat onları mutlak olarak onurlandıran bir talihsizlik olduğu için etkileyicidir, çünkü doyurulmadıkça durulmayan 'pathos' kendisi için zorunlu bir içeriğe sahiptir. Bu somut durum içinde Klytemnestra'nın işlediği suç cezalandırılmazsa, kızkardeş olarak Antigone'nin uğradığı zedeleniş onarılmazsa, bu kendinde bir haksızlık olur. Fakat aşkın yol açtığı acılar, paramparça olan umutlar, genelde âşık olma, âşışın hissettiği sonsuz acılar, hayal ettiği sonsuz mutluluk kendilerinde hiçbir tümel ilgiye sahip değildirler, tersine bunlar yalnızca kişinin kendisini ilgilendiren şeylerdir. Her erkeğin sevmek için bir yüreği ve bununla mutlu olma hakkı vardır, ama o, burada tam da bu durumda şöyle şöyle koşullar altında tam da bu genç kıza ilişkisinde amacına erişmez ise, bu durumda hiçbir haksızlık meydana gelmiş olmaz. Çünkü onun sırf bu genç kıza heves etmesinde kendi içinde zorunlu hiçbir şey bulunmaz ve bundan ötürü en yüksek olumsallıkla, ne tümelliği ne de kendi ötesine bir uzanımı olan özneliliğin keyfi isteğiyle ilgilenmek durumunda kalırız. Bu da, sunumundaki yakıcı tutkuya rağmen bizi donduran bir soğukluk olarak kalır.

3. Sadakat

Dünyevi alanı içinde romantik öznellik için önem taşıyan üçüncü uğrak *sadakat*tır. Yine de burada sadakattan anlamamız gereken, ne bir kez verilen sevgi sözüne tutarlı bir bağlılık ne de en güzel örneğini kadim Greklerde, Akhilleus ile Patroklos arasındaki

ve daha içten bir şekilde Orestes ile Pylades arasındaki bağda bulan dostluğun sağlamlığıdır. Sözcüğün bu anlamında dostluk yerini ve zamanını özellikle gençlikte bulur. Her insan kendisine hayatta bir yol açıp ilerlemek ve kendisine edimsel bir konum elde etmeye çabalamak ve böyle bir konum kazanmak durumundadır. İmdi, bireylerin henüz kendi edimsel ilişkilerini ortaklaşa bir belirlenimsizlik içinde yaşadıkları gençlik, onların birbirlerine yakınlaştıkları, *tek bir* mizâca, tek bir istemeye ve tek bir yapıp-etmeye sıkıca bağlandıkları ve bu yüzden birinin her girişiminin diğerinin girişimi haline geldiği dönemdir. Yetişkinlerin dostluğunda artık durum böyle değildir. Yetişkin insanın ilişkileri bağımsız bir şekilde kendi yolunda ilerler ve birisinin bir başkası olmaksızın birşey başaramadığı o sağlam ortaklaşalığın içinden geçmez. Yetişkin insanlar biraraya gelirler ve tekrar ayrılırlar; onların ilgileri ve uğraşları birbirinden kopup ayrılır ve yeniden birleşir; dostluk, mizâcın içtenliği, ilkeler ve genel yönelişler öylece kalır, fakat bu, gençlerin dostluğu değildir; gençlerin dostluğu söz konusu olduğunda, birisi öbürünün de doğrudan ilgisi haline gelmeyen hiçbir şeye karar vermez ve hiçbir işe koyulmaz. Genelde herbirimizin kendi başının çaresine bakması, yani kendi edimselliği içinde yeterli ve yetenekli olması, özünde, derin hayatımızın ilkesine aittir.

(a) *Hizmette Sadakat*

Dostlukta ve sevgide sadakat yalnızca eşitler arasında varolurken, şimdi ele almamız gereken sadakat bir üst ile, mevki bakımından yüksek bir kimse veya bir *efendi* ile ilgilidir. Bu tür bir sadakatı kadîm Greklerde hizmetkârların efendinin ailesine ve hanesine olan sadakatında buluruz. Bu ilişkinin en güzel örneğini geceleri ve berbat havalarda domuzları gütmeye işiyle boğuşan Odysseus'un domuz çobanı bize verir; o, efendisi için tasalanıp durur ve sonunda, zamanı geldiğinde, taliblere karşı Odysseus'un imdadına sadakatla koşar. Buna benzer dokunaklı bir sadakat tablo-

su, sadakat burada tamamen bir duygu sorunu olsa da, Shakespeare tarafından resmedilir; örneğin *Lear*'da (Perde I, Sahne iv) kendi hizmetine girmek isteyen Kent'e Lear "Beni tanıyor musun dostum?" diye sorar. "Hayır efendim," der Kent, "Fakat sizin yüzünüzde efendi demeye canattığım birşey var." Bu, romantik sadakat diye tanımladığımız şeye pek yakın düşer. Çünkü bu evrede sadakat kölelerin ve hizmetkârların sadakatı değildir; gerçi bu sadakat da güzel ve dokunaklı olabilir, ama o yine de bireyin, onun amaçlarının ve eylemlerinin özgür bağımsızlığından yoksundur ve bu yüzden de ikincil türdendir.

Şimdi karşımızda duran, şövalyelikte Bey'in [Vassal'ın —çev.] sadakatıdır, bu sadakatta Bey yüksek mevkide birine, Prens, Kral veya İmparatora kendini adanmış olsa da, baskın özelliği olarak özgür öz-bağımsızlığını korur. Yine de bu sadakat şövalyeliğin yüksek bir ilkesini oluşturur, çünkü bir topluluğu birarada tutan ve topluluğun düzenini sağlayan bağ, en azından topluluk ilk ortaya çıktığında, bu ilkeye dayanır.

(b) *Sadakatin Öznel Bağımsızlığı*

Fakat bireyleri birleştiren bu yeni birlik içerikçe daha zengin bir amacı görünüşe getirir; ama bu amaç, sanıldığı gibi, nesnel ve tümel bir ilgi olarak vatanseverlik değildir; tersine bu amaç tek bir özneye, efendiye bağlanır ve dolayısıyla yine Bey'in kendi onuru, tikel çıkarı ve öznel kanısı tarafından koşullandırılır. Tüm parıltısıyla sadakat, hakların ve yasaların egemen olmadığı, şekillenmemiş, yontulup işlenmemiş bir dış dünyada görünüşe çıkar. Böyle yasadışı bir dünyada en güçlü ve en baskın bireyler sabit merkezler konumuna, yani önderler ve prensler konumuna gelirler, geri kalanların bütünü özgür iradeleriyle onların çevresinde toplanırlar. Böyle bir ilişki, daha sonra her bir Bey'in kendisi için de haklar ve ayrıcalıklar talebettiği feodal beyliğin yasal bağı haline gelmişti. Fakat bütünün kendisine dayandığı temel ilke, kökeninde,

Bey'in hem bağımlı olmak durumunda olduğu özne ile hem de bu bağımlılıktaki kararlılık ile ilgili özgür seçimidir. O halde şövalyelikte sadakat pekâlâ mülkiyeti, hakkı ve bireyin kişisel bağımsızlığını ve onurunu yükseltebilir, ama böyle olmakla sadakat Bey'in olumsal iradesine karşı olduğunda bile yerine getirilmesi gereken kendi sıfatıyla bir *ödev* olarak kabul edilmez. Durum bunun tersidir. Her birey, kendi itaatinin istikrarını ve bununla birlikte genel düzenin istikrarını kendi gelgeç heveslerine, eğilimlerine ve tekil yatkınlıklarına bağımlı görür.

(c) Sadakatın Çatışmaları

Efendiye sadakat ve itaat bu yüzden öznel tutku ile, onurun alınganlığı, incinme duygusu, sevgi, içsel ve dışsal başka ilineksel durumlar ile kolayca çatışmaya girebilir ve dolayısıyla da son derece sallantılı bir şey haline gelebilir. Örneğin bir şövalye Prensine sadıktır, ama şövalyenin dostlarından biri Prensle anlaşmazlığa düşer, bu yüzden şövalye bir sadakat ile öbürü arasında seçme yapmak zorunda kalır ve o, herşeyden önce kendine ve kendi onuruna ve çıkarına sadık kalmak durumundadır. Böyle bir çatışmanın en güzel örneğini Cid'de buluruz. Cid hem Krala hem de kendisine sadıktır. Kral doğruyu eyleser ona destek olur, fakat yine de eğer Prensi yanlış eyleser veya Cid'in kalbini kırarsa güçlü desteğini geri çeker. — Aynı ilişki Charlemagne'ın Lordlarında¹¹ da görünür. Burada da üste bir itaat bağı vardır, fakat bu bağ daha çok Zeus ile öteki tanrılar arasındaki ilişkide tanıdığımız bağa benzer. Burada üst, buyruklar yağdırır, tehditler savurur, esip gürler, fakat bağımsız ve güçlü bireyler diledikleri gibi ve diledikleri zaman ona karşı çıkarlar. Böyle bir birlik bağının çözülebilirliğinin ve gevşekliğinin en hakikî ve en zarif betimi *Tilki Reynard*'da

¹¹Hegel'in aklında muhtemelen *Chanson de Roland* (yk. 1170) ve belki de Wieland'ın *Oberon*'u (1782) vardır.

bulunur. Bu şiiirde nasıl ki Krallığın önde gelenleri aslında yalnızca bizzat kendilerine ve kendi bağımsızlıklarına hizmet ediyorlarsa, aynı şekilde Ortaçağda Alman Prensleri ve şövalyeleri de ülkenin bütünü ve İmparatorları için birşey yapmaları gerektiğinde, kendilerini pek de yurtlarında hissetmiyorlardı ve belki de, kendi keyfi istekleri peşinde koşan herkes böyle bir durumda haklı çıkarılmış ve onur sahibi bir insan olduğu için Ortaçağa böyle yüksek bir paye verilmiştir —akılsal olarak örgütlenmiş bir devlet hayatında kimseye böyle birşey için izin verilemez.

Bu üç evre'nin hepsinde, Onurda, Sevgide ve Sadakatta temel olan şey öznenin kendi içinde bağımsızlığıdır, kendini hep daha geniş ve daha zengin ilgilere açan ve yine de onlarda kendisiyle-uzlaşmış kalan yürektir. Burada kendi sıfatıyla dinin dışında duran alanın en güzel kısmı romantik sanatın payına düşer. Buradaki amaçlar insanî-olanla ilgilidir; biz bununla, en azından bir yönüyle, yani öznel özgürlük yönüyle duygudaşlık kurabiliriz ve dinî alanda çoğu kez olup bitenin tersine, hem malzemeyi hem de malzemenin sunulma tarzını kendi kavrayışlarımızla çatışma içinde bulmayız. Ama yine de bu alan, dinle çeşitli şekillerde ilişkiye girebilir, öyle ki şimdi dini ilgiler dünyevi şövalyelik ilgileri ile içiçe geçer; örneğin Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin serüvenlerinin Kutsal Kâse'yi aramakla ilgili olması gibi. İlahi ve dünyevi olanın bu içiçe geçişiyle, allegorik birçok şey kadar mistik ve fantastik birçok şey de şövalyelik edebiyatına girer. Fakat böyle olsa bile, sevginin, onurun ve sadakatın dünyevi alanı, dinî amaçlar ve yönelişler içine sindirilmiş olmaktan tamamen bağımsız da görünebilir ve yalnızca dünyevi iç özneliği içinde yüreğin en baştaki hareketini görümüzün önüne getirebilir. Ama yine de şu anki evrede eksik olan şey, bu içselliği insani ilgilerin, karakterlerin, tutkuların ve genelde edimsel varoluşun somut içeriği ile doldurmaktır. Bu çokçeşitliliğin karşısında kendi içinde sonsuz yürek hâlâ soyut ve biçimsel kalır ve bu yüzden bu geniş malzemeyi kendi içine alma ve onu sanatsal bir tarzda işleyip sunma görevini üstlenir.

Bölüm III

BİREYSEL ÖZELLİKLERİN BİÇİMSEL BAĞIMSIZLIĞI

GERİDE BIRAKTIĞIMIZ bölümlere şöyle bir bakalım: *ilk olarak*, mutlak alanı içinde öznelliği ele aldık, Tanrı'yla uzlaşması içinde bilinci, tinin kendi içinde tümel kendisiyle-uzlaşma sürecini irdeledik. Buradaki soyutlama, doyumunu tinin saf göğünde bulmak için, yüreğin, ahlâki ve haklı çıkarılmış olsalar bile kendi sıfatıyla dünyevi-olandan, doğal ve insani olandan vazgeçmesinden ve kendine geri çekilmesinden oluşur. *İkinci olarak*, insani öznellik kendisi ve başkaları için olumlu hale geldi, ama bu uzlaşmada örtük bulunan olumsuzluğu sergilemeksizin; yine de bu kendi sıfatıyla dünyevi sonsuzluğun içeriği yalnızca onurun kişisel bağımsızlığı, sevginin içtenliği ve sadakatın hizmetkârlığı idi; bu içerik çeşitli türden ilişkiler içinde, dışsal koşulların büyük ölçüde değişmesinin doğurduğu duygu ve tutku çeşitliliği ve derecelenmesi içinde görüye gelebilen, ama yine de yalnızca öznenin ve onun içtenliğinin bu aynı bağımsızlığını sunan bir içeriktir. Dolayısıyla şimdi irdelememiz için bize kalan *üçüncü* nokta, hem içselliği hem dışsallığı bakımından insan varoluşuna ilişkin daha başka malzemenin, doğanın ve yürek için doğanın yorumunun ve anlamının romantik sanat biçimine ne tarzda ve ne şekilde girebildiğidir. O halde burada, kendisi için özgür hale gelen ve din tarafından nüfuz edilmiş ve Mutlak ile birliğe zorlanmış görünmediği için kendi ayakları üzerinde duran ve kendi bölgesinde bağımsızca gezip dolaşan şey, tikel-olanın ve genelde varolanın dünyasıdır.

Bu yüzden, romantik sanat biçiminin bu üçüncü alanında dinî malzeme ve kendi iç hayatından ürettiği, mevcudiyette ve edimsel-

likte hiçbirşeyin dolayımısızca karşılık gelmediği yüksek görüşlerle ve amaçlarla birlikte şövalyelik ortadan kaybolmuştur. Buna karşılık, yeni doyum veren şey tam da bu mevcudiyete ve bu edimselliğin kendisine susamışlıktır, Kendi'nin [Ben'in —çev.] varolandan aldığı hazdır; Kendi'nin [Ben'in —çev.] kendinden, insanın sonluluğundan, genel olarak sonlu-olandan, tikel-olandan ve portre-benzeri resimlerden¹ duyduğu hoşnutluktur. Kendi mevcudiyeti içinde insan mevcut-olanın kendisini görmek ister; mevcut-olanı, içeriğin ve görünüşün güzelliğini ve İdealitesini feda etmek pahasına olsa bile sanat tarafından yeniden yaratılmış mevcut canlılık içerisinde kendi insani ve tinsel eseri olarak kendi önünde görmek ister. Başlangıçta görmüş olduğumuz gibi, Hristiyan dini Doğu ve Grek tanrılarının tersine içerik ya da şekil bakımından hayalgücü temelinde serpilip gelişmemiştir. Nitekim, [Doğuda] hayalgücü hakikî içsel-olan ile mükemmel şeklin birliğini meydana getirmek için anlamı kendi kaynaklarından yaratırken ve yine hayalgücü klasik sanatta bu bağlantıyı edimsel olarak meydana getirirken, Hristiyan dininde, bunun tersine, tam da başlangıçtan beri dolayımısızca olduğu şekliyle görünüşün dünyevî tikelliğinin İdealin bir uğrağı² kabul edildiğini ve yüreğin herhangi bir güzellik talebinde bulunmaksızın dışsal-olanın olağanlığında ve olumsuzlığında doyum bulduğunu görürüz. Ama ne var ki insan Tanrı ile ilk başta yalnızca kendinde ve potansiyel olarak uzlaşmıştır; aslında hepsi mutluluğa çağırılır, ama pek azı seçilir³ ve hem Göklerin hükümdarlığı hem de bu dünyanın hükümdarlığı

¹Aşağıda 3(a)'da tartışılan, ayrıntıda doğaya sadık olarak gündelik olayları işleyen resimler (*genre pictures*) gibi.

²İsa dünyadaki tikel bir bireydir, fakat Baba-Oğul-Kutsal Ruh Üçlemesinin ikinci kişisi olarak da Tanrı'nın hayatında özsel bir uğraktır. Dinî bilinç bu bireyi güzel olup olmadığına bakmaksızın temaşa ve tefekkür etmekten hoşnut olur.

³Matta, 22:14. Fakat Matta İncilinde "hepsi" yerine "çoğu" şeklinde geçer ve "mutluluğa" ibaresi de bulunmaz.

kendisi için bir “öte” olarak kalan yürek, tinsel-olanda dünyevîlik-ten ve oradaki bencil mevcudiyetinden vazgeçmek zorundadır. Yürek sonsuzca bir uzaklıktan çıkagelir ve en başta feda edilen şeyi, kendisi için olumlu bir “burası” haline getirme ve mevcut dünyası içinde bu olumlu kendini-bulma ve kendini-isteme, yani başka yerde başlangıç olan şey, romantik sanatın gelişiminin sonudur ve insanın kendi içinde derinleşip yoğunlaşarak ulaştığı son noktadır.⁴

Bu yeni içeriğin⁵ biçimine gelince, başlangıçtan bu yana romantik sanatı, kendi içinde sonsuz öznelliğin kendisi adına dış malzeme ile bağdaşmadığı ve bağdaşmaz kalmak durumunda olduğu bir karşıtlığa yakalanmış bulduk. İki yanın bağımsız olarak bu birbiri karşısında durması ve içsel-olanın kendine geri çekilmesi, romantik sanatın içeriğini oluşturan şeydir. Bu iki yan, kendilerini içsel olarak geliştirerek, sonunda birbirlerinden tamamen kopup ayrılana kadar, hep yeniden ve yeniden ayrışır ve böylece mutlak birleşimlerini sanattan *başka bir alanda* aramak durumunda olduklarını gösterirler. Bu birbirinden kopup ayrılmadan ötürü her iki yan, sanat bakımından *biçimsel* [yani soyut] hale gelirler; çünkü klasik İdealin onlara verdiği tam birlik içinde tek bir bütün olarak ortaya çıkamazlar. Klasik sanat sabit bir şekiller çevreni içinde, sanat tarafından mükemmelleştirilmiş bir mithologya ve onun çözünüp bozulmaz ürünleri içinde durur; bu yüzden romantik sanat biçimine geçişte gördüğümüz gibi, klasik sanatın çözülüşü, bütününde, komedyanın ve satirin oldukça kısıtlı alanı dışında hoş olana veya ilgiçlik, cansızlık ve donukluk içinde güzelliğini kay-

⁴Bu çaba sanatta değil, fakat yalnızca dinde başarıya ulaşabilir. İnsanın içsel kendine-yoğunlaşması, sanatta erişilecek en son şeydir; insanın sanatta ulaşmaya çabaladığı kendisi ile dünya arasındaki uzlaşma ancak daha yüksek bir alanda başarılıdır. Romantik sanatta, insanın nesnel edimsellik içindeki mevcudiyete susuzluğu giderilemez. Sanatın sona erdiği yerde, din başlar.

⁵Yani kişinin iç hayatının açılım kazanması.

beden ve sonunda baştansavma, kötü bir teknik içinde yozlaşan bir kopyalamaya doğru yol alır. Bununla birlikte konular bütünüyle aynı kalır ve daha önceki tinsellik-yüklü üretim tarzı, hep daha da tinsellikten-yoksun bir sunuma ve el-işçiliğine ve dış-görünüşe dayalı bir geleneğe yerini bırakır yalnızca. Buna karşılık romantik sanatın ilerleyişi ve sona erişi, öğelerini birbirinden ayıran sanatsal malzemenin kendi içsel çözülüşüyle olur; parçaların bağımsız hale geldiği bu süreç içinde öznel beceriye ve sunuma dayanan sanat yükselir ve tözsel-olan ne denli kaybolup giderse bu yönler de o denli mükemmelleşir.

Bu son bölümün daha belirli bir bölümlenmesi şu şekilde yapılabilir:

İlk olarak, önümüzde *karakterin bağımsızlığı* bulunur, ama yine de özel bir karakterdir bu; yani kendi dünyasıyla, tikel nitelikleriyle ve amaçlarıyla kendi içine kapanmış belirlenimli bir bireydir.

İkinci olarak, karakterin tikelliğinin bu biçimselliği karşısında, durumların, olayların ve eylemlerin dışsal şekli bulunur. İmdi, genelde romantik içtenlik dışsal çevreye kayıtsız olduğu için, gerçek fenomenler buraya özgürce girerler, amaçların ve eylemlerin içsel yönü ne bu fenomenlere nüfûz eder ne de onlara tamuygun bir şekil verir ve işte başıboş, bağlantısız görünüş tarzları içinde bu fenomenler, karışıklıkların, durumların, olaylar akışının ve işleyiş tarzının vb. olumsuzluğunu, *serüvenler*⁶ biçiminde öne çıkarırlar.

Üçüncü ve son olarak, tam özdeşlikleri sanatın has Kavramını veren yanların birbirinden ayrılışını ve bunun sonucunda bizzat

⁶Bu terimin anlamı, aşağıda (a)'da açıklanıp aydınlatılır. Romantik sanat içsellikle ilgili olduğu için, bu sanat-biçiminde dışsal olaylar tinden yoksundurlar ve rastlantılara bağıdırlar, tıpkı bir serüven öyküsünde, pekâlâ farklı bir düzen içinde de olup bitebilecek olan episodlar gibi. Hegel "serüven" sözcüğünü onsekizinci yüzyıl İngilizcesinde yaygın olan anlamı içinde kullanmaktadır. Bu anlamda "serüven" in tehlike veya riskle bir ilgisi yoktur, burada serüven rastgele bir olay anlamındadır, Planlanmamış durumlar içinde amaçsızca olup biten birşeydir.

sanatın çöküşünü ve çözülüşünü görürüz. Bir yandan sanat bizzat sıradan edimsel dünyanın kendisinin sunumuna, olumsal tekillikleri ve kendilerine-özgüllükleri içinde varoldukları şekliyle nesnelerin sunumuna geçer ve sanat şimdi sanatsal beceri ile bu varoluşu görünüşe dönüştürme ilgisi taşır; öte yandan bunun tersine olarak sanat, kavrayışta ve sunumda tamamen öznel olumsuzluğa, yani nüktedanlık yoluyla ve öznel bakışın oyunu aracılığıyla bütün nesnelliğin ve gerçekliğin tersyüz edilmesi ve düzeninin bozulması şeklinde *humour*'a döner ve sanatçının öznelliğinin her içerik ve her biçim üzerindeki üretici gücüyle sonlanır.

1. Bireysel Karakterin Bağımsızlığı

Romantik sanatta kendisinden yola çıktığımız kendi içinde insanın öznel sonsuzluğu şimdiki alanda da temel belirlenim olarak kalır. Buna karşılık, bu kendisi için bağımsız sonsuzluğa yeni olarak giren şey, bir yandan bireysel öznenin dünyasını oluşturan *içeriğin tikelliği*, öte yandan öznenin bu kendi tikelliğiyle, arzuları ve amaçlarıyla dolayimsız birliği ve üçüncü olarak da kendi içinde karakterin sınırlandığı canlı bireyselliktir. Bu yüzden burada “karakter”⁷ teriminden örneğin İtalyanların maskalarıyla sunumunu yaptıkları şeyi anlamamalıyız. Çünkü İtalyan maskaları, aslında belirlenimli karakterler olsalar da, bu belirlenimliliği sadece soyutluğu ve genelliği içinde, yani öznel bireysellikten yoksun olarak gösterirler. Buna karşılık şu aşamada ele aldığımız karakterlerin herbiri kendisi için kendine özgü bir karakterdir, kendisi için bir bütündür, bireysel bir öznedir. Bu yüzden burada karakterin biçimselliğinden ve soyutluğundan söz ettiğimizde, bu, yalnızca böyle bir karakterin ana içeriğinin, dünyasının bir yandan sınırlanmış ve dolayısıyla soyut, öte yandan da olumsal görünmesiyle ilgilidir. Bireyin olduğu şey, içeriğinin kendi içinde haklıkarılmış tözsel

⁷Karş. Cilt I, 67-8. 235-43.

unsuru tarafından değil, fakat karakterinin salt özneliği tarafından taşınır ve sürdürülür; bu yüzden o, kendi içeriğine ve kendisi için sabit [kaskatı] bir 'pathos'a dayanmak yerine, yalnızca biçimsel olarak kendi bireysel bağımsızlığına dayanır.

Bu biçimsellikte *iki ana ayrım* ayırdedilebilir.

Bir yanda kendini belirli amaçlarla sınırlandıran ve tek yanlı bireyselliğinin bütün gücünü bu amaçları gerçekleştirmeye hasreden karakterin *kendini-sürdüren sabitliği* bulunur; öte yanda ise karakter *özel bütünlük* olarak görünür, fakat bu özel bütünlük, yüreğin *içselliği* içinde gelişmemiş ve açık kılınmamış derinliği olarak varlığını sürdürür, kendini açığa vuramaz ve bütünüyle ifade edemez.

(a) Karakterin Biçimsel Sabitliği

O halde, ilkin önümüzde bulunan, sadece dolayimsız olarak ne ise o olmak isteyen tikel karakterdir. Nasıl ki hayvanlar birbirlerinden ayrı olup kendilerini öylece bu ayrım içinde buluyorlarsa, aynı şey, alanları ve tikellikleri olumsal kalan ve Kavram aracılığıyla sabit şekilde sınırlandırılmayan birbirinden ayrı karakterler için de geçerlidir.

(α) Böyle tamamen kendine dayanan bir bireyin tümel bir 'pathos'a bağladığı düşünülüp taşınılmış niyetleri ve amaçları yoktur; tersine, o, sahibolduğu, yaptığı ve başardığı şeyi, fazladan bir düşünüm olmaksızın, tam da nasılsa öyle olan kendine özgü belirlenimli doğasından dolayimsızca çekip çıkarır; kendini daha yüksek birşeyde temellendirmeyi, onun içinde kaybolmayı ve tözsel birşey içinde haklı çıkarılmayı istemez, tersine eğilip bükülmezliğiyle ve boyuneğmezliğiyle o, kendine dayanır ve bu sabitlik içinde ya kendini gerçekleştirir ya da yokolup gider. Karakterin böyle bir bağımsızlığı, ancak bütün önem, İlahî-olanın dışında olana, yani insandaki tikel öğeye verildiği zaman ortaya çıkabilir. Özellikle Shakespeare'in karakterleri bu türdendir, onlarda hayranlık

uyandıran şey bu sıkı sabitlik ve tek-yanlılıktır. Bu karakterlerde dinî inanç, kendi içinde insanın dinî uzlaşımına atfedilebilir bir eylem veya törel ahlâk söz konusu değildir. Tersine, önümüzde bağımsız olarak sırf kendilerine dayanan, tikel amaçlara sahip bireyler bulunur; bu bireylerin salt bireysellikleri tarafından dayatılan, düşünümün ve tümelliğin eşlik etmediği tutkunun sarsılmaz mantığı ile yalnızca kendi doyumları için gerçekleştir-meye koyuldukları sırf kendilerine ait tikel amaçlardır bunlar. Özellikle *Macbeth*, *Othello*, *III. Richard* ve diğerleri gibi tragediyaların asıl konusu daha önemsiz ve etkisiz başka karakterlerle çevrelenmiş böyle tek bir karakterdir. Örneğin *Macbeth* karakteri yükselme hırsı tarafından belirlenir. *Macbeth* başlangıçta tereddüt içindedir, ama sonra elini tâca uzatır, onu elde etmek için cinayet işler ve onu elde tutmak için tam bir gaddarlıkla esip gürler. Bu pervasız katılık, insanın kendisiyle ve kendi kararından çıkan amaçla bu özdeşliği bu karaktere yönelik özsel bir ilgi uyandırır. Ne hükümdarın kutsallığına saygı ne karısının çıldırması ne Beylerinin onu terk etmesi ne gelmekte olan yıkımı, hiçbirşey, ne ilâhi ne insani yasa onu durduramaz, yolundan alıkoyamaz, tersine o, kendi yolunda inatla ilerler. *Lady Macbeth* de benzer bir karakterdir, yalnızca beğeniden yoksun modern eleştiri gevezeliği onu canayakın bulabilir. Sahneye tam da ilk girişinde (Perde I, Sahne v), *Macbeth*'in cadılarla buluşmasını ve onların kehanetini anlatan mektubunu okurken, "Selâm sana Cawdor beyi, selâm sana yarının kralı," diye haykırır, "Glamis beyi dediler, oldun; Cawdor beyi dediler, oldun; öbür dediklerini de olursun... Ama tabiatına güvenim yok; fazla insan südü emmişsin, en kestirme yoldan gidecek yürek yok sende."⁸ *Lady Macbeth*'te hiçbir sevecen davranış, kocasının iyi talihine hiçbir sevinç, hiçbir ahlâki kıymıltı, hiçbir duygudaşlık, soylu bir ruhun içsızsı görünmez; o, yalnızca

⁸Shakespeare, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011, s. 18.

kocasının karakterinin onun yükselme hırsına ket vuracağından endişe eder, kocasını yalnızca bir araç olarak görür ve onda hiçbir tereddüd, hiçbir kararsızlık, hiçbir düşünüm, başlangıçta bizzat Macbeth'in kendisinin bile yaşadığı türden hiçbir zayıflık ve hiçbir pişmanlık bulunmaz; tersine onda bulunan, yalnızca sonunda kırılıp parçalanana kadar hiç duraksamaksızın bütün gereklerini yerine getirdiği karakterin saf soyutluğu ve katılığıdır. İş hallettikten sonra Macbeth'i kırılmaya uğratan şey dıştan esen bir fırtınadır; oysa ki Lady Macbeth kadıncıl içdoğasından gelen cinnet haliyle kırılıp parçalanır. III. Richard, Othello, Kraliçe Margaret ve başka pekçok karakterde durum aynıdır: modern karakterlerin bu süfliliği karşısında, örneğin Kotzebue'nin karakterleri son derece soylu, yüksek ve yetkin görünürler, oysa ki içsel olarak onlar da beş para etmez tiplerdir. Farklı bir bağlamda, daha sonraları, Kotzebue'yi horgörmüş olan başkaları da daha iyisini yapmamışlardır, örneğin Kätchen ve Homburg Prensi karakterleriyle Heinrich von Kleist gibi; bu karakterlerde sabit mantıksal sonuçlara sahip bir uyanıklık ve ayıklık durumu yerine manyetizma, uyurgezerlik ve kâbuslar en yüksek ve en yetkin şey olarak sunulur. Homburg Prensi General-lerin en zavallısıdır; askerî planları yaparken kafası karışık ve şaşkındır, emirlerini kötü bir şekilde kaleme alır, harekâtan önceki gece hastalıklı düşüncelerle kendini kışkırtır ve muharebe günü tam bir beceriksiz gibi davranır. Karakterlerindeki bu ikiliğe, parçalanmaya ve içsel uyumsuzluğa rağmen, bu yazarlar, kendilerini Shakespeare'in ardılları sayarlar. Fakat bunun kıyısından bile geçemezler, çünkü Shakespeare'in karakterleri kendileriyle-tutarlıdır; onlar kendilerine ve tutkularına sadık kalırlar ve her ne olursa olsun, başlarına ne gelirse gelsin, bütün durumlarda kendi karakterlerinin sabit belirlenimine göre çırpınıp dururlar.

(β)İmdi, yalnız kendine sıkıca tutunan ve bu yüzden kolayca kötünün eşiğine gelen karakter, ne kadar tikel ise, önüne çıkan ve kendini gerçekleştirmesine ket vuran engellere karşı kendini somut edimsellik içinde o kadar öne sürmekle kalmaz, fakat aynı zaman-

da bir o kadar da bizzat bu kendini-gerçekleştirme yoluyla kendi çöküşüne doğru itilir. Başka bir deyişle, o, tam da başarılı olduğu için ve başarılı olduğu ölçüde, kendi belirlenimli karakterinden doğan yazgıyla, yani kendi kendini hazırlayan yıkımla karşılaşır. Fakat bu yazgının açılım-kazanışı yalnızca bireyin *eyleminden* doğan bir açılım-kazanış değildir; fakat aynı zamanda esip gürleyişi, gaddarlığı ve şiddeti içinde ya da bitip tükenmişliği içinde *karakterin* kendisinin bir açılım-kazanışı, içsel bir oluşumdur. Grek kahramanlar ve onların 'pathos'u sözkonusu olduğunda, önemli olan öznel karakter değil, fakat eylemin tözsel içeriğidir; eylemi içinde özsel olarak daha fazla açılım kazanmayan ve başlangıçta ne ise sonda da o olan bu belirlenimli karakter üzerinde yazgı daha az etkili olur. Fakat şu an ele aldığımız evrede eylemin yürütülüşü, bireyin öznel içsellliği içinde daha fazla açılım-kazanışdır, yalnızca olayların dışsal akışı değildir. Örneğin Macbeth'in eylemi, aynı zamanda onun yüreğinin gaddarlaşması olarak ortaya çıkar ve bir defa kararsızlık sona erip ok yaydan çıktığında, artık önlenemez olan sonucu da birlikte getirir. Karısı ise baştan beri kararlıdır, ondaki açılıp gelişme fiziksel ve tinsel bir yıkıma, içinde yokolup gittiği cinnet haline varacak kadar artıp şiddetlenen içsel bir huzursuzluk olarak kendini gösterir. Önemli önemsiz birçok Shakespeare karakteri de böyledir. Grek karakterler de aslında bir sabitlik gösterirler; onların durumunda artık hiçbir çıkış yolunun mümkün olmadığı yerde karşıtlıklar ortaya çıkar ve bunların çözümü için bir *deus ex machina*'nın işe katılması zorunludur; yine de bu sabitlik [katılık], örneğin Philoktetes'te olduğu gibi tamamen somuttur ve bütününde törel ahlâkça haklı çıkarılmış bir 'pathos'un nüfûzu altındadır.

(γ)Şimdi ele aldığımız evredeki karakterlerde, onların hem amaç olarak benimsedikleri şeyler hem de bireyselliklerinin bağımsızlığı olumsal olduğu için, bu karakterlerin *nesnellik ile uzlaşmaları* hiçbir şekilde mümkün değildir. Bu karakterlerin oldukları şey ile maruz kaldıkları şey arasındaki ilişki kısmen belir-

lenmemiş kalır, kısmen de nereden nereye doğru gittikleri onların kendileri için çözülmemiş bir bulmaca olur. En soyut zorunluluk olarak yazgı burada yeniden geri gelir ve birey için biricik uzlaşma, içinde tutkusuyla ve yazgısıyla başetmeye çalıştığı kendi içindeki sonsuz varlığıdır, kendi sabitliğidir. “Yazgı böyle” ve bireyin başına gelen şey, ister yazgının hükmünden isterse zorunluluktan veya rastlantıdan ileri gelsin, niyesi ve niçini üzerine hiçbir düşünüm olmaksızın yalnızca *olur*, başa gelen olup biter ve bu hüküm karşısında insan kendini taş gibi katılaştırır ve hep böyle kalmak ister.

(b) İçsel Ama Açılım Kazanmamış Bütünlük Olarak Karakter

Fakat bunun tamamen tersine, *ikinci olarak*, karakterin biçimsel yanı, kendi sıfatıyla *içsellikte* yatabilir ve birey bu içselligi dışsal ifade içinde yayıp açmaksızın hep onun içinde kalır.

(α) Kendini kendi içinde bir bütünlüğe kapatan, fakat bu yalın toplaşıp-yoğunlaşma içinde her derin kıpırtıyı, dışsal olarak geliştirip açmaksızın yalnızca kendi içlerinde üreten tözsel yüreklerin durumudur bu. Daha önce irdelediğimiz biçimsellik, içeriğin belirlenimi ile, bireyin tamamen tek bir amaç üzerinde yoğunlaşması ile ilgiliydi; birey, sabit katılığı içinde bu biçimselliği bütünüyle ifade edilmiş ve açığa vurulmuş olarak ortaya çıkarıyordu ve bu biçimsellik içinde birey, kendisine verili olan şartlara bağlı olarak ya yokolup gidiyor ya da hayatta kalıyordu. Şimdiki ikinci biçimsellik, bunun tersine açık kılınmamışlıktan, dışsal şekil yokluğundan, ifade ve açığa vurma eksikliğinden oluşmaktadır. Böyle bir yürek, ışığı tek tek herbir yüzeyinde yansıtan çok pahalı, değerli bir taş benzer ve taşın yüzeyleri bir şimşek çakışı gibi parıltılar saçar.

(β) Böyle bir kapanmışlığın bir değere ve bir ilgiye sahip olması için yüreğin içsel bir zenginliği olması gerekir; ama onun bu son-

suz derinliği ve doluluğu ancak birkaç sessiz ifade içinde tam da bu sessizlik aracılığıyla tanınabilir. Böyle yalın, öz-bilinçsiz ve sessiz doğalar yüksek bir cazibeye sahip olabilirler. Yine de böyle bir durumda onların sessizliği sıg, içi boş ve körelmiş bir şeyin sessizliği değil, ama erişilmez derinlikler gizleyen denizin sakin yüzeyinin sessizliği olsa gerektir. Çünkü bazen pek basmakalıp bir insan da, hiç de birşey ifade etmeyen ama şöyle böyle yarı anlaşılır birşey veren bir davranışla, sanki büyük bir zekaya ve içsel kaynaklara sahipmiş izlenimi uyandırabilir; öyle ki insan, bu yürekte ve tinde saklı bulunan harikulâde birçok şey vehmedebilir; ama yine de sonunda bu yüzeyin gerisinde hiçbir şey bulunmadığı ortaya çıkar. Buna karşılık bu sessiz yüreklerin içeriği ve derinliği, birbirinden ayrı, oraya buraya dağılmış naiv ve önceden dolayım-lanmamış *tinsel* ifadeler aracılığıyla açık kılınır, ama bu, sanatçı bakımından büyük bir deha ve beceri gerektiren birşeydir; bu tinsel ifadeler onları anlayabilecek başkalarını hiç dikkate almaksızın, böyle bir yüreğin varolan durumların tözünü derin içtenlikle kavradığını, ama yine de onun düşünümünün tikel ilgiler, kaygılar ve sonlu amaçların bütün ilişkileri tarafından karmaşılaştırılmadığını ve onları tanımasa da onları açık kıldığını gösterirler, böyle bir yüreğin sıradan duygulanımlar veya bu türden ciddiyetle ve ilgilerle çelinemeyeceğini gösterirler.

(γ) Ama yine de böyle kendi-içine-kapanmış bir yürek için öyle bir zaman gelir ki iç dünyasının belli bir noktası onu etkileyip harekete geçirir; ve yürek bölünmemiş gücünü hayat için belirleyici olan tek bir duyguya yöneltir, dağılmamış gücüyle ona tutunur, ya talih yüzüne güler ya da dayanaksızca yokolup gider. Çünkü insan, dayanak olarak, tek başına nesnel bir sağlamlık sağlayan törel bir tözün açılım-kazanmış enginliğine gerek duyar. Bu tür karakterler arasında romantik sanatın en çekici figürleri bulunur, örneğin Shakespeare tarafından en güzel ve en yetkin şekilde yaratılmış karakterler gibi. *Romeo ve Juliet*'teki Juliet bunlar arasında sayılabilir. Madame Crelinger'in Juliet rolünü üstlendiği

oyunun gösterimini görmüşsünüzdür. (Madame Crelinger'in sunumu, Berlin 1820).⁹ Bu sunum seyretme zahmetine değer. Son derece hareketli, canlı, sıcak, parlak, ustaca, yetkin ve soylu bir sunumdur bu. Bununla birlikte, başlangıçta Juliet ondört onbeş yaşlarında, tamamen çocuksu sade bir kız olarak alınabilir ancak; henüz kendine ve dünyaya ilişkin bir bilinci olmayan, kendi içinde hiçbir kıpırtı, hiçbir heyecan ve hiçbir istek taşımayan, tersine hakkında hiçbir şey öğrenmeden ve düşünümde bulunmadan, duvara resimler yansıtan bir büyülu fenerdeki¹⁰ gibi dünya-çevresinde bütün naivliğiyle görünüreren biri olarak görürüz onu. Birdenbire bu yüreğin bütün gücünün açılıp geliştiğini görürüz: kurnazlığın, temkinliliğin, herşeyi feda etme ve en sert muameleye katlanma gücünün açılıp gelişimidir bu; öyle ki şimdi herşey bize, bütün taçyaprakları ve kat kat kıvrımlarıyla tam da bir gül goncasının patlayıp açılması gibi görünür; önceden hiç ayrılaşmamış, şekillenmemiş ve açılım-kazanmamış ruhun en iç saf temelini şimdi sonsuzca taşıp içini-döküşü olarak görünür; fakat ruhun bu içini döküşü, şimdi artık, kendisi için meçhul kalan, uyanmış *tek bir* ilginin dolayimsız ürünü olarak bu ana dek kendi-içine-kapalı tinden güzel gürlüğü ve gücü içinde çıkagelir. Bir kıvılcımın tutuşturduğu ateştir o, aşkın elinin daha henüz değdiği bir tomurcuktur, beklenmedik bir şekilde patlayıp çiçeğe durur; fakat ne kadar tez açarsa o kadar tez yapraklarını döker, kuruyup gider. *Fırtına*'daki Miranda bu türün daha da yerinde bir örneğidir; insan-

⁹Metin, '1820 Berlin performansı'na gönderimde bulunmaktadır. Bu tarih mümkün görünmektedir, çünkü Hegel Güzel Sanat üzerine derslerini Berlin'de 1820-1 tarihlerinde vermişti. Fakat Hegel'in şahsen tanıdığı Auguste Stich, evliliğinden ötürü, uzun bir süre Madame Crelinger olarak tanınmamıştı. Hegel'in mektuplarında, o, 1827'ye dek Madame Stich

la Magica (magic lantern): 17. yy'da geliştirilen en erken projelerinden birine verilen addı —çev.

lardan uzak yetişip büyümüş Miranda'yı, Shakespeare, erkekleri ilk kez tanırken bize gösterir; yalnızca birkaç sahne içinde anaçizgileriyle Miranda'yı betimler, fakat bu sahnelerde bize onun tam, sonsuz bir tasarımını verir. Schiller'in kadın kahramanı Thekla¹¹ düşünümsel şiirin bir ürünü olsa da, yine de bu tür karakterlerin bir örneği sayılabilir. Pek ihtişamlı ve zengin bir hayatın ortasında olsa bile bu hayatın eli ona hiç değmemiştir; ruhunu tamamen kaplayan tek bir ilginin naivliği içinde kibre kapılmaksızın, hiçbir düşünümde bulunmaksızın öylece kalır. Genelde, özellikle güzel ve soylu kadın doğaları için dünya ve kendilerinin iç varlığı ilkin aşkta açığa çıkar, öyle ki onlar şimdi ilk kez tinsel olarak doğarlar.

Halk ezgileri de, özellikle Alman halk ezgileri, açık kılınamayan ya da bütünüyle dışa vurulamayan tam da bu tür içtenlik kategorisine aittirler; bu halk ezgileri yüreğin yoğunlaşmış somluğu içinde ne denli tek bir ilgiye kapıldığını, ama yine de kendini yalnızca parça parça ifade edebildiğini ve ruhun derinliğini de bu ifadelerde açık kılabilirdiğini gösterirler. Bu, suskunluğu içinde sanki yeniden sembolik-olana geri dönen bir sunum tarzıdır, çünkü böyle bir sunumun verdiği şey bütün içsel hayatın apaçık görünüşe çıkışı değil, fakat yalnızca bu içsel hayatın bir *işareti* ve bir imasıdır. Ama yine de burada önceden olduğu gibi anlamı soyut bir tümellik olarak kalan bir sembol elde etmeyiz; fakat içsel-olanın bir ifadesini, yani tam da bu öznel, canlı, edimsel yüreğin kendisinin bir ifadesini buluruz. Daha yakın zamanda, kendine-yoğunlaşan naivlikten çok uzak olan tamamen düşünümsel bir bilinçten ötürü bu türden sunumlar son derece zorlaşır ve kökeninde şiirsel bir tinin kanıtını oluşturur. Daha önce zaten gördük ki, Goethe, özellikle şarkılarında sembolik tasvirin de bir ustasıdır, yani yüreğin bütün bağlılığını ve sonsuzluğunu basit, dışsal ve ilgisiz görünen

¹¹İki oyunda karşımıza çıkar: *Wallenstein*, bölüm ii ve iii (1799).

özellikler içinde açık kılmanın bir ustasıdır. Örneğin Goethe'nin en güzel şiirlerinden biri olan *Thule Kralı* bu türdendir. Kral aşkını ancak içki kadehi aracılığıyla açığa vurur, yaşlı adamın sevgilisinden bir yadigar olarak sakladığı bir kadehtir bu. Ölüm döşğinde eski içki arkadaşları kraliyet salonunda hazır bulunurlar, şövalyeleri çevresine toplanmıştır; krallığını, hazinesini mirasçısına devreder, fakat içki kadehini dalgalara fırlatıp atar, bu kadeh başka hiç kimsenin olamaz.

“Tas [kadeh —çev.] suyun dibine batınca
Onun kalbi elemle dolmuş
Ve gözlerini kapatınca
Bir daha hiç içemez olmuş.”¹²

Fakat tinin enerjisini çakmaktaşıdaki kıvılcım gibi kapalı tutan, kendine dışsal şekil vermeyen, varoluşuna ve varoluşu üzerine düşünümüne açılım kazandırmayan böyle derin suskun bir yürek, böyle teşekkül etmekle henüz kendini özgürleştirmiş değildir. Hayatında talihsizliğin ahenksiz şingirtıları çınladığında, yüreğini edimselliğe bağlayacağı ve böylelikle dışsal koşulları savuşturacağı, bunlar karşısında destek alacağı ve sınıksız kendine tutunacağı hiçbir beceriye, hiçbir köprüye sahibolmamanın amansız çelişkisine maruz kalır. Çatışmaya girdiğinde çaresiz kalır, alelacele ve hiç düşünmeden eyleme atılır ya da edilgin şekilde düğümlenip kalır. Örneğin Hamlet güzel ve soylu bir yürektir; içsel olarak hiç de zayıf olmayan ama güçlü bir yaşama duygusundan yoksun olan Hamlet melankolinin bunaltısı içinde boğulmuş bir halde yanlış yollara sürüklenir gider; havayı koklamada üstüne yoktur, ortada kuşku duymak için hiçbir dışsal işaret, hiçbir temel bulunmaz, ama

¹²Bu şiir *Faust*'ta geçer (bölüm I, sahne viii). şiirin daha önceki bir kıtasına göre Kral içkisini daima herşeyden üstün tuttuğu bu kadehten içermiş ve içince gözleri yaşla dolarmış. [Goethe, *Faust* I, çev. İrfan Şahinbaş, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1992, s. 142-143 —çev.]

o yine de tekinsiz birşeyler sezer, olanlar olması gerektiği gibi değildir; yapılan korkunç işi sezer. Babasının hayaleti ona daha fazla ayrıntı verir. İçten içe intikam almaya can atar; hep yüreğinin ona buyurduğu görevi düşünür durur; ama Macbeth gibi buna kapılıp gitmez; öldürmez, öfkeye kapılmaz ya da Laertes gibi hemen doğrudan doğruya saldırıya geçmez; tersine mevcut ilişkiler içinde kendini edimsel kılamayan, bu ilişkiler içine giremeyen güzel, içsel bir ruhun eylemsizliğinde diretir. Bekler durur, yüreğinin güzel haklılığı içinde nesnel kesinliği arar, fakat bunu bulduğunda bile kesin bir hükme varamaz ve kendini dışsal koşullara bırakır. Bu edimsizlik içinde, şimdi bir de hiç olmayacak şeyde bile hata yapar, Kral yerine yaşlı Polonius'u öldürür; uzun uzadıya düşünüp taşınarak araştırıp soruşturması gereken yerde alelacele eyleme geçer, buna karşılık tam da azimle eyleme geçilmesi gereken yerde kendi içine batmış olarak kalır — ta ki koşulların ve rastlantıların alabildiğine açılıp yayılan akışı içinde eyleme geçmeksizin, bütünün ve kendisinin yazgısı, onun kendisine geri çekilmiş iç hayatında hep yeniden açılım kazanana dek.

Fakat modern zamanlarda bu tutum, özellikle tümel amaçları anlamaya yeterli bir eğitimden ve nesnel ilgiler çeşitliliğinden yoksun olan aşağı tabakalara mensup insanlar arasında ortaya çıkar; bu yüzden hayatlarının tek amacı yokolup giderse, bu insanlar iç hayatlarının bir dayanağını veya eylemleri için sağlam bir temeli başka bir amaçta bulamazlar. Bu eğitimsizlik ne kadar köklü ise, kendi-içine-kapanmış yürekler, hep böyle tek-yanlı olsa da onlardan tüm bireyselliklerini işe katmayı talebeden şeye o kadar inatla ve ısrarla sarılırlar. Dili düğümlenmiş, ses vermez insanlardaki bu yeknesaklık esasen Almanların karakteristiğidir; dolayısıyla bu gibi kimseler içe-kapanıklıklarıyla dikbaşı, inatçı, kalın-kafalı, yanına-yaklaşmaz, sözlerinde ve eylemlerinde güven vermez ve aksi görünürler. Halkın aşağı tabakasına mensup böyle dilsiz yüreklerin betiminde ve sunumunda bir usta olarak, burada yalnızca *humour*

yüklü az sayıdaki orijinal Almanca eserlerden biri olan *Lebensläufe in aufsteigender Linie*'nin¹³ yazarı Hippel'i anacağım. Bu eser, Jean Paul'deki aşırı duygulu ve yavan durumların çok uzağındadır; tersine harikulâde bir bireyselliğe, yeniliğe ve canlılığa sahiptir. Hippel, özellikle, herşeyi içine atıp patlama noktasına gelen ve vakti geldiğinde korkunç bir şiddetle eyleme geçen güdük karakterleri son derece etkileyici bir şekilde betimlemeyi becerir. Bu karakterler içsel hayatları ile içine sürüklendiklerini gördükleri talihsiz durumlar arasındaki çelişkiyi de yine korkunç bir tarzda çözerler ve başka yerde dışsal yazgının yaptığı işi bu yolla yerine getirirler; örneğin *Romeo ve Juliet*'te, dışsal rastlantıların, arabulucu Rahibin tüm zekâsını ve becerisini boşa çıkarması ve âşıkların ölümüne yol açması gibi.

(c) Biçimsel Karakterin Kuruluşunda Tözsel İlgî

O halde, bu biçimsel karakterler genelde ya sadece kendini tam da olduğu gibi ortaya koyan ve dilediğinde esip gürleyen tikel özneliliğin sonsuz irade gücünü gösterirler ya da içsel hayatının belli bir yanı etkilendiğinde tüm bireyselliğinin genişliğini ve derinliğini bu tek noktada yoğunlaştıran, fakat dış dünyada hiçbir açılım kazanmadığı için de çatışma içine düşen ve kendini kaybedip akliselikle başının çaresine bakamayan, *kendi içinde* bütün ve kısıtlanmamış bir yüreği sunarlar.

Şimdi sözünü etmemiz gereken *üçüncü* bir nokta şudur: Amaçlarında kısıtlanmış, fakat bilinçlerinde açılım-kazanmış olan bu tek-yanlı karakterler, bizde yalnızca *biçimsel* değil, ama aynı zamanda *tözsel* bir ilgi uyandıracaklarsa, bizim onlarda öznelilik-

¹³*Lebensläufe in aufsteigender Linie* (4 Bde., Berlin 1778-81): *Eski Kuşaklara Doğru Yaşamöyküleri*, Theodor Gottlieb von Hippel, 1741-96. Bu kitap, üniversite günlerinden beri Hegel'in en sevdiği kitaplardan biriydi. Hegel'in burada bu kitap hakkında verdiği yargı 'şaşırtıcı,' hattâ şoke edici bulunmuştur (bkz. örn., H. Glockner, *Hegel*, Stuttgart, 1929, vol. i, 412 vd.).

lerinin bu kısıtlanmışlığının yalnızca bir yazgı olduğunu, yani onların tikel, kısıtlanmış karakterlerinin derin bir içsel hayatla içiçe geçmiş olduğunu görmemiz gerekir. İşte Shakespeare bu karakterlerde, tinin bu derinliğini ve zenginliğini görmemizi sağlar. Shakespeare, bu karakterleri, özgür tasarım gücüyle ve dahiyane tinle donanmış insanlar olarak gösterir, çünkü onların düşünümü, kendi koşulları ve belirlenimli amaçları içinde oldukları şeyin üzerine yükselir ve beraberinde onların kendilerini de yükseltir; öyle ki sanki bu karakterler koşulların talihsizliği ve içine düştükleri çatışma durumu yüzünden yapıp ettikleri şeye doğru sürüklenirler. Yine de bu, örneğin Macbeth'in durumunda, onun yeltendiği işin suçlusu sanki yalnızca kötücül cadıların gibi alınmamalıdır, cadılar yalnızca Macbeth'in taşkesmiş iradesinin şiirsel yansımasıdır. Shakespeare figürlerinin yerine getirdikleri şey, yani onların tikel amacı, kökenini ve gücünün kaynağını bu figürlerin kendi bireyselliklerinde bulur. Ama bu tek ve aynı bireysellik içinde onlar aynı zamanda amaçlarıyla, ilgileriyle ve eylemleriyle edimsel olarak oldukları şeyi silip atan bir yüksekliği de korurlar; bu da onları büyültür ve kendileri üzerine yükseltir. Nitekim Shakespeare'in bayağı ve pespaye karakterleri, Stephano, Trinculo, Pistol ve hepsinin mutlak kahramanı Falstaff, adilikleri içine batmış kalırlar; ama aynı zamanda onlar her yola gelmelerini, tamamen özgür bir varoluşa sahipolmalarını mümkün kılan bir dehaya sahip zeki kimseler olarak ne kadar büyük insanlar olduklarını da gösterirler. Buna karşılık Fransız tragedyalarında en büyük ve en iyi karakterlerin bile, yakından bakıldığında, kendilerini ancak safsatayla haklııkarakacak kadar bir zekâya sahip, ortalıkta çalım sata sata dolaşan kötücül yabancılerden başka bir şey olmadıkları görülür. Shakespeare'de hiçbir haklııkırım, hiçbir mahkûmetme bulmayız, ama yalnızca tümel yazgı üzerine bir gözlem buluruz; bireyler şikayet etmeden ya da pişmanlık duymadan yazgının zorunluluğuna öylece durup bakakalırlar ve bu bakışaçısından kendileri de dahil herşeyin yokolup gittiğini görürler, sanki olup biten herşey kendileri dışında olup bitiyormuş gibi.

Bütün bu bakımlardan, bu tür bireysel karakterlerin alanı sonsuzca zengin bir alandır, ama bu karakterler alanı kolayca içi-boşluğa ve yavanlığa düşme tehlikesi taşır; öyle ki bu karakterler alanının hakikatini kavrayacak yeterlikte şiirselliğe ve içgörüye sahipolan ancak birkaç büyük usta sanatçı vardır.

2. Serüvencilik

Bu evrede sunumu yapılabilecek içsel yanı gözden geçirdikten sonra, şimdi *ikinci olarak* bakışımızı dışsal yana, karakteri harekete geçiren tikel koşullara ve durumlara, karakterin içine düştüğü çatışmalara ve iç hayatın somut edimsellik içinde büründüğü biçimin bütününe çevirmemiz gerekiyor.

Daha önce pekçok defa görmüş olduğumuz gibi, tinselliğin, yani kendi-içine-yansımış olan yüreğin bir bütün oluşturması ve bundan ötürü de dışsal-olanla, kendisi tarafından nüfûz edilmiş kendi gerçekliği olarak değil, fakat kendisinden ayrılmış tamamen dışsal birşey olarak ilişkilendirilmesi romantik sanatın temel bir özelliğidir; bu dışsallık, tinden kopup kendisi-için bağımsızlaşmaya doğru sürüklenen, karmakarışık hale gelen, ve sonsuzca akış içinde değişip duran karman çorman bir olumsuzluk olarak gelişigüzel yayılıp saçılan bir alandır. Kaskatı kendi-içine-kapanmış yürek, ne denli olumsuz koşullarla yüzyüze gelirse, peşine takılacağı koşullara da o denli kayıtsız kalır. Çünkü eyleme geçtiğinde böyle bir yürek için önemli olan, kendisinde temellenen ve kendisiyle süregiden bir işi tamamlamaktan çok, genel olarak kendini ortaya atmak ve bir şey yapmış olmaktır.

(a) Amaçların ve Çatışmaların Olumsuzluğu

Burada önümüzde duran şey, bir başka bağlamda¹⁴ doğanın Tanrısızlaştırılması diye adlandırılabilir. Tin, özelliğin içselliği dış

¹⁴Bkz. yukarda s. 101-103.

görünüşlerde artık kendisini görmediği için, şimdi, kendileri yönünden öznenen bağımsız olarak her nasılsa kendileri için şekillenmiş görünüşlerin dışsallığından kendi içine geri çekilmiştir. Hakikati içinde tin, kendi içinde Mutlak ile dolayımlanır ve Mutlak ile uzlaşır; bununla birlikte, burada, tam da kendisini dolayimsız olarak bulduğu şekliyle kendisinden hareket eden ve bu yüzden de kendisine sımsıkı yapışıp tutunan bağımsız bireyselliğin zemininde durduğumuza göre, bu aynı Tanrısızlaşma eyleyen karakteri de etkiler; dolayısıyla burada eyleyen karakter, kendi olumsal amaçları ile olumsal bir dünyaya adım atar, ama kendi içinde uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde kendisini bu dünya ile birlik içine koyamaz. Belirlenimi ve karmaşa-örgüsü öznedeki bulunmayan, tersine dışsal ve olumsal olarak belirlenen ve aynı şekilde ölçüsüzce içiçe-örülülük dallanıp budaklanışlar olarak olumsal çatışmalara götüren göreceli bir çevre içindeki amaçların bu göreceliği, olayların ve eylemlerin biçimine romantik-olanın *temel-tipini* veren serüven-ciliği oluşturur.

Eylem ve olay, İdealin ve klasik sanatın daha dar anlamı içinde alındığında, kendi içinde hakikî ve kendinde ve kendisi için zorunlu bir amacı gerektirir; böyle bir amaç, hem dışsal şekli hem de edimsellik içinde gerçekleşme türünü ve tarzını belirleyen şeyi içerir. Romantik sanattaki yapıp etmelerde ve olaylarda durum böyle değildir. Çünkü burada da kendi içinde tümel ve tözsel amaçlar gerçekleştirmeleri içinde sunulsa bile, yine de ne eylemin belirlenimi ne de eylemin iç akışının düzenlenişi ve eklemelenişi bu amaçların kendilerinde bulunmaz; tersine bu amaçlar bu edimselleşme yanını serbest bırakmak ve bu yüzden de olumsallığa terketmek zorunda kalırlar.

(α) Romantik dünyanın önünde, yapılacak *tek bir mutlak* iş vardı: Hristiyanlığı yaymak ve topluluğun tinini sürekli etkin kılmak. Kısmen antikitenin inançsızlığının kısmen de bilincin barbarlığının ve kabalığının düşmanca dünyası içinde, bu iş, eylem uğruna öğretiyi terk ettiğinde, esas olarak edilgin bir şekilde din

uğruna acı çekme ve şehitlik işi, ruhun ebedî kurtuluşu için fanî varoluşu feda etme işi haline geldi. Aynı amaçla ilişkili bir diğer edim Ortaçağda Hristiyan Şövalyeliğinin yaptığı iştir: Magriblilerin, Arapların ve genelde Müslümanların Hristiyan topraklarından kovulup atılması ve sonra da herşeyden önce Haçlı Seferleriyle Kutsal Mezar'ın fethedilmesi. Ama ne var ki, bu, insanları insanlık bakımından ilgilendiren bir amaç olmayıp, sırf tek tek bireylerin biraraya toplanmasıyla yerine getirilecek bir amaçtı, öyle ki bu bireylerin herbiri teker teker gelişigüzel bir araya gelip kitleler halinde sel gibi akarlar. Bu bakımdan Haçlı Seferleri, Hristiyan Ortaçağın ortaklaşa bir serüveni olarak adlandırılabilir: kendi içinde bölük pörçük ve fantastik bir serüven, tinsel türden ama hakiki bir tinsel amaçtan yoksun, eylemler ve karakterler bakımından tamamen uydurma bir serüven. Çünkü din açısından bakıldığında, Haçlı Seferleri son derece dindışı bir amaca sahiptir. Hristiyanlık, kurtuluşunu yalnızca tinde bulmak zorundadır; göğsü yükselip Tanrı'nın Sağına oturan ve canlı edimselliğini ve ikamet-gâhını mezarında ve bir zamanlar fani olarak ikamet ettiği gözle görülür dolaylımsızca mevcut yerlerde değil, ama tinde bulan İsa'da bulmak zorundadır. Oysa ki Ortaçağın temel güdüsü ve dinî özlemi yalnızca tek bir yere, Çarmıhın ve Kutsal Mezarın bulunduğu dışsal yöreye odaklanmıştı. Dışsallığı içinde, dinî-olandan tamamen farklı bir karakter taşıyan fethin ve kazancın saf dünyevi amacının dinî amaca dolaylımsızca bağlanması da aynı şekilde çelişkiliydi. Bu yolla insanlar tinsel ve içsel birşey kazanmak istediler ve tinin ortadan kaybolduğu tamamen dışsal olan yeri kendilerine amaç edindiler; gelip geçici bir kazanç için çabaladılar ve bu dünyevi-olanı da kendi-sıfatıyla-dinî-olana bağladılar. Buradaki bölük pörçük ve fantastik yapıyı oluşturan işte bu uyumsuzluktur; bu yapı içinde her iki yan bir uyum içine gireceği yerde, dışsallık karşısına, içsel-olana ve içsellik de yine karşısına, dışsal-olana dönüşür. Bu işlemde karşıtların uzlaşmadan yoksun bir şekilde birbirine bağlandığı görülür. Dindarlık yabanılığa ve barbarca kıyıcılığa

dönüşür ve insanlarda her türlü bencilliği ve ihtirası alabildiğine körükleyen bu aynı yabanıllık yeniden karşısına, yani aslolan tinin ebedi derin yürek-sızısına ve pişmanlığına dönüşür. Bu karşıt öğeler içerisinde, tek ve aynı amaca sahip yapıp etmeler ve olaylar her türlü yönlendirme birliğinden ve tutarlılığından yoksun kalır; Haçlılar topluluğu, serüvenler, zaferler, yenilgiler ve çeşitli rastlantılar içinde parçalanıp dağılır ve elde edilen sonuç, kullanılan araçları ve yapılan büyük hazırlıkları karşılamaz. Aslında amacın kendisi gerçekleştirilişi tarafından ortadan kaldırılır. Nitekim Haçlı Seferleri dünyayı yeniden hakikî kılmak istiyordu: “Çünkü sen canımı ölümler diyarına terk etmezsin; mukaddesini çürüme görmeye bırakmazsın.”¹⁵ Fakat tam da İsa’yı canlı olarak bu tür yerlerde ve yörelerde, hattâ mezarda, öldüğü yerde arama ve bu arayışta tinin bir doyumunu bulma özlemi, Chateaubriand bunu ne kadar özsel bir şey haline getirse de, tinin bir çürümesidir; somut edimselliğin taze ve dopdolu hayatına yeniden dönmek için Hristiyanlık bu çürümeden çıkıp canlanmak zorundaydı.

Bir yanıla mistik öte yanıla fantastik ve gerçekleştirilme yanıla da serüven dolu benzer bir amaç Kutsal Kâse’yi arayıştır.

(β) Her insanın kendinde, kendi hayatında yerine getirmek durumunda olduğu daha yüksek bir iş de vardır ve her insan kendi ebedî yazgısını bu işle belirler. Dante *İlahî Komedyası*’nda bu konuyu Katolik görüşe göre ele almıştır, bu eserde o, bizi Cehennem’de, Âraf’ta ve Cennet’te dolaştırır. Gerçi burada bütünün inceden inceye sağlamca örülüşüne karşın, fantastik tasarımlar ve serüvenler de eksik değildir; çünkü kurtuluşa ve lanetlenişe ilişkin bu eser, yalnızca kendinde ve kendisi için tümelliği içinde değil, fakat tikellikleri içinde öne çıkan tek tek sayılıp dökülemeyecek bireylerin bir toplamı olarak sunuma çıkar ve ayrıca *şair* Kilise’nin hakkı olan yetkiyi kendisinde görür, Gökyüzü Krallığının anahtarlarını elinde tutar, kutsar ve lânetler ve böylece kendisini dünya-

¹⁵ *Kitabı Mukaddes, Mezmurlar, 16:10.*

mahkemesinin-yargıcı kılar, klasik ve Hristiyan dünyanın en tanınmış bireylerini, şairleri, yurttaşları, savaşçıları, Kardinalleri ve Papaları Cehenneme, Ârafa ya da Cennete yollar.

(y) Bunun sonucu olarak, *dünyevi* zeminde, eylemleri ve olayları yönlendiren diğer temel nedenler, tasarımların sonsuzca çeşitli serüvenlerle dolu oluşu ve aşkın, onurun ve sadakatın dışsal ve içsel olumsuzluğudur; kimi yerde sırf şan şöhret kazanacağım diye itişip kakışan insanlar görürüz, kimi yerde de zulme uğramış bir masumun yardımına koşan, sevdiği kadının onuru için en şaşılasi tehlikeli işlere atılan veya özgürlüğüne kavuşturulacak masumlar her ne kadar sadece bir eşkiya sürüsü¹⁶ olsa da çiğnenen hakkı bileğinin gücüyle ve kol kuvvetindeki ustalıklarla geri alan insanlar görürüz. Bu tür şeylerin pek çoğunda eylemi *zorunlu* kılacak hiçbir konum, hiçbir durum, hiçbir çatışma bulunmaz; yürek dışı açılmak ister ve bile isteye serüven *arar*. Burada, büyük ölçüde özelleşmiş içerikleri bakımından örneğin aşkla ilgili eylemler, aşkın sağlamlığına, sadakatına ve sürekliliğine binbir kanıt vermekten başka—yani ilişkiler ağının bütün karmaşasıyla çepeçevre kuşatıcı edimsel dünyanın, yalnızca aşkı görünüşe çıkartacak bir malzemeden ibaret sayıldığını göstermekten başka—hiçbir belirlenim taşımazlar. Dolayısıyla, burada yalnızca [aşka] binbir kanıt getirmekten başka birşey sözkonusu olmadığı için, aşkın görünüşe-çıkışıyla ilgili özgül eylem, kendisi tarafından belirlenmez, fakat kafada canlandırılan kadın hayaline veya mizacına ve dışsal olumsuzlukların keyfiliğine kalır. *Onurla ve cesaretle* ilgili amaçlarda da durum tamamen aynıdır. Bu amaçların neredeyse tamamına yakını, [eylemiyle ilişkilendirilebilecek] daha geniş her türlü tözsel içerikten çok kopuk duran ve önüne çıkan her meselenin içine kendini atıveren, bundan ötürü de kendini yaralanmış bulan veya bu

¹⁶Burada *Don Quijote*'ye bir anıştırma yapılmaktadır. [Bkz. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, Birinci Kısım, Yirmiikinci Bölüm, s. 180 vd. —çev.]

meselede yürekliliğini ve becerikliliğini gösterme fırsatı arayan özneye aittir. Burada neyin mesele edilmesi neyin mesele edilmemesi gerektiğine ilişkin hiçbir ölçüt bulunmadığı gibi, edimsel olarak neyin onuru incitebileceğinin veya neyin hakikî cesaret konusu olabileceğinin bir ölçütü de yoktur. Şövalyeliğin de bir amacı olan *hakkın hukukun* uygulanmasında da durum bundan farklı değildir. Yani burada, hukuk ve yasa henüz hep yasaya ve yasanın zorunlu içeriğine göre gerçekleştirilecek kendinde ve kendisi için tesbit edilmiş değişmez bir koşul ve amaç olarak değil, fakat yalnızca öznel olarak tasarlanmış bir fikir olarak ortaya çıkar, öyle ki şu veya bu davada neyin haklı neyin haksız olduğuna ilişkin yargı kadar bunun adli kovuşturması da öznelliğin bütünüyle keyfî takdirine havale edilmiş kalır.

(b) *Olumsuzluğun Komedyası Tarzında İşlenişi*

İmdi genel olarak, özellikle dünyevîlik alanı içinde, (i) şövalyelikte ve (ii) karakterlerin biçimselliğinde önümüzde duran şey hem içerisinde eylemde bulunulan koşulların hem de isteyen yüreğin az ya da çok olumsuzluğudur. Çünkü bu tek-yanlı bireysel figürler, yalnızca karakterlerinin enerjisiyle sürdürülen ve dıştan koşullandırılmış çatışmaların etkisi altında başarılan ya da başarılabilen tamamen olumsuz bir şeyi içerikleri olarak alabilirler. Yine onurda, sevgide ve sadakatta hakiki törel-olana benzer daha yüksek bir haklılık aramı içeren şövalyelikte de durum aynıdır. Bir yandan şövalyelik tepki gösterdiği durumların tekilliklerinden ötürü doğrudan bir olumsuzluk sorunu haline gelir, çünkü burada tümel bir iş yerine yalnızca tikel amaçların gerçekleştirilmesi sözkonusudur ve kendinde ve kendisi için zorunlu bağlantılar eksiktir; öte yandansa bunun sonucu olarak, bireylerin öznel tınısından, tasarımlarla, planlarla ve girişimlerle ilgili keyfilik veya yanlışlığı ortaya çıkar. Birbiri peşisıra olup bittiğinde, bütün bu serüvenler alanı, eylemlerinde, olaylarında ve bunların doğurduğu

sonuçlarda kendini kendi içinde çözümlüme uğratmış olarak ve bu yüzden de olup bitenlerin ve yazgıların komik dünyası olarak görünür.

Kendi içinde şövalyeliğin bu çözülüşü Ariosto'da ve Cervantes'te; tikellikleri içinde bu bireysel karakterlerin çözülüşü ise Shakespeare'de bilince getirilmiş ve en tamuygun sunumunu kazanmıştır.

(α) Ariosto'da özellikle yazgıların ve amaçların sonsuz karmaşıklığı, fantastik bağıntılarının ve uçuk kaçık durumların masalsı dolambaçlılığı bizi eğlendirir; şair bu bağıntılarla ve durumlarla uçarılığa varırcasına serüvensi bir şekilde oynar. Kahramanların düpedüz budalalıktan ve çılgınlıktan yana hiç şakaları yoktur ve bu yönde son derece ciddidirler. Özellikle aşk, Dante'nin ilahî aşkından ve Petrarca'nın fantastik sevecenliğinden, kösnül ve açık saçık öyküler ve gülünç çatışmalar düzeyine indirilir; bunun yanı sıra kahramanlık ve cesaret de çekiştire çekiştire öylesine zorlanır ki, bunların bizde uyandırdığı şey inançlı bir şaşkınlığa kapılmadan çok yapıp edilenlerin akıl sır ermezliğine salt gülüp geçmedir. Burada, durumların olup bitme tarzıyla hepten ilgisiz şekilde, işin içine giriveren, aniden başlayıp aniden kesiliveren ve sonra yeniden içiçe geçip birbiriyle kesişen ve sonunda şaşırtıcı bir şekilde çözüme kavuşan harikulade dallanıp budaklanışlar ve çatışmalar görürüz. Şövalyeliğin komedy tarzında işlenmesinde, Ariosto şövalyelikte soylu ve yüksek olanı, yiğitliği, aşkı, onuru ve cesareti koruyup öne çıkarmayı ve aynı şekilde başka tutkuları da, örneğin açığözlük, kurnazlık, hazırcevaplık ve daha pek çoğunu mükemmel bir şekilde tasvir etmeyi başarır.

(β) İmdi Ariosto serüvenciliğin *masalsı-anlatı* yönüne meylederken, Cervantes *romansı-anlatı* yönünü geliştirir. Cervantes'in Don Quijote'si, kendisinde şövalyeliğin deliliğe dönüştüğü soylu bir doğadır, çünkü onun serüvenciliğini dışsal ilişkileri çerçevesinde tasvir edilen edimsel dünyanın tam da sabit ve belirlenimli durumu içine konulmuş buluruz. Bu da bize, kendi içinde düzenli,

anlaşılır bir dünya *ile* bu düzeni ve sabitliği kendi başına ve şövalyeliikle yaratmak isteyen, ama onu yalnızca tepetaklak edebilen yalıtık bir yürek *arasındaki* komik çelişmeyi verir. Gelgelelim, bu komik dengesini-yitirmişliğe karşın, Don Quijote'de, daha önce Shakespeare'de övdüğümüz şeyler bütünüyle içerilir. Cervantes de kahramanını, bizim daima hakikî bir ilgi duyduğumuz çok yönlü tinsel yeteneklerle donatılmış, kökeninde soylu bir doğa haline getirmiştir. Deliliği içinde Don Quijote, kendinden ve yaptığı şeylerden tamamen emin bir yürektir veya daha doğrusu onun kendinden ve yaptığı şeylerden bu kadar emin olması ve öyle kalması onun deliliğidir. Eylemlerinin içeriğine ve sonucuna ilişkin düşünümünden yoksun bu huzur olmaksızın Don Quijote halis romantik olmazdı ve onun bu kendinden-eminliği, yaradılışının mayasına bakıldığında, büyük ve dâhicedir ve en güzel karakter özellikleriyle bezenmiştir. Böyle de olsa eserin bütünü, bir yandan romantik şövalyeliğin alaya alınması, baştan sona hakikî bir ironisidir; oysa ki Ariosto'da serüvencilik sanki yalnızca uçarı bir şaka olarak kalır; öte yandan Don Quijote'nin başından geçenler romanın geri kalan bölümünün komik bir şekilde çözüme uğrattığı şeyi hakikî değerini koruyarak gösterecek şekilde halis romantik öykülerin en hoş tarzda birbiri ardına dizilişidir.

(γ) Nasıl ki burada Şövalyeliğin en önemli ilgileri içinde bile komik-olana dönüştüğünü görüyorsak, Shakespeare'de de ya sabit bireysel karakterlerin, tragik durumların ve çatışmaların yanısıra komik figürlere ve sahnelere yer verildiğini ya da derin bir *humour*'la bu karakterlerin, kendilerinin üzerine, kaba, kısıtlı ve yanlış amaçlarının üzerine yükseltildiğini görürüz. Örneğin Falstaff, *Lear*'daki Soyтары, *Romeo ve Juliet*'teki müzisyenler sahnesi birinci türün; III. Richard ise ikinci türün örnekleridir.

(c) *Romansı-Öykü* (Das Romanhafte)

Buraya kadarki şekliyle romantik'in bu çözülüşü, *üçüncü* ve son olarak, şövalye romans'ı ve pastoral romans'tan zamanca sonra

gelen, sözcüğün modern anlamında *romansı-öykü* (*das Romanhafte*) ile kapanır. Bu romansı-öykü ile, şövalyelik edimsel bir içerik kazanarak yeniden ciddi hale gelir. Dışsal varoluşun olumsuzluğu, sivil toplumun ve devletin sabit ve güvenli bir düzenine dönüşmüştür; öyle ki polis,¹⁷ mahkemeler, ordu, hükümet şövalyelerin kendilerine koyduğu fantastik amaçların yerini alır. Bu suretle modern romansı-öykülerde eylemde bulunan kahramanların şövalyeliği de değişir. Aşk, onur ve şöhrete yönelik öznel amaçlarıyla veya dünyayı daha iyi kılma idealleriyle bu kahramanlar, her yanda önlerine güçlükler çıkaran edimselliğin bu yerleşik düzenine ve düzyazısal yavanlığına karşıt halde dururlar. Böylece, bu karşıtlık içinde öznel dilekler ve talepler ölçüsüzce yükseklerle çıkmaya zorlanır, çünkü herbir kimse kendisini savaşmak zorunda olduğu efsunlanmış ve tamamen ucube bir dünyanın önünde bulur, çünkü bu dünya onu engeller, eğilip bükülmez katılığı içinde onun tutkularına yol vermez, tersine bir babanın ya da bir teyzenin isteğini ve sivil ilişkileri vb. onun önüne bir engel olarak koyar. Özellikle gençler, dünyanın akışı içinde kendilerine binbir zahmetle yol açmak zorunda olan işte bu yeni şövalyelerdir; bu gençlerin önünde onların kendi idealleri yerine kendini gerçekleştiren bir dünya vardır ve onlar ailenin, sivil toplumun, devletin, yasaların, meslekî uğraşların vb. var olmasını bir talihsizlik olarak görürler, çünkü acımasız engelleriyle bu tözsel hayat-ilşkileri, yüreğin ideallerine ve sonsuz haklarına karşı dururlar. Şimdi sözkonusu olan şudur artık: şeylerin bu düzeninde bir gedik açmak, dünyayı değiştirmek, daha iyi kılmak ya da en azından bu dünyaya

¹⁷Hegel'in zamanında bu sözcük şimdi sahibolduğu anlamdan çok daha geniş bir anlama sahipti. Patrick Colquhoun'un *Treatise on the Police of the Metropolis* (1795) adlı eseri hiç de modern anlamda 'polis' hakkında birşey anlatmaz. Bu tarihlerde bu sözcük 'sivil toplumun ahlâkının, düzeninin ve refahının korunmasını amaçlayan kamusal kurallar ve kuruluşlar sisteminin bütünü' anlamına geliyordu (N. Gash, *Mr. Secretary Peel*, London, 1961, 311).

rağmen bu dünyada ondan oyulup yontulmuş bir cennet meydana getirmek; ideal kızı aramak, bulmak, onu kötü akrabalık bağlarından ya da başka türden uygunsuz bağlarından koparıp kazanmak ve direnerek onu elde etmek.¹⁸ Fakat modern dünyada bu kavgalar 'çıraklık'tan, yani mevcut edimsellik içinde bireyin eğitiminden öte bir şey değildirler ve hakiki anlamlarını da burada bulurlar. Çünkü böyle bir çıraklığın ereği şudur: özne gençlik çılgınlıklarına bir son verir, dilekleri ve kanılarıyla özne yerleşik ilişkilere ve onların akılsallığına uygun olarak kendini şekillendirir; dünyanın çarkı içine girer ve ona uygun bir tutum kazanır. Dünyayla ne kadar kavgalı olsa da veya dünyada ne kadar itilip kakılsa da, sonunda çoğu durumda sevdiği kızı ve belli bir konumu elde eder, bu kızla evlenir ve başka herkes kadar darkafalı biri haline gelir. Kadın evi çekip çevirme işini üstlenir, çocuklar doğar, ilk başta eşsiz bir melek olan taparcasına sevdiği kadın da aşağı yukarı diğer evli kadınlar gibi davranır, meslek hayatı iş gücü sorunlarına ve sıkıntıya neden olur, evlilik de bir yığın kavga gürültüye yol açar, kısacası evli çiftlerin bütün başağrıları, sıkıntıları patlak verir. Burada aynı serüvencilik karakterini görürüz, şu farkla ki serüvencilik şimdi fantastik-olanın budanmak zorunda olduğu doğru anlamını bulur.

3. Romantik Sanat Biçiminin Çözülüşü

Şimdi son olarak, zaten *kendinde* klasik İdealin çözülüş ilkesi olan romantik'in, şimdi bu çözülüşü fiilen *çözülüş* olarak açıkça ortaya çıkardığı noktayı daha yakından ele almak durumundayız.

İmdi burada öncelikle gözeçarpan şey, sanatsal etkinliğin kavrayıp şekillendirdiği malzemenin büsbütün olumsuzluğu ve dışsallığıdır. Klasik sanatın plastik şekillerinde öznel içsel öge

¹⁸Bu pasaj, Hegel'in kendi zamanında Orta Çağların popularitesine ilişkin yukardaki alaycı değinisini (s.348) aydınlatır. 'Çıraklık', Goethe'nin *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*) adlı eserine açık bir anıştırmadır.

dışsal-olana öylesine bağlanmıştır ki, dışsal-olan tam da içselin kendi şeklidir ve ondan ayrılıp bağımsız hale gelemez. Buna karşılık içtenliğin kendine geri çekildiği romantik sanatta, dış dünyanın bütün içeriği kendi yolunda gitme ve kendine özgürlüğü ve tikelliği yönünde kendini sürdürme özgürlüğü elde eder. Diğer taraftan, yüreğin öznel içtenliği sunumu yapılacak özsel öge haline gelirse, bu durumda dışsal edimselliğin ve tinsel dünyanın hangi belirlenimli içeriğinin yüreğin bir cisimleşmesi olacağı aynı ölçüde olumsal olur. Bundan ötürü romantik içsellik kendini *her türlü durumda* gösterebilir ve sayısız konular, durumlar, ilişkiler, hatalar ve karışıklıklar, çatışmalar ve doyumlar içinde oraya buraya savrulup durur; çünkü burada aranan ve geçerli sayılması gereken şey yalnızca bu içsellik kendi içinde öznel şekillenmesidir, yüreğin dışa-açılması ve alırlık-tarzıdır, yoksa nesnel, kendinde ve kendisi için geçerli bir içerik değil. Bu yüzden, romantik sanatın sunumlarında her şeye yer vardır, hayatın her alanı, her görünüş, en büyük ve en küçük, en yüksek ve en sıradan, törel, töredışı ve kötü bu sunumlara girer; ve özellikle, sanat ne denli dünyevîleşirse, dünyanın sonlu şeyleri içinde kendini o denli evinde bulur, dünyevi şeylerle yetinir, onlara tam bir geçerlilik tanır ve sanatçı da dünyevi şeyleri oldukları gibi sunduğunda, işini iyi yapmış olur. Örneğin Shakespeare'in oyunlarında eylemler genelde sonlu bağıntılılıkları içinde kendi akışlarını sürdürdükleri ve bir rastlantılar dizisi halinde birbirinden ayrılıp parçalara bölündükleri için ve her durum kendi içinde geçerli olduğu için, en yüksek alanların ve en önemli ilgilerin yanında en önemsiz ve en ilgisiz şeyleri görürüz: örneğin *Hamlet*'te, Kral Sarayının yanındaki nöbetçiler, *Romeo ve Juliet*'te hizmetçiler ve başka oyunlarda soytarılar, ayyaşlar, gündelik hayatın her türden bayağılıkları, meyhaneler, arabacılar ve hamallar, lazımlıklar ve bitler pireler vb.; tıpkı dinî romantik sanat alanında, İsa'nın doğumu ve Kralların Secdesi sahnesinde öküzlerin, eşeklerin, hayvan yemlerinin ve samanların da eksik olmaması gibi. Ve "Kendilerini alçaltanlar aynı şekilde yük-

seltileceklerdir”¹⁹ sözü sanatta da yerine gelsin diye, burada da durum aynen böyledir.

Kısmen kendi içinde önemli bir içerik için salt bir çevre olarak, ama kısmen de kendi adına bağımsız olarak sunuma gelen nesnelerin bu olumsuzluğunda, yukarıda zaten değindiğimiz romantik sanatın çöküşü ortaya çıkar. Başka bir deyişle, bir yanda İdeal açısından bakıldığında *düzyazısal nesnelliği* içinde gerçek edimsel dünya durur: törel ve ilahî olanı içeren tözü içinde değil de, değişkenliği ve sonlu gelip-geçiciliği içinde kavranan sıradan gündelik hayatın içerikleri. Öte yanda ise, duygusuyla ve içgörüsüyle, zekâsının verdiği hakla ve güçle edimsel dünyanın bütününe hükümrânlığına yükselebilen *öznellik* bulunur; bu öznellik, hiçbir şeyi, sıradan bağlamı içinde ve sıradan bilinç için sahibolduğu geçerliliği içinde bırakmaz ve bu öznellik ancak bu alan içine çekilen her şeyin, ona öznel kanı, ruh-durumu ve deha tarafından verilen şekil ve konum yüzünden kendi içinde çözülüp dağılabilir olduğu ve görü ve duygu için çözülüp dağıldığı açıkça ortaya çıktığı ölçüde doyuma erer.

Dolayısıyla bu bağlamda, *ilkin*, halihazırdaki sıradan hayatı ve dışsal gerçekliği sunma tarzıyla bizim doğanın taklidi diye adlandırageldiğimiz şeye yakın düşen çok sayıdaki sanat eserlerinin ilkesinden;

İkinci olarak, modern sanatta büyük bir rol oynayan, özellikle de pekçok şaire eserlerinin temel tipini veren öznel *humour*’dan söz etmeliyiz.

Üçüncü olarak, sonuçta bize kalan, bugünlerde bile sanatın kendisinden kalkarak etkinliğini sürdürdüğü görüş açısını belirtmektir yalnızca.

(a) Halihazırda Mevcut-Olanın Öznel Sanatsal Taklidi

Bu alanın içine alabileceği konular çevreni sınırsızca genişler, çünkü sanat, çevresi kendi içine sınırsız kapanmış, kendi içinde

¹⁹Hegel’in *Matta İncil*’inden (23 :12) aktarımı,

zorunlu olanı içeriği olarak almaz, tersine sanatın içerik olarak aldığı şey, şekillerinin ve bağıntılarının sınırsız değişkenliği içinde olumsal gerçekliktir, yani doğa ve doğanın her yana dağılıp saçılmış ürünlerinin çok-renkli oyunudur; kendi doğal gereksinimleri ve bunların gereğince doyurulması içinde, kendi olumsal alışkanlıkları, konumları, aile hayatında ve sivil toplum işlerindeki etkinlikleri içinde insanın gündelik yapıp-etmeleri ve koşuşturmalarıdır, genel olarak da dışsal nesnel dünyanın hesabedilemeyen değişkenliğidir. Böylelikle sanat, romantik-olanın her yerde az ya da çok olduğu hale, yani portrevari hale gelmekle kalmaz, fakat ister plastik sanatta, resimde olsun isterse betimleyici şiirde olsun, portre sunumu içinde tamamen çözümlüme uğrar ve sanat doğanın taklidine, yani kendi adına alındığında güzellikten yoksun ve düzyazısal olan dolayimsız varoluşun olumsuzluğunu hedefleyen bir yaklaşıma geri döner.

Bundan ötürü, şimdi bu tür üretimlerin genelde hâlâ sanat eseri diye adlandırılıp adlandırılmayacağı sorusu ortaya çıkar. Eğer bu üretimleri ele alırken İdeal anlamında halis sanat eserlerinin Kavramını gözönünde bulundurursak —burada sözkonusu olan şey bir yandan içeriğin kendi içinde olumsal ve gelip-geçici olmayışı, öte yandan da şekillendirme-tarzının böyle bir içeriğe tamamen karşılık gelmesidir—, o zaman bu tür eserler karşısında şu an ele aldığımız evredeki sanat ürünleri şüphesiz ki çok yetersiz kalsalar gerektir. Buna karşılık burada sanatın özsel önem taşıyan başka bir yönü de vardır: sanatçının sanat eserini öznel kavrayışı ve işleyişi, yani bireysel yetenek yanı; bu öznel yan, hem tinin belirişlerine hem de doğanın kendi içinde tözsel yaşamına, bu yaşamın ulaştığı olumsuzluğun en uç sınırlarında bile, sadık kalabilir ve bu sadakat sayesinde ve hayranlık uyandıran sunum becerisiyle, kendinde anlamsız-olanı bile anlamlı kılabilir. Burada ayrıca sanatçının tiniyle ve yüreğiyle tüm içsel ve dışsal şekli ve görünüşü içinde bu tür nesnelerin varoluşuna bütünüyle can verdiği ve onları bu can-

landırma içinde görüye sunduğu öznel dirimlilik bulunur. Bu yollarından ötürü bu alanın yaratımlarını sanat eserleri adından yoksun bırakamayız.

Daha ayrıntılı olarak ele alındığında, tek tek sanatlar arasında bu türden nesnelere yönelmiş olanlar özellikle şiir ve resim sanatlarıdır. Çünkü bir yandan içeriği sağlayan şey kendi içinde tikellandır; öte yandan burada sunum biçimini oluşturması gereken şey ise, olumsal fakat kendi alanında tam da kendine özgüllüğü çerçevesinde dışsal görünüşdür. Böyle bir görevi yerine getirmeye ne mimarî ne heykel ne de müzik uygundur.

(α)Şiir sanatında, dürüstlüğü, dünya işlerinde tecrübeyi ve günün ahlâkını tözü olarak alan sıradan ev-içi hayat, hergünkü sivil hayatın karışıklıkları içinde sunulup orta ve aşağı tabakalardan alınmış sahneler ve figürlerle tasvir edilir. Fransızlarda, özellikle Diderot,²⁰ bu anlamda doğallık ve halihazırda mevcut-olanın taklidi üzerinde ısrarla durmuştur. Buna karşılık biz Almanlar arasında Goethe ve Schiller, gençlik dönemlerinde daha yüksek bir anlamda benzer bir yol tutturmuşlardı; fakat bu canlı doğallık ve tikellik içinde, onlar, daha derin bir içeriği ve son derece ilgi-uyandırıcı özsel çatışmaları aramışlardı; aynı zamanlarda, Kotzebue ve Iffland,²¹ birisi yüzeysel bir kavrayış ve üretim tezcanlılığıyla, diğeri daha ciddi bir kılıkırkçılıkla ve darkafalı burjuva ahlâkıyla, kendi zamanlarının gündelik hayatını halis şiir için pek bir anlam taşımayan oldukça dar düzyazısal bir çerçeve içinde kopyaladılar. Fakat genel olarak bizim sanatımız, en yakın zamanlarda bile bu tarzı en gözde tarz olarak benimsemiş ve bunda büyük bir ustalığa erişmiştir. Çünkü sanat, uzun zamandan beri, bize az çok yabancı, ödünç alınan ve bizim kendi üretimimiz olmayan

²⁰Bkz. Diderot, *Resim üzerine Deneme* (1765, basımı 1796). Bu eserin Alman diline çevirisi Goethe tarafından yapıldı, fakat sert eleştirel yorumlarla.

²¹August Wilhelm Iffland, 1759-1814 [Alman oyun yazarı ve oyuncu —çev.].

birşeydi. Şimdi, önümüzde duran edimsel dünyaya bu dönüş, sanatın malzemesinin içkin ve yerli olmasını, şairin ve halkın ulusal hayatı olmasını gerektirir. Sanat bu malzemeyi kendine maledip içeriği ve sunumu ile bize ait olma noktasına geldiğinde ve güzelin ve İdealin feda edilmesi pahasına bizimle yurdunda olma noktasına geldiğinde, bu tür sunumlara götüren içtepi harekete geçirilmiş demektir. Başka halklar böyle bir alanı küçümsemişler ya da bugünkü ve hergünkü varoluştan alınan bu tür malzemeye ancak şimdi daha canlı bir ilgi duymaya başlamışlardır.

(β)Yine de bu bağlamda yapılabilen en hayranlık uyandırıcı işleri görümüzün önüne getirmek istersek, geç dönem Hollandalı ressamların gündelik hayatı resmeden tablolarına [*genre* resmi örneklerine —çev.] bakmamız gerekir. Bu resim sanatının, kendisinden çıktığı tözsel temelin genel tını bakımından ne olduğu sorusuna, kendi sıfatıyla İdeali ele alırken daha önce değinmiştik [Cilt I, s. 167-169]. Hollandalıların en sıradan ve en ufak tefek şeylerde bile halihazırdaki günlük hayattan hoşnutluk duymaları, doğanın başka uluslara doğrudan verdiği şeyleri onların zorlu mücadeleler ve yıpratıcı çalışmalarla elde etmek zorunda kalmış olmalarının bir sonucudur ve onlar dar ve kısıtlı yerleşim alanları içinde en önemsiz şeylere özen gösterip değer vermek suretiyle gelişip büyümüşlerdir. Öte yandan, Hollandalılar balıkçılardan, denizcilerden, şehirlilerden ve köylülerden oluşan bir ulustur ve bu yüzden ta en başından beri onlar son derece gayretli bir çabayla en büyüğünden en küçüğüne hemen her şeyde zorunlu ve yararlı olanın değerini bilir hale gelmişlerdir. Dinlerine gelince Hollandalılar Protestandı, ki bu da önemli bir yandır; tamamen hayatın düzyazısal sıradanlığı zeminine sağlam bir şekilde basmak, bu zemini dinî ilişkilerden bağımsız olarak kendisi için bütünüyle geçerli kılmak ve kısıtlanmamış özgürlük içinde onun serpilip gelişmesine izin vermek bir tek Protestanlıkta vardır. Yaşadığı farklı koşullar altında başka hiçbir halk, Hollanda resminin gözümüzün önüne getirdiği nesneleri ve konuları kendi sanat eser-

lerinin en başat içeriği haline getiremezdi. Fakat bütün bu ilgiler içinde Hollandalılar, varoluşun zorluklarını ve yoksunluklarını ve tinin baskısını hiç yaşamamışlardır; tersine onlar kiliselerinde reform yapmışlar, hem dinî despotizmi hem de İspanyolların dünyevî iktidarını ve ihtişamını altetmişlerdir ve etkinlikleri, çalışkanlıkları, cesaretleri ve tutumlulukları aracılığıyla kendilerinin kazandığı özgürlük duygusu içinde refaha, rahata, dürüstlüğe, keyfe, sevince ve şen şakrak bir gündelik varoluşun coşkunluğuna erişmişlerdir. Bütün bunlar, onların resmetmek için belli konuları seçmiş olmalarının gerekçesini verir.

Bu gibi konular, kendi içinde hakikî bir içerikten doğan daha derin bir anlamı doyurmaya yetmez; fakat yürek ve düşünce doyurulmamış kalırsa, o zaman daha yakından bir bakış bizi bu gibi konularla uzlaştırır. Çünkü hoşlanma duymamız ve büyüüne kapılmamız gereken şey, resim sanatı ve ressamın sanatıdır. Ve aslında resim sanatının ne olduğunu bilmek istersek, şu ya da bu usta ressam hakkında “Bu resmi ancak o yapabilir” demek için bu resimcikleri inceden inceye gözden geçirmemiz gerekir. Bu yüzden ressamın ürettiği iş, sanıldığı gibi, sanat eseri aracılığıyla, önümüze getirdiği konunun bir tasarısını bize vermek değildir. Üzümler, çiçekler, geyikler, ağaçlar, kum tepeleri, deniz, güneş, gökyüzü, gündelik hayatta kullandığımız eşyaların süs ve dekorasyonu, atlar, savaşçılar, köylüler, sigara tüttürme, dış çektirme, ev hayatına ait çeşitli sahneler, tüm bunların tam bir görüsü bizde zaten vardır; doğada bu gibi şeyleri fazlasıyla buluruz. Burada bizi cezbetmesi gereken şey, içerik ve içeriğin gerçekliği değildir; tersine nesnel içeriğe ilişkin her türlü ilgiden bağımsız saf görünüştür. Güzelde kesin ve değişmez olan tek şey, deyim yerindeyse, kendisi için görünüş ögesidir; sanat da dış fenomenlerin kendi içinde gitgide derinleşen saf görünüşünün gizlerini tasvir etmedeki ustalıktır. Sanat, özellikle, tikel ama görünüşün tümel yasalarıyla da uyuşan canlılığı içinde mevcut dünyanın anlık ve değişip duran varoluş özelliklerinin sırtına ince bir sezikle erişmekten ve en uçucu olanı

yakalayıp sadakatle ve hakikatle sımsıkı sabit tutmaktan oluşur. Bir ağaç, bir manzara zaten kendisi için sabit ve kalıcı bir şeydir. Fakat bir metalin ışıltısı, mum ışığında bir salkım üzümün parıltısı, ayın ya da güneşin gözden kayboluveren bir anlık görünüşü, bir gülümseyiş, çarçabuk gelip geçiveren bir duygulanımın ifadesi, komik hareketler, duruşlar, yüz ifadeleri —işte bu en gelip geçici, en akışkan olanı sımsıkı tutup yakalamak ve onu tüm canlılığı içinde görümüz için sürekli kılmak bu evredeki sanatın zor görevidir. Klasik sanat, özünde, İdeali içinde yalnızca tözsel-olana şekil veriyordu; oysa burada bizi kendisine çekip seyre zorlayan, gelip geçici ifadeleri içinde değişip duran doğadır: bir akarsu, bir çağlayan, denizin köpüren dalgaları, bardağın, tabağın vb. parıldayışlarını resmeden bir naturmort, tinsel edimselliğin en ayrıntılı durumlar içinde dışsal şekli, mum ışığında iğneye iplik geçiren bir kadın, önüne geleni yağmalayan çapulcuların bir anlık duraklayışı, bir anda değişiveren bir çehre, bir köylünün gülüşü ve alaycı sırıtışı —Östade, Teniers ve Steen²² işte tüm bunlarda usta sanatçılardır. Bu, sanatın gelip geçici olan üzerindeki zaferidir; ama tözsel-olanın, olumsal ve uçucu şeyler üzerindeki gücü hakkında tuzağa düşürüldüğü bir zaferdir bu.

Şimdi burada halis içeriği sağlayan, kendi sıfatıyla nesnelerin görünüşü olmakla birlikte, sanat, kaçıp duran görünüşe bir sabitlik vermekle, daha da ileri gider. Yani nesnelerden başka sunum aracı da kendisi için bir amaç haline gelir; öyle ki sanatçının öznel becerisi ve sanatsal üretim aracını kullanışı sanat eserlerinde nesnel bir konu mertebesine yükselir. Eski kuşak Hollandalı ressamın rengin fiziksel etkilerini en ince ayrıntılarına varana dek incelemişlerdi; van Eyck, Memling ve Scorel²³ altının ve gümüşün parlaklığını, mücevherlerin, ipeğin, kadifenin, kürklerin ışıltısını son

²²Adriaen van Ostade, 1610-85. Oğul David Teniers, 1610-90. Jan Steen, 1626-79.

²³Jan van Eyck, 1370-1441. Hans Memling, 1433-94. Jan van Scorel, 1495-1562.

derece yanılısama yaratan bir şekilde taklit edebiliyorlardı. Rengin büyüğü ve rengin tılsımının sırları aracılığıyla bu türden en çarpıcı etkileri meydana getirme ustalığı şimdi bağımsız bir geçerlilik kazanmıştır. Nasıl ki tin tasarımlar ve düşünceler içinde dünyayı düşünüp kavrarken kendini yeniden üretiyorsa, aynı şekilde şimdi esas olan şey de, konudan bağımsız olarak, duyulur olan renk ve ışık ögesi içinde dış dünyanın öznel yeniden yaratımıdır. Bu, âdeta nesnel bir müzik, renkteki bir tını gibidir. Nasıl ki müzikte tek bir nota kendi başına hiçbir şey ifade etmeyip, ancak başka bir nota ile bağıntısı içinde, eş-seslendirimi, ahengi, makâmdan makâma geçişi ve ulanışı içinde etkisini meydana getiriyorsa, renk için de durum aynıdır. Altın gibi ışıldayan ve sırma şerit gibi parıldayan rengin görünüşüne yakından bakarsak, ola ki yalnızca beyaz veya sarı fırça darbelerini, renk beneklerini, renkli yüzeyleri görürüz; kendi sıfatıyla tek bir renk bunun yarattığı parıltıyı vermez, bu ışıldamayı ve parıldamayı meydana getiren *yalnızca* bu düzenlemedir. Örneğin Terborch'un²⁴ satenini ele alırsak, kendi başına her renk beneği az ya da çok beyazımsı, mavimsi, sarımsı mat bir gridir; fakat belli bir uzaklıktan bakarsak, her renk başka bir rengin yanında yer aldığı için gerçek satene özgü o güzel, yumuşak parıltı ortaya çıkar. Aynı durum kadifede, ışık oyununda, bulutun buğusunda ve genel olarak tasvir edilen her şeyde ortaya çıkar. Bu gibi nesnelerde sunuma çıkmak isteyen şey, örneğin bir manzarada olduğu gibi, yüreğin tepkisi değildir, tersine sanatçının tüm öznel becerisidir; sanatçının bu öznel becerisi, üretim aracını böyle nesnel tarzda canlılıkla ve etkililikle kullanma becerisi olarak, kendi çabasıyla nesnel bir dünya yaratma yeteneğini sergiler.

(γ) Fakat bundan ötürü, tasvir edilen nesnelere yönelik ilgi tersine çevrilir, öyle ki kendini göstermeyi amaçlayan şey bizzat sanatçının kendi öznelliğidir ve burada önemli olan, tamamlanmış ve kendine-dayanan bir eser şekillendirmek değil, fakat içinde sırf

²⁴Gerard Terborch, 1617-81.

üretici *öznenin* kendisini görmemizi sağlayan bir üretim ortaya koymaktır. Sanatçının bu özneliği artık yalnızca dışsal sunum aracı ile değil, fakat *içeriğin* kendisi ile de ilgili hale geldiğinde, sanat bu yolla gelip geçici ruh-durumunun ve *humour*'un sanatı haline gelir.

(b) Öznel Humour

Humour'da üretimde bulunan, hem tikel hem de derin yanlarıyla sanatçının şahsıdır, öyle ki burada sözkonusu olan, özünde, sanatçının kişiliğinin tinsel değeridir.

(α) *Humour*'un koyduğu görev, bir içeriği özsel doğasına uygun ve nesnel olarak açıp şekillendirmek ve onu bu açılım içinde kendisinden hareketle sanatsal olarak eklemleyip bütünleştirmek değildir; tersine burada bizzat sanatçının kendisi malzemeye dahil olur; bu yüzden de sanatçının ana etkinliği, öznel buluşların, düşünce çakışlarının, çarpıcı kavrayış tarzlarının gücü yoluyla, kendini nesnel kılmak ve edimsellik içinde sabit bir şekil kazanmak isteyen veya dış dünyada zaten böyle bir şekle sahipmiş gibi görünen her şeyi yıkılmaya bırakıp çözülmeye uğratmaktan oluşur. Bu yüzden hem nesnel bir *içeriğin* her bağımsızlığı hem de *şeklin* aslen sabit, konu gereği verili bağıntılanışı kendi içinde yıkılıp yok edilir ve sunum yalnızca konu ile bir oynama, malzemenin düzenini bozup altüst etme ve öznel ifadelerin, kanıların, tutumların öteye beriye başıboş seğirtişi, o yana bu yana yalpalayışı haline gelir; işte bu yolla sanatçı hem kendisini hem konusunu feda eder.

(β) Buradaki doğal yanılgı, insanın kendisiyle ve önüne gelen her şeyle alay edip dalga geçmesinin pek kolay olduğunu sanmaktır; işte bu yüzden *Humour* biçimi çoğu kez kapanın elinde kalır; ama özne gevşekçe birbirine iştirilerek belirsizliğe sapan ve tuhaflik olsun diye en farklı türden şeyleri biraraya bağlayan keyfî buluşlarının ve şakalarının olumsuzluğuna kendini salıp koyverirse, *humour* yaygınlaştığı ölçüde yavanlaşır da. Bu tür *humour* karşısında bazı uluslar daha esnek, bazı uluslar ise daha katıdırlar.

Fransızlarda *humour* genelde pek rağbet görmez, bizde ise daha bir rağbet görür, bizler bu tür sapmalar karşısında daha hoşgörölüyüzdür. Bizde örneğin Jean Paul çok beğenilen bir *humour* sanatçısıdır, ama yine de o, tam da, nesnel olarak birbirinden en uzak şeylerin barok tarzda süslü püslü biraraya getirilişi ve yalnızca kendi öznel hayalgücünde bağlanıp birleştirilmiş konuların en alacalı bulacalı karmakarışık rastlantısallığı bakımından başkaları arasında fazlasıyla göze çarpar. Onun romanlarında öykü, konu ve olayların akışı en az ilgi çeken yandır. Sırf yazarın öznel nüktelerini belirgin bir şekilde göstermek için her konuya el atan *humour*'un öteye beriye yönelişi ana unsur olarak kalır. Böylece dünyanın dört bir yanından ve edimsel dünyanın her alanından toplanmış olan malzemenin biraraya getirilip ardı ardına dizilmesiyle, *humour* bir bakıma anlam ile şeklin birbirinden ayrı durduğu sembolik-olana geri döner; şu farkla ki, şimdi malzemeye ve anlama egemen olan ve bunları kendilerine yabancı bir düzen içinde birbiri ardına dizen, şairin salt öznelliğidir. Keyfî buluşların böyle bir dizilişi, özellikle bizden kendimizi ve tasarımlarımızı şairin zihnine rastlantısal olarak geliveren ve çoğu zaman pek kestirilemeyen birleşimlere alıştırmamız bekleniyorsa, kısa zamanda bizi yorar. Özellikle Jean Paul'de bir metafor, bir nükte, bir şaka, bir teşbih bir diğerini öldürür, gelişip açılım kazanan hiçbirşey görmeyiz, her şey berhava olup uçar gider. Oysa ki sonda çözüme kavuşması gereken şey önceden açılım kazanıp hazırlanmış olmalıdır. Öte yandan eğer özne kendi içinde halis nesnellikle dolu bir yüreğin özünden ve desteğinden yoksunsa, *humour* hemen aşırı duygulu ve dokunaklı olana kayar, bu konuda da Jean Paul bize bir örnek sağlar.

(γ) Bu aşırılıklardan uzak durmak isteyen hakikî *humour*, salt öznel görünüşü edimsel ifade düzeyine yükseltmek için ve tözsel-olanın bizzat bu öznel görünüşün olumsuzluğundan, salt keyfî buluşlardan ortaya çıkmasını sağlamak için büyük bir tin derinliği ve zenginliği gerektirir. İfadelerinin akışı içinde şairin kendini başıboş bırakması, Sterne'de ve Hippel'de olduğu gibi bütünüyle

yansız, hafif, gösterişsiz ve önemsizliği içinde tam da en yüksek derinlik kavramını veren bir gezinti olmalıdır ve burada düzensizce fışkıran salt tek tek ayrıntılar bulunduğu için, bunların içsel bağintısı daha derinde bulunmalı ve kendi başlarına dağınıklıkları içinde bu tek tek ayrıntılar tinin ışığını yaymalıdır.

Bununla romantik sanatın sonuna, en yakın zamanların görüş açısına ulaşmış olduk; bu dönemin kendine özgü özelliğini şurada bulabiliriz: sanatçının öznel malzemesinin ve üretiminin üstüne yükselir, çünkü sanatçı artık önceden kendinde zaten belirlenmiş bir içerik ve biçim alanının verili koşullarının egemenliği altına girmez; fakat hem içerik hem de onu şekillendirme tarzı bütünüyle sanatçının kendi gücüne ve seçimine kalır.

(c) *Romantik Sanat Biçiminin Sonu*

Şimdiye dek incelememizin konusu olduğu kadarıyla sanatın temeli, anlam ile şeklin birliği ve dolayısıyla da sanatçının öznel etkinliği ile konusunun ve eserinin birliğiydi. Daha yakından bakıldığında, içerik ve ona karşılık gelen sunum tarzı için, bütün sanatsal üretimlere nüfûz eden tözsel normu veren şey, [herbir evrede] bu birlik-haline-gelmenin kendine özgü türü idi.

Bu bağlamda, sanatın başlangıcında, Doğuda gördüğümüz şey, tinin henüz kendisi için özgür olmadığını, kendi Mutlak'ını hâlâ doğada aradığını ve bu yüzden doğayı kendinde ilahî olarak kavradığını gördük. Daha sonra klasik sanat görüşü, Grek tanrılarını doğal ve tinle yüklü, ama bununla birlikte özünde hem *olumluluk* ögesine hem de doğal insan şekline bürülü bireyler olarak sunmuştu. İlk kez romantik sanat, tini kendi içselliği içinde derinleştirdi; tinin bu içselliğine karşıt olarak etten kemikten beden, dış gerçeklik ve genelde dünyevîlik, tin ve Mutlak yalnızca bu ögede görünüşe çıkmak zorunda olsa da, ilkin *olumsuz* olarak konumlandı; yine de sonunda, bu öge tekrar gitgide olumlu bir şekilde kendisi için geçerlilik kazanabildi.

(α) Bu dünya-görüşü tarzları, dini, yani halkların ve çağların tözsel tinini oluşturur ve yalnızca sanatla değil, bütün öteki canlı mevcudiyet alanlarıyla da her zaman içiçe bulunur. Nasıl ki her insan politik, dinî, sanatsal ya da bilimsel olsun her etkinlikte zamanının çocuğu ise ve bu zamanın özsel içeriğini ve dolayısıyla zorunlu biçimini ortaya sermek onun görevi ise, aynı şekilde bir halkın tinine sanatsal olarak tamuygun düşen ifadeyi bulmak da sanatın uğraşıdır. Şimdi sanatçı, böyle bir dünya-görüşünün ve dinin belirlenimine dolayimsız özdeşlik ve sarsılmaz inanç içinde bağlandığı sürece, bu içerikle ve onun sunumuyla ilgili olarak halis bir *ciddiyet* taşır; yani bu içerik sanatçı için kendi bilincinin sonsuz ve hakikî ögesi olarak kalır, öyle ki sanatçı en içsel öznelliği bakımından bu içerikle kökensel bir birlik içinde yaşar; buna karşılık sanatçının bu içeriği gözler önüne serdiği biçim, sanatçı olarak onun için Mutlak'ı ve genel olarak nesnelerin ruhunu görüye getirmenin nihaî, zorunlu ve en yüksek tarzıdır. Sanatçı malzemesinin kendisine içkin tözü aracılığıyla belli bir sergileme tarzına bağlanır. Çünkü bu durumda malzemeyi ve dolayısıyla ona ait biçimi, sanatçı, hayalinde canlandırmadığı, fakat bizzat kendisi *olduğu* varoluşunun sahici özü olarak dolayimsızca kendi içinde taşır ve bu yüzden sanatçı, bu hakikaten özsel ögeyi kendisine nesnel kılma, onu kendi kaynaklarından hareketle canlı bir şekilde tasarımılayıp şekillendirme işini üstlenir yalnızca. İşte ancak o zaman sanatçı bütünüyle kendi içeriğiyle ve bunun sunumuyla esinlenmiş olur ve sanatçının buluşları da keyfî isteğin ürünü olmaz; tersine bu buluşlar onun kendisinden kaynaklanır, kendisinden, işte bu tözsel zeminden, bu anakaynaktan çıkar, ki bunun içeriği sanatçı aracılığıyla Kavramına tamuygun bireysel şekli kazanıncaya kadar yatışıp durulmaz. Öte yandan, günümüzde bir Grek tanrısını veya bugünün Protestanları olarak Meryem Ana'yı bir heykelin veya resmin konusu yapmak istersek, bu malzemeyle ilgili olarak hakikî bir ciddiyet taşımayız. Burada bizim yoksun olduğumuz şey en

içteki inançtır, bununla birlikte inancın en eksiksiz olduğu zamanlarda da sanatçı genelde dindar denen biri olma gereği hiç duymuyordu, çünkü sonuçta sanatçılar her dönemde genellikle en dindar insanlar olmamışlardır. Burada tek gereklilik, sanatçı için içeriğin onun bilincinin tözünü, en iç hakikatini oluşturması ve bu içeriğin sanatçı için kendi sunum tarzını zorunlu kılmasıdır. Çünkü üretimi içinde sanatçı aynı zamanda bir doğa varlığıdır, onun becerisi *doğal* bir yetenektir; sanatçının işi, malzemesiyle tamamen karşıtlaşan ve kendini özgür düşünceler içinde, saf düşünme içinde bu malzemeyle bir kılan saf kavrama etkinliği değildir; tersine henüz kendini doğal yanından çözüp ayırmamış olmakla, sanatçı, konu ile dolaylısızca bir olur, konuya inanır ve kendi 'Ben'ini konuyla özdeş kılar. Bu durumda sanatçının öznelliği bütünüyle nesnede bulunur, sanat eseri tamamen bölünmemiş içsellikten, dehanın gücünden çıkar; üretim sağlam ve sarsılmazdır ve tüm yoğunluk üretimde toplanmıştır. Sanatın bütünlüğü içinde mevcut olmasının temel koşulu budur.

(β) Buna karşılık açılımının akışı içinde sanata biçmek zorunda olduğumuz konumda, bütün durum tamamen değişmiştir. Yine de bunu zamanın dayattığı sıkıntılardan, düzyazısal anlayıştan, ilgi yokluğundan vb. ötürü sanatın dıştan maruz kaldığı salt rastlantısal bir talihsizlik olarak görmemeliyiz; tersine kendi içinde barınan malzemesini bir nesne olarak görüye getirmekle, bu yol boyunca atılan her ileri adımda sanatın sunumu yapılan içerikten özgürleşmesine katkıda bulunan, bizzat sanatın kendisinin etkisi ve ilerlemesidir. Sanat veya düşünme aracılığıyla duyuşsal ya da tinsel gözümüzün önüne bir nesne olarak koyulan şey, içeriğin tamamen tüketildiği, her şeyin açık kılındığı ve geride meçhul ve içsel hiçbir şeyin kalmadığı tarzda tam ve eksiksiz olarak önümüze koyulduğu için, bizim açımızdan bütün mutlak ilgiyi kaybetmiştir. Çünkü ilgi yalnızca capcanlı etkinlikte bulunur. Tin nesnelerle, onlarda gizli, açık kılınmamış birşey bulunduğu sürece meşgul olur yalnızca. Malzeme bizim kendimizle özdeş olduğu sürece durum budur.

Fakat sanatın kavramında bulunan özsel dünya-görüşleri ve bu dünya-görüşlerine ait içeriğin bütün alanı sanat tarafından her yanıla açık kılınırsa, o zaman sanat tikel bir halk için ve tikel bir dönem için her seferinde belirlenimli olan bu içerikten kopup ayrılmış olur ve bu içeriği yeniden kazanmaya yönelik hakikî gereksinim yalnızca o zamana kadar geçerli olmuş olan bu içeriğe karşı durma gereksinimiyle uyandırılır; nitekim Grek ülkesinde Aristophanes kendi mevcut dünyasının, Lukianos ise bütün bir Grek geçmişinin karşısına dikilmişti ve İtalya'da ve İspanya'da Ortaçağ sona ererken Ariosto ve Cervantes şövalyeliğe karşı cephe almaya başlamıştı.

İmdi milliyeti ve dönemi itibarıyla sanatçının, kendi tözü gereği, belli bir dünya-görüşü ve bu dünya-görüşünün içeriği ve sunum-biçimleri içerisinde durduğu zamanın aksine olarak, eksiksiz gelişimi içinde ancak yakın zamanlarda önem kazanan bütünyle karşıt bir görüş açısı buluruz. Günümüzde hemen hemen tüm halklarda düşünümün kültürel teşekkülü, Eleştiri ve biz Almanlarda düşünce özgürlüğü sanatçıları da hükmü altına almıştır ve bu etmenler, romantik sanat biçiminin zorunlu tikel evreleri katedilip geçildikten sonra, sanatçıları üretimlerinin malzemesi ve şekli bakımından deyim yerindeyse bir *tabula rasa* haline getirmiştir. Tikel bir içeriğe ve sırf bu malzemeye uygun bir sunum tarzına bağlanma bugünün sanatçıları için geçmişte kalan bir şeydir ve bundan ötürü sanat, sanatçının her türlü içerikle ilgili olarak öznel becerisi oranında çekip çevirebileceği özgür bir araç haline gelmiştir. Böylece sanatçı kutsanmış belli biçimlerin ve şekillenmelerin üstüne yükselmekte ve daha önceleri içinde kutsal ve önce-siz-sonrasız olanın insan bilinci için görülür kılındığı içerikten ve görü-tarzından bağımsız kendi adına özgürce hareket etmektedir. Artık hiçbir içerik, hiçbir biçim sanatçının içtenliği, *doğası*, bilinçsiz tözsel özü ile dolayimsızca özdeş değildir; ancak genelde güzelin ve sanatsal olarak işlenebilirliğin biçimsel yasası ile

çelişmiyorsa, sanatçı ayırım yapmaksızın her türlü malzemeyi kullanabilir. Günümüzde, kendinde ve kendisi için bu göreliliğin üzerine yükselen hiçbir malzeme yoktur; bu göre'iliğin üzerine yükselen bir malzeme olsa bile en azından onun *sanat* tarafından sunumunun yapılması yönünde mutlak bir gereksinim yoktur. Bu bakımdan sanatçının konusu karşısındaki tutumu, kendine yabancı farklı kişileri sahnede kurup serimleyen bir dram yazarının tutumuyla genelde aynıdır. Ama yine de sanatçı kendi dehasını işin içine katar; o, kendisinden hareketle kendine özgü bir kumaş dokur, ama sırf tümel-olanı ya da bütünüyle olumsal-olanı dokur, buna karşılık daha ayrıntılı bireyselleştirme sanatçının kendisine özgü bir iş değildir; tersine bu bakımdan sanatçının muhtaç olduğu şey resimlerle, şekillendirme-tarzlarıyla daha önceki sanat-biçimleriyle dolu dağarcığıdır; kendi başlarına alındıklarında bu gereçler sanatçı için önem taşımazlar ve ancak şu ya da bu malzemeye tamuygun oldukları görüldüğünde önem kazanırlar. Dahası pekçok sanatta, özellikle resim sanatında, konu sanatçıya dışarıdan gelir; sanatçı sipariş üzerine çalışır ve kutsal ya da dindışı öyküler veya sahneler, portreler, kilise binaları, vb. söz konusu olduğunda, aldığı siparişe ilgili olarak ne yapabileceğini görmek durumundadır yalnızca. Çünkü sanatçı verili konuya yüreğini ne denli koysa da, yine de bu konu, sanatçı için daima, dolaylımsızca kendi bilincinin tözü olmayan bir malzeme olarak kalır. Bu yüzden sanatçının, geçmiş dünya-görülerini deyim yerindeyse töz olarak yeniden benimsemesinin, yani bu görü-tarzlarından birinde sağlamca kök salmak istemesinin sanatçıya hiçbir faydası olmaz; örneğin yakın zamanlarda yüreklerine bir kararlılık kazandırmak ve sunumlarının kendisi için belirlenimli sınırlılığının kendinde-ve-kendisi-için-var-olan bir şey olmasını sağlamak için pekçoklarının sanat adına yaptığı gibi Katolikliğe dönmek istemenin de hiçbir faydası olmaz. Sanatçının öncelikle yüreğiyle barışmak ve ruhunun kurtuluşu için kaygılanmak zorunda olması gerekmez. Sanatçının büyük ve özgür

ruhu, sanatçı üretime koyulmadan önce, ta en başından beri, üzerinde durduğu zemini bilmek ve bu zemine sahipolmak zorundadır, kendinden emin olmak ve kendine güvenmek zorundadır. Günümüzün büyük sanatçısı, özellikle, tinin özgürce gelişmesine gerek duyar; bu gelişme içinde belli görü ve sunum biçimleriyle sınırlı kalan tüm boşınançlar ve inanışlar salt tek tek yanlar ve uğraklar düzeyine indirilir. Özgür tin bütün bunlar üzerinde ege-menlik kurmuştur, çünkü sanatçı onlarda kendi sergilemesinin ve şekillendirme tarzının kendinde ve kendisi için kutsallaştırılmış koşullarını görmez, ama yeniden yaratırken onların içine onlara tamuygun gelecek şekilde yerleştirdiği yüksek içeriğe dayanarak yalnızca onlara değer yükler.

Bu şekilde her biçim ve her malzeme, şimdi yeteneği ve dehası tek bir belirlenimli sanat biçiminin önceki sınırlamalarından kendisi için özgürleşmiş olan sanatçının hizmeti ve emri altına girer.

(γ) Fakat son olarak, genel çerçevesi içerisinde bu evreye *özgü* olarak incelenebilecek içeriği ve biçimleri soracak olursak, buna şöyle yanıt verilebilir.

Sanatın tümel biçimleri herşeyden önce sanatın ulaştığı mutlak hakikat ile ilgiliydi ve bu tümel biçimler tikelleşmelerinin kökenini bilinç için mutlak sayılan ve şekillenme tarzının ilkesini kendi içinde taşıyan şeyin belirlenimli kavranışında buluyorlardı. Bu bağlamda, sembolik sanatta *içerik* olarak doğal anlamların, sunumun *biçimi* olarak doğal şeylerin ve insanî kişileştirmelerin ortaya çıktığını gördük: klasik sanatta, tinsel bireyselliğin, ama üzerinde yazgının soyut zorunluluğunun durduğu, cisimsel, içselleştirilmemiş mevcudiyet olarak tinsel bireyselliğin; romantik sanatta ise, içselliği karşısında dışsal şeklin olumsal kaldığı kendi içkin öznelliği ile tinselliğin ortaya çıktığını gördük. Bu en son sanat-biçiminde de, öncekilerde olduğu gibi, sanatın kendinde ve kendisi için konusu İlahi-olandı. Ama şimdi artık İlahi-olan kendini nesnelleştirmek, kendini belirlemek ve dolayısıyla kendisinden hareketle öznelliğin dünyevî içeriğine doğru ilerlemek durumun-

daydı. Kişiliğin sonsuzluğu önce onurda, sevgide ve sadakatte, daha sonra da insan varoluşunun tikel içeriğiyle birleşmiş olan tikel bireysellikte, belirlenimli karakterde bulunuyordu. İçeriğin böyle özgül bir sınırlanışına yapışıp kalma, en sonunda, her belirlenimi sarsıntıya ve çözülmeye uğratan ve böylece sanatın kendini aşmasını mümkün kılan *humour* tarafından iptal edildi. Ama bu kendini-aşma içinde sanat yine de insanın kendine bir geriçekilmesi, kendi bağrına inmesidir, bu sayede sanat belirlenimli bir içerik ve kavrayış alanına ait bütün sabit sınırlanmaları kendisinden çıkarıp atar ve *Humanus*'u kendisinin yeni kutsalı kılar: kendi sıfatıyla insan yüreğinin derinliklerini ve yüksekliklerini; sevinçleri ve acıları, çırpınıp didinmeleri, yapıp-etmeleri ve yazgıları içinde tüm insanlığı kutsalların kutsalı yapar. Bu yolla sanatçı kendi içeriğini bizzat kendi içinde elde eder: edimsel olarak kendi kendini belirleyen, duygularının ve durumlarının sonsuzluğunu irdeleyen, düşünüp taşınan ve ifade eden insan tinidir o: İnsan bağrında yaşayan hiçbir şey ona yabancı değildir.²⁵ Bu, kendinde ve kendisi için sanatsal olarak belirlenimli kalmayan bir içeriktir, tersine bu içeriğin ve onun dışsal şeklinin belirlenmesi keyfiliğe dayalı buluşa bırakılmıştır, ama yine de hiçbir ilgi dışta bırakılmamıştır; çünkü sanat artık yalnızca belirlenimli evrelerinden birinde mutlak olarak yurdunda olan şeyin değil, fakat genelde insanın kendini yurdunda bulabileceği her şeyin sunumunu yapmak durumundadır.

Malzemenin bu genişliğinin ve çeşitliliğinin yanısıra, şimdi herşeyden önce, aynı zamanda başından sonuna bu malzemeyi işleme tarzında da tinin bugünkü mevcudiyetinin sergilenmesi talebini ortaya koymak gerekir. Modern sanatçı, elbette, klasik çağa ve daha eski çağlara bağlanabilir; yalnızca sonuncusu olsa bile Homerik ozanlardan biri olmak güzel bir şeydir ve Ortaçağların romantik sanat yönüne dönüşünü yansıtan üretimler de hak ettikleri

²⁵Hegel besbelli Terentius'un ünlü dizesine imâda bulunmaktadır. Bkz. Cilt I, s. 46 dn. 33.

yeri bulacaklardır; ama bir malzemenin tümel geçerliliği, derinliği ve biricikliği başka birşey, onun işleniş tarzı yine başka birşeydir. Günümüzde ne Homeros, Sophokles ne de Dante, Ariosto veya Shakespeare ortaya çıkabilir; böylesine muhteşem ezgiye dökülmüş, bu kadar özgürce ifade edilmiş olan, zaten ifade edilmiştir; bunlar öyle malzemelerdir ki, malzemeleri öyle görüş ve işleyiş tarzlarıdır ki zaten ilk ve son kez ezgiye dökülmüşlerdir. Yalnızca şu an mevcut olan capcanlıdır, gerikalanlar ise solup gitmiştir.

Grek ve Romalı kahramanları, Çinlileri ve Peruluları, Fransız prensleri ve prensesleri gibi sundukları ve onlara XIV. ve XV. Louis döneminin motiflerini ve görüşlerini atfettikleri için, Fransızları tarihsellik bakımından kınamamız ve güzellik açısından eleştirmemiz gerekir; yine de bu motifler ve görüşler eğer kendilerinde daha derin ve daha güzel olsaydı, bunları günümüzün sanat eserlerine sokmak hiç de bu denli berbat olmazdı. Buna karşılık her malzeme, her ne olursa olsun ve hangi dönemden, hangi ulustan gelirse gelsin, sanatsal hakikatini ancak canlı mevcudiyet içinde elde eder; sanatsal hakikat bu canlı mevcudiyet içinde insanın bağrını insanın kendi yansıısıyla doldurur ve hakikati bizim duygumuza ve tasarımıımıza getirir. Çok-yönlü anlamı ve sonsuz, tamkapsamlı gelişimi içinde ölümsüz insanlığın görünüşü ve etkinliği, bu alabildiğine geniş insanî durumlar ve duygular haznesi içinde şimdi sanatımızın mutlak içeriğini oluşturabilir.

Bu evreye özgü içeriğin bu genel saptanışının ardısıra şimdi sonuçta romantik sanatın çözülüş-biçimleri olarak incelediğimiz şeylere dönüp baktığımızda, sanatın parçalanışını, bir yanda şeklin olumsuzluğu içinde dışsal nesnelliğin taklidini, öte yanda *humour*'da içsel olumsuzluğu uyarınca öznenliğin özgürleşmesini gözlemledik. Şimdi son olarak, yukarıda belirtilen malzeme içinde romantik sanatın bu uçlarının biraraya getirilişine dikkat çekebiliriz. Yani nasıl ki sembolik'ten klasik sanata ilerleyişte imge, teşbih,

antik yazıt gibi geçiş biçimlerini incelediysek, burada da romantik sanatta benzer bir geçiş biçimini anmak durumundayız. Konuyu işleyişin bu önceki tarzlarında esas nokta içsel anlamın ve dışsal şeklin birbirinden ayrılmış olmasıydı; iki yanın bu ayrılığı kısmen sanatçının öznel etkinliğiyle aşılıyordu ve özellikle antik yazıtta mümkün olduğu kadarıyla bir özdeşleşmeye dönüşüyordu. Şimdi romantik sanat, daha en baştan, doyumunu kendi içinde bulan içsellikğin, nesnellik kendi içinde varolan tine genelde tam olarak karşılık gelmediğinden parçalanmış veya nesnel dünyaya kayıtsız kalan içsellikğin daha derin bir ikiye bölünüşüydü. Romantik sanatın akışı içinde, bu karşıtlık, olumsal dışsallığa ya da aynı ölçüde olumsal öznelliğe yönelik ayrıcalıklı bir ilgiye ulaşmamızı zorunlu kılan noktaya doğru açılım kazandı. Fakat dışsallıktan ya da öznel sunumdan alınan bu doyum, romantik'in ilkesi uyarınca, yüreğin nesnede derinleşmesi yönünde pekiştirilirse ve öte yandan nesne ve nesnenin öznel yansıması içinde şekillenmesi *humour* için önem kazanırsa, o zaman bu sayede nesneyle içten bir yakınlaşma, âdeta bir *nesnel humour* elde ederiz. Yine de nesneyle böyle bir içten yakınlaşma ancak kısmî olabilir ve belki de yalnızca bir ezginin kapsamı içinde veya daha büyük bir bütünün parçası olarak ifade edilebilir. Çünkü bu içten yakınlaşma genişletilip nesnelliğin içinde yürütülseydi, zorunlu olarak eylem ve olay haline ve bunların bir sunumu haline gelirdi. Ama burada zorunlu sayabileceğimiz şey, daha çok, yüreğin nesneye dalıp onda duygudolu bir kendinden-geçişidir: elbette açılım kazanan, ama hayalgücünün ve yüreğin öznel tinsel bir hareketi olarak kalan bir kendinden-geçiş — düşüncenin anlık bir buluşu, ama salt olumsal ve keyfî olmayıp, kendini bütünüyle nesnesine adayan ve nesnesini içeriği ve ilgisi olarak tutan tinin bir iç hareketi olan bir buluş.

Bu bağlamda, sanatın bu en son çiçeklenişini bu biçimin ilk ve en yalın şekli içinde ortaya çıktığı antik Grek yazıtının karşısına koyabiliriz. Burada anılan biçim, nesne hakkında konuşmanın salt

onu adlandırma olmadığı, nesnenin ne olduğundan sırf genel olarak sözeden bir yazıt veya kitâbe olmadığı, fakat buna derin bir duygu, yerliyerinde bir nükte, dahiyane bir düşünüm katıldığı ve en küçük ayrıntıyı şiirin onu işleyiş biçimi sayesinde canlandırıp genişleten hayalgücünün zekice bir hareketi eklendiği durumda ancak kendini gösterir. Birşey için veya birşey hakkında yazılmış, örneğin bir ağacı, bir değirmen çarkını, ilkbaharı vb., canlı ya da cansız şeyleri konu edinen bu tür şiirler sonsuz çeşitte olabilir ve her halkta ortaya çıkabilir; ama yine de bu şiirler daha aşağı düzeyden bir tür olarak kalırlar ve genelde kolayca sıkıcı hale gelirler. Çünkü özellikle düşünüm ve deyiş geliştiğinde, herhangi bir kimse çarpıcı fikirler ve buluşlar üretebilir ve mektup yazacak kadar bilgisi varsa bunları ifade etmeyi de becerebilir. Yeni nüanslar katılsa bile habire tekrarlanıp duran bu tür tekdüze mırıldanmalardan çarçabuk sıkılırız. Dolayısıyla bu evrede esas olan şey, içtenliği içinde yüreğin, derin bir tinin ve zengin bir bilincin koşullar, durum vb. içinde bütünüyle erimesi, orada kalıp nesneden yeni, güzel ve kendi içinde değerli birşey üretmesidir.

Özellikle Persler ve Arablar, imgelerinin Doğuya özgü görkemi içinde, nesneleriyle tamamen seyirsel bir ilişki kuran hayalgüçlerinin özgür kutluluğu içinde, şu an için ve bugünkü öznel içtenlik için bile böylesi bir üretimin parlak bir örneğini verirler. İspanyollar ve İtalyanlar da bu türden mükemmel eserler üretmişlerdir. Klopstock, Petrarca hakkında şunu söyler:

“Petrarca, Laura’ya ezgiler düzdü,

Hayranları için güzeldi bu ezgiler, ama sevgili için değil.”

Gelgelelim, Klopstock’un kendi aşk şiirleri ölümsüzlüğe erme bahtına yönelik ahlâkî düşünümlemlerle, acınası özelemlerle ve yapmacık tutkularla doludur yalnızca; oysa ki Petrarca’da hayran kaldığımız şey, her ne kadar sevgiliye duyulan arzuyu ifade etse de, yine de kendi içinde doyum bulan, özünde soylu kılınmış duygu-

nun özgürlüğüdür. Çünkü arzu ve tutku şarabla ve aşkla, meyhaneyle ve sakiyle sınırlı olsa da bu konular alanında mutlaka şu veya bu şekilde bulunur, örneğin aşırı ölçüde zevk ve safâ düşkünlüğünü betimleyen Pers tasvirlerinde olduğu gibi. Fakat öznel ilgisi içinde hayalgücü burada nesneyi pratik arzular alanından tamamen uzaklaştırır; hayalgücü yalnızca bu hayal yüklü uğraş içinde bir ilgiye sahiptir, değişip duran yüzlerce kıvrak figür ve buluş üretmekle özgürce doyum bulur ve hem sevinçle hem de kederle en hünerli şekilde oynar. Modern şairler arasında hayalgücünün bu hünerli özgürlüğüne, ama aynı zamanda öznel içten derinliğine tam anlamında sahibolanlar, *Batı-Doğu Divanı* ile Goethe ve Rückert'tir. Goethe'nin *Divan*'daki şiirleri önceki şiirlerinden özellikle ve özsel olarak farklıdır. Örneğin "*Willkommen und Abschied*"de ["*Kavuşma ve Ayrılış*"],²⁶ gerçi dil ve betim güzeldir ve duygu içtendir; ama ne var ki, durum bütünüyle sıradan, sonuç da pek basmakalıptır ve hayalgücü ve hayalgücünün özgürlüğü konuya fazladan hiçbir şey katmamıştır. Oysa *Batı-Doğu Divanı*'nda yer alan "*Wiederfinden*" ["*Yeniden-Buluşma*"] başlıklı şiir ise tamamen farklıdır. Burada aşk bütünüyle hayalgücüne ve onun hareketine, hayalgücünün bahtına ve kutluluğuna devredilmiştir. Genel olarak bu türden benzer üretimlerde önümüze gelen, öznel özlem, sevdalanış, arzu değil; fakat konudan duyulan saf bir haz, hayalgücünün bitmez tükenmez bir kendini-kaptırışı, zararsız bir oyun, uyakla ve sanatlı vezinlerle oynama özgürlüğüdür —ve bütün bunlarla birlikte, şekillerin ferahlatıcılığı aracılığıyla ruhu edimsel dünyanın kısıtlamalarına ızdırab dolu batmışlığının üzerine yükselten kendi içinde hareketli yüreğin içtenliği ve sevincidir.

Açılıminin akışı içinde sanatın İdealinin dallanıp budaklanmış olduğu *tikel* biçimler üzerine incelememizi burada kapatabiliriz. Bu biçimleri epey geniş kapsamlı bir incelemenin konusu yaptım;

²⁶Bkz. Goethe, Seçme Şiirler, çev. Selâhattin Batu, M.E.B. Yay., İstanbul 1990, s. 71-2 —çev.

bununla amaçlanan, sunum tarzlarının türetildiği içeriği sergilemekti. Çünkü tüm insan-eserlerinde olduğu gibi sanatta da belirleyici olan, içeriktir. Kavramı uyarınca sanatın görevi, kendi içinde içerik-yüklü olan şeyi tamuygun duysal mevcudiyet içinde ortaya koymaktan ibarettir ve sanat felsefesi de bu içerik-yüklü şeyin ve onun güzel görünüş tarzının ne olduğunu düşüncede kavramayı ana uğraşı yapmak zorundadır.

İKİNCİ CİLDİN SONU



GEORG WILHELM F. HEGEL

Hegel felsefesinin temelini oluşturan ana konulardan biri de estetikdir. Hegel'e göre estetik, güzel sanatlar felsefesi ya da bilimidir ve üç ana bölüme ayrılır: a) sanatta ideal olanın incelenmesi, b) simgesel sanat, klasik sanat, romantik sanat, c) sanat alanları olarak da yontu, resim, müzik, şiir ve mimarlık. Hegel'e göre insanın bir gereksinmesi olarak ortaya çıkan sanat, tinsel ve duygusalın uzlaşmasından doğan uyumdur. Sanata olan bu gereksinmeyi doğuran da insanın düşünen bir bilinç olmasıdır. Burada da idenin gelişimi söz konusudur, çünkü idenin dışında bir sanat varlığı düşünme olanağı yoktur. Duyusal bir tasarım olan sanatın belirleyici özelliklerinden biri güzelliştir. Güzellik ise gerçeğin kendisidir. Sanat, gerçeği duygusal bir biçim içinde bilince gösterir. Bu duygusal göstermenin ya da görünüşün oldukça derin bir anlamı vardır, o da en üstün yetkinliğe ulaşmayı erek edinmedir.

Hegel'in bu büyük yapıtı dört cilt olarak ve tam metin halinde yayımlanacak. Birinci cilt, Estetik'in Hegel'in genel felsefi sisteminin öteki kurucu bileşenleriyle bağlantılarını ortaya koymakta ve böylelikle bütün metnin kuruluş çatısını veren teorik çerçeveyi de çizmektedir. İkinci cilt, tikel sanat biçimlerinin, yani simgesel sanat, klasik sanat ve romantik sanat biçimlerinin irdelenmesine ayrılmıştır. Üçüncü ve dördüncü ciltlerde ise, tek tek sanatlar sistemi, yani yontu, resim, müzik, şiir ve mimarlık ele alınmaktadır.

Kapak Resmi:
Michelangelo: Adem'in Yaradılışı



ISBN-13: 978-975-388-182-1



9 789753 881821

25.00 TL