T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

DÜŞÜNMEYİ ESTETİZE ETMEK: NIETZSCHE VE ERKEN ALMAN ROMANTİKLERİNDE SANAT VE EDEBİ FORM

(DOKTORA TEZİ)

Ali Han BABUÇÇU

BURSA 2023

T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

DÜŞÜNMEYİ ESTETİZE ETMEK: NIETZSCHE VE ERKEN ALMAN ROMANTİKLERİNDE SANAT VE EDEBİ FORM

(DOKTORA TEZİ)

Ali Han BABUÇÇU

Danışman:
Prof. Dr. Funda GÜNSOY TUROWSKI

BURSA 2023

TEZ ONAY SAYFASI

T. C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı'nda 711643002 numaralı Ali Han BABUÇÇU'nun hazırladığı "Düşünmeyi Estetize Etmek: Nietzsche ve Erken Alman Romantiklerinde Sanat ve Edebi Form" başlıklı doktora tezi ile ilgili savunma sınavı, 26.07.2023 günü 14:30 – 17:00 saatleri arasında yapılmıştır. Alınan cevaplar sonunda adayın başarılı olduğuna oybirliği ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)
Prof. Dr. Funda GÜNSOY TUROWSKI
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Dr. Muhsin YILMAZ
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Dr. Kasım KÜÇÜKALP
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Dr. Kurtul GÜLENÇ
Mimar Sinan G. S. Üniversitesi

Üye
Doç. Dr. Buket KORKUT RAPTİS
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

26/07/2023

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Düşünmeyi Estetize Etmek: Nietzsche ve Erken Alman Romantiklerinde Sanat ve Edebi Form” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

26.07.2023

Adı Soyadı: Ali Han BABUÇÇU

Öğrenci No: 711643002

Anabilim Dalı: FELSEFE

Programı: FELSEFE

Tezin Türü: DOKTORA

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 03/07/2023

Tez Başlığı / Konusu: Düşünmeyi Estetize Etmek: Nietzsche ve Erken Alman Romantiklerinde Sanat ve Edebi Form

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 330 sayfalık kısmına ilişkin, 03/07/2023 tarihinde şahsım tarafından *Turnitin* adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kaynakça hariç
2- Alıntılar hariç
3- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

03/07/2023

Adı Soyadı:	Ali Han Babuççu
Öğrenci No:	711643002
Anabilim Dalı:	Felsefe
Programı:	Felsefe
Statüsü:	☐ Y.Lisans ☒ Doktora

Danışman

Prof. Dr. Funda GÜNSOY TUROWSKI

ÖZET

Yazar adı soyadı	**Ali Han BABUÇÇU**
Üniversite	**Bursa Uludağ Üniversitesi**
Enstitü	**Sosyal Bilimler Enstitüsü**
Anabilim dalı	**Felsefe**
Bilim dalı	**Felsefe Tarihi**
Tezin niteliği	*DOKTORA*
Mezuniyet tarihi	**26/07/2023**
Tez danışmanı	**Prof. Dr. Funda GÜNSOY TUROWSKI**

Düşünmeyi Estetize Etmek: Nietzsche ve Erken Alman Romantiklerinde Sanat ve Edebi Form

Bu çalışmada Friedrich Nietzsche ve Erken Alman Romantiklerinde (daha spesifik olarak belirtmek gerekirse Friedrich Schlegel ve Novalis'te) sanatsal ve edebi formların kullanımı ve bu formların felsefe için bir imkân olarak görülüp görülemeyeceği incelenmiştir. Özellikle on dokuz ve yirminci yüzyıllarda, hakikat istencine karşı daha mesafeli ve sanat ile daha ilişkili bir felsefe talebi gündeme gelmiştir. Bu görüşlerin oluşmasında Erken Romantik ve Nietzscheci düşüncelerin dolaylı yahut doğrudan etkisi vardır. Romantiklere göre tıpkı yaşam gibi felsefe de kendinden menkul formlar aracılığı ile iş göremez. Burada kesin başlangıç noktaları yoktur. Mutlak olanı temsil edebilecek olan sadece sanattır ve sanat da bunu temsil etmekten vazgeçerek yapar. Bu nedenle romantikler şiirsel ve edebi bir felsefe yapmak tarzı geliştirirler. Şiirsel-felsefe söz konusu olduğunda felsefe tarihinde çok az filozof Nietzsche'nin sahip olduğu şöhrete sahiptir. O edebi yeteneğini filozofluğu ile iç içe geçirerek Zerdüşt gibi bir felsefî-edebi başyapıt yazma başarısını göstermiştir. Tıpkı erken romantikler gibi Nietzsche'nin de edebî formları kullanması bir meydan okumadır. Platon'dan bu yana Batı dünyasında metafiziksel düşünme biçimlerinin hâkim olduğunu düşünen Nietzsche hem metafiziksel düşünme hem de yazma biçimlerine karşı stratejiler geliştirir. Nietzsche'ye göre bu zaruridir çünkü Batı dünyasını oluşturan bütün düşünme ve yaşama biçimlerinin merkezinde yer alan değerlerin değersizliği artık ifşa olmuştur. Dolayısıyla Nietzsche, yeni değerler yaratmak, yeni bir düşünme ufku oluşturmak ister. Fakat ne günümüzde insanların sorgusuzca güvendikleri bilim ve bilimsel düşünme biçimleri ne de mevcut haliyle felsefe bunu yapabilecek salahiyettedir. Yeni bir felsefe geliştirilmelidir ve bu felsefe bilimsel bir karaktere sahip olmaktan çok sanatsal bir karaktere sahip olmalıdır. Şu hâlde yeni yazma ve düşünme biçimlerine duyulan gereksinim, Tanrı'nın ölümü ilanının gölgesinde gündeme gelir. Nietzsche metaforlara, aforizmalara, şiirsel denemelere dayanan çeşitli formlar vücuda getirir. O, oluşturduğu şiirsel ve fragmantal üslup aracılığı ile okuru sürekli olarak metne daha fazla dahil olmaya davet eder. Okurdan beklenen felsefî düşünceleri ve kavramları üslûptan bağımsız değerlendirmemesi ve düşünce ve kavramlar hakkında hüküm verirken aceleci davranmamasıdır. Bunu göz önünde bulundurmayan her yorumlama çabası Nietzsche

felsefesini sabitlemek ve kişinin kendi önyargıları ile etiketlemekle maluldür. Bu yapısı itibariyle Nietzscheci kavramlar okurdan kendileriyle dikkatli bir ilişki kurmasını bekler. Dilin yapısı itibariyle sabitliklere ve metafizik unsurlara yakın durduğunu düşünen Nietzsche çok anlamlı metaforları, tamamlanmayan aforizmaları dolaşıma sokarak okurun gramerin metafizik tuzaklarına düşmesini de önlemeye çalışır. Burada felsefe, kavramların devamlı kendi üzerine büküldükleri sonsuz bir refleksiyon alanı hâline gelir. Böylece çalışmamızda göstermeye çalıştığımız üzere, düşünmenin estetize edilmesi, daha dikkatli ve daha çok perspektifi bünyesinde barındıran bir felsefe adına gerçekleştirilir.

Anahtar kelimeler: Friedrich Nietzsche, Erken Alman Romantikleri, Friedrich Schlegel, Novalis, Felsefe ve Edebiyat, Düşünmenin Estetize Edilmesi, Edebi Formlar

ABSTRACT

Name & surname	**Ali Han BABUÇÇU**
University	**Bursa Uludağ University**
Institute	**Institute of Social Sciences**
Field	**Philosophy**
Subfield	**History of Philosophy**
Degree awarded	*PhD.*
Date of degree awarded	**26/07/2023**
Supervisor	**Prof. Dr. Funda GÜNSOY TUROWSKI**

The Aestheticisation of Thinking: Art and Literary Style in Nietzsche and the Early German Romantics

This study analyses the use of artistic and literary forms in the thought of Friedrich Nietzsche and the Early German Romantics (more specifically Friedrich Schlegel and Novalis) and whether these forms can be seen as a possibility for philosophy. Especially in the nineteenth and twentieth centuries, the demand for a philosophy that is more distanced from the will to truth and more related to art has come to the fore. Early Romantic and Nietzschean ideas had an indirect or direct influence on the formation of these views. According to the Romantics, philosophy, like life, cannot function through self-evident forms. There are no definite starting points here. It is only art that can represent the absolute, and it does this by giving up representation. For this reason, romantics develop a poetic and literary way of philosophising. When it comes to poetic-philosophy, few philosophers in the history of philosophy have the reputation that Nietzsche has. He intertwined his literary talent with his philosophical talent to write a philosophical-literary masterpiece such as Zarathustra. Like the early romantics, Nietzsche's use of literary forms is a challenge. Considering that metaphysical ways of thinking have dominated the Western world since Plato, Nietzsche develops strategies against both metaphysical ways of thinking and writing. According to Nietzsche, this is necessary because the worthlessness of the values at the centre of all the ways of thinking and living that constitute the Western world has now been exposed. Therefore, Nietzsche wants to create new values and a new horizon of thinking. But neither science and scientific ways of thinking, which people today unquestioningly trust, nor philosophy in its current form are capable of doing this. A new philosophy must be developed, and this philosophy must have an artistic rather than a scientific character. The need for new ways of writing and thinking, then, comes to the fore in the shadow of the announcement of the death of God. Nietzsche creates various forms based on metaphors, aphorisms, poetic essays. Through his poetic and fragmentary style, he constantly invites the reader to become more and more involved in the text. The reader is expected not to evaluate philosophical thoughts and concepts independently of the style and not to rush to judgement. Any interpretive effort that does not take this into account is liable to fix Nietzsche's philosophy and label it with one's own prejudices. Due to this structure, Nietzschean concepts expect the reader to establish a careful

relationship with them. Nietzsche, who thinks that language is close to fixities and metaphysical elements, tries to prevent the reader from falling into the metaphysical traps of grammar by circulating polysemous metaphors and incomplete aphorisms. Here, philosophy becomes an infinite field of reflection where concepts are constantly twisted upon themselves. Thus, as we have tried to show in our study, the aestheticisation of thinking is carried out in the name of a philosophy that is more careful and incorporates more perspectives.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Early German Romantics, Friedrich Schlegel, Novalis, Philosophy and Literature, Aestheticisation of Thinking, Literary Forms

ÖNSÖZ

Her şeyin belirli bir bağlamda, birbirleri ile karşılıklı etkileşim içerisinde, birbirlerinden etkilenerek ve birbirlerini dönüştürerek varolduğunu düşünen filozofların düşüncelerini ele alan bir çalışma, kendisinin de bir bağlama ait olduğunu tasdik etmekle mükelleftir. Uzun bir zaman diliminde ortaya çıkan bu çalışma da bir bağlama, bir ilişkiler ağına aittir. Elbette bu tezin bir yazarı, müellifi var ancak yazarının yorum dünyasına ve ilişkiler ağına sıkı sıkıya bağlı olan bu çalışmada pek çok kişinin dolaylı yahut doğrudan izi ve etkisi vardır. Bu çalışmada bir şekilde izi olan insanları anmak, onlara teşekkürlerimi sunmak isterim.

Bu çalışma ile ilk teşekkürümü, kıymetli hocam Prof. Dr. Ahmet Cevizci'nin aziz hatırasına etmek isterim. Değerli hocam bana felsefeyi sevdirmekle kalmadı bütün öğrencilik yaşamım boyunca beni daima akademinin bir parçası olmaya teşvik etti. Onun olmadığı bir akademi benim için her zaman eksik kalacaktır.

Kıymetli hocam, danışmanım Prof. Funda Günsoy Turowski, bu süreçte sürekli olarak yanımda oldu. Tezimi titiz biçimde defalarca okudu, sayısız önerilerde bulundu. Bunun yanında ne zaman karamsarlığa kapılsam yanımda olduğunu hissettirdi ve değişken ruh hallerimi daima anlayışla karşıladı. Hocama minnettarım. Prof. Dr. Kasım Küçükalp kapısını bana daima açık tuttu. Tezimi okumakla kalmayıp bana birçok konuda destek oldu, hocalık yapmanın yanında yol da gösterdi. Prof. Dr. Muhsin Yılmaz da sadece tez konusunda değil her konuda desteğini ve sohbetini benden hiç esirgemedi. Hocalarıma sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca ikinci danışmanlığımı yürütmeyi kabul eden, eşsiz bilgisiyle bana daima yardımcı olan ancak teknik bir problem nedeniyle resmi olarak jürimde yer alamayan değerli hocam Prof. Dr. Nami Başer'e minnettarım. Tez jürimde yer almayı kabul eden Prof. Dr. Kurtul Gülenç ve Doç. Dr. Buket Korkut Raptis hocalarıma da teşekkür ederim. Uludağ Üniversitesi felsefe bölümündeki eğitimim boyunca bana destek olan tüm hocalarıma, bölüm başkanımız Prof. Dr. A. Kadir Çüçen'in şahsında teşekkür etmek isterim. Sayın hocalarım bir üniversite ideasının ne olduğunu bizlere daima hatırlattılar.

Doktora çalışmam sürecinde Albert-Ludwigs-Universität Freiburg'ta bulunan Nietzsche araştırmaları merkezinde bir sene boyunca araştırma yapmama imkân sağlayan TÜBİTAK'a çok teşekkür ederim. TUBİTAK'ın sağladığı destek olmasaydı tezim mevcut hâlinden çok daha eksik olurdu. Freiburg'ta bulunduğum süre boyunca danışmanlığımı yürüten, Nietzsche düşüncesi konusundaki bütün sorularımı büyük bir nezaket ile yanıtlayan ve her konuda büyük destek olan değerli hocam Prof. Dr. Andreas Urs Sommer'e teşekkür ederim. Ayrıca Nietzsche düşüncesi konusunda yütürülen düzenli tartışmalardan çokça istifade ettiğim Nietzsche-Kolloquium'un bütün katılımcılarına teşekkür ederim. Yine Freiburg'ta bulunduğum sürede Nietzsche metinlerini birlikte okuduğumuz ve tartışmalarımızdan çok şey öğrendiğim Nietzsche-Lesekreis'taki arkadaşlarım Jorge Cerna, Yi-Ping Xia, Charles Lebeau-Henry, Heehyun Jung, Yulius Tandyanto, Yuanyuan Wang, Osman Daniel Choque ve Xiaodan Yuan'a sonsuz teşekkürler. Bir diğer teşekkürümü de kütüphanede geçirdiğim sürede benim tez konusundaki dertlerimi dinleyerek beni sakinleştiren değerli arkadaşım Maria Antoineta Emparán'a etmek isterim. Ayrıca Secondos bursu ile Universitaet Innsbruck'ta bulunduğum sırada danışmanlığımı yürüten Prof. Dr. Winfried Löffler'e teşekkür ederim.

Bunun yanında Almanca öğrenmem konusunda beni sürekli olarak teşvik eden ve yol gösteren arkadaşım Arş. Gör. Saygın Günenç'e; zaman zaman birlikte çalışmak için evini bana açan Arş. Gör. Erdem Taner'e; çeşitli zamanlarda tezimi okuyan arkadaşım Mehmet Çiçek'e ve son dönemde tezimi baştan sona okuyarak önerilerini benimle paylaşan Aslı Şahinkaya'ya çok teşekkür ederim.

Tezin yazım sürecinde çektiğim sıkıntıları benimle paylaşan ve desteklerini esirgemeyen Hayriye Elmacı'ya ve Sadettin Elmacı'ya da teşekkür ederim. Varlıklarıyla bu dünyayı benim için daha katlanılır kılan ve çeşitli şekillerde tezin yazım sürecinde katkı sağlayan Faruk Yorgun, Harun Furkan Tökel, Murat Pelit, Samet Çalışkan, Savaş Sarıarslan, Sercan Gülbahar başta olmak üzere tüm dostlarıma ve bütün öğrenim hayatım boyunca yanımda olan, desteklerini benden asla esirgemeyen, borçlarını asla ödeyemeyeceğim başta annem Fatma Babuççu ve babam İlyas Babuççu olmak üzere tüm aileme sonsuz teşekkür ederim.

Son olarak en büyük teşekkürümü bu tezin yazım sürecinde aramıza katılan, tez çalışmaları sırasında hiç fark etmeden zamanından bana veren canım oğlum Ali Erdem'e ve daha önceki bütün çalışmalarımda olduğu gibi bu tezin de bütün yükünü benimle birlikte kimi zaman benden çok çeken sevgili eşim Hülya'ya etmek isterim. Onların varlıkları beni teskin etmekle kalmadı bu tezin oluşacağı ruhsal atmosferi de mümkün kıldı. Onlara olan borcum daima teşekkürün ötesinde olacaktır. Her zaman olduğu gibi, bu çalışma ve bundan sonraki bütün çalışmalar en çok onlara aittir.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI ..... **ii**
YEMİN METNİ ..... **iii**
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU ..... **iv**
ÖZET ..... **v**
ABSTRACT ..... **vii**
ÖNSÖZ ..... **ix**
İÇİNDEKİLER ..... **xi**
KISALTMALAR ..... **xiii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM:
FELSEFE VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE

1.1. Felsefe ve Edebiyat İlişkisinin Felsefî Temelleri 12
1.2. Öteki Modernlik: Romantikler ve Nietzsche'den Modernizme Uzanan Yol ... 35

İKİNCİ BÖLÜM
ALMAN ROMANTİZMİNDE DÜŞÜNCENİN BİR İMKÂNI
OLARAK SANAT VE EDEBİYAT

2.1. Romantik İtiraz 60
2. 2. Romantikler ve Aydınlanma 64
2.3. Romantik Bildung İdeali 78
2.4. Fichte'ye Karşı: Novalis'in Büyülü İdealizmi Ve Schlegel'in Anti-Temelciliği. 88
2.4.1. Novalis'in Büyülü İdealizmi 88
2.4.2. Friedrich Schlegel'in Anti-Temelciliği 101
2.5. Romantik Sanat ve Edebiyat 110

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:
İMKÂNSIZIN SINIRINDA: NIETZSCHE FELSEFESİ

3.1. Nietzsche ve Modern Hoşnutsuzluk 147

3.1.1. Modern Toplum ve İlerleme Söylemine Karşı 149
3.1.2. Modern Tarihsel Tin ve 'Bellek Funes' Olarak Modern Toplum 153
3.2. Nietzsche'nin Nihilizm Kavrayışı 164
3.3. Hristiyan Dünya Tasavvuruna ve İnsan Kavramının Küçülmesine Karşı Nietzsche 170
3.4.1. Yaratıcılık Yokluğunun Güncel Hâli: Çileci İdeallerin Temsilcisi Olarak Modern Bilim 185
3.4.2. Çileci İdeallerin Gölgesinde Felsefe: Nietzsche'nin Felsefe Geleneği Eleştirisi 191
3.5. "Sanat, Yalnızca Sanat": Bir Mutluluk Vaadi olarak Sanat ve Nietzsche'de Sanatın Olumlayıcı Konumu 204
3.5.1. Tragedyanın Doğuşu 210
3.5.2. İnsanca Pek İnsanca 215
3.5.3. Orta ve Geç Dönem Eserlerde Sanatın Konumu 217
3.6. Nietzsche Düşüncesinde Üslup ve Edebi Form 235

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:
NIETZSCHE VE ROMANTİKLER: BİR MUKAYESE

4.1. Gönül Yakınlıkları: Nietzsche ve Erken Alman Romantizmi 268
SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER 295
KAYNAKÇA 303
ÖZGEÇMİŞ 316

KISALTMALAR

KSA: Kritische Studienausgabe (Eleştirel Toplu Eserler)

AC: Der Antichrist (Deccal)

EH: Ecce Homo

FW: Die fröhliche Wissenschaft (Şen Bilim)

GD: Götzen-Dämmerung (Putların Alacakaranlığı)

GM: Zur Genealogie der Moral (Ahlakın Soykütüğü Üstüne)

GT: Die Geburt der Tragödie (Tragedyanın Doğuşu)

HL: Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Tarihin Yaşam İçin Faydası ve Zararı)

JGB: Jenseits von Gut und Böse (İyinin ve Kötünün Ötesinde)

PHG: Die Philosophie im Tragischen Zeitalter der Griechen (Yunanların Trajik Çağında Felsefe)

M: Morgenröthe (Tan Kızıllığı)

MAM: Menschliches, Allzumenschliches (İnsanca, Pek İnsanca)

NF: Nachgelassene Fragmente (Yayımlanmamış Fragmanlar)

NW: Nietzsche contra Wagner (Nietzsche Wagner'e Karşı)

WA: Der Fall Wagner (Wagner Olayı)

WL: Über Wahrheit und Lüge im Aussermoralischen Sinne (Ahlak Dışı Anlamda Hakikat ve Yalan Üzerine)

ZA: Also Sprach Zarathustra (Böyle Buyurdu Zerdüşt)

GİRİŞ

İnsanın daha önce tecrübe etmediği kadar hızlı ve köklü değişimlerin yaşandığı, bütün alan ve disiplinlerde radikal dönüşümlerin meydana geldiği, insanın gündelik yaşamında hâkim olan kavram ve nesnelerin ciddi biçimde başkalaştığı, teknolojinin insan hayatına her geçen gün biraz daha egemen olduğu, insanın varlığını borçlu olduğu yurdunu, dünyayı terk etme seçeneklerinin tartışıldığı bir çağda, felsefe ile edebiyat arasındaki ilişkinin mahiyet ve gerekliliğine dair bir tartışma yürütmenin anlamı nedir? Dünyanın sonu senaryolarının gittikçe artan bir ciddiyetle dillendirildiği, gazetelerde her gün başka bir doğal kaynağın muhtemel tükenme tarihine dair haberlerin yer aldığı, insanlığın toptan imhasını mümkün kılan kitle imha silahlarının varolduğu bir zaman diliminde bu meseleler üzerine düşünmek ne ölçüde gereklidir? İnsanın gittikçe sayısal verimliliği ile ölçülüp değerlendirildiği ve niceliğin her geçen gün biraz daha egemen olduğu, transhümanist çabalar aracılığı ile teknolojik gelişmelerle desteklenmiş insan ötesi bir türe dair tartışmaların sürdürüldüğü bir düşünsel atmosferde, felsefe ve edebiyatın yakınlaşmasının imkânlarına dair sorulacak bir sorunun herhangi bir anlam ve değeri var mıdır? Gerçekten de kitle iletişim araçlarının böylesine etkin olduğu, insanın tarih boyunca karşılaşmadığı derecede görselliğe ve sayısal ölçütlere maruz kaldığı bir çağda ikisi de temelde söze, dile, kavramlara ilişkin olan iki disiplin üzerine düşünmek, söz konusu disiplinlerin birbirleriyle ilişkilerini, birbirlerine sağlayabilecekleri imkânları ele almak, ünlü tabirle "çağın ruhu/Zeitgeist" göz önünde bulundurulduğunda oldukça marjinal bir çabadır. Ancak bu durumun kendisi yani çağın genel geçer değerleri karşısında marjinal kalmak, marjinde yer almak, bu çabanın behemehal lüzumsuz ve beyhude olduğu, insanın nesnelerle kurduğu ilişkiye yeni fırsat ve olanaklar, yeni imkân ve ihtimâller sunmayacağı anlamına gelmez.

Bu muhtemel yeni imkânlar üzerine gittikçe daha fazla düşünülmekte ve gittikçe daha fazla araştırmacı felsefe-edebiyat ilişkisine odaklanmanın bize farklı perspektifler kazandırabileceğini gündeme getirmektedir. Sözgelimi *Philosophy & Literature in the Time of Crisis* adlı metninde Michael Mack, edebiyata kesin, mutlak ve öngörülebilir

şeylerin eleştirisini yapabilme gücünü atfederken sayıların sözde kesinliğine olan düşkünlüğümüzün çeşitli ekonomik ve tıbbi uygulamalar üzerinden dünya ile kurduğumuz ilişki açısından zararlı etkileri olduğunu ve edebiyatın buna bir panzehir olabileceğini gündeme getirir. Felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkiye odaklanmak, günümüz toplumunun sayılara olan düşkünlüğünün ve gittikçe artan 'yüzsüz yüzlerin' homojenliğine karşı koyan başka türlü yaratım eylemlerinin nasıl sahnelenebileceğine dair bir yol gösterebilir[1]. Böylece bu ilişkiye odaklanmak, dünyayı görme biçimlerimizi değiştirme potansiyeline ve eylemlerimizi dönüştürme kapasitesine sahiptir.

Richard Elridge ise artan teknolojik ilerlemeler sonucunda ortaya çıkan baş döndürücü gelişmelerin felsefe ve edebiyatı kültürün taşıyıcı unsuru yapmaktan alıkoyduğunu düşünür. Giderek küreselleşen meta piyasaları çağında, ulusal ve dilsel direnç noktaları gittikçe daha fazla kırılmakta, rekabetçi bireycilik sürekli artmakta ve ortak kültürel yaşam üzerine düşünme biçimleri olan ulusal edebiyatların belirginliği ve etkisi ortadan kalkmaktadır. Teknolojik gelişmelerle desteklenen çeşitli elde etme, harcama, zevk alma ve eğlenme biçimleri, düşünme alışkanlıklarımızı kökten biçimde değiştirmekte, böylelikle kültür istikrarlı bir kök kaynaktan ziyade akışkan ve metalaşmış tarzlar meselesi hâline gelmekte ve ortak bir insanlık fikrini derinlemesine tecrübe etme olanağı gittikçe azalmaktadır. Böylesi bir durumda eski güvence tarzlarına dönme imkânı da mümkün görünmemektedir. Yine de edebiyat değişen modern yaşamın sosyal karmaşıklıklarını inkâr etmeden ve onlara hükmetmeye çalışmadan, bazı muhtemel ortak amaç algılarını ve karşılıklı etkileşim yollarını açmaya yardımcı olabilir[2].

Şu hâlde, bu türden bir soruyu yani felsefe ile edebiyat ilişkisinin imkânlarına, düşünmenin estetize edilmesinin açacağı yollara ilişkin bir soruyu gündeme getirmek, hayattan kopuk, salt belirli uzmanlık alanlarına ait bir meseleye odaklanmak anlamına gelmez. Bu soruyu sormak, söz konusu imkânlar üzerine düşünmek, esasında tam da insan yaşamına dair çeşitli hoşnutsuzlukların, kriz söylemlerinin gündeme getirildiği çağımızda insanın dünyayla yeni bir tür ilişki kurup kuramayacağına ilişkin bir ihtimâl üzerine düşünmektir. Bu özelliği itibariyle, çalışmamız boyunca ele almaya çalışacağımız soru, esasında tam da insanın mevcut yaşam pratikleriyle, dünyamızın içinde bulunduğu

[1] Michael Mack, Philosophy & Literature in the Time of Crisis, Bloomsbury, New York, 2014, ss.1-5.
[2] Richard Elridge, Literature, Life and Modernity, Columbia University Press, New York, 2008, ss.3-4.

durumla, başka türlü düşünmenin, başka türlü yaşamanın imkânı sorunuyla doğrudan alâkalıdır.

Başka türlü yaşama, dünya ile başka türlü ilişki kurabilme çabasına matuf bu karşı çıkışın çok güçlü bir felsefî artalanı vardır kuşkusuz. Örneğin Heidegger, insanın doğanın efendisi olma çabası ile Descartes'ın *cogito* temelli sübjektivite metafiziği arasında derin bir bağ olduğunu, doğa-insan ilişkisinin mevcut durumunun Descartesçı sübjektivite metafiziğinin örtük bir sonucu olduğunu düşünür. Heidegger'in eleştirilerinden hareketle Bowie, söz konusu öznellik/sübjektivite teorilerinin, bilgi-işlem teorilerine dönüştürüldüğü, öznenin bilişsel süreçlerinin dijital olarak yeniden üretilebilmesine dair çalışmaların yürütüldüğü, insanın da bir makine olduğu tasavvur edilerek insan beynine bir tür yazılım olarak yaklaşıldığı düşünsel iklim ile sübjektivite metafiziği arasında bir bağ olduğuna işaret eder. Bu bakışta felsefe insan için teknolojinin deneyimlenebilir nesnesi olan şeylerin ampirik bilimi olarak görülürken, özne kendisi de dahil olmak üzere doğadaki bütün nesneler üzerinde mutlak bir hakimiyet sahibidir. Bowie'nin de işaret ettiği üzere, Heidegger, Descartes'ın töz olarak özne iddiasından Husserl'in kesin bir bilim olarak felsefe arayışına kadar tüm felsefeye hâkim olan temel kaygının sübjektivite olduğunu düşünür[3]. Heidegger'e göre, Descartesçı cogito ile birlikte ortaya çıkan şey, insanın dünyada aradığı kesinlik ve güvenliğin yine kendi içerisinde bulunabileceği inancıdır. Bu kavrayışta insan kendini hakikâti temsil edebilecek bir konumda bulur. Modern öncesi dönemde görevini kendisinden bağımsız olan rasyonel hakikâti bulmak olarak koyutlayan insan, modern dönemle birlikte hakikâti ancak kendinden hareketle kesin olarak tesis edebilir. Bu Heidegger'in modern dönemin özü olarak gördüğü şeydir. İnsan kendinden-kesinlik içerisinde, kendisini hakikâtin belirleyici merkezi olarak görür ve bütün bir felsefeye egemen olacak olan bir özne-metafiziği geliştirir[4].

Evrensel hakikâtin, insan-özenin merkeze alındığı bir süreç sonunda tesis edileceği fikrinden yola çıkan sübjektivizm, böylece tüm modern felsefe ve bilim anlayışlarının ayırt edici karakterini oluşturacak; hakikât, insan aklına içkin kılınacak ve bu özellikleri itibariyle modern düşünce Descartes'tan itibaren, hakikâtin insani olanla

[3] Andrew Bowie, German Philosophy Today: Between Idealism, Romanticism, and Pragmatism, German Philosophy Since Kant (ed. Anthony O'Hear), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, s.361.
[4] Doğan Özlem, "Heidegger ve Teknik", Tekniğe İlişkin Soruşturma (Martin Heidegger), Paradigma, İstanbul, 1998, ss. 17-18.

eşit görüldüğü hümanizmle karakterize olacaktır[5]. Luc Ferry de bütün bir modern dönemin karakterinin sübjektivite ve özneye dayalı temelcilik olduğuna işaret eder ve estetiği de buradan okur. Ferry'e göre dünyanın öznelleşmesi olarak karakterize edilebilecek olan modern dönemde, Descartes'ın *Meditasyonlar*'da kullandığı şüpheci yöntem, politik ifadesini en bariz biçimde 1789'un devrimci ideolojisinde bulur ve Descartes ile felsefede gerçekleşen kırılma, Fransız Devrimi ile politikada gerçekleşen olayın öncüsüdür. Bu bütün değerlerin öznenin temel kabul ettiği şey üzerinden yeniden inşâ edilmesini varsayar ve Kartezyen sübjektivite bu andan itibaren genel geçer model olarak kabul görmeye başlar. Ferry, 'kalıplaşmış formülleri' ortadan kaldırmak, 'geleneğin egemenliğini yıkmak', 'otoritelerin otoritesini' sonlandırmak anlamına gelecek olan Descartesçı yöntemin bütün demokratik topluma nüfuz eden yapısına dikkat çeker ve estetiğin de bu bağlamda okunabileceğini öne sürer. Kant'tan itibaren düşünülür dünya karşısında özerklik kazanan görünür dünya fikri ile gittikçe daha fazla önem kazanan 'estetik' esas atılımı Nietzsche ile yapacaktır. Çünkü duyulur dünyaya sıkı sıkıya bağlı olan estetik, tamamen özgürleşmek adına düşünülür dünyadan bütünüyle kopmayı talep edecek, bunun da tam anlamıyla gerçekleşmesi Nietzsche vasıtasıyla olacaktır. Tanrı'nın ve öznenin ölümünü ilan eden Nietzsche, insanî olan duyulur dünyaya biriciklik statüsünü vererek perspektifleri ön plana çıkaracak ve burada da sadece yüzeye, görünüşlere bağlı kalan sanatçı müthiş bir önem kazanacaktır[6].

Nietzsche'nin Tanrı'nın ölümünü gündeme getiren felsefî çabası, öznenin ölümünü de imler. Ona göre karşıtlıklarla işleyen Batı felsefesi, özne ve nesneyi de yaratmış, icat etmiştir. Özne ve nesneyi sahte zıtlıklar olarak gören Nietzsche, gerçekte böyle şeylerin olmadığını ifade eder. "'Özne', 'nesne', 'yüklem' - bu ayrımlar yapıldı ve şimdi tüm görünür gerçeklere zorunlu şemalar gibi dayatılıyor (KSA 11: 562, NF-1885,36[26])" der Nietzsche.

Her ne kadar yalıtılmış, kendinden menkul özneye dair bu karşı çıkışın ilk kez Nietzsche tarafından gündeme getirildiği sıklıkla öne sürülse de erken Alman romantikleri de son derece benzer bir itiraz gerçekleştirmişlerdir. Onların temel itiraz

[5] Kasım Küçükalp, "Edmund Husserl ve Fenomenoloji", Kant Sonrası Metafizik Üzerine Konuşmalar, İstanbul: Küre Yayınları, 2012, s. 137-138.
[6] Luc Ferry, Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı (çev. Devrim Çetinkasap), Pinhan, İstanbul, 2012, ss.27-35.

noktaları Fichte olsa da romantikler de tüm sistemlerden soyutlanmış fail kavrayışını eleştirirler. Örneğin Schlegel'e göre Descartes'ın yapmaya çalıştığı gibi bütün diğer unsurların, tarihin ve başka sistemlerin dışarıda bırakılması ve kenara atılması imkânsızdır. Kişinin kendi zihninden yola çıkarak, daha önce düşünülmüş her şeyi unutup aşması Fichte tarafından da denenmiş ve başarısız olmuştur[7]. Gerçi Alman romantikleri sübjektiviteyi Nietzsche'nin reddettiği tarzda reddetmezler. Yine de Frank'ın işaret ettiği üzere, her ne kadar sübjektiviteyi tamamen reddetmeseler de Alman romantikleri, öznelliğin mutlak statüsünü reddeden ve temelci felsefeye yüz çeviren bir felsefe geliştirirler[8].

Bu kabulle hem romantikler hem de Nietzsche, yeni bir üslûp, yeni bir dil ve nihayet yeni bir felsefe yaratmaya çalışırlar. İşaret edilmesi gereken temel husus, iki tarafın da basitçe bir sanat felsefesi yahut estetik geliştirmeye çalışmadıkları, çeşitli edebî formlar kullanmak suretiyle bizzat düşüncelerini sanatsallaştırmaya/ şiirselleştirmeye/ edebîleştirmeye çalıştıklarıdır. Nehamas'a göre, Nietzsche'nin kendisinden bir sanat yapıtı, felsefeci olan bir edebi karakter yaratma çabası, bu denli güvensizlik duyduğu ve kurtulabileceğinden asla tam olarak emin olamayacağı dogmatik geleneğe gerisin geri düşmekten kaçma ve bir pozitif görüş sunma çabasına karşılık gelir. Dolayısıyla Nietzsche'nin estetizmi yahut bizim adlandırmamızla düşünmeyi estetize etme çabası onun yorumlara dayanan perspektivizminin arka yüzüdür[9]. Nehamas'ın iddiası, sadece Nietzsche için değil, romantikler için de geçerlidir. Onlar da tıpkı Nietzsche gibi, klasik felsefenin temelciliğine düşmekten kaçmak adına, edebi stratejileri gündeme getirirler. Bu amaçla söz konusu filozoflar, felsefelerini çeşitli edebî biçimler altında icra ederler. Fragmanlar, aforizmalar, metaforlar, diyaloglar, şiirler, denemeler bu yeni felsefe yapma biçiminin temel unsurları hâline gelir. Özellikle Nietzsche'de esas formunu bulacak olan bu felsefe yapma biçimi, geleneksel felsefenin 'kendinden menkul' bir varoluşa atıfta bulunan bütün kavramlarını aşındırmaya, ortadan kaldırmaya, onların temelsizliklerini göstermeye çalışır. Bu bakımdan bu türden bir felsefe yapma girişimi son derece radikal

[7] Elizabeth Millán, Fichte and the Development of Early German Romantic Philosophy, The Cambridge Companion to Fichte (ed. D. James & G. Zöller), Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge, 2016, s. 317.
[8] Manfred Frank, What Is Early German Romantic Philosophy?, The Relevance of Romanticsm (ed. Dalia Nassar), Oxford University Press, Oxford, 2014, s. 18.
[9] Alexander Nehamas, Nietzsche: Edebiyat Olarak Hayat (çev. Cem Soydemir), DoğuBatı, İstanbul, 2016, s.29.

dönüşümü talep eder. Schulz'un de işaret ettiği gibi, temel kavramların bu aşındırılması, sistemin geleneksel karakterini temelden sarsma çabasıdır. Mantıksal-ontolojik anlamda klasik felsefe fikir ile şeyin özdeşliğini kabul ederken, bunu kavramsal hakikâtin sözde garantisi altında yapar. Nietzsche (ve elbette romantikler) bu ön kabulden hareket eden sistemi dar görüşlülüğün ve zayıflığın bir işareti olarak kavramış, felsefesine deneysel unsurlar katmak suretiyle ona şiirsel bir hüviyet kazandırmıştır[10].

Bütün bunlar göz önüne alındığında sanat ve edebiyat kavramlarıyla estetize etmek fiili bir arada kullanıldığında kastedilen şeyin ne olduğu kendisini bir miktar açar. Edebi formlardan yahut genel olarak edebiyattan bahsetmek hem oldukça anlaşılır hem de bir o kadar anlaşılmaz bir şeyden söz açmak anlamına gelir. Nitekim Ranciere, edebiyatın kimileri tarafından kutsallaştırılırken kimileri tarafından boş ve beyhude ilan edildiğine işaret eder ve bunun, edebiyatın tam anlamıyla çelişkili bir poetikanın adı olmasından kaynaklandığını düşünür[11]. Edebiyat gerçekten de çelişkili bir poetikadır ve bu nedenle kavram kullanıldığında beraberinde getirdiği bir belirsizlik de vardır. Edebiyat ile kastedilen nedir? Şiir ile edebiyat arasında ne tür bir aynılık yahut farklılık vardır? Edebiyatın şiirin de içinde yer aldığı çok çeşitli edebî türlerin genel adı olmasının yanında, Alman romantiklerinin kullandığı anlamıyla şiir, meseleyi açıklamak bakımından yol gösterici olabilir. İleride daha detaylı ele alacağımız üzere Alman romantikleri kendi ortaya koymak istedikleri şiiri ifade etmek için Almancada daha yaygın olan *Dichtung* kelimesini değil, *Poesie* kelimesini kullanırlar. Grekçe orijinalinde yaratmak, vücuda getirmek anlamlarını taşıyan kelime bu anlamını Almancada da muhafaza etmiştir ve salt şiirden daha geniş bir anlam ağına sahiptir. *Poesie,* bir tür şiirsel ruh haline, şiirsel yaratıma gebe duygu durumuna işaret eder ki romantiklerin kelimeyi çok çeşitli edebi biçimler için kullanması buna örnektir. Onların açısından şiirin yanında fragmanlar, diyaloglar ve hatta romanlar *Poesie*'nin içerisinde değerlendirilebilir. Bu çalışmada da edebiyat kavramı, *Poesie*'nin sahip olduğu geniş anlam ağına yakın bir kavram olarak tasavvur edilmiştir.

Benzer bir güçlük estetik kelimesinin kullanımında karşımıza çıkar. Yunanca'da algı, duyum anlamına gelen, duygu ve duyularla algılanan nesnelere ilişkin olan *aisthesis,*

[10] Walter Schulz, Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie, Nietzsche-Studien, Sayı:12, 1983, s.2.
[11] Jacques Ranciere, Suskun Söz (çev. Ayşe Deniz Temiz), Monokl, İstanbul, 2011, s.37.

on sekizinci yüzyıldan itibaren 'güzel olan' üzerine düşünmenin alanını tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde de benzer bir anlama sahip olan estetik, güzel olan ile yahut güzel olanın insandaki etkileri ile meşgul olan disipline karşılık gelir. Hegel, Estetik üzerine derslerinin henüz başlangıcında bir kelime olarak estetiğe kısaca değinir. Kelimenin [o dönem açısından] görece yeni olduğunu, kelime anlamının esasında duyum bilimi anlamına geldiğini ve bu nedenle yapmak istediği şeye yani güzel sanatların felsefesine pek uygun düşmediğini ancak yerleştiğinden ötürü kelimeyi kullandığını ve onun için pek de önemli olmadığını ifade eder[12]. Bu tavrıyla Hegel, estetiğin köken olarak ne anlama geldiğine ne türden bir kökensel çağrışıma sahip olduğuna dikkat çekmekle birlikte artık kamuoyunda yahut söz konusu alanla ilgilenen araştırmacıların zihninde kelimenin uyandırdığı imgeye dayanmak suretiyle yol alacağını ilan eder. Burada bizim tavrımız da pek farklı değildir. Estetik kelimesi hiç şüphesiz yüklü bir kelimedir ve kimi filozoflar açısından oldukça olumsuz bir yerdedir. Hatta zaman zaman "estetik" ile birlikte sanatın ölümünün vuku bulduğu ifade edilir. Örneğin Heidegger, kendi çağında -ve çağımızda- oldukça olumlu bir anlam yüklenen 'estetik deneyim'in mahiyeti hakkında şüphecidir ve söz konusu deneyimi olumlu değil, olumsuz bir açıdan değerlendirir. Ona göre, sanat ve sanatçı hakkında uzmanlaşmış düşünceler olarak estetik deneyim, çağın hâkim sanat deneyimi olarak, sanatın ölümüne karşılık gelir. Estetik deneyim içerisinde gizlenen şey sanatın ölümüdür. Ancak bu ölüm öylesine yavaş olur ki tam anlamıyla gerçekleşmesi birkaç yüzyıl sürer[13]. Bu tartışmanın farkında olmakla birlikte biz estetik kelimesinin günümüzde sıklıkla kullanılan anlamına yakın bir noktada konumlanacağız. Estetize etmek, sanatsallaştırmak daha doğru bir ifade ile sanatsal ve daha da özelde edebî formlar yardımıyla düşünmek ve yazmayı ifade eder. Üstelik kelimenin orjinali olan aisthesis'in duyusallık ile olan bağı, Nietzsche düşüncesinde sanatsal formların salt görünüş olarak dünyanın en uygun ifade araçları olarak belirlenmesine uygun düşer. Parmenides'in aisthesis'e, tek ve sahici hakikât kaynağı olarak düşündüğü episteme adına saldırarak onu ikinci plana atması[14] hatırlandığında estetik kavramının, Batı felsefe geleneğine meydan okuyan ve görünüşü olabildiğince yücelten Nietzsche düşüncesi

[12] G.W.F. Hegel, Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler (çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler), Payel Yayınevi, 2012, İstanbul, s.1.
[13] Martin Heidegger, The Origin of the Work of Art (çev. Julian Young & Kenneth Haynes), Off the Beaten Track (Martin Heidegger), Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s. 50.
[14] Francis E. Peters, Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü (çev. Hakkı Hünler), Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.21.

açısından olumlu olarak kullanılabileceği açıktır. Estetize etmek, sanatsal ve edebi formların kullanımı aracılığı ile görünüşe bağlı perspektiflere sadık kalmak, düşünmeyi kemikleştirmekten koruyacak stratejileri devreye sokmak ve bunu devamlı olarak sürdürmek anlamlarına gelir.

Bu amaçla birinci bölümde göstermeye çalışacağımız üzere, felsefenin sanat ve edebi formlarla yakınlaşması, felsefeye zarar verecek bir hamle olmaktan ziyade onu perspektifler zenginliğine açabilecek olan ve kavramları taşlaşmaktan koruyan bir yapı arz eder. Bununla beraber günümüzde felsefeyi sanatsallaştırma, edebiyatla yakınlaştırma çabaları, Habermas gibi filozoflar tarafından eleştirilmiş ve akıldan vazgeçmekle itham edilmiştir. Ancak göstermeye çalışacağımız üzere ele aldığımız filozofların amacı aklı reddetmek, akıldan bütünüyle vazgeçmek değil akıl ve özne gibi kavramlara duyulan sonsuz güveni sorgulamak ve aşındırmaktır. Çünkü felsefenin kendisini dönüştürmesi arzusu felsefenin kendisini meşrulaştırdığı temel kavramlardan duyulan hoşnutsuzluk ve söz konusu kavramlar aracılığı ile dünyayı kavrama arzusunun doğurduğu kriz fikri etrafında gündeme gelir. Şu hâlde felsefenin edebi formlardan yararlanmak suretiyle daha sanatsal bir hüviyet kazanması salt entelektüel bir kaygıdan çok daha fazlasını ihtiva eder ve dünyayı dönüştürme çabası eşliğinde düşünülmelidir. Göreceğimiz üzere bu arzu romantikler ve Nietzsche üzerinden bütün bir modernist sanat kavrayışlarına sirayet etmiştir.

İkinci bölümde felsefenin şiir ve edebiyatla yakınlaşması arzusunun ilk kez güçlü biçimde dile geldiği erken Alman romantik düşünürlerden Schlegel ve Novalis'in felsefelerine odaklanılmıştır. Schlegel ve Novalis'in düşünceleri uzun süren bir ihmalden sonra günümüzde ciddi rağbet görmeye başlamıştır. Onlar hakkında çizilen 'felsefî derinlikleri olmayan hevesli edebiyatçılar' portresinin yanlışlığı, düşünürlerin metinlerine yapılan yakın okumalar sonucunda geçerliliğini yitirmiştir. Yine söz konusu filozoflar hakkında dile getirilen, salt geçmişe dönüş arzusu taşıyan reaksiyoner figürler oldukları ön yargısı da gittikçe kırılmaktadır. Gerçi özellikle Schlegel'in ömrünün ilerleyen yıllarında daha muhafazakâr ve reaksiyoner bir konuma doğru kaydığı muhakkaktır. Ancak ele alacağımız dönem olan erken dönemde hem Schlegel hem de Novalis, bakışları her zaman gelecekte olan, Aydınlanma'nın birçok idealine bağlı olan, Fransız devrimini destekleyerek devrimin sahip olduğu potansiyeller konusunda büyük heyecan duyan düşünürlerdir. Fakat aynı zamanda söz konusu ideallerin dar kafalı

(filistin) bir yorumunun da olduğunu ve bu yorumun gittikçe hâkim olduğunu fark etmiş bu dünya kavrayışının karşısına her şeyin birbiriyle ilişki içerisinde olduğu organik ve şiirsel bir dünya tasavvuru çıkarmaya çalışmışlardır. Bu amaçla dünyayı salt sabitlikler, değişmez kavramlar, mutlak sistemler üzerinden okuyan felsefelere, özellikle de Fichte felsefesine karşı çıkan Schlegel ve Novalis fragmanlara dayalı anti-temelci bir felsefe geliştirmişlerdir. Schiller'in *Bildung* kavrayışından mülhem Schlegel ve Novalis insanların farklı bir dünya kavrayışı üzere eğitilebilecekleri inancını taşırlar. Örneğin Novalis, bu amaçla duyularımızın *Bildung* aracılığıyla dönüştürüldüğü bir dünya kavrayışı tasarlar ve bunu büyülü idealizm olarak adlandırır. Bu kavrayışta kişi kendisini eğiterek dünyayı başka türlü kavrama ve son tahlilde onu dönüştürme potansiyeline sahip olabilecektir. Benzer şekilde felsefenin şiirsel bir hüviyet kazanması gerektiğini savunan Schlegel, bunu gerçekleştirebilmek adına Fichteci anlamda ilk ilkelerden başlayan mutlak sistem idealinden kaçınarak, her unsurun birbirini desteklediği ve oluşturduğu, her ilkenin birbirini belirlediği bir felsefe kavrayışı geliştirir. İlkelerin karşılıklı olarak birbirini belirlediği felsefesine *Wechselerweis* adını veren Schlegel, felsefenin bir yerden başlayıp belirli bir yere doğru ilerlemediğini, her an her yerden başlayıp birden fazla yöne doğru ilerlediğini öne sürer. Ona göre felsefe tam ortadan başlar ve bu yapıya hâli hazırda sahip olan şiir, felsefeyi bu konuda dönüştürme potansiyeline sahiptir.

Üçüncü bölüm ise Nietzsche felsefesine ayrılmıştır. Nietzsche romantiklerin başlattığı projeyi onlardan bağımsız olarak sonuna kadar götürmüş ve çok çeşitli üslûplar kullanmak suretiyle olabildiğince edebi/şiirsel bir felsefe vücuda getirmiştir. Gösterilmeye çalışacağı üzere Nietzsche felsefesi de bir krizin ufkunda gündeme gelir. Ancak romantiklerden farklı olarak Nietzsche söz konusu krizin sadece modern dönemle alâkalı olmadığını, krizin nedeni olan nihilistik değerlerin Platon'dan itibaren Batı felsefesine ve Hristiyanlığa içkin olduğunu düşünür. Söz konusu değerlerin nihilizme matuf yapısını Nietzsche, Tanrı'nın ölümü ifadesiyle gündeme getirir. Tanrı'nın ölümü bu zamana kadar Batı düşüncesini var eden bütün zemin kavramların temelsizliğinin ifşası anlamına gelir. Nietzsche, başlangıcından bu yana dünyaya sırt çevirmekle karakterize olan Batı felsefe geleneğini aşındırmak, yıkmak ister. Buna karşı dünyaya, görünüşe, yüzeye önem veren, kurgusal hakikât iddiaları uğruna görünüşten vazgeçmeyen bir düşünce vücuda getirmeye çabalar. Burada sanat hayati bir önem arz eder. O, sanatı karakterize eden şeyin görünüşlerin ardında herhangi bir hakikât aramadan

onları yüceltmek, görünüşleri görünüş olmaları bakımından değerli bulmak olduğunu düşünür. Ancak Nietzsche'nin konumu 'sanat için sanat' savunucularının konumundan farklıdır. O 'sanat için sanat' görüşünü eleştirerek, bu türden bir kavrayışın yaşama karşı olan bir iç güdüden doğduğunu söyler. Onun yapmak istediği sanata yaşamın perspektifinden bakmaktır. Ancak böylesi bir sanat insanda güç duygularını uyandıracak, onu kendini aşmaya yöneltecektir. Bu amaçla Nietzsche kendi felsefesini de çeşitli edebî ve sanatsal unsurlarla desteklenmiş deneysel bir felsefe olarak sunar. Edebî ve sanatsal formlar kullanmak suretiyle Nietzsche, felsefesini ve felsefesinde öne sürdüğü kavramları taşlaşmaktan korumaya çalışır. Bu nedenle onun dile getirdiği kavramları ilk bakıştaki anlamlarıyla ele almak ve değişmez öze sahip sabitlikler olarak kavramak, Nietzsche felsefesini kolayca yanlış yorumlamaya neden olur. Kasıtlı biçimde edebi ve sanatsal unsurlar kullanmak suretiyle o, yorumlanması oldukça güç kavramlar vücuda getirir ve böylelikle belirli doktrin ve görüşlere kesin olarak hapsedilmekten kurtulmaya çalışır. Söz konusu edebi unsurlar ona okurla daima belirli bir mesafede kalma imkânı tanır. Böylelikle okurlarına didaktik biçimde görüşlerini dikte eden bir filozof olmak yerine nihai kararı son tahlilde ortaya çıkmasını arzuladığı yeni okur tipine bırakmak ister. Ancak bu strateji aynı zamanda onun devamlı olarak yanlış yorumlanmasını da beraberinde getirir. Yine de Nietzsche, bu yanlış yorumlanma riski pahasına görüşlerini çok çeşitli perspektiflerin çoğulluğuna açar.

Nihayet çalışmamızın son bölümünde ise Nietzsche ile romantiklerin benzerliklerine ve farklılıklarına odaklanılacaktır. Nietzsche'nin 'romantik' kavramına olabildiğince olumsuz bir anlam yüklediği muhakkaktır. Ancak Nietzsche'nin kullandığı anlamda 'romantik', Novalis ve Schlegel'in kullandığı kavramla tam olarak aynı anlamı taşımaz. Nietzsche'nin bu kavramı kullanırken aklında olan isimler her şeyden önce Schopenhauer ve Wagner'dir. Bu iki isim üzerinden romantik imgesini edinen Nietzsche, onların dünyaya sırt çeviren ve Hristiyanlıkla kol kola yürüdüğünü düşündüğü düşüncelerini sert biçimde eleştirir. Oysa erken Alman romantikleri söz konusu olduğunda, gösterileceği üzere, Nietzsche düşüncesi ile bu düşünürler arasında ciddi benzerlikler, Goetheci tabirle "gönül yakınlıkları (Wahlverwandtschaften)" vardır. Bu yakınlık her şeyden önce onların felsefi üslûbu edebileştirme konusunda hissettikleri derin tutkuda açığa çıkar. İki taraf da düşüncelerini daha sanatsal hâle getirmek için çok çeşitli stratejilere başvururlar. Böylelikle fragman, diyalog, deneme, ironi gibi unsurlar

felsefe yapmanın temel araçları hâline gelir. Temelci felsefelere karşı duyulan güvensizlik, felsefeyi çok anlamlılığa açacak stratejilerin devreye sokulmasıyla görünür olur. Ancak arada görmezden gelinemeyecek kadar büyük farklar, kapatılamayacak boşluklar da vardır. Bunlardan en temeli romantiklerin hâlâ bir tür hakikâte olan inancı devam ettirmeleri ve Tanrıça Maya'nın peçesinin arkasında bulunacak bir şeyler olduğunu düşünmeleridir. Oysa Nietzsche bütün hakikât iddialarından vazgeçer ve peçe kaldırıldığında karşılaşacağımız şeyin bir boşluk, hiçlik olduğunu düşünür. Aralarındaki temel farklara rağmen, farklı türden bir felsefeye duydukları özlem ve bunu edebî formların yardımıyla tesis etmeye çalışmaları, romantiklerle Nietzsche'yi birlikte ele almaya izin verir.

BİRİNCİ BÖLÜM:

FELSEFE VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE

1.1. Felsefe ve Edebiyat İlişkisinin Felsefî Temelleri

Felsefenin sanatla ve edebiyatla ilişkisine dair bir soru sormak, hemen ardından başka soruların gündeme geleceği bir alana adım atmaktır. Üstelik bu sorular, çoğunlukla ne olduğundan emin olduğumuz, bildiğimizi sandığımız varsayımlarımıza ilişkin sorulardır. 'Felsefe ile sanat/edebiyat arasındaki ilişki nedir?' sorusu, felsefenin ne olduğu, sanat/edebiyatın ne olduğu sorularını da beraberinde getirir. Ranciere, bu soruların hem çok basit, hem çok gülünç hem de günümüzde kimsenin kolayca sormaya cesaret edemeyeceği sorular olduğuna dikkat çeker. Ona göre, bugün bir kitaba "Edebiyat Nedir?" başlığını vermek alay konusu edilmeyi göze almak anlamına gelir. Bu kavramlar üzerine konuşmak hiç kolay değildir çünkü felsefe, sanat ve edebiyat, Ranciere'in son derece yerinde biçimde dile getirdiği üzere, "aşırı yüklü" kavramlardır. Yine de Ranciere, edebiyattan bahis açtığımızda dile getirdiğimiz şeyin çeşitli yapıtlara edebi vasfını bahşeden belirli bir öz anlamına gelmediğini, edebiyat kavramından anlaşılması gerekenin yazı sanatına ait olan yapıtların tarih içerisinde elde ettiği görünürlük tarzları olduğunu ifade eder[15].

Ranciere'in tanımını kullanarak ifade etmek gerekise, bir görünürlük tarzı olarak felsefenin edebiyatla olan ilişkisine odaklanmak, bu görünürlük tarzının 'göründüğü' yerlere bakmak, odaklanmak anlamına gelir. Bu da çoğu zaman olduğu gibi, felsefenin tarihine başvurmayı, söz konusu ilişkinin görünür olduğu filozoflara kulak vermeyi beraberinde getirir. Genellikle felsefenin ötekisi olarak konumlanan edebiyat ve sanatsal faaliyet, en çok da konusunu ifade ederken kullandığı araçlar ve üslûp itibariyle, bu öteki konumuna itilme durumunu tecrübe etmiştir. Felsefî metafiziğin, gayet ciddi, son derece ağırbaşlı olduğu; konusuna ve nesnesine kılı kırk yarar bir titizlikle yaklaştığı yerde

[15] Jacques Ranciere, Suskun Söz (çev. Ayşe Deniz Temiz), Monokl, İstanbul, 2011, ss.11-15.

edebiyat kullandığı alegoriler, metaforlar, benzetmeler, dolaylamalar vb. ile tabiri caizse uçarı, şen, haylaz, geveze bir hüviyetle karşımıza çıkar. Felsefenin, metafiziğin en ciddi problemlerle ilgilendiği, hakikâti temsil etme, onu dile getirme imtiyazına sahip olduğunu düşündüğü yerde edebiyat kimi zaman filozoflar tarafından bir tür gevezelik, insanı esas amaçlarından uzaklaştıran beyhude bir uğraş olarak görülmüştür. O bir aldatma, insanı salt yüzeyde bırakan, görünüşle ilgilenen, derinlere inmeye mâni olan, eşyanın ardındaki hakikâti perdeleyen bir alan, gölgenin gölgesi olmakla itham edilmiştir.

Felsefe-edebiyat konusundaki bu imgenin yaratıcısı ve en büyük savunucusu hiç şüphesiz Platon'dur. Şiirin konum ve mahiyeti problemi henüz ilk eserlerinden itibaren Platon'un ele aldığı meselelerden birisi olarak karşımıza çıkar. Henüz erken dönem eserlerinden *Ion* diyalogunda Platon, doğrudan şiiri ele alır ve kökeninin ilâhî esinde bulduğunu düşündüğü şiir hakkında daha sonraki eserlerine nazaran olumlu bir tonda konuşur. Bu olumlu ton *Devlet* diyalogunda tersine dönecek ve şiirin gücünün farkında olan Platon, başta Homeros ve Hesiodos olmak üzere, şairlere devletinde yer vermeyecektir. Bu andan itibaren şiir ve felsefe kadim bir kavganın tarafları hâline gelirler. Nitekim Strauss, Platon'dan bu yana felsefenin şiirle bir kavga içerisinde olduğuna işaret eder[16]. Ancak Strauss'un felsefe ile şiir arasındaki ilişkiyi kavrama tarzı oldukça kompleks bir yapı arz eder. Strauss'a göre, Sokrates ile Platon arasındaki temel fark, Platon'un ancak şiir yoluyla felsefe ile politika arasında bir köprü kurulacağına inanmasıdır[17]. Strauss açısından bilge yasa koyucu salt akla dayananan yasanın tek başına itaati sağlayamayacağının farkında olarak felsefenin hasmı olan ve ilahi esinde kök salan şiire mecburdur. Felsefe bir anlamda çokluğu ikna edebilmek için şiire mecburdur[18].

Strauss, Platon'un felsefenin şiirle olan gerilimini fark ettiğini ve muazzam etki kapasitesi nedeniyle sadece şiiri felsefenin rakibi olarak gördüğünü öne sürer. Buna göre Platon açısından ne bilim ne din felsefenin rakibi değildir. Henüz bağımsız bir biçimde ortaya çıkmamış olan bilim felsefenin bir parçası olarak felsefeye rakip olamaz. Din de felsefenin rakibi değildir çünkü Yunan düşüncesinde din, bugün anlaşıldığı şekliyle bir

[16] Burada bir hususa dikkat çekmekte fayda görüyoruz. Strauss'un öğrencisi Stanley Rosen, felsefe ve şiir arasında bir gerilim olduğunu varsayan Strauss'un bu görüşünü eleştirir. Rosen'a göre Strauss'un bu görüşü Nietzsche ve Heidegger gibi filozofların şiirsel felsefeleri karşısında aciz kalmaktadır (bkz. Stanley Rosen, The Quarrel Between Philosophy and Poetry, Routledge, New York, 1988, vii.)
[17] Funda Günsoy-Kaya, Schmitt ve Strauss'ta Politik Olan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.217.
[18] Funda Günsoy-Kaya, Schmitt ve Strauss'ta Politik Olan, s.218.

kategori değildir. Felsefenin karşısına dindarlık çıkarılabilir fakat Strauss'a göre, Platon açısından felsefe gerçek anlamda dindarlık olduğundan o da felsefenin rakibi olarak görülemez. Geride kalan tek esaslı rakip şiir ve daha da özelde tragedyadır çünkü Platon'un da fark ettiği üzere şiir kimi zaman, felsefenin erişemeyeceği yerlere erişme imkânına sahiptir[19]. Strauss, bu etki gücü nedeniyle Platon'un en başından itibaren özerk şiire karşı bir mücadele yürüttüğünü düşünür. Platon, bir yandan kitlelerin şiire duyduğu ihtiyacın bir yandan da felsefenin şiirin kitleleri etkileme gücüne duyduğu ihtiyacın farkındadır. Bu nedenle şiirin özerk statüsünü sona erdirerek onu devletin denetimine sokmak ve kendi soylu yalanının bir parçası hâline getirmek ister. Strauss'un da işaret ettiği üzere Platon sadece özerk şiirle kavga eder ve bu özerkliğe son vererek onu felsefenin denetimine sokmak ister[20].

Platon'un istediği şey şiirin politik potansiyellerini felsefenin hizmetine sokmaktır. Platon'un felsefenin denetimine sokmak istediği şiir, Strauss'un adlandırmasıyla 'özerk' şiirdir ve burada özerk ile kastedilen bir anlamda poetik tecrübenin özünü oluşturan şiirsel ifade biçimleridir. Platon'un şiirin devletin denetimine girmesi adına şiirde yok etmek, ortadan kaldırmak istediği bir anlamda şiiri şiir yapan şeydir. Her ne kadar Platon esasında şiiri değil, bir tür şiiri devletten kovmak istediğini ifade etse de özellikle onuncu kitapta gerçekleştirdiği saldırılarla Platon şiirin kendisini yok etmek ister gibidir. Platon, şairin ifadelerini kelime ve cümle kullanımlarıyla renklendirdiğini, vezin ve ahenk kullanarak süslediğini ve böyle illüzyonlar kullanmak suretiyle ifadenin ardındaki sefaleti gizlediğini gündeme getirir. Platon'un sefaleti gizleme aracı olarak nitelendirdiği stratejiler, şiirin ayrılmaz unsurlarıdır ve onun yürüttüğü kavga doğrudan poetik beyanın biçimi ve özüne ilişkindir[21].

Platon'un poetik beyana saldırmak suretiyle yok etmek istediği şiirsel özellikler onun en temelde asılları kavramaya çalışmak yerine imgelerle meşgul olması, kendisini hakikâtmiş gibi gösteren yalanlar üretmesi ve hâkim olunması gereken tutkuları serbest bırakarak, Eros'a güçlü bir özgürlük tanımasıdır. Fakat okuru birçok konuda ikilemde bırakan Platon bu konuda da oldukça tuhaf bir konumda yer alır. O, bir taraftan poetik

[19] Leo Strauss, On Plato's Symposium, The University of Chicago Press, Chicago, 2001, ss.6-7.
[20] Leo Strauss, The Problem of Socrates: Five Lectures, The Rebirth of Classical Political Rationalism (Leo Strauss), The University of Chicago Press, Chicago, 1989, s.171.
[21] Eric Alfred Havelock, Platon: Filozof Şaire Karşı (çev. Adem Beyaz), Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2015, s.24.

ifadelerin temel özelliklerine saldırarak onları etkisizleştirmek isterken, bir yandan da oldukça şiirsel bir üslupla yazar ve sıklıkla edebi formlar kullanır. Metaforlar, mitler, ironi, diyalog ve dramatik kurgu onun felsefî üslubunun ayrılmaz bir parçasıdır. Bütün bu edebi unsurlar Platon felsefesinde öylesine önemli bir yerdedir ki, Rosen'ın muazzam tespitiyle Platon'un teorik görüşleri ve argümanları olarak gördükleri unsurları, diyalojik ve şiirsel biçimlerden temizlemek isteyenler esasında Platon'u değil, kendi teorik önkabullerinin imgelerini incelerler. Bu, Platon felsefesinde argümanların bir yeri olmadığını söylemek değildir, edebi sunum tarzlarının onun felsefesine içkin olduğunu söylemektir. Rosen'a göre nasıl ki Homeros hem Akhilleus, Odysseus, Helen ve Andromakhe ise ve hem de onlardan daha fazlası ise Platon da hem Sokrates, Alkibiades, Protogoras ve Diotima'dır hem de onlardan çok daha fazlasıdır[22].

Edebi formları kullanmadaki cömertliği nedeniyle Platon, romantikler tarafından kendi öncülleri olarak görülecektir. Onlar, kendi arzuladıkları edebi-felsefelerinin başlangıç noktası olarak sıklıkla Platon'a işaret ederler. Sözgelimi romantikler, kendi dönemlerinde felsefi bir enstrüman olarak görülmeyen ironinin esas yurdunun felsefe olduğunu söylerlerken bunu Platon'a dayandırırlar. Schlegel'in mantıksal güzellik olarak adlandıracağı ironi, Platoncu felsefenin merkezine ait unsurlardan birisidir. Schlegel'e göre felsefenin katı sistemlerle sınırlı kalmadığı her yerde ironi felsefenin vazgeçilmez bir aracıdır. İleride göreceğimiz üzere, kendi döneminin felsefî sistemlerinin düşünmeye ket vurucu bir mahiyette olduğunu düşünen Schlegel, Platon'un 'bu anlamda' bir sistemi değil felsefesi olduğunu öne sürecektir. Romantikler açısından felsefe asla nihayete ermeyen ve devamlı yeniden gündeme gelen bir çabadır ve bir arayışla karakterize olur. Platon felsefesi bunun en güzel örneklerinden birisidir. Onun düşüncesi asla sona ermemiştir ve nihai bilgiye erişmek konusundaki bitmeyen çabası düşüncesini ebediliğe açmıştır. Üstelik fikirlerinin ebediliğini, diyaloglarda sanatsal olarak şekillendirmeye çalışmıştır[23].

Genelleyici biçimde konuşma tehlikesine düşerek denilebilir ki felsefe tarihine Platon'dan kalan miras, edebi formlarla iç içe geçmiş bir felsefe yapma tarzı yerine, kendisini devamlı şiir ve edebiyattan uzak tutmaya çabalayan bir felsefe yapma tarzıdır.

[22] Stanley Rosen, The Quarrel Between Philosophy and Poetry, Routledge, New York, 1988, s. 11.
[23] Ernst Behler, German Romantic Literary Theory, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, ss. 146-147.

Her ne kadar kendisi edebî stratejileri yoğun biçimde kullansa da Platon'dan itibaren alanlar ayrışmaya başlar. Presokratik filozoflarda bulunan felsefenin şiirsel dışavurumu Platon'dan itibaren yerini ifade farklılıklarına bırakmaya başlamıştır[24].

Aristoteles'in daha sonra dile getireceği üzere, felsefe tikellerin ötesinde, bir anlamda onların varolmasını sağlayan genelin, tümelin peşindedir. Aristoteles, yönetici bilim olarak gördüğü ilk felsefeyi, insanlar tarafından bilinmelerinin en zor olan ve duyulardan en uzak şeyler olan tümellerin bilgisine erişmek olarak adlandıracaktır[25]. Tümellerin bilgisine sahip olma amacında olan felsefe değişmez olanın, hakikâtin bilgisini amaçlar. Felsefecilerin hakikâtin temsilcisi olma iddiası ve felsefeyi kesin bir bilime dönüştürme çabaları bin yıllar boyunca filozoflar tarafından onun karakterini oluşturan temel unsur olarak değerlendirilmiştir ve 20. Yüzyıla kadar hâkim felsefî görüş olmayı sürdürmüştür. Örneğin Husserl, 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde kaleme aldığı "*Kesin Bilim Olarak Felsefe*" metninde, felsefeyi kesin bir bilim olarak koyutlamaya çabalarken "felsefenin ilk başlardan beri kesin bilim, hem de en yüksek teorik gereksinimleri karşılayacak ve etik-dinsel bakımdan saf akıl normları tarafından düzenlenmiş bir yaşamı olanaklı kılacak bir bilim olma iddiasında[26]" olduğuna işaret eder. Kendisi de bir anlamda bunu gerçekleştirmeye çabalayan Husserl'e göre bu iddia zaman zaman güçlü zaman zaman zayıf biçimde öne sürülmüş ama hiçbir zaman terk edilmemiştir[27]. Bu kavrayışta felsefe en yüksek açıklık ve kesinlik için çabalar ve bu nedenle de kavramsal ve tanımsal olana yönelirken, edebî formlar, salt sanatlar olarak, büyük ölçüde dilsel biçimlerin,

[24] Hiç şüphesiz edebi unsurların felsefî kullanımları Presokratiklere kadar geri götürülebilir. Nitekim birçok antik filozof, görüşlerini şiirsel formda vücuda getirmiştir. Ancak Presokratik şiirselliği felsefeyi estetize etme çabasının öncüsü olarak görmek bizce bir hata olacaktır. Çünkü antik formda hayatın hâli hazırda içinde olan şiir ve şiirsel form bir anlamda verilidir. Dolayısıyla Presokratik filozoflarda şiirselliği kasıtlı bir hamle olarak görmek zordur. Onlar üslup üzerine pek fazla düşünmemişler ya da daha doğru bir ifadeyle şiirsel üslubu kasten felsefe yapmaya içkin kılmak istememişlerdir. Oysa göreceğimiz üzere romantikler ve Nietzsche üslup üzerine ciddi biçimde düşünmüşler ve edebi formları felsefi üslubun merkezine yerleştirirken bunu aynı zamanda bir meydan okuma olarak gerçekleştirmişlerdir.

[25] Aristoteles, Metafizik (çev. Prof. Dr. Ahmet Arslan), Sosyal Yayınlar, Ankara, 1996, s. 81. Belirtmek gerekir ki, yine Aristoteles, Poetika'da tarih ile şiiri mukayese ederken şiirin tarihten daha felsefî ve daha üstün olduğunu çünkü tarihin salt tikellerle uğraştığı yerde şiirin daha genel olanla meşgul olduğunu dile getirecektir (Aristoteles, Poetika (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 30.) Bu bakımdan Aristoteles açısından şiir felsefenin sahip olduğu ayrıcalıklı konuma sahip olmasa da önemli bir konuma sahiptir.

[26] Edmund Husserl, Kesin Bilim Olarak Felsefe (çev. Abdullah Kaygı), TFK, Ankara, 2014, s. 7.

[27] Bununla beraber Husserl, tüm bu iddialara rağmen felsefenin gelişiminin hiçbir döneminde söz konusu kesin bilim olma iddiasını yerine getiremediğine de işaret eder. Dahası ona göre felsefenin bu uzun soluklu kesin bir bilim olma iddiası ilk kez romantik felsefe tarafından zayıflatılmış yahut başka bir bakış açısından yozlaştırılmıştır (bkz. Edmund Husserl, Kesin Bilim Olarak Felsefe (çev. Abdullah Kaygı), TFK, Ankara, 2014, s. 11.)

imgelerin, seslerin ve metaforların içsel değerine dayanırlar ve önermesel olandan ziyade çağrışım ve ilhamı hedeflerler[28]. Buna göre hakikâtin konumu ne olursa olsun – ister antik dönemde olduğu gibi insana aşkın ve bağımsız biçimde isterse de modern dönemde olduğu gibi epistemik bir öznenin tekelinde- ona ulaşmanın yol ve yordamı felsefe iken sanat olarak edebiyat, felsefenin ayrıcalıklı konumundan fersah fersah uzaktadır. Felsefenin bu tanımında, hakikât arayışı sırasında, bireyin duygu ve tutkularının önemi yoktur. Bunlar kesinlikle işe karışmamalıdır zira rasyonel bir mahiyete sahip olan hakikâte ancak akıl vasıtasıyla ulaşılabilir. Modern öncesi dönemde insana aşkın olan bu rasyonel hakikât modern dönemle birlikte insanın epistemik yetilerinin bir unsuru hâline gelmiş ancak rasyonel olma ve yalnızca zihinsel yetilerle ulaşılabilme özelliğini muhafaza etmiştir.

Buna karşılık edebiyat ise daha çok tikel olanın durum ve hikâyesi ile meşguldür. Edebiyat evrenselin içindeki tikeli merkeze alarak, tikel duygular, tutkular, kişisel tecrübe ve durumlar üzerinden insanlık durumlarını kavramaya çalışır. Felsefenin, özellikle de modern felsefenin, kendisini hakikâti dile getirmeye ve temsil etmeye yetili gördüğü yerde edebiyat hemen her zaman belirsizliğin, yorumun ve çok anlamlılığın alanı olmuştur. Felsefî kavramların dış dünyada bulunan nesnelerin özüne doğrudan tekabül ettiği ve onları oldukları gibi temsil ettiği fikri mevcutken, edebiyat en iyi hâlde gerçekliği çarpıtan bir alan olarak tasavvur edilmiştir.

Bu felsefe ve edebiyat resmi nedeniyle, felsefeyi edebi olarak icra etmek isteyen çabalar genellikle 'felsefî olmamak' ile etiketlenmişlerdir ki bu çoğunlukla akıldan vazgeçmekle eşdeğer görülür. Buna Nietzsche ve Alman romantiklerinin felsefeleri de dahildir. Örneğin Habermas, Nietzsche ve romantikleri akıl programından bütünüyle feragat eden düşünürler olarak görür. Habermas'a göre, akıl kavramını Aydınlanma programına uyarlama girişimleri çeşitli kereler başarısızlıkla sonuçlanmıştır ve bu konstellasyon bağlamında Nietzsche, önünde aklı içkin bir eleştiriye tâbi tutmak ya da akıl programından tamamen vazgeçmek gibi iki seçenek bulmuştur. Bu seçenekler arasında ikinci alternatifi seçen Nietzsche, akıl kavramının yenilenmiş bir versiyonunu reddederek Aydınlanma'nın diyalektiğine tamamen veda eder. Habermas, Aydınlanma

[28] Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann, Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Zur Einführung. Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur, Universität Verlag Heidelberg, Heidelberg, 2016, s. 15.

programının dışına sıçrayan herkes gibi Nietzsche'nin de göze çarpan bir tasfiyeye giriştiğini, modernitenin tekil statüsünü kaybettiğini, akıldan vazgeçildiğini öne sürer[29]. Habermas'a göre, aklı tamamen reddeden Nietzsche yüzünü estetiğe çevirmiştir. O, Mallarmé ve sembolistlerin çağdaşı olarak felsefe karşısında sanatı yüceltmiş ve 'sanat için sanat' anlayışını savunmuştur. Habermas'ın ifadeleriyle, "Nietzsche'nin 'estetik fenomen' olarak adlandırdığı şey, gündelik algılama ve eyleme konvansiyonlarından kurtulmuş, merkezsizleşmiş bir öznelliğin kendisiyle yoğunlaşmış ilişkilerinde açığa çıkar." Özne ancak kendini kaybetme yoluyla zaman ve mekânın pratik deneyimlerinden sıyrıldığında, rasyonel düşünme ve eyleme kategorileri kaybolduğunda ne gizleyen ne de açığa çıkaran ne görünüş ne de öz olan, yüzeyden başka bir şey olmayan estetik yanılsama alanına ulaşabilir. Habermas, Nietzsche'yle birlikte modernite eleştirisinin ilk kez özgürleştirici içeriğini kaybettiğini, özne merkezli akıl kavrayışının, aklın mutlak ötekisiyle karşı karşıya geldiğini öne sürer. Ona göre akla karşı bir otorite olarak Nietzsche, arkaik döneme irca edilebilecek olan deneyimlere başvurur. Bilmenin ve amaçsal faaliyetin tüm kısıtlamalarından, fayda ve ahlâkın tüm zorunluluklarından özgürleşmiş, merkezsizleştirilmiş bir öznelliğin kendini ifşa etme deneyimlerini gündeme getirir ve bireyselleşme ilkesinin parçalanmasını moderniteden kaçış yolu olarak görür[30].

Habermas'ın Nietzsche'ye getirdiği eleştirilerde haklı olduğu noktalar vardır hiç kuşkusuz. Gerçekten de öznenin merkezsizleştirilmesi, yüzeye ve görünüşe önem atfeden bir sanat kavrayışı, modern düşünme pratiklerinin eleştirilmesi gibi temalar, Nietzsche düşüncesini tanımlarken kullanılabilecek temalardır. Ancak Habermas'ın Nietzsche'ye yönelttiği bazı eleştiriler oldukça tartışmaya açık ve hatta kimi noktalarda bariz biçimde hatalıdır. Nietzsche kimi yerlerde rasyonaliteye yapılan kuvvetli vurguyu aşındırmak için bir rasyonalite eleştirisi geliştirir ancak bu onun akıldan tamamen vazgeçtiği anlamına gelmez. Bazı yerlerde modern özne kavrayışını eleştirir ancak bu onun insanın epistemik bütünlüğünü bütünüyle yadsıdığı ve bireysellikten vazgeçtiği anlamına gelmez. Habermas'ın eleştirilerinde bariz biçimde hatalı olan nokta ise Nietzsche'nin estetiğe verdiği önemden bahsedilirken, onun için önemli olanın 'sanat için sanat' olduğu iddiasıdır. İleride göreceğimiz üzere, Nietzsche açısından, Kantçı estetiğin dışavurumu

[29] Jürgen Habermas, The Philosophical Discourse of Modernity (çev. Frederick Lawrence), Polity Press, 2007, ss. 85-87.
[30] Jürgen Habermas, The Philosophical Discourse of Modernity ss. 93-94.

olarak görülen ‘sanat için sanat’ fikri kabul edilebilir değildir. Sanat da dahil olmak üzere bütün disiplinlerin yaşam ile ilişkisi içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünen Nietzsche, ‘sanat için sanat’ kavrayışında yaşamdan yüz çevirmek isteyen, onu karalamak isteyen bir iç güdünün yansımasını bulur. Onun estetiği bu kadar önemli bulması yahut düşünmeyi estetize etme çabası, yaşamın çoğulluğunun hakkını verebilen çok yönlü bir düşünme biçimi geliştirebilme arzusu ile ilgilidir.

Bu nedenle, Habermas’ın romantiklerden ve Nietzsche’den başlayarak Heidegger ve Derrida’ya kadar uzanan geleneği irrasyonalite ile ilişkilendirerek reddettiği yerde Bowie, Habermas’ı, diskürsif düşünmeye ya da bilimsel olarak doğrulanabilir teorilere dönüştürülmeye karşı dirençleri nedeniyle önem arzeden başka türden dünya açıklama biçimlerinin zenginliğini ve imkânlarını görememekle suçlar. Bowie, Habermas’ın Nazi sonrası Almanya’da her türlü irrasyonalizm çağrışımını şiddetle eleştirmesini anlaşılır bulur. Bununla birlikte Habermas’ın geleneksel felsefenin diliyle ifade edilemedikleri için sezgiye dayalı ve hesaplanamaz olarak gördüğü düşünme pratiklerinin içerdiği imkânlar hiç de tükenmiş ve geçersiz değildir[31]. Bowie’ye göre eğer felsefe salt önermesel olarak ileri sürülebilenin geçerliliğiyle sınırlı kalmayacaksa ve kavramsal olan acilen ihtiyaç duyulan gereksinimlerle bir etkileşime sokulacaksa, felsefe Habermas’ın küçümseme yahut engelleme arzusunda olduğu estetik ve edebi formlarla ilişki içerisinde olmalıdır. Bowie, Kant’tan bu yana Alman felsefesinde estetiğin gündeme getirdiği soruların bize farklı sorgulama biçimleri sunduğunu ve bu soruların genellikle metaforik biçimde gündeme gelmesinin bize diğer söylemlerin gizlediği hayatî iç görüleri sunamayacakları anlamına gelmediğini düşünür[32]. Tam da kavramsallıktan uzak olması edebi formların bize başka türlü düşünme biçimleri sunma imkânını doğurur. Kavramsallıktan ve önermesel hakikâtten uzak yapısı, metaforlara dayanan şiirselliği, perspektiflere ve nüanslara dayanan yapısı nedeniyle edebî dil fenomenal deneyimlerimizin son derece renkli bir resmini, dolaylı yoldan çekmeyi başarabilir[33].

[31] Andrew Bowie, German Philosophy Today: Between Idealism, Romanticism, and Pragmatism, German Philosophy Since Kant (ed. Anthony O’Hear), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, ss. 368-369.
[32] Andrew Bowie, German Philosophy Today: Between Idealism, Romanticism, and Pragmatism, German Philosophy Since Kant, s. 395.
[33] Andrea Allerkamp, Literatur und Philosophie: Urszenen, Konstellationen, Anekdoten und Bilder, Handbuch Literatur & Philosophie (Herausgegeben von Andrea Allerkamp und Sarah Schmidt), De Gruyter,Berlin, 2021, s. 15.

O itibarla, edebi formların kullanıldığı, edebiyatın dokunduğu felsefe, akıldan vazgeçmiş, tamamen mistik güçlerle donanmış ve rasyonel imkânları ardında bırakmış bir felsefe değildir asla. Burada vazgeçilen yahut vazgeçilmesi beklenen bir tür mütehakkim tavırdır. Elridge, kavramlarla böylesine dolu olan bir yaşamda asıl ustalığın, kullanımların arkasında duran sabit arketiplerin ve mutlak anlam bütünlüğünün aranması değil daha ziyade hem taklit etme hem de bakışımızı ve ilgimizi yeniden yönlendirme aracılığı ile yaşama sürekli yeniden yanıt verme becerisi olduğunu ifade eder. Ona göre ancak ve ancak kavramsallaştırmanın tüm bunları içerdiğini gördüğümüzde, insan öznelliğinin kelimelerle kurulan yaşamına kör olmayan bir felsefi anlayış ile yaklaşılabilir. Elridge'e göre Adorno, tam da bu amaçla, kavramların otarşisini [kendi kendine yeterliğini] ortadan kaldırmaktan bahsetmiştir. Adorno'nun kastettiği şey, kavramların doğasını mutlak şeylerle açıklamaya çalışmak yerine onun yeterince istikrarlı ancak aynı zamanda tartışmalı mimetik devrelere bağlı olduğunu görmemiz gerektiğidir. Buna dikkat ederek, kavramın otarşisini kaldıran bir felsefe gözlerimizdeki perdeyi kaldıracaktır. Böylelikle kavramların gerektirdiği zorunlu özdeşlik ortadan kalkacak, kendinde varlık gibi anlam birimleri, kavramların refleksiyonu vasıtasıyla elenecektir. Son tahlilde böylesi bir yaklaşım felsefeyi tarihsizleştirilmiş, devamlı olarak kibir sahibi olan bir yapıdan kurtararak yaşamın içine katar ve yaşamın kavranmasına izin verir. Bu nedenle Adorno, kavramın büyü bozumunu klasik felsefenin antidotu olarak sunarken, bu büyü bozumunun kişiyi kavramın kendi başına mutlak olduğu vehmine düşmekten koruduğunu düşünür[34].

Şu hâlde bilinçli olarak üslubunu şiirselleştiren, felsefeyi daha sanatsal ve edebi kılmak isteyen bir filozof bunu düşüncesini daha ihtimam sahibi, daha çok perspektife sahip bir hâle getirebilmek adına yapar. En azından, daha detaylı olarak göreceğimiz üzere hem Nietzsche'nin hem de erken dönem Alman romantiklerinin amacı budur. Yaşamın bizzat kendisi gibi indirgenemez/kategorize edilemez bir deneyim olarak edebî/sanatsal deneyim, belirli kalıplara yahut modellere indirgenmeye daima direnir ve sıklıkla, daima elden kaçan insani deneyim dünyasının en müstesna göstereni olarak değerlendirilir. Belki de tam da bu nedenle Kundera, Don Quijote üzerinden edebiyatın temel eğiliminin daha önce yapılmış bütün yorumların peçesini yırtıp atmak olduğunu

[34] Richard Elridge, Literature, Life and Modernity, Columbia University Press, New York, 2008, s. 16.

dile getirecektir[35]. Çok az tanımlama özellikle Nietzsche felsefesine bu denli uygundur. Sabit ve belirlenebilir bir hakikât fikrine hücum eden Nietzsche, hakikâtin peçesi kaldırıldığında ortada hakikât diye bir şey kalmadığını dile getirir ve bu nedenle hakikât iddiasındaki bütün yorumların peçesini yırtıp atma çabası onun felsefesinin çekirdeğini oluşturan özelliklerden birisidir. Dahası birçok şekilde yorumlanan fragmental üslubu ile Nietzsche felsefesi bizzat kendisi hakkında yapılan yorumları da daima boşa çıkarır. Bu özelliği hasebiyle onun felsefesi yorumlar karşısında daima temkinli olmayı salık verir.

Düşünmeyi yahut düşünme eyleminin bir sonucu olan düşünceyi estetize etmek yahut şiirselleştirmek, onu hem yoğunlaştırmak hem de üstünü örterek anlaşılması zor, ilk bakışta kendisini ele vermeyen bir mahiyete büründürmek anlamlarına da gelir. Bambach ve George, Almanca şiir anlamına gelen *Dichtung* kelimesinin bu gizleme ve yoğunlaştırma anlamlarını açıkça muhafaza ettiğini öne sürerler. Nitekim kelimenin kökü olan "*dicht*" Almancada kesif, sık, yoğun gibi anlamlara sahipken '*dicht machen*' kapamak, erişilmesi zor bir hâle getirmek anlamına gelir. Benzer şekilde '*dichthalten*' ise sır saklamak ve ağzı sıkı olmak gibi anlamlara sahiptir[36]. Bu bilgiler ışığında düşünmenin estetize edilmesi ve şiirselleştirilmesi aynı zamanda ona erişimin zorlaşması, düşüncenin kesifleşmesi, anlamın ötelenmesi, kendisini çoğunluğun gözünden gizlemesi anlamlarına gelir. Hem Nietzsche hem erken Alman romantiklerinin sıklıkla zor anlaşılmak isteğini gündeme getirmeleri bu ufukta anlaşılabilir.

Düşünmenin estetize edilmesi, onun perspektiflere açık hâle getirilmesi talebi, basit bir entelektüel oyun olarak algılanmamalıdır. Burada basit bir anlaşılmama talebinden çok daha ötelere uzanan bir isteğin tezahürü söz konusudur. Örneğin Renate Reschke, sanatın aldatıcı potansiyelinin Nietzsche açısından aynı zamanda iktidarların tahakküm biçimlerine de alternatif bir strateji değeri taşıdığını dile getirir. Buna göre, -Platon'un da arzu ettiği üzere- devletin şairleri ve sanatçıları kontrol etme isteği güttüğü yerde sanat, çileci ideallerin tüm savunucularının, tüm ideolojilerin en büyük rakibi ve

[35] Bauman & Mazzeo, Edebiyata Övgü (çev. Akın Emre Pilgir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s.14.
[36] Charles Bambach & Theodore George, Poetizing and Thinking, Philosophers and Their Poets (ed. Charles Bambach & Theodore George), State University of New York Press, Albany, 2019, s.16.
Türkçeye Arapçadan geçmiş olan şiir sözcüğünde etimolojik olarak bu türden bir anlam mevcut değildir. Arapça şa'ara, bilmek köküne bağlı olan şiirin, belgi, anıt, yol işareti anlamlarına gelen şiara sözcüğüyle akrabalığı vardır (Nişanyan Etimolojik Sözlük). Şu hâlde muhtelemen Arapça etimolojisinin de işaret ettiği üzere şiir kelimesinin yol göstermekle bir bağı vardır ve şiirin insanlara kılavuzluk eden/etmesi gereken yapısı akılda tutulmuştur.

antidotudur. O aldatmak, sürekli yüzeyde kalmak suretiyle kesinliklerin altını oyar, Tanrı vergisi olarak verildiği iddia edilen ve sorgusuzca kabul edilen şeylerin varsayımlardan ibaret olduklarını ifşa eder. Nietzsche açısından bunların kültürel önemi, iktidar tarafından yönlendirilen çeşitli aldatmacaları/hakikat iddialarını, sanatsal perspektiflerin uçuculukları yoluyla savuşturmakta yatar ki tarih boyunca şairlerin ve eserlerinin daimî reddinin temel sebebi budur[37]. Benzer şekilde, Bambach ve George, şiirde bulduğumuz şeyin, mevcudiyet ve temsilin metafizik kuşatmalarına tam olarak uymayan kökensel bir açılım ve ortaya çıkış olarak dilin momentumunun, devingenliğinin ta kendisi olduğuna dikkat çekerler. Buna göre şiir yoğunluğu içinde oyalanmamıza imkân tanıyan bir ifade biçimi gündeme getirmek suretiyle kişiyi anlamlandırma ve temsilden ziyade, dille alâkalı başka bir deneyime olanak tanıyacak şekilde bir düşünme ihtimâline kışkırtır. "İfadelerin önermeli diline karşı şiirsel dil, bizi dilde söylenemeyen yahut asla söylenemeyecek olanın bir parçası olmaya davet eden aralara, boşluklara, kesintilere dikkat etmeye çağırır[38]." Aralara, boşluklara, söylenemeyene dikkat çekmek, anlamı şiirsel ve edebi formların prizmasından geçirmek suretiyle adeta sonsuz biçimde çoğaltmak bu tezde ele aldığımız düşünürlerin ortak noktalarındandır. Zira onlar, kesinliklerin, sabitliklerin, değişmezliklerin tahakkümündense belirsizliğin ve ele gelmezliğin zengin ufuklarına açılmak isterler. Söz konusu düşünürler, tam da bu özellikleri nedeniyle, sanatı ve sanatın bir formu olarak edebiyatı, rasyonel düşüncenin felsefe yahut bilime atfettiği tarzda, hakikâtin yegâne temsilcisi olarak görmezler. Örneğin romantikler açısından bu asla ele geçirilemeyecek yahut temsil edilemeyecek olan hakikâtin, ele geçirilmekten yahut temsil edilmekten vazgeçildiği anda sanat eserlerinde sezilebilmesinin imkânının doğuşudur. Nietzsche açısından ise bütün bu iddialardan vazgeçip, yüzeyde kalmanın, hayatın değerini arttırmanın en kuvvetli yoludur. Bütün temellerin temelsizliğinin ortaya çıktığı bir zamanda sanat eseri, hiçbir temele, hiçbir metafizik zemine ihtiyaç duymadan, yaşamın bizzat kendi olanaklarını

[37] Renate Reschke, Was interessiert Dichter die Wahrheit... Zum Aphorismus 84 der Fröhlichen Wissenschaft und seinen Kontextenen, Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur (ed. Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann), Universität Verlag Heidelberg, 2016, ss.193-194.

[38] Charles Bambach & Theodore George, Poetizing and Thinking, Philosophers and Their Poets, ss. 21-22. Dilin sessiz gücü teması Nietzsche açısından da son derece önemlidir. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te pazar yeri konuşmaları kısmında Zerdüşt, doktrinlerin, öğretilerin ve bildirilerin dilinden hayâl kırıklığına uğrar ve sessizliğe çekilir. Nietzsche'nin burada kullandığı terim olan "stille"nin salt sessiz dinginlik değil, aynı zamanda içine bir tür gizlilik, kapalılık, dile gelmezlik eklenmiş bir şey olarak anlaşılması gerektiğine işaret eden Bambach ve George, edebi dönüşümün dilinin, stille'nin diline ait olduğunu dile getirirler (a.g.e, s. 22).

açığa çıkarırken insanda kendini aşmaya yarayan güç duygusunu ve yaşama bağlılığı artırır.

Edebi araçların yerinde kullanımı, okurun metinle kurduğu ilişkiyi zayıflatmak bir yana güçlendirir. Edebi formların felsefenin bir aracı hâline gelmesiyle ortaya çıkışı arzulanan okur, metinle daha sahih bir ilişki kurma imkânına sahip olacaktır. Hem Nietzsche'de hem de romantiklerde karşımıza çıkacağı üzere, yazar sabit kalıplar içerisine hapsedilmek istemediğinde ve okurdan çeşitli perspektifleri göz önünde bulunduran bir okuma talep ettiğinde, edebî formlar okurla yazar arasında daha sağlıklı bir ilişki tesis edilmesinin önünü açar. Elridge'in de dikkat çektiği üzere, edebi formlar aracılığı ile kişi neyin ne şekilde hissedilmeye ve önemsenmeye değer olduğuna dair daha iyi bir anlayış kazanır. Okur bir dikkat yoğunluğu edinecek, daha özenli, refleksiyona dayalı bir düşünme yapısına geçiş yapabilecektir. Böylece sadece pasif ve belirsiz bir şekilde alınan deneyimlere hapsolmak yerine daha renkli, daha canlı, daha yoğun deneyimler elde edebilir[39].

Gerçi şunu vurgulamak gerekir ki edebi formların bu gücü filozoflar tarafından hiç fark edilmemiş ve bunlardan faydalanılmamış değildir. Her ne kadar felsefe-edebiyat/sanat ilişkisinin neliğine dair klasik kavrayış yukarıda bahsetmiş olduğumuz gibi, anlama karşı duygusallık, bilgiye karşı duygu, kavrama karşı metafor, gerçeğe karşı kurgu, genelliğe karşı bireysellik, argümana karşı üslup, mantığa karşı retorik vb. türünden zıtlıklara indirgenerek özetlenebilirse de bu ayrıştırma özelliklerinin hiçbirinin sabit olmadığını açıkça ortaya koyan çok sayıda karşı örnek de vardır[40].

Grätz ve Kaufmann'ın son derece yerinde bir şekilde işaret ettikleri üzere, felsefe tarihine daha yakından bakıldığında, felsefenin şiir ve edebi formlar ile sahip olduğu ayrılık ve karşıtlıklar bulanıklaşır ve bunun yerini nihai sınırlar çizmesi son derece zor olan, oldukça belirsiz ve muğlak sınırlar alır. Her şeyden evvel felsefî metinler hiçbir şekilde kesin olarak belirli biçim ve üsluplara indirgenemez, tam tersine alabildiğine zengin bir form çeşitliliği ihtiva eder. Felsefi fikirler ile şiirsel veya sanatsal açıdan iddialı metinler arasındaki bağlantı, felsefe tarihinde en başından beri bulunabilir.

[39] Richard Elridge, Literature, Life and Modernity, Columbia University Press, New York, 2008, ss. 22-23.
[40] Sarah Schmidt, Grenzräume – Grenzverhandlungen. Überlegungen zur Verhältnisbestimmung von Philosophie und Literatur, Handbuch Literatur & Philosophie (Herausgegeben von Andrea Allerkamp und Sarah Schmidt), De Gruyter,Berlin, 2021, s. 24.

> "Kant ya da Husserl gibi felsefenin şiirden net bir şekilde ayrılmasını ve 'katı bilimselliğini' savunan filozoflar bile metaforlar, karşılaştırmalar ve alegoriler gibi şiirsel ifade araçları olmadan tam olarak idare edemezler. Felsefe – çoğunlukla temsilcileri bunu görmezden gelse de - sadece metinsel olarak yazıldığı ve dilsel ifadeye bağlı olduğu için dahi kendi edebi niteliğine sahiptir[41]."

Fakat, Nietzsche ve romantiklerin konumunu eşsiz kılan şey, onlar söz konusu olduğunda edebî formların, felsefî argümanların ifade edilişinin basit araçlarından çok daha fazlası olması, felsefenin merkezinde yer almasıdır. Üslup çeşitliliği felsefe yapmaya içkin hâle gelir ve biçim en güçlü felsefî enstrümanlardan birisi olarak iş görür. İfade biçimleri, ifade edilenin kendisi kadar felsefî bir hüviyet kazanır. Düşünce üslup ile değil, üslup içinde açığa çıkar. Hiç şüphesiz felsefe tarihinde sanat ve edebiyat üzerine düşünen, bu alanlar üzerine felsefeler geliştiren çok fazla filozof vardır. Ancak eğer aşırı yorum olmayacaksa, Presokratikler ve Platon'dan bu yana edebi formları bunca kullanan ve düşüncelerini edebî formlar içre geliştiren pek az filozof vardır.

Şu hâlde felsefe ve edebiyat birbirlerini dışlamaktan ziyade birbirlerine müracaat etmesi ve karşılıklı sınırlarını daima açık tutması gereken alanlar olarak tasavvur edilmelidir. Bugün zaman zaman işaret edildiği gibi felsefe, kullandığı soyut dilin ve genelliğinin son tahlilde içi boş bir hiçliğe düşmesinden kurtulmak, ideallerini pratiğe dökerken söz konusu ideallerin bir tür zorbalık ve tahakküm aracı hâline gelmesinden kaçınabilmek için edebiyatın tekilliğinden ve edebi formların indirgenmesi zor karakterinden faydalanabilir. Buna karşılık edebiyat, salt bir eğlenceye dönmekten ve basit kelime oyunları hâline gelmekten kurtulmak için felsefenin derinliğine ve anlam arayışına başvurabilir. Felsefe ve edebiyat hem boş idealizmden hem de boş tikelcilikten kaçınarak insan yaşamına, insan bağlılıklarına ve tutkularına dikkat biçimleri geliştirmek için birbirleriyle etkileşime girmek durumundadırlar[42]. Schmidt, felsefe ile edebiyatı aralarındaki sınırı geçişin mümkün olmadığı yahut çok zor olduğu kesin ve keskin sınırları sahip iki alandan ziyade, devamlı bir gidiş-geliş trafiğine sahip bir karşılaşma ve alışveriş içerisindeki bir ortak sınıra sahip alanlar olarak tasavvur eder. Ona göre böyle düşünüldüğü takdirde, karşıtlıklar olarak belirlenen özellikler üzerine daha az kısıtlayıcı biçimde düşünebilme fırsatı ortaya çıkar. Hiç şüphesiz bunu talep etmek, felsefe ve

[41] Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann, Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur, s. 16.
[42] Richard Elridge, Philosophy and Literature as Forms of Attention, The Oxford Handbook of Philosophy and Literature (ed. Richard Elridge), Oxford University Press, Oxford, 2009, ss. 4-5.

edebiyatı ayrım gözetmeksizin tek bir düşünce olarak kavramak değildir. Daha çok iki disiplin arasındaki karşılaşmalarda, yeni ve kendine özgü biçimlerin ortaya çıkabileceği bir imkâna işaret etmektir[43]. Yani felsefeyi edebiyatla birlikte düşünme çabası onu daha alçak bir konuma indirgemek yahut belirli sınırlar içerisine hapsetmek anlamına gelmez. Tam tersine yeni olanakların imkânı üzerine soru sormak, yeni imkânları düşünmek anlamına gelir. Bu imkânı dile getirirken "Felsefeyi edebiyatla ilişkisi içinde düşünmek" der Danto, "felsefede hakikâte karşı duyulan özlemi bastırmak değil, indirgeyici okumalara karşı bir uyarıda bulunmak anlamına gelir[44]."

Peki ama felsefe ile edebiyat arasındaki ilişkinin mahiyetini sorgulama ve soruşturma ihtiyacı nereden doğar? Yeni ufuklara yol almak neden gereklidir? Hiç şüphesiz edebiyatın, edebi formların felsefe açısından bir olanak olup olmadığı sorusunu gündeme getirmek, bu konuda soru sormak, örtük olarak mevcut olanakların artık yeterli olmadığı, mevcut koşullarda bir problem olduğu varsayımını barındırır. O itibarla bu türden bir talep, felsefenin imkân ve olanaklarının sınırlılığının fark edilmesiyle yahut felsefenin mevcut hâlinden duyulan bir hoşnutsuzlukla alâkalıdır. Göreceğimiz üzere gerek Nietzsche'de felsefî üslûbun radikalleştirilmesi ve yenilenmesi gerekse de romantiklerde yeni bir tür olarak felsefî şiirin gündeme gelmesi güçlü bir felsefe eleştirisiyle el ele gider. Özellikle yirminci yüzyıl başından bu yana çeşitli filozoflar tarafından felsefeye birbirinden farklı görevler yükleme çabası ve sürekli felsefeyi yeniden tanımlama lüzumu hissetme durumu esasında felsefenin bir kriz yaşadığına açık yahut örtük olarak işaret eder. Zira bu kadar çok tanım yapma çabası ortada bir belirsizliğin hüküm sürdüğüne delalet eder. Heidegger'in son derece yerinde biçimde dikkat çektiği üzere felsefenin ne olduğunu soran soru, temelde bir probleme işaret etmektedir. Buna göre bir şeyin özünün ne olduğu sorusunun ortaya çıkışı, özü sorulan şey karardığında, karmaşıklaştığında ve insanın sorulan şeyle ilişkisi sarsıldığında gündeme gelir[45]. Felsefenin belirli sınırlara çekilerek, salt bir uzmanlık olarak anlaşılma çabası son tahlilde felsefenin yaşam ile ilişkisinde yetersiz kaldığına dair bir güvensizlik doğurmuştur.

---

[43] Sarah Schmidt, Grenzräume – Grenzverhandlungen. Überlegungen zur Verhältnisbestimmung von Philosophie und Literatur, s. 25.
[44] Arthur Danto, Philosophy and/as/of Literature, A Companion to Philosophy of Literature, (ed. Garry L. Hagberg, Walter Jost), Wiley-Blackewell, West Sussex, 2010, s. 55.
[45] Martin Heidegger, Nedir Bu Felsefe? (çev. Ali Irgat), Afa Yayınları, İstanbul, 1995, ss. 33-34.

Düşünmeyi estetize etme yahut felsefeyi edebi formlarla yakınlaştırma arzusu bu güvensizlik hâlinin bir neticesidir. Bu güvensizlik en temelde belirli bir felsefe yapma tarzına karşı duyulan güvensizliktir. Nietzsche ve romantiklerin güvensizlik duyduğu şeyin ne olduğu ne tür bir felsefe yapma tarzının onları rahatsız ettiği sorusu gündeme gelebilir. Carl Schmitt, romantizm özelinde, modern entelektüel tarihin her önemli durumunda geçerli olduğu gibi romantizmin aydınlatılması hususunda da başlanması gereken noktanın Descartes olduğuna işaret eder[46]. Gerçekten de hem Nietzsche'nin hem de romantiklerin getirdiği eleştiriler büyük ölçüde Descartes tarafından felsefenin gündemine sokulan kavramlara ilişkindir. Özne merkezli sübjektivite metafiziği, kavramın nesnenin özünü kuşattığını öne süren düşünme pratikleri, felsefenin mutlaka bir başlangıç noktasından yola çıkarak lineer bir şekilde ilerlemesi arzusunu gündeme getiren temelci felsefe anlayışları hem Nietzsche felsefesinde hem de romantik felsefede ciddi şekilde eleştirilmiştir.

Ranciere, romantikler üzerinden şiirsellik ilgisinin ve edebi form kullanımlarının temelci ve temsile dayalı felsefe yapma tarzlarını aşındırmaya matuf olduğuna işaret eder. Onlar temsilci bir felsefe benimsemek yerine, Fichteci ben'in kurucu rolünden esinlenmek suretiyle muhayyileyi ön plana çıkaran bir felsefe geliştirmişlerdir. Burada hayal gücü ya da muhayyile (Einbildungskraft) klasik felsefedeki gibi bir kurgulama yetisinden ziyade, "sanatçı bir insanlığın eğitim sürecinin birer ânı olan "imgeler"i üreten Bildung'un gücü olarak görülecektir[47]." Muhayyilenin bu etkin ve yaratıcı gücü, doğaya ve kültüre şiirselliğini tekrar armağan edebilecek yapıtları doğurma imkânına yol açacaktır. Bu açıdan romantizm yeni bir başlangıç umudu olarak, yitirilmiş olan masumiyeti, bir aradalığı yeniden kazanma ve bunu en çok da sanatla, şiirle yapma isteğinin üstelik bunun programını çizme amacının dışavurumudur. Bu şiirselliği doğaya ve kültüre yeniden kazandırmak, en temelde onu düşünmeye yeniden kazandırmakla başlar. Romantiklerin düşünme ve felsefe yapma biçimlerimizi değiştirme arzularının temelinde yatan dürtülerden birisi de budur. Onlar bu şiirselliği düşünmeye yeniden kazandıracak olan stratejileri inşâ etmeyi arzularlar. Onların öne sürecekleri fragmanlar benzeri üslûp stratejileri, bağlamdan kopuk parçalar olmak yerine bütün bağlamı içinde barındıran, sabitlikleri yıkma güç ve potansiyeline sahip olan biçimler olarak

[46] Carl Schmitt, Political Romanticism (çev. Guy Oakes), Routledge, New York, 2017, s. 52.
[47] Jacques Ranciere, Suskun Söz (çev. Ayşe Deniz Temiz), Monokl, İstanbul, 2011, s. 74.

okunmalıdır. Ranciere, romantik fragmanın bütün kemikleşmiş şeylerin yeniden başkalaşım hareketine dahil edilmesini sağlayan birim olduğuna dikkat çeker. Fragman felsefî açıdan sonsuz bir sürecin sonlu figürüdür ve temsile özgü anlatım biçimlerinin yerini alan/alması gereken ifade biçimidir[48].

Hem romantik hem de Nietzscheci edebi form kullanımları, klasik felsefe yapma tarzlarına bir meydan okuma olarak karşımıza çıkacaktır. Bu belirli bir anlamda tutarlılık sergileyen Batı felsefesini aşındırmak isteyen bir çabadır. Söz konusu tutarlılık, hakikâtin rasyonel olduğu ve insanın onu bir şekilde temsil edebileceğine dair duyduğu inançta görülebilir. Gerçekten de başlangıcından itibaren Batı felsefesi, hakikâtin rasyonel karakteri konusunda bir devamlılık ihtiva eder. Gerçi modern öznenin kuruluşuyla birlikte kadim dünyanın hiyerarşik varlık tasavvuru ve amaçlı evren tasavvuru derinden sarsılmıştır ancak, hakikâtin rasyonel olarak kavranabileceğine dair inanç ve amaç varlığını muhafaza etmiştir. Fakat, klasik dönemden miras alınan rasyonel hakikât fikrinin ufku, yalıtılmış epistemik bir öznenin rasyonel düşüncesi ile sınırlandırılmış ve böylelikle sübjektivite fikri hakikâtin alımlanması ve kavranması noktasında temel önemi haiz hale gelmiştir[49]. Nitekim modern dönemde özne, kendi dışındaki dünyayı kavramak için, bu dünyayı kendi rasyonel ve teorik imkânı ekseninde tanımlamış; onun çeşitlilik arz eden yapısını, aynı olan etrafında birleştirip sabitleştirmek suretiyle temsil etme yoluna gitmiştir[50]. Bu kavrayışta hakikât insanın epistemik evreninde kavranılabilir ve temsil edilebilir. Rorty, Descartes'tan başlayarak Kant'a kadar uzanan bir gelenek içerisinde felsefede ortak olan stratejinin daha kusursuz temsillere ulaşabilme stratejisi olduğunu düşünür. Burada temsilin bütünlüğü, tamlığı ve kusursuzluğu nosyonu ve büyük bir ayna olarak zihnin bu faaliyeti gerçekleştirdiği düşüncesi hâkimdir[51]. En kaba tarifiyle temsil fikri, bir konu ya da varlığın daima temsil edende mevcut olduğu iddiasındadır. Buna göre temsil edilen bir şeyin varlık, kimlik ve mevcudiyeti, temsil

[48] Jacques Ranciere, Suskun Söz (çev. Ayşe Deniz Temiz), Monokl, İstanbul, 2011, s. 75.
[49] Her ne kadar klasik düşüncede, özne modern anlamda sahip olduğu konuma sahip olmasa da ve hakikât, özenin kurmaya yetili ve yetkili bir şey olmasa da kimi bakımlardan modern temsil fikrinin kökenleri kadim düşüncede yatmaktadır. Buna göre Grek düşüncesinde bugün genel olarak Batı dillerinde ve felsefesinde kullanıldığı anlamda bir temsil kavramı olmasa da insanın aklı vasıtasıyla özü gereği rasyonel olan hakikâte ulaşabileceği inancı temsil fikrinin kökenlerini hazırlamıştır (Detaylı bilgi için bkz. Sema Çevirici, Postmodern Düşüncede Temsil Krizi, DBY Yayınları, İstanbul, 2020, ss. 21-33).
[50] Sema Çevirici, Postmodern Düşüncede Temsil Krizi, DBY Yayınları, İstanbul, 2020, s. 62.
[51] Oysa Rorty, felsefi kanaatlerimizi belirleyen şeylerin önermeler değil resimler; düz cümleler değil metaforlar olduğunu söyler (bkz. Richard Rorty, Felsefe ve Doğanın Aynası (çev. Funda Günsoy Kaya), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2006, s. 18).

edende tamamıyla ihtiva edilir. Temsil ilişkisi ikili bir ilişkidir. Bir temsil eden ve bir de temsil edilen (özne ve nesne) olmak üzere iki farklı unsur vardır. Temsil eden, temsil ettiği şeyin birebir aynı değildir ve arada her zaman asla kapanmayacak olan bir boşluk, bir fark bulunur. Azade Seyhan'ın da dile getirdiği üzere, modern temsil düşüncesi, bu farkın kapanmasının, yok olmasının olanaksız olduğunun farkında olduğundan, bu boşluğu örtecek, aradaki farkı yok sayacak yöntemler arar[52]. Bu anlamda öznenin kuruluşu ile dış dünyadaki tüm nesnelerin özünün, öznenin oluşturduğu sabit kavramlar yoluyla kavranabileceği fikri eş zamanlıdır.

Hem hakikâti bütün otoritelerden bağımsız biçimde kavramaya muktedir özne fikrinin temeli hem de bu hakikâtin öznenin zihnindeki kavramlarla temsil edilebileceği fikri esas itibariyle on yedinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Temeline başta Bacon'u ama en çok da Descartes'ı koyacağımız bir dönem olarak on yedinci yüzyıl ile birlikte insanın o döneme kadar kurduğu birçok ilişki temelinden sarsılmış özellikle de insanın doğa ile olan ilişkisi bir daha geri dönülemeyecek şekilde değişmiştir. Modern hakikât tasavvurlarının şekillenmesinde Descartes felsefesinin oynadığı rol, oldukça büyük bir öneme sahiptir. Çünkü Descartes, tıpkı Bacon ve Hobbes gibi geleneği, geleneksel bilgeliği reddeder ancak bununla kalmaz ve dünyanın mekanizasyonu düşüncesine onlardan daha fazla katkı yapar. O, dünyanın matematikleştirilmesine yaptığı güçlü vurguyla ve felsefede özneden ya da birinci şahıstan yola çıkmasıyla modern dünyanın inşâsını gerçekleştirmiştir[53]. O itibarla, Descartes, Hegel'e göre gelişen, Heidegger'e göre gerileyen bir sürecin en önemli uğrak noktalarından birisidir ama her halükârda iki filozof için de Descartes, modern çağın ilk gerçek ürünüdür[54].

Dünyayı kavrama etkinliğinde, sağlam bir dayanak vücuda getirmek amacıyla bir Arşimed noktası belirleyen Descartes felsefesi, modern zamanların en büyük olaylarından birisi haline gelmiş; bütün otoriteleri reddederek bizzat öznenin kendisine sırtını dayaması bağlamında, birçok filozofun felsefesini derinden etkilemiştir. Descartes'ın bu gelenek reddi o denli önemlidir ki, Descartes'tan itibaren modern düşünce ve bu düşüncenin bir devamı olarak görülebilecek olan Aydınlanma düşüncesinin temel

[52] Azade Seyhan, Representation and Its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism, University of California Press, 1992, s.4.
[53] Ahmet Cevizci, On Yedinci Yüzyıl Felsefesi Tarihi, Asa Kitabevi, Bursa, 2007, s. 92.
[54] Tülin Bumin, Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 9.

karakteristiği, gelenek ile olan kopmada kendisini gösterir. Modern düşünceyle birlikte ortaya çıkan şey, orta ve uzun vadede, insan aklının temelde gelenek üzerine yükselen otoritelerden bağımsızlaşması ve geleneksel bilgi kaynaklarını tahtlarından indirmek suretiyle hakikâtin araştırılması söz konusu olduğunda kendinden menkul bir yapı kazanmasıdır. İnsan kavrayışından politikaya, epistemolojiden ontolojiye kadar neredeyse bütün alanlarda radikal bir değişimi imleyen modern dönüşüm tarafından oluşturulan insandan beklenen daha şüpheci, daha bireysel ve daha seküler olmasıdır. Bununla birlikte, belirtmiş olduğumuz üzere, insanın hakikâte ulaşma çabasında müracaat ettiği yol ve yöntemler de değişmiştir. Bu yeni tasavvurda hakikât arayışında, epistemolojik kesinlik ve objektif geçerlilik iddiaları taşıyan ve tabiatı kontrol etme amacı güderek kendisini modern zihnin kurtarıcısı olarak takdim eden bilim, önemli bir rol oynar[55].

Bütün bilimlere temel olabilecek kesin ve sarsılmaz bir bilginin peşinde olan Descartes, önceki bütün otoritelerden bağımsız yeni bir sistem oluşturma arzusundadır. Onun bu yeni sistem ve yönteminin temelinde otoriteler, yetkeler, alışkanlıklar, öğretmenler, kitabî bilgiler değil, insanın bizzat kendisi bulunmaktadır. Onun felsefesini karakterize eden temel husus, o güne kadar hocalarından yahut alışkanlıklarından edindiği bilgilerin hepsini, topyekûn biçimde zihninden söküp atmak ve ancak kendi akıl süzgecinden geçirdikten sonra bu bilgileri kabul etmek istemesidir[56]. Burada artık gelenek, geçmiş, kitaplar, âlimler yoktur. Kurucu rol yalnızca özneye aittir[57]. O itibarla Descartes'la birlikte, özne, modern düşünce öncesinde, her şeyin merkezinde yer alan kadiri mutlak Tanrı'nın yerine ikâme edilmiştir. *Cogito ergo sum* diyen filozof, sebepleri kendisinde arayacaktır. Descartes üzerinden Aydınlanmaya miras kalacak olan akıl kavrayışında, akıl insanın varoluşunun kanıtlanmasında en önemli merci haline gelecektir[58].

---

[55] Richard Tarnas, Batı Düşüncesi Tarih II: Modernite'den Günümüze Kadar (çev. Yusuf Kaplan), Külliyat Yayınları, İstanbul, 2014, s. 90.

[56] Rene Descartes, Yöntem Üzerine Konuşma (Çev. Çiğdem Dürüşken), Alfa Basım Yayın Dağıtım, İstanbul, 2015, s.44.

[57] Şöyle der Descartes: "Bundan birkaç yıl önce, gençliğimden bu yana ne çok yanlışı doğru olarak kabul ettiğimi, dolayısıyla bu yanlışların üzerine temellendirdiğim şeylerin ne kadar kuşku götürdüğünü fark ettim ve o günden itibaren bilimlerde sağlam ve kalıcı bir şey inşa etmek istiyorsam hayatımdaki her şeyi bir kerede kökünden söküp atmam ve meseleye tekrar en başından başlamam gerektiğini anladım (Rene Descartes, Meditasyonlar (Çev. Çiğdem Dürüşken), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 2017, s.23)."

[58] Doğan Özlem, Evrensellik Mitosu, Notos Kitap, İstanbul, 2015, s. 65.

Descartes'ın zihin ile beden, dolayısıyla da dış dünya arasında yaptığı kesin ayrım, bilen özne ile bilginin nesnesi arasında bir kopuş gerçekleştirmiş ve özne bu ilişkide, belirleyici taraf haline gelmiştir. Bu anlamda Descartes'ın düşünen töz olarak özneyi belirlemesiyle, çalışmamız açısından önem arz eden temsil problemi arasında yakından bir ilişki söz konusudur. Öznenin hakikâti kavrayabilecek temel töz olarak belirlenmesiyle, zihin nesnelerin özünü kavrayabilecek, onları oldukları hâliyle temsil edebilecek bir konuma yükseltilmiştir. Zihin ve beden arasında yaptığı keskin ayrımla insanın özünü zihin olarak belirleyen, böylelikle bedenle ilişkiyi minimum düzeye indirgeyen Descartes'la birlikte insanın kendi bedeni ve doğa ile olan ilişkisi tâli bir konuma indirgenmiştir. İnsan doğa ile organik bir ilişkiye sahip değildir ve son tahlilde onun efendisi olmalıdır. Bu bağlamda Descartesçı düşüncede, özne doğayı ve doğada mevcut bulunan nesneleri, kendi zihinsel temsilleri vasıtasıyla yeniden kurgulamak suretiyle onu mekanik yasalara tâbi bir tür makine olarak görecektir[59].

Descartesçı özne ve temsil kavramları Nietzsche'den ve romantiklerden önce de ciddi eleştirilerle karşılaşmıştır hiç şüphesiz. Locke'un doğuştan ideleri yadsımak suretiyle Descartesçı mutlak temsil fikrine getirdiği eleştiri[60] yahut Hume'un töz olarak özne fikrinin esasında geçişlerin gözden kaçırıldığı bir alışkanlığın yanılsaması olduğu eleştirileri[61] buna örnek gösterilebilir. Özellikle Kant'ın, Hume'un eleştirileri üzerinden kurguladığı felsefesi, temsili hakikât probleminin yarattığı sorunların görünür hale geldiği bir felsefedir[62]. Gerçekleştirdiği Kopernik devrimiyle algıladığımız haliyle dış dünyayı

[59] Günümüzde yaşadığımız etik, biyolojik ve psikolojik birçok sorunun temelini Kartezyen felsefenin mekanist doğa ve evren tasavvurunda bulan Capra, Descartes'ın ünlü düşünüyorum o halde varım cümlesinde, çağımızın özetini görür. Ona göre Descartes'ın düşünüyorum o halde varım cümlesiyle, zihin ve beden arasında yaptığı ayrım günümüzü derin biçimde etkilemiştir. İnsanlar zihinlerinin içine çekilmek suretiyle, bedenleriyle düşünme tekniğini ve bilme aracı olarak bedenlerini kullanmayı unutmuşlar ve böylece kendilerini doğal çevrelerinden koparak, bütün canlı organizmaların zengin çeşitliliğiyle bir arada yaşamayı ve ortaklığı kaybetmişlerdir. Frank Capra, Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası (Çev. Mustafa Armağan), İnsan Yayınları, İstanbul, 2014, s.46. Lezsek Kolakowski, moderniteyle birlikte yaşanan krizlerin başlangıç noktasını Descartes felsefinde bulur ve bunu şöyle dile getirir: "Peki ilk suçlu kim? Descartes mı? Herhalde evet ve formüle bağladığı tarihi gelişim kendisini aşsa da evveliyatı olsa da öyle. Descartes, maddeyi özün çeşitli uzantıları olarak görmek, evrendeki çeşitliliği indirgemek, kainati birkaç ihata edici kaideye baş eğdirmek ve Tanrı'yı, 'İşte bu düzeni kuran da herhalde o!' diyerek onun yaratıcısı ve sponsoru statüsüne (tanımına) indirgemek suretiyle tıkır tıkır işleyen ilahi nizam kavramını yok etti. Leszek Kolakowski, "Modernliğin Sonsuz Duruşması (çev. Selahattin Ayaz), Pınar Yayınları, İstanbul, 1999, s. 18"

[60] Bkz. Locke, J. (2017). İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme. (çev. V. Hacıkadiroğlu,) İstanbul: Kabalcı Yayınevi: s. 92.

[61] Hume, D. (2015). İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme. (E. Baylan, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 153-154.

[62] Andrew Bowie, From Romanticism to Critical Theory, Routletge, 1997, London, s. 33.

bir şekilde zihnimize bağlı kılan Kant, dünyaya yönelik bütün tecrübelerimizin mutlak temsiller olmak yerine insanî temsiller olduğunu dile getirir. Her ne kadar Kant düşüncesinde klasik metafiziğin görülür dünya – düşünülür dünya ayrımı devam etse de düşünülür dünya insan erişimine kapanır ve görülür dünya, özerk bir statü kazanır. Kant'ta özerk bir statü kazanan görülür dünya, Nietzsche düşüncesinde bağımsızlığını ilan edecektir. Kant'ın görülür dünyaya özerk bir statü verdiği göz önünde bulundurulduğunda Nietzsche bu anlamda Kantçı projenin sürdürücüsü olarak yorumlanabilir. Ferry'nin de işaret ettiği üzere Kant'ta hâlâ aklın zorunlu idesi statüsünü muhafaza eden düşünülür dünya fikrinin tamamen ortadan kaldırılması Nietzsche ile birlikte gerçekleşecektir. İnsanî duyulur dünyaya biriciklik ve yegâne gerçeklik statüsünü veren Nietzsche, düşünülür dünyayı tasfiye edecek, hakikât fikrini sorgulanır hâle getirecek ve böylelikle görülür dünyayı algılama biçimimiz olan sanatsal formları öne çıkaracak ve estetik bir devrim gerçekleştirecektir[63].

Descartesçı öznenin ve temsil olarak hakikât fikrinin mutlak anlamda reddedilmesi Nietzsche ile mümkün olur. Nietzsche her şeyden evvel, Descartes'ın düşünen ben olarak nitelediği, kendinden menkul ve hakikâti temsil etme yeti ve salahiyetine sahip olan özneden şüphe duyar. O, Descartesçı anlamda 'Ben' kavramının bir masal, bir kurgu, bir kelime oyunundan ibaret olduğunu düşünür (KSA 6: 91, GD, Die vier grossen Irrthümer, 3). Nietzsche'ye göre Descartesçı töz-özne esasında gramatik alışkanlıklarımızın bir neticesidir: "Kelimelerin tuzağına yakalanan Cartesius'tan daha dikkatli olalım. Cogito kuşkusuz tek bir sözcüktür: ama çok anlama gelir: birçok şey çok boyutludur ve biz iyi niyetle tek olduğuna inanarak ona kabaca sarılırız (KSA 11: 639, NF-1885,40[23])."

Descartes'ın düşünme faaliyetini, düşünen bir varlık ile özdeşleştirmesi insanın asla kurtulamayacağı gramerin bir getirisidir. Descartes, düşünceye bakarak, bedenden, dış dünyadan, duyulardan ve tutkulardan bağımsız bir ben varsaymıştır. Nietzsche özneye olan inancı en eski alışkanlığımız olarak sunarak onun gramer ile bağına işaret eder. Gramere o kadar bağlıyızdır ki her olayın bir yapma olduğunu ve her yapmanın da bir

[63] Luc Ferry, Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı (çev. Devrim Çetinkasap), Pinhan, İstanbul, 2012, s. 35.

yapan varsaydığını düşünmekten kendimizi kurtaramayız (KSA 12: 102, NF-1885, 2[83]).

Nietzsche'nin özne eleştirisini ele alırken bir hatadan şiddetle kaçınmak gerekir. Nietzsche kişinin bir benliği olduğunu, bilinci olduğunu, bilinçli bir öznelliğe sahip olduğunu yadsımaz. Onun eleştirisi, bütün ilişkiselliklerden bağımsız olarak ortaya çıkan modern özne kavrayışına karşı gerçekleştir. Onun karşı çıktığı şey, tarih dışı bir varlık olarak öznedir. Ona göre bu anlamda özne, Batı metafizik geleneğinde ortaya çıkmış bir kavramdır ve bu haliyle onu vücuda getiren tarihsel sürecin izlerini taşır[64]. Nitekim kendinden menkul bir özne kavrayışının üretilen bir şey olduğunu düşünen Nietzsche, tek bir özne yerine çokluk olarak özne kavrayışını düşünür. Bir fragmanda şöyle der: "Tek bir özne varsayımı belki de gerekli değildir; belki de düşüncemizin ve genel olarak bilincimizin temelinde karşılıklı etkileşim ve mücadele yatan bir özneler çokluğu varsayımına izin verilebilir. (…) Benim hipotezim, çokluk olarak özne (KSA 11: 650, NF-1885,40[42])." O, özneyi bir çokluk olarak tanımlar ve onu bir ilişkiler ağı içerisine yerleştirir ve böylelikle onun kendinden menkul olduğu vehmini aşındırmak ister.

Benzer şekilde romantikler de Descartesçı temelci felsefe kavrayışını ve mekanik doğa anlayışını eleştirirler. Romantik doğa kavrayışı, doğayı ve bilgiyi kimi mekanik ilkelerle açıklamaya çalışan Descartesçı doğa kavrayışından ve kartezyen epistemolojiden ciddi biçimde ayrılır. Descartesçı kavrayışta zihin ve beden birbirlerinden tamamen ayrı olan ve ancak neden-etki bağlamında birbirleriyle ilişki kurabilecek olan tamamıyla farklı tözlerdir. Burada ya madde zihnin nedenidir ki bu realizmin temel çıkış noktasıdır yahut da zihin maddenin nedenidir, bu da idealizme götürür. Kartezyen düalizmin bir problemi de bilginin açıklanması hususunda ortaya çıkar. Descartesçı epistemolojide bilgi, dış dünyadaki nesne ile bu nesnenin zihindeki temsili arasındaki uygunluk varsayımı bağlamında ortaya çıkar. Buna göre bir nesneyi bilmek onun zihnimizdeki temsili vasıtasıyla mümkündür nitekim bu temsil söz konusu nesnenin bütün özelliklerini kuşatabilecek bir durumdadır. Ancak bu türden bir bilgi kuramı beraberinde birçok güçlüğü getirecektir. Haklı olarak şu soru gündeme gelir: temsilin zihne, nesnenin ise maddi alana ait olduğu ve bu ikisinin de birbirinden tamamen

[64] Matthew Rampley, Nietzsche, Aesthetics and Modernity, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, s. 60

bağımsız olarak varolduklarının varsayıldığı bir durumda, temsil ile nesnenin mütekabiliyetlerine dair elimizde ne tür bir güvence vardır? Temsilin nesneyi temsil ettiğini nereden bilebiliriz? Birbirinden bu denli farklı varlık alanlarının arasındaki bağ konusunda kendimizden bu denli emin olmamızı sağlayan şey nedir? Bu bağlamda beden ile zihnin birbirinden tamamen farklı olduğunu dile getiren Kartezyen görüş, bilginin bir tür temsil ilişkisi üzerine yükseldiğini söylediğinde, aslında bizzat öne sürülen ilk önerme tarafından çürütülmektedir. Mekanik doğa kavrayışı, belki doğadaki nesneleri açıklamakta nispî bir başarıya sahiptir ancak söz konusu yayılıma sahip olmayan düşünme türünden fenomenleri açıklamak olduğunda yetersiz kalmaktadır. Descartesçı evren modelinden radikal biçimde farklı bir evren modeline sahip olan romantikler, mekanik doğa kavrayışının yerine organik bir doğa kavrayışı önerirler ve bu türden bir doğa kavrayışının söz konusu problemleri çözebileceğini düşünürler. Bu doğa kavrayışında, her ikisi de aslında tek bir canlı gücün farklı derecelerde dışa vurumu olduğundan zihin ile beden arasında bir düalizm olmayacaktır. O itibarla da birbirinden tamamen farklı iki varlık arasındaki ilişki problemi olarak bilgi problemi ortadan kalkacaktır. Nesnenin öznedeki temsili, nesneden farklı bir dünyada bulunmaz. İkinci olarak nesne ile özne arasındaki ilişki rastgele bir ilişki değildir. Özne ve nesne kendi varlıklarını ancak diğeri vasıtasıyla kavrayabileceğinden aralarındaki bağ son derece güçlüdür. Nitekim organik modele göre, doğadaki her şey organik bir bütünün parçasıdır ve bu parçalar bütünden tamamıyla koparılamaz ve bütün parçalarına ayrılabilir bir mahiyette değildir. Parçalar, kendi başlarına varolabilir bir yapıda değildirler ve hepsi kendisinde aynı zamanda bütünü de barındırmaktadır. Tıpkı bütünün tüm parçaları gibi, özne ve nesne de birbirleriyle ilişkilidir. Öznenin nesneyi tanıması, bilmesi nesnenin kendi etkinliğini de artıracağından aslında öznenin nesneyi tanıması, nesnenin bizzat kendisini tanıması demektir. Sanatsal üretim ve felsefi tefekkür en yüksek düzeydeki aktiviteler olduğundan, sanatçının yahut filozofun doğayı tanıması, doğanın bunlar aracılığıyla kendisini tanıması anlamına gelir[65].

Hem Nietzsche hem de romantikler çeşitli bağlamlarda temsilci düşünme pratiklerinin ve sübjektivite metafiziklerinin yarattığı sorunların çağında yaşadığımızı düşünürler. Nietzsche bu süreci bütün bir Batı felsefesinin doruk noktası olarak kavrar.

[65] Frederick C. Beiser, The Paradox of the Romantic Metaphysics, Philosophical Romanticism (ed. Nikolas Kompridis), Routledge, London, 2006, s 231.

Ona göre modern felsefe, Platoncu felsefede ve Hristiyanlıkta zaten içkin olarak varolan bir şeyin açığa çıkışına karşılık gelir. O, Hristiyan ahlâki fail kavrayışı ile Descartesçı özne arasında bir bağ görecektir. Romantikler Nietzsche'den farklı olarak kırılmayı salt modern döneme ait bir mefhum olarak kavrarlar. Bu nedenle onlar sıklıkla Platon felsefesini kendi arzuladıkları felsefe yapma biçiminin öncülü olarak görürler. Her ne kadar krizin ardındaki tarihsel süreci değerlendirmede birbirlerinden ciddi biçimde ayrı düşseler de Nietzsche ve romantiklerde ortak olan tema bir krizin neden olduğu hoşnutsuzluk temasıdır. Söz konusu kriz kavrayışı, göstermeye çalışacağımız üzere, romantikler ve Nietzsche üzerinden 20. Yüzyıl Batı felsefe ve sanatının ana meselelerinden birisi hâline gelecektir.

Düşünmenin estetize edilmesinin, felsefenin sanat ve edebiyatla daha yakın bir konuma gelmesinin yahut bu alanların imkânlarından faydalanmasının salt entelektüel değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik boyutları mevcuttur. Burada gündeme gelen şey düşünme biçimini değiştirmenin insanı kuşatan yaşam formlarını değiştirebileceği ümididir. Mevcut yaşam tarzlarını dönüştürmek ancak ve ancak söz konusu yaşam formlarını oluşturan düşünme biçimlerini dönüştürmekle olanaklı olacaktır. Tam da bu nedenle Vattimo, Heidegger'den mülhem, teknolojinin bugün insan üzerinde tehlikeli biçimde hakimiyet sürdüğü toplum modelinden kurtulma yolunun teknolojinin özünün teknolojik değil metafizik olduğunun fark edilmesi olduğunu söyler[66]. Ancak bu metafizik temel bir kere ortaya çıkarıldıktan, daha sonra da onun söz konusu metafizik yapısıyla hakkıyla hesaplaştıktan sonra tünelin sonunda bir ışık belirebilir. Ancak bu fark ediş ve hesaplaşma neticesinde, söz konusu medeniyet ve insan tasavvurlarının yegâne ihtimal olmadığı, insana, topluma, doğaya bakışta başka alternatiflerin de bulunduğu, söz konusu rasyonalist-teknolojik tasavvurun, diğer tasavvur ve kavrayışların hiçbirinden daha üstün ve kıymetli olmadığı kavrandığında yeni bir düşünme ufkunun imkânı açığa çıkar. Tam da bu bağlamda Lacoue-Labarthe'ın işaret ettiği üzere, Nietzsche edebi kurguyu dolaşıma sokarak Parmenidesçi düşünce-varlık özdeşliğine meydan okuyacak, uzun yıllar bastırılmış Herakleitosçuluğu canlandırarak, Parmenidesçi, Platoncu, Hegelci 'hâkim' felsefeyi aşındırmaya çabalayacaktır. Dahası kurguyu esas gerçeklik olan yalan olarak adlandırmak suretiyle Platoncu metafizik

[66] Gianni Vattimo, Modernliğin Sonu (çev. Şehabettin Yalçın), İz Yayınları, İstanbul, 1999, s. 26.

görünüş-gerçeklik karşıtlığı temelinde sanı-bilgi, varlık-oluş, mitos-logos türünden dikotomileri sorguya çekecektir[67].

Bütün bu söylenenlerden hareketle denilebilir ki düşünmeyi estetize etmek, aynı zamanda gerçekliği de dönüştürüp, güzelleştirme iddiasını yahut umudunu içinde barındırır. Burada düşünmemizi ve düşünmemizin aracı olan kelimelerimizi değiştirmenin yaşantımızı değiştireceğine yönelik güçlü bir inanç mevcuttur. Örneğin Baumann ve Mazzeo, gerçeklik dediğimiz mefhumun esasında kelimelerle örülü olduğuna dikkat çekerler[68]. Eğer Bauman ve Mazzeo haklıysa başka hiçbir şey felsefe ve edebiyat kadar gerçeklikle ilişkili değildir ve hiçbir disiplin doğrudan kelimelere dayanan; bütün evrenlerini kavramlar ve kelimeler üzerine inşa eden bu iki alan kadar birbirine yakın, birbiriyle alâkalı değildir. Eğer gerçeklik kelimelerle örülüyse, kavramları değiştirmek ve dönüştürmek, bizzat gerçekliğin kendisini dönüştürmek ve değiştirmek anlamına gelecektir. Kadim şairlerin kelimelere verdiği önemin temelinde de Platon'un şairlere ve Homeros'a yönelttiği eleştirilerin temelinde de bu bilgi/bilinç yatmaktadır. Şiir de felsefe de basit kelime oyunları olmaktan çok ötededirler. Onlar birer edimdir. O halde tekrara düşmek pahasına bir kez daha vurgularsak, düşünmeyi dönüştürme, onu estetize etme talebi, gerçekliği dönüştürme iddiası anlamına gelir ki bu türden bir iddianın ve arzunun temelinde gerçeklikten, mevcut toplumsal ve insanî koşullardan duyulan hoşnutsuzluk yatmaktadır. Zira bu çalışmada ele alacağımız filozofların felsefeleri de bu türden bir hoşnutsuzluk fikrinin gölgesinde gündeme gelir.

1.2. Öteki Modernlik: Romantikler ve Nietzsche'den Modernizme Uzanan Yol

Critchley, felsefenin hayâl kırıklığı ile başladığını düşünür. Dini yahut kültürel/politik bir hayâl kırıklığı ile başlayan, dini inancın krizinde hayatın anlamının, politik hayal kırıklığında ise adaletin anlamının sorulduğu bir durumdur bu. Dinin ve ondan doğan kavramların büyük metafizik tesellilerinin ortadan kalktığı ve varoluşsal bir merhem olamadığı, bütün büyük kavramların kesin olarak çöktüğü modernite ile de

[67] Philippe Lacoue-Labarthe, The Fable (çev. Hugh J. Silverman), The Subject of Philosophy, University of Minessota Press, Minessota, 1993, s. 5.
[68] Bauman & Mazzeo, Edebiyata Övgü (çev. Akın Emre Pilgir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s.20.

bundan duyulan hayal kırıklığına mukabil büyük filozofların felsefeleri vücuda gelmiştir. Critchley, Hegel, Nietzsche ve Heidegger'den bu yana felsefenin Tanrı'nın ölümü üzerine düşündüğünü ve bunun sadece Tanrı'nın ölümü anlamına gelmediğini aynı zamanda insana yaşamı anlamlandırması hususunda yardım eden bütün ideallerin, normların, ilkelerin, kuralların, amaçların ve değerlerin de ölümü anlamına geldiğine işaret eder[69]. Buradan hareketle, Critchley'nin, hayâl kırıklığı ile ilişkilendirdiği felsefenin yahut felsefelerin başlangıcı, kriz ile de ilişkilendirilebilir. Hayâl kırıklığı, bir krizin yarattığı hayâl kırıklığı olarak okunabilir. Çağdaş felsefî, edebî ve düşünsel teoriler göz önüne alındığında mevcut yaşam biçimlerinden duyulan hoşnutsuzluk teması onyıllardır sürekli tekrarlanan bir temadır. Avrupa kültürünün bir kriz içinde olduğu ve insanın dünya ile kurduğu ilişkinin son derece problemli bir mahiyet kazandığı fikri on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren yükselerek on dokuz ve yirminci yüzyıllara damgasını vurmuştur. Bu kriz fikri öylesine çok tartışılmış ve dile getirilmiştir ki Reinhart Koselleck kriz kavramının tarihini incelediği bir metninde, on sekizinci yüzyıldan bu yana kriz kavramının tarihsel akışı açıklama yordamı hâline geldiğini ve o zamandan bu yana kriz olarak idrak edilen zamanın kendi içinde bulunduğumuz zaman olduğuna dikkat çeker[70]. Özellikle çağdaş Alman düşüncesinde kültür, politika, ahlak, hukuk, felsefe, din vb. tüm alanlarda hâkim olan bir krizin mevcudiyeti sıklıkla dile getirilirken, işgaller, hükümet krizleri, devrimler, tarihi anlamlı bir süreç olarak görmeyi mümkün kılan birliğin ve telosun yitimi, yönelimsizlik, süreksizlik ve çöküş duygusunun her yere hâkim hâle gelmesi bu krizin dışa vurumu olarak öne sürülür[71].

Felsefi ve edebi birçok eser de bu kriz kavrayışı ve krizden duyulan tedirginlik, hoşnutsuzluk temaları ekseninde şekillenmiştir. Batı Avrupa dünyasından başlayarak bütün dünyaya yayılan modernleşmenin temel başarılarından olan modern bilim ve teknoloji ile liberal-demokratik kültürden rahatsızlık duyan, bu 'ilerleme' iddialarının kriz ile doğrudan alakâlı olduğuna kâni olan ve söz konusu iddialara son derece şüpheyle yaklaşan güçlü sanatsal ve felsefi bir damar vardır. Birbirinden çok farklı geleneklere ya da arka plana sahip olan şair, yazar, düşünür, sanatçı ve filozof çoğunlukla söz konusu hoşnutsuzluk ekseninde, aynı yelpazenin içerisinde değerlendirilirler. Bütün bu figürlerin

[69] Simon Critchley, Very Little...Almost Nothing, Routledge, London, 2004, ss.1-2.
[70] Reinhart Koselleck, Kavramlar Tarihi (çev. Atilla Dirim), İletişim Yayınlar, İstanbul, 2020, s. 213.
[71] Funda Günsoy-Kaya, Schmitt ve Strauss'ta Politik Olan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.18.

ortak noktası kabaca modernleşmenin bir ilerlemeden ziyade, tinsel anlamda bir gerileme, modernliğin ise bir yitim olduğunu düşünmeleridir. Bu tema on dokuz ve yirminci yüzyılın neredeyse bütün eserlerine damgasını vurmuştur. Pippin edebiyat ve felsefedeki temel metinlerin bunu son derece açık biçimde yansıttığına işaret eder. Pippin'e göre, Faust'un, bilimsel bilginin başarısızlığı olarak da yorumlanabilecek olan kaybedilmiş pazarlığı, Hölderlin'in şiirlerinde modernite ile birlikte kaybedilenlere yakılan mersiyeler, Nietzsche'nin devasa sonuçları haiz olan Tanrı'nın ölümü iddia ve ilanı, Balzac'ın, Stendhal'ın, Flaubert'in yeni ancak eskisinden iyi olmayan rekabetçi, sığ, fesat burjuva dünyası, romantiklerin bütünlüğe duydukları hasret ve her şeyi yeniden tadil ve tesis etme hayâlleri, Dostoyevski'nin büyük engizisyoncusunun düşünceleri, Proust ve Henry James'in yitik zamanın peşine düşmeleri, Joyce ve Eliot'un antik mitleri ironik kullanımı, Rilke'nin yokluk metafiziğine dayanan şiirleri, Husserl'in Avrupa bilimlerinin krizi iddiası, Heidegger'in varlığın unutuluşunu dile getirmesi, Beckett ve Kafka'da artık neşeli bir yer olmaktan ziyade cehennemî bir kabus olarak karşımıza çıkan dünya, otoriteye duyulan inancın ortadan kalkması, antihümanizm, negatif diyalektik, sanatın sonu, şiir yazmanın imkânsızlığı, mutlak olumsallık, metinlerarasılık, metafiziğin sonu, yazarın ölümü temaları, daha uzayıp gidebilecek bu listenin ilk sıralarında yer alır. Özellikle postmodernite ile birlikte kökenlerini Nietzsche ve Heidegger'de bulan modernite memnuniyetsizliği ayyuka çıkarken, Pippin'in iddasıyla Avrupa yüksek kültüründe hâkim hâle gelmiştir[72]. Özetle on sekizinci yüzyıldan itibaren modernitenin en büyük başarıları olarak telakki edilen doğa bilimi, teknoloji, ilerlemeci liberal-demokratik kültürün son kertede kendisini aşındırdığı ve yok etmekte olduğu fikri hâkim hâle gelmiş, modern Avrupa kültürünün değerleri ile hesaplaşmak isteyen bir gelenek ortaya çıkmıştır.

Bu gelenek içerisindeki düşünürler, modernlik tecrübesini başka isimler altında ifade ederler. Buna göre, Weber'in rasyonalizasyon, Marx'ın kapitalizasyon, Adorno ve Horkheimer'ın araçsal rasyonalite ve Heidegger'in Varlığın unutulması olarak adlandırdığı süreçler yoluyla insanın dünya ile kurduğu ilişkinin ciddi biçimde sarsıldığı ifade edilir. Critchley'nin de işaret ettiği üzere, felsefi modernitenin sorunu, Aydınlanma

[72] Robert B. Pippin, Nietzsche and the Melancholy of Modernity, Social Research, Vol: 66, No: 2, 1999, ss. 495-496. & Robert B. Pippin, Modernism as a Philosophical Problem, Blackwell Publishers, Massachusetts, 1999, s. xii.

değerlerinin gündelik yaşamı kavramakta sadece başarısız olmakla kalmayıp onun giderek çözülmesine yol açtığını gördükten sonra nihilizm sorunuyla nasıl yüzleşileceğidir. Üstelik buradaki çok çeşitli düşünürlerin ortak kabulü bu yüzleşmenin felsefe ile gerçekleştirilemeyeceğidir çünkü mevcut haliyle felsefe Nietzsche açısından Hristiyan-Ahlâkî dünya yorumu ile, Heidegger'e göre Varlığın unutulmuşluğu ile, Adorno'ya göre ise metalaşmış toplumun soyutlaması ile iş birliği yapan ideolojik bir aygıta dönüşmüştür[73].

Söz konusu düşünürlerin moderniteden ve bazı modern kategorilerden duydukları hoşnutsuzluğu kavrayabilmek için kısaca da olsa hoşnutsuzluğun nesnesinin karakterine değinmek gerekir. Zira bugün modernitenin krizi olarak adlandırılan hoşnutsuzluğu kavramak ancak modernlik projesinin iddialarını ve bu iddiaların başarısızlığını kavramak ile mümkündür. Şu hâlde nedir modern olmak yahut Batı düşüncesinde modernleşme olarak adlandırılan hareketin temelinde yer alan şey nedir? Modern düşüncenin klasik Batı düşüncesinden ayrıldığı noktalar nelerdir? Varlığın rasyonel kavranabilirliği yahut en azından akla duyulan güven gibi kimi hususlarda kadim düşüncenin devamı olarak görülebilecek olan ve birçok meseleyi kadim düşünceden tevarüs eden modern düşüncenin gelenekten koptuğu noktalar nelerdir?

Pippin, modern olanın doğuşunun, Antik Yunan'dan tevarüs ettiği kavramlar olmakla birlikte Hıristiyanlıkla ve daha sonra onun eleştirisiyle de alakalı olduğuna işaret eder. Buna göre Antik Yunan'ın döngüsel zaman kavrayışından farklı olarak lineer bir zaman anlayışına sahip olan Hıristiyanlık ilerlemeci ve devrimci zaman anlayışının kökeninde yer alır ve modernitenin ileride çok farklı bir içerik ve biçimle çıkacak olan zaman anlayışının temellerini oluşturur. Tam da bu nedenle, her ne kadar modernitede ciddi değişimler söz konusu olsa da Pippin'in de vurguladığı üzere, modernitenin dönüşümün temelinde yeni bir akıl türünün keşfedilmesi yoktur. Bu değişimin temelinde bireyin, öznenin, iradenin vurgulanması ve bunun neticesinde gelenek fikrinin zayıflaması ve hakikâte erişme konusunda geleneğin yardımının önemsizleşmesi düşüncesi yatar[74]. Söz konusu bu dönüşüm fevkalade radikal bir dönüşümdür. Bireye ve özneye yapılan bu vurgu kişinin kendisi ve dünya ile kurduğu ilişkide daha yüce

[73] Simon Critchley, Very Little...Almost Nothing, Routledge, London, 2004, s. 12.
[74] Robert B. Pippin, Modernism as a Philosophical Problem, s. 21.

amaçların olduğu yahut insanın arzu ve amaçları arasında bir hiyerarşi olduğu fikrinin de terk edilmesi anlamına gelir. Doğanın herhangi bir kutsallığının olmadığı bir dünya görüşünde kişinin doğayı ve onun ruhunu anlayabilmesi, nesneler arasında varolduğuna inanılan uyumu tecrübe edebilmesi adına temâşâya dalması fikri de önemsizleşip anlamsızlaşacaktır.

Dönüşümün başlangıcı esas itibariyle Rönesans'ta vuku bulur. Rönesans aydını kendi yaşadığı deneyimi Ortaçağın karanlık ve yeniliğe kapalı dünyasından çıkış olarak adlandıracaktır. Her ne kadar antik dünyanın yeniden keşfi ile özdeşleştirilse de Rönesans esasında salt bir geri dönüş anlamına gelmez. Adıyla da müsemma olduğu şekliyle esasında o yeniden doğuştur ve Pippin'in de dikkat çektiği üzere her doğumda olduğu gibi projeksiyon ileriye doğrudur. Dolayısıyla salt reaksiyoner bir hareket olmaktan çok daha fazlasıdır. Bununla beraber modern düşüncenin temel argümanları esas olarak Bacon ve Descartes gibi filozoflarda ve Fransız Aydınlanma düşünürlerinde vuku bulur. Doğayı bir temâşâ nesnesi olarak değil de hâkim olunacak bir şey olarak görmek; onun matematiğin diliyle çözülebileceğine inanarak salt maddi düzlemde açıklamak; açıklamalarda ereksel nedenlere yer vermemek; antikite ile mukayese edildiğinde, bilgi yardımıyla gerçekleştirilebileceğine inanılan çok daha realist amaçlar belirleyerek, bilgelik, mutluluk gibi nihaî amaçları reddetmek; herhangi bir otoriteden bağımsız bilimsel bilginin sosyal alanda da büyük yardım ve fayda sağlayacağını düşünmek ve insanlığın durmadan ilerlediğine ve politik olarak daha aydınlanmış toplumlara doğru evirildiğine inanmak modernliğin genel karakterini oluşturan temel özellikler olarak dile getirilebilir[75]. Şu hâlde modernitenin ruhu en temelde kökenlerini on yedinci yüzyılda ortaya çıkan bilimsel 'ilerleme' düşüncesinde bulacaktır. Modernitenin ruhu, geçmişin, atasal olanın otoritesini yitirmesi bağlamında kadim dünya ile sürekliliğini koparmıştır. Burada mevcut olan artık gelenek vasıtasıyla temellendirilemez olarak görüldüğünden, geleneğin yetkisine duyulan saygı ortadan kaldırılır. Modernite bir açıdan kadimlerin baskın otoritesine bir karşı çıkışla karakterize olur. Ancak ilerleme ve mükemmelleşme en temelde bilimlere, daha doğrusu akıl ve deneyime dayanan fizik, matematik, geometri, tıp vb. alanlara aittir ve felsefe de dahil olmak üzere diğer disiplinler bu alanlara benzediği

[75] Robert B. Pippin, Modernism as a Philosophical Problem, Blackwell Publishers, Massachusetts, 1999, ss. 17-20.

sürece ilerlemeden nasibini alabileceklerdir. Sanat, edebiyat ve şiir gibi alanlar ise bu ilerleme zenginliğinden tamamen mahrumdurlar[76].

Bireye ve özneye yapılan şiddetli vurgu, hakikâtin otoriteler tarafından değil de ancak bireyin kendisi tarafından keşfedilebilecek bir şey olduğunu dile getiren Descartesçı görüş, doğanın kutsallığının kaybı, insanın dünya ile uyumlu hâle gelebilmek adına temaşaya dalması türünden kavrayışların dışlanarak ondan bütün olanaklarını tüketecek şekilde faydalanılması tarzı fikirler, salt teorik düzlemde kalmayan, bugün dünyanın hemen her yerinde bireylerin yaşamını tahkim eden temel görüşlerdir. Modern düşünce ve Aydınlanmanın etkisiyle özellikle on dokuz ve yirminci yüzyıllarda bilimsel karakteri ön plana çıkartılan yahut daha doğru bir ifadeyle bir bilim gibi davranması beklenen felsefe, andığımız ilişkileri düzeltmek yahut yeniden tesis etmekten çok uzaktır. Gerçekten de kimi düşünürlere göre, pozitif bilimler karşısında üstünlüğünü kaybeden felsefe bilimlere benzemek ve onlar gibi davranmak zorundadır. Özellikle epistemolojinin felsefenin hâkim disiplini haline geldiği on yedinci yüzyıldan bu yana öznenin bilme yetisi olarak zihin, zihnin işleyiş biçimi, zihnin bilgi üretme kapasitesi, zihin ile zihinsel temsiller olarak ideler arasındaki ilişki, temsilin kesinliği vb şeklindeki epistemolojik sorular felsefenin öncelikli sorunları haline gelir. Öznellikten arınmış olduğunu iddia ettiği evrensel olarak geçerli, rasyonel ve sağlam yöntemi yardımıyla kesin bir bilim olma saikiyle yola çıkan epistemoloji temelli modern felsefe, özne-nesne, bilen-bilinen, olgu-değer, olan-olması gereken, rasyonel-irrasyonel gibi farklı şekillerde kendisini gösteren dikatomik ayrımlara dayanır. Daha evvel de işaret etmiş olduğumuz üzere bu egemen anlayışa göre, felsefe sanat ve edebiyattan uzaklaştığı ve bilimin emin yoluna yaklaştığı ölçüde kesinlik ve genel-geçerlik kazanabilecektir.

Bu görüşler ekseninde şekillenen modernleşme deneyimi, bütün dünyada birkaç yüzyıl öncesine kadar hayâl dahi edilemeyecek devrim ve dönüşümleri vücuda getirmiştir. Bu durum bugün dahi, hiç değilse belirli entelektüel çevreler dışında, neredeyse itirazsız karşılanan ve coşkuyla kabul edilen bir deneyimdir. İnsanlığın hemen her alanında imkân ve olanaklarının arttığına duyulan katıksız inanç -neredeyse- itirazsız kabul görmektedir. Berman'ın belirttiği üzere modern olmanın 'bizlere' serüven, güç,

[76] Ernst Behler, Irony and the Discourse of the Modernity, University of Washington Press, Seattle, 1990, s. 38.

coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat ettiği bir gerçektir hiç şüphesiz. Bununla beraber yine modern olmak kendimizi, sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz ve bugüne kadar olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır. Dünyayı küçültüp, iletişim ve ulaşım araçlarını baş döndürücü bir hıza çıkartıp yaygınlaştırarak görünüşte insanlığı birleştiren ancak esasında paradoksal bir biçimde, bizi sürekli parçalanmanın, çelişkinin, belirsizliğin ve acının girdabına sürükleyen bir ortamdır bu[77]. İşte düşünmenin estetize edilmesi talebini doğuracak olan modern kriz düşüncesi, tam da bu çelişkinin, parçalanmanın, acı girdabının ufkunda gündeme gelir. Nietzsche'den ve hatta romantiklerden itibaren yaşam pratiklerimizde bir krizin saklanamayacak şekilde görünür hâle geldiği, Tanrı'nın ölümünün ilanından bu yana insanlığın her türlü amaçtan yoksun, fırtınada sürüklenen yapraklar gibi oradan oraya savrulduğu, nihilizmin insanı ve tüm insanî yapıp etmeleri tamamen etkisi altına aldığı düşüncesi sıkça gündeme getirilmiştir. Verili kavramlarımızda ve kavramlarımızı kurarken dayandığımız değerler zemininde, yine bu zemin üzerine yükselttiğimiz ahlâkî yahut entelektüel normlarımızda bir krizin varlığından bahsetmek söz konusu değerler zeminin ve düşünme biçiminin radikal biçimde sorgulanması, ipliğinin pazara çıkarılması ve yerine başka bir paradigmanın ikâmesi talebini de beraberinde getirir. Nitekim moderniteyle birlikte hâkim olan paradigmanın ömrünü tamamladığı, insan hayatını yöneten ve yönlendiren kavramların otoritelerini yitirdikleri iddiası çağımızın en sık dile getirilen iddialarından birisidir. Buna göre modernite ve modernite ile bağı içinde hümanizm, rasyonalizm, özne merkezcilik, ulusal kimlik, Avrupa kanonu, cinsiyet hatta varlığın bizatihi kendisi problemli olarak görülmeye başlanmış ve bu tema üzerinden

[77] Marshall Berman, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor (çev. Ümit Altuğ & Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 27. Berman, modern hayatın girdabının birçok kaynaktan beslendiğine işaret eder ve modernleşmeyi şu şekilde tasvir eder: "Modern hayatın girdabı birçok kaynaktan beslenegelmiştir: Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yokeden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatı üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanlan ve kurumlan bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazan. Yirminci yüzyılda, bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşatan süreçler "modernleşme" diye adlandınlmıştır (a.g.e, 28)."

modernitenin sonu söylemi vücuda gelmiştir[78]. Modernitenin sonu söylemi, onun başarı olarak yüceltip kutsadığı neredeyse bütün temaların da şüpheli bir konuma getirilmesine neden olur. Modern bilim ve modern felsefenin insana esenlik sunacağı, onu barışçıl ve huzurlu yarınlara taşıyacağı kanaatlerinden ciddi biçimde şüphe duyulur hâle gelinmiştir. Bu şüpheden felsefenin bizzat kendisi de nasibini almıştır. İnsanın söz konusu durumu karşısında metafizik olarak Batı felsefesi, yaşamın anlamı karşısında sözsüz kalmakla itham edilmiş ve çeşitli düşünürler tarafından yeni imkân ve olanakların zorunluluğu gündeme getirilmiştir. Her bir taraftan kriz ile kuşatılmış olan insanın bu durumu göz ardı edilebilir yahut saklanılabilir olmaktan çoktan çıkmıştır. Kolakowski, çağımızda bir kriz korkusuyla kuşatılmış olan insanın durumunu çarpıcı biçimde betimler:

> "Edebi olsun, felsefi olsun, çağdaşlık eleştirileri, korkunç çeşitliliği içinde, uygarlığımızın savunma mekanizması olarak görülebilir; ancak bu eleştiri, o müthiş sürati bugüne dek gemleyebilmiş değildir. Taziyetler bitmek tükenmek bilmiyor. Hayatın hangi şubesine göz atacak olsak 'Yahu, neler oluyor?' diye soruveriyor, sormuş bulunuyoruz; yani mesela, 'N'olmuş Tanrı'ya?' yahut 'Demokrasi'ye neler oluyor?' yahut 'Sosyalizm'e birşey mi oluyor?'... Aile için aynı şey; seks, sanat ve iktisadi durum için aynı şey. Sanki her sahaya şamil bir kriz korkusu sarmış içimizi; sebeplerini teşhis edemiyor, ancak tek kelimelik kolaycılıklara sığınarak kendimizi bir derece rahatlatabiliyoruz: 'Sebep kapitalizm!' derken, 'Tanrı unutuldu da ondan!' derken! İyimserlerin dinleyicisi çok oluyorsa da entellektüel çevreler bunları hor görüp, asık suratla dolaşmayı yeğliyorlar[79]."

Kolakowski'nin ifadeleri, Aydınlanma projesinin insanı mutlaka bir aydınlığa çıkaracağına inanan ama özellikle de dünya savaşları ve atom bombası ile sarsılan, bütün bir insanlığın, kendi ürettiği araçlar tarafından ortadan kalkabilecek olmasının farkına varan insanın şaşkınlığının dışavurumudur. Bu cümlelerin de işaret ettiği üzere insanın doğanın hâkimi olacağı ve böylelikle daha mutlu bir hayat elde edeceği düşüncesi, insanı hiç de bir yeryüzü cennetine kavuşturmamıştır. Bilakis tarih boyunca yaşamış halkların hiçbirinin hayâl dahi edemeyeceği çapta geniş kitlelerin ölümüne, büyük acıların yaşanmasına, soykırım gibi kavramların ortaya çıkmasına, insanın doğayla kurduğu kadim ilişkinin belki de onulmaz biçimde zedelenmesine neden olmuştur.

Böylesine bir sürekli değişimin, baş döndürücü hızın, doğa ile onulmaz bir şekilde kopan bağın, sürekli parçalanmanın bir noktasında -belki de zorunlu olarak- modernlik kendisine karşı dönmüş ve kendi ideal ve değerlerini dekadans olarak ortaya koymuştur.

---

[78] Robert B. Pippin, Modernism as a Philosophical Problem, s. 2.
[79] Leszek Kolakowski, "Modernliğin Sonsuz Duruşması (çev. Selahattin Ayaz), Pınar Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 22-23"

Tam bu anlamda Calinescu, birisi temelinde bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, kapitalizmin neden olduğu şiddetli ekonomik ve sosyal değişimlerin yer aldığı, ötekisi ise esasında estetik bir kavrayış olan iki farklı modernitenin varlığından bahseder ve ortaya çıkışlarından bu yana bu iki modernite arasındaki ilişkinin düşmanca olduğunu, birbirlerini ortadan kaldırmak istediklerini ve fakat buna rağmen şu yahut bu şekilde birbirleri üzerinde etkili olduklarını dile getirir. Modernitenin ilk versiyonu burjuva temelli ilerleme fikri, bilime duyulan güven, akıl kültü ve hümanizm ile özdeşleştirilmiş olan özgürlük fikri ile yakından alâkalıdır. Öteki modernite yahut karşı modernite ise, anti burjuva olarak tanımlanabilecek olan romantik başlangıçları haizdir. Orta sınıf değerlerinden duyulan tiksinti, söz konusu değerlerin reddi dahilinde bu estetik yahut kültürel moderniteyi tanımlayan şey, ilk türden modernitenin öne sürdüğü bütün iddialara karşı duyduğu derin şüphedir[80]. Bilimde, teknolojide, ekonomide, sosyal yaşamda ve hatta ahlâkî davranışlarda vücuda gelen radikal ilerlemeler neticesinde insanlığın geleneği aşarak hep daha iyiye doğru ilerlediğine duyulan inançla karakterize olan ilk türden modernliğin aksine bu ikinci tür modernlikte ilerlemeci değerlerin sorgulanması, rasyonalite kritiği, mevcudun parçalı toplumuna karşı bütünlük fikirleri gündeme gelir[81].

Kendisini daha çok felsefe ve sanatta gösteren bu karşı-modernite bugün modernizm olarak adlandırılır. Çoğunlukla modernite ile eş anlamlı kullanılan modernizm, esasında moderniteden duyulan rahatsızlığın ifadesidir. Bu etiket ile tanımlanan düşünürlerin temel amaç ve arzuları mevcut kültürde temelde bilim ve teknolojinin sahip olduğu otoritenin el değiştirmesi ve sanat ile edebiyatın ve bunlarla ilişkisi içinde yeni bir tür felsefenin kültürün yeni düzenleyicisi olarak belirlenmesidir. Pippin, modernitenin temel amaçlarına karşı sanatsal ve edebi muhayyilenin önemine vurgu yapılması ve modernitenin aydınlanmacı, liberal, ilerlemeci, hümanistik öz kavrayışına karşı ironi ve hiciv gibi çeşitli stratejiler gündeme getirmesi bağlamında modernist hareketin romantizmin varisi olduğunu vurgular. Gerçi modernizmde, romantiklerde mevcut bulunan gündelik yaşamın donukluğu karşısında manevi bir iç dünya vurgusu yoktur. Bununla beraber romantizmi andıracak şekilde modernizm burjuva kültürüne karşı duyulan hoşnutsuzluğu ve zor, anlaşılmaz, tuhaf, gayri-ticari

[80] Matei Calinescu, Five Faces of Modernity, Duke University Press, Durham, 1987, ss. 41-42.
[81] Alexander Nehamas, Nietzsche, Modernity, Aestheticism, The Cambridge Companion to Nietzsche, Ed: Bernd Magnus & Kathleen M. Higgins, Cambridge Uni. Press, Cambridge, 1996, ss. 223-224.

karakteriyle sanatsal aktivitenin, modernlikte ve burjuva hayatında bulunmayan bir bütünlük ve özerklik gösterdiğine vurgu yapar. Modern hayatın rahatsız edici derecede rutinleşmiş ve kendisine karşı körleşmiş yapısına karşılık yeni bir başlangıca, yeni bir yaratıcı faaliyete ihtiyaç vardır. Bu yeni biçim şoke edici ve zor anlaşılır karakteriyle, ticarileşmeye ve kitle kültürüne karşı bir direnç noktası oluşturacak şahsiyetiyle, modern aydınlanma geleneğinin iddia ettiğinin aksine insanî ideal ve değerlerin olumsallığına vurgu yapan mahiyetiyle sanattır[82].

Romantik düşünceyle birlikte sanat ve edebiyatta da bitimsiz bir ilerleme olduğu fikri gündeme gelmiştir. Sanat ve edebiyat, devamlı aynı formların çeşitli konular üzerinde kullanıldığı disiplinler olarak görülmek yerine yaratıcı zihnin sınırsız formlar kullanabileceği alanlar haline gelmişlerdir. Bu temelde modern bilimde yer alan sınırsız yetkinleşme fikri bir anlamda sanatsal ve edebi eserlere irca edilmiştir. Sanat ve edebiyat salt taklidin kullanıldığı alanlar olmak yerine yazarın, şairin, sanatçının deha ve muhayyilesinin ifadesi hâline gelmiştir. Okurun edebi eser karşısındaki konumu, eserlerle kurduğu ilişki ve eseri anlama imkânı da bu sonsuz ilerleme fikrinin bir parçası hâline gelmiştir. Bu bakımdan romantikler bir dönem olarak moderniteye karşı çıkarlarken bir akım olarak modernizmin ortaya çıkışında pay sahibi olmuşlar; ancak onların görüşleri neticesinde karşı modernlik olarak modernizmin gündeme gelme imkânı doğmuştur[83].

---

[82] Robert B. Pippin, Modernism as a Philosophical Problem, ss. 31-32.

[83] Ernst Behler, Irony and the Discourse of the Modernity, University of Washington Press, Seattle, 1990, s. 39-40. Romantiklerin edebi ve sanatsal vurgu söz konusu olduğundaki öncü konumunu bir örnekle açıklamak yerinde olabilir. Terry Eagleton edebiyat teorilerini incelediği eserinde, edebiyat teorilerindeki ciddi dönüşümün yirminci yüzyılda vücuda geldiğini dile getirir. Öyle ki o, edebiyat teorilerinin dönüşümü üzerine bir şeyler söylemek isteyen bir çalışmanın, başlangıç tarihi olarak Rus biçimcisi Victor Şiklovski'nin çığır açıcı denemesi 'Aygıt Olarak Sanat'ın yayımlandığı 1917 yılının belirlenmesi gerektiğini söyler. Buna göre Şiklovski ve Rus biçimcileri, edebiyatın başka bir şeye indirgenmesini reddetmiş ve onun kendi içinde incelenmesi gereken kendine özgü yasaları, yapıtları ve aygıtları olduğunu dile getirmişlerdir. Bu bağlamda edebiyat eseri, bir fikir iletme aracı yahut toplumsal gerçekliğin bir yansıması değildir. Edebiyat eserleri, dönüştürücü güçlerini başka bir yerden değil, kendilerinden alırlar. Bu anlamda edebiyat eserleri gündelik dili de dönüştürmeye muktedirdir çünkü bu eserlerin baskısıyla günlük dil yoğunlaşmakta, vurgulanmakta, çarpıtılmakta ve baş aşağı çevrilmektedir (Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı (çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 13-18.). Bunun yanında Eagleton'ın Rus biçimçileriyle başlattığı yeni edebiyat kavrayışında yazarın niyetinin bir önemi yoktur. Çünkü eğer şiir gerçekten bir nesne olacaksa yazardan ve hatta okurdan koparılmalıdır. Burada artık büyük edebiyat eserlerinin 'büyük' olmasının sebebi, bize yazarın ruhuna temas etme imkânı sağlaması değildir. Hamlet'i okurken, Sheakespeare'in zihnine ulaşmaya çalışmak, mümkün olmamasının yanında anlamsız bir çabadır. Çoğu zaman yazarlar da kendi anlamlarına sahip değildirler. Bu yeni edebiyat teorisi, 'Büyük İnsan' fikrinden koparak, yazarın metni yazma amaç ve niyetinin metnin yorumunda hiçbir anlam ifade etmediğini dile getirir. Artık odak yazar ya da okur değil, metnin kendisidir. Şiir şairin niyetinden bağımsız olarak, ne anlama geliyorsa odur (Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı (çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 60-63). Şiklovski'nin edebiyat tarihinde sahip olduğu konumun öneminin vurgulanması yahut tartışılması hiç şüphesiz çalışmamızın sınırları dâhilinde değildir. Onun burada

Benzer şekilde Nietzsche de sanatın radikal olarak yüceltildiği modernist hareketin öncülerinden birisi olarak değerlendirilir. Nitekim Pippin, Nietzsche'yi modernite karşıtı bir modernist olarak tanımlar. Her ne kadar bu tanımlama tartışmalı olsa da Nietzsche'nin iddialarının birçoğunun modernist düşünürler tarafından temellük edildiği de bir gerçektir. Özellikle modernite ile birlikte geçmiş ile olan bağın derin biçimde koptuğu, geçmiş bütün kültürlerin ortaya koyduğu değerlerin hepsinin modern zamanlarda değerini yitirip anlamsızlıklarının ortaya çıkması neticesinde vücuda gelen hiçlik duygusu ve bunlara karşı sanata verilen önem buna örnek gösterilebilir[84].

Tıpkı romantik felsefede yahut Nietzsche'de olduğu gibi modernist kavrayışta da dünyanın anlaşılmasında ve dünyayla ilişki kurulmasında sanatçılar, şairler ve edebiyatçılar ayrıcalıklı bir konum kazanırlar. Sanat ısrarla her şeyi tek merkezde toplamaya ve bir referans noktası aracılığı ile anlamaya çalışan modern bilim geleneğinin aksine, çeşitliliği, merkezsizliği, hareketi, değişimi temsil eder. Sanatçılar ve edebiyatçılar, her şeyi sınıflandıran ve tek bir boyuta indirgeyen bilimin aksine hayatı kendi karmaşası ve girift yapısı içerisinde kavramaya ve dile getirmeye çalışırlar. Teorik figür olarak filozofun ve bilim adamının karşısında sanatçı devamlı yüceltilir. Öyle ki Pippin, modernizm ile birlikte şiir-felsefe arasında mevcut bulunan kadim ihtilafın yeniden vücuda geldiğine dikkat çeker. Buna göre modernitenin benimsediği Aydınlanmacı söylemde evrensellik isteği, bütün rasyonel bireyleri bağlayacak genel ilkeler yaratılması arzusu bulunurken modernist şiir-edebiyat-felsefe geleneğinde bireyselliğin indirgenemezliğine, insan hayatının olumsallığının evrensel ilkelerle yahut bilim ve felsefenin soyut diliyle kavranamayacağına dair güçlü bir vurgu vardır. Batı felsefe geleneği tarafından gündeme getirilen kimi ilke ve ideallerin aydınlanmacılar tarafından radikalleşmesiyle ortaya çıkan kavrayışa gerçekleştirilen romantik ve aynı

anılmasının sebebi, Eagleton'ın Şiklovski'nin devrimci görüşleri olarak vurguladığı birçok fikrin Alman romantik düşünürleri tarafından çok önce vurgulanmış olmasıdır. Tam da bu anlamda Bowie, Eagleton'ın Şiklovski ile ortaya çıktığını dile getirdiği, sözgelimi dile verilen önem ve metni yazardan koparark anlamı yazarın düşüncesinden ziyade metnin kendisinde arama vb. kimi temaların, Alman romantiklerinde hâlihazırda mevcut olduğunu bu bağlamda yeni edebiyat kavrayışındaki dönüşümün, temelinin ve esas kurucularının Alman romantikleri daha da özelde Novalis, Friedrich Schlegel ve F. Schleiermacher olduğunu öne sürer. Alman romantiklerinde vurgu edebi metnin estetik yönünedir. Edebi metnin 'estetik' yönü ile kastedilen şey basitçe, bir metnin mevcut dilbilimsel ve biçimsel kurallarla sınırlandırılmayan yapısı ve bu kural tanımaz yapısıyla kazandığı anlamdır. Rus biçimciliğinde metnin estetik yapı kazanması hâlihazırda bilinen dünyayı daha önce görülmemiş şekilde yeni bir bakışın ışığında ortaya çıkarması yani bilinmeyeni, bilinir hale getirmesidir (Andrew Bowie, From Romanticism to Critical Theory, Routletge, London, 1997, ss. 4-5.).

[84] Robert B. Pippin, Modernism as a Philosophical Problem, ss. 151-152.

zamanda Nietzscheci birçok itiraz, modernizm tarafından temellük edilmiştir. Hakikâtin orada bir yerde ele geçirilmeyi, tanımlanmayı, sahip olunmayı beklediği kavrayışının aksine kişi ancak ironik çabalarla, deneysel biçimde ona işaret eder yahut gelecek kuşaklarda bambaşka şekilde yorumlanmaya müsait üslubuyla onu kurar[85].

Modernizmin sanata yaptığı bu keskin vurgu ve modern bilimsel ilerleme mefhumunun indirgeyici tavrından duyulan hoşnutsuzluğu daha sonraki düşünür ve akımları ciddi biçimde etkilemiştir. Örneğin bu radikal hoşnutsuzluk ve sanatın radikal bir önem kazanması teması postmodernizmin, modernizmden tevarüs ettiği bir tutumdur. Postmoderniteyle birlikte modernitenin idealleri tamamen tükenme noktasına gelmiş ve söz konusu süreçte, metafiziğin, felsefenin, sanatın ve nihayet insanın sonu söylemleri ortaya çıkmıştır. Nietzsche'den mülhem postmodernistler, her türlü totaliter hakikât iddiasının, evrensel felsefenin, bütünü kuşatma iddiasında olan düşünce sistemlerinin yahut tek bir bilgi kaynağının reddiyle karakterize olur. Öyle ki postmodernizm köklerini Nietzsche'ci perspektivizmde ve hakikâti totalite ile eş gören Hegelcilik başta olmak üzere felsefi sistemlerin reddinde bulacaktır[86].

Modernitenin, aydınlanma ve bilime dayanan ilerleme iddiaları bir noktada kendisine dönerek ikinci bir modernite, bir tür karşı modernite olarak modernizmi doğurmuştur. Bu andan itibaren, modernist olan veya olmayan birçok sanatçı, düşünür ve filozof sanat ve edebiyatı bir direnç noktası olarak kavramışlardır. Ancak sanatın bu yüceltilmesinin, edebi formların düşünmenin bir imkânı olarak görülmesinin modernizm öncesine giden ve modernist itirazın ortaya çıkmasını sağlayan kaynakları vardır. Sanat ve edebi formlar özellikle Ondokuzuncu yüzyıl sonundan itibaren birçok filozofun felsefesinde temel önem taşıyan bir konum işgal etmiştir. Romantiklerden ama özellikle de Nietzsche'den itibaren birçok filozof, felsefeyi yeniden tanımlama çabalarında sanata ve edebi formlara hayatî bir rol atfetmişlerdir. Derrida, Heidegger gibi filozoflar için felsefenin yeniden tanımlanma çabasında edebiyat temelde yer alır. Sözgelimi Heidegger'e göre edebiyat, modern dünyanın baskın hakikât formları tarafından gizlenmiş olan başka tür bir hakikâte temas etme imkân ve ihtimaline sahiptir[87]. O itibarla

[85] Robert B. Pippin, Modernism as a Philosophical Problem, s. 43.
[86] Ernst Behler, Irony and the Discourse of the Modernity, ss. 5-6.
[87] Andrew Bowie, From Romanticism to Critical Theory, Routletge, London, 1997, s. 29.

Nietzsche'den itibaren pek çok filozof çeşitli edebi form ve üsluplar kullanarak, edebiyat ve felsefe arasındaki sınırları yıkmaya teşebbüs etmişlerdir.

O halde açıktır ki, felsefenin bilimsel karakterine vurgu yapan görüşün aksine, felsefenin sanat olmamakla birlikte sanata ve edebiyata daha yakın bir konum alması gerektiğini savunan bir felsefî damardan bahsetmek mümkündür. Bu düşünürler en temelde, felsefe tarihi boyunca ortaya atılan tarih ve kültürden bağımsız evrensel bir hakikât olduğu iddiasına karşı çıkmaktadırlar. Bu düşünürlere göre Batı felsefe geleneği boyunca ortaya konulan varlık ve hakikât iddiaları, en temelde her şeyin rasyonel olana başvurmak suretiyle bireysellik, ilişkisellik, bağlamsallık ve zamansallıktan koparıldığı bir karaktere sahiptir[88]. Özellikle yirminci yüzyıldan itibaren birçok düşünür farklı düşüncelere ve farklı felsefi sistemlere sahip olmakla birlikte, mevcut karakteriyle insana bir anlam sunmaktan aciz olan felsefenin yeni bir yol araması yahut yeni bir karaktere bürünmesi gerektiği ve bu yolun veya karakterin bilimden ziyade sanata yakın olması gerektiği konusunda benzer görüşleri dillendirirler ve bu talepler kökenini temelde Nietzsche felsefesinde ve Alman romantik düşünürlerinin felsefe ve edebiyatı bir araya getiren yeni bir düşünme yolunu tesis etme çabalarında bulurlar.

Şu ana kadar göstermeye çalıştığımız ve metin boyunca çalışacağımız üzere, felsefenin edebiyat ve sanatla yakınlaşmasını arzulayan bir düşünce akıldan vazgeçiş olarak değil kemikleşmeye, sabitleşmeye bir başkaldırı olarak okunmalıdır. Elridge'e başvurarak ifade etmek gerekirse, kavramın büyüsünün bozulmasının aracı ve sabitliklerin panzehiri olarak edebi stratejiler olaylara ve eylemlere karşı nesnel olanın statik tasviri yerine, yeniden yapılandırıcı bir duyarlılıkla yaklaşır. Burada ön plana çıkan sınırlandırmaya ve tasnif etmeye karşı oldukça mesafeli bir yaklaşımdır. Bu anlamda edebi formlarla desteklemiş düşünme biçimleri muhkem düşünme biçimlerinden bağımsız bir yönelim aramak anlamına gelir. Kavramsal kimlik ve mimesis, düşünce ve duygu, formda tanıma ve zevk, felsefe ve edebiyat - bu çiftlerin üyelerinin hepsi temelde birbiriyle ilişkilidir, çünkü insan varlıkları pratikte mimetik duyarlılık yoluyla anlamada (kavramsallaştırmaya doğru) ilk adımlarını atar ve daha sonra zaman içinde yaşamlarında daha akıcı, istikrarlı bir yönelim aramaya devam eder. Kavramsal kemikleşmeye karşı çalışan ve yönelim karmaşalarını ve başarısızlıklarını ciddiye alan edebiyat, daha bütün

[88] Kasım Küçükalp, Batı Metafiziğinin Dekostrüksiyonu, Sentez Yayıncılık, Bursa, 2008, s. 16.

ve istikrarlı bireyler, kültür biçimleri ve kavramsal repertuarlar oluşturmak için mimesis kalıplarını daha özgür şekilde yeniden yapılandırmayı üstlenir[89].

[89] Richard Elridge, Literature, Life and Modernity, Columbia University Press, New York, 2008, s. 17.

İKİNCİ BÖLÜM

ALMAN ROMANTİZMİNDE DÜŞÜNCENİN BİR İMKÂNI OLARAK SANAT VE EDEBİYAT

Önemi uzun bir süre hak ettiği takdiri görmeyen, çoğunlukla felsefeye ilgileri olmakla birlikte felsefî derinlikleri az bulunan, bu nedenle de felsefeciler tarafından ihmâl edilen erken Alman romantik düşünürleri son dönemde hak ettiği ilgiye mazhar olmuşlardır. Alman romantiklerinin yüz yılı aşkın bir süre boyunca yayımlanmamış olan metinlerinin ortaya çıkması ve Manfred Frank, Dieter Heinrich, Ernst Behler, Frederick C. Beiser, Jean-Luc Nancy ve Philippe Lacou-Labarthe, Elizabeth Millan, Dalia Nassar, Andrew Bowie vd. gibi düşünürlerin ciddi inceleme ve araştırmalar yapması neticesinde genel romantik imgesine dair önyargılar kırılmış ve düşünürlerin felsefî derinliklerinin fark edilmesine imkân sağlanmıştır. Erken Alman romantiklerine dair son dönemlerde artan ilgi ve çalışmalar sayesinde, Goethe gibi Alman edebiyatının en ikonik figürlerinden birisi tarafından çizilen "hastalıklı" bir hareket imgesinin ve Nazilerin öncüleri olan düşünürler yaftasının bariz biçimde yanlış olduğu görülmüş, Schlegel ve Novalis'in felsefî taahhütleri aracılığıyla Frühromantik [erken romantik]'in öğrenecek çok şeyimiz olan sağlam bir felsefe olduğu ortaya çıkmıştır[90].

Erken Alman Romantizmi, tam da kendi felsefî ideallerine uyarak, birdenbire ortaya çıkmış, bir kuyruklu yıldız ihtişamıyla süzülmüş ve yine aynı ihtişamla kayıp gitmiştir. Bu o denli çabuk olup bitmiştir ki, her şey 1794-1800 arasındaki altı yıllık süre içerisine sığdırabilir. Hatta bütün erken romantik hareketin "Jena Wunderjahr [Muhteşem Jena Senesi]" olarak adlandırılan 1794-95'e sığdırabileceği dahi düşünülür. Yine de Frühromantik, Wunderjahr'dan sonra da güçlü biçimde devam etmiş ve ürünler vermiş ancak 1800'den itibaren tabiri caizse kendisini kademe kademe feshetmiştir. Nitekim Mart 1801'de Novalis henüz 29 yaşındayken hayata veda etmiş, Schlegel bir zamanlar o kadar tutku ve umutla bağlı olduğu görüşlerine yavaş yavaş sırt çevirerek 1808 yılında,

[90] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, State University of New York Press, Albany, 2007, s.1.

kendisini tanıyan herkesin derin şaşkınlığı eşliğinde eşiyle birlikte katolikliğe geçmiş ve eski inançsız romantik döneminden küçümseme ve alayla söz etmiştir. Sonraları Schlegel başta olmak üzere Romantiklere getirilen eleştiriler temelde kendi gençlik ideallerine sırt çevirip Metternich'in danışmanı olan mufazakâr Schlegel imgesi gibi daha geç dönem romantik tavır üzerinden gerçekleşmiştir. Bizim bu metinde inceleyeceğimiz fenomen olarak romantizm ise tam da her şeyin bir şimşek gibi parlayıp söndüğü 1794 ile 1800-1801 arasındaki erken romantizm ya da orijinal ismiyle Frühromantiktir.

İleride daha detaylı biçimde ele alacağımız üzere, erken Alman romantiklerinin felsefî çerçevelerini belirleyen, özellikle Kant'la birlikte esmeye başlayan güçlü rüzgardır. Kant felsefesi etrafında dönen tartışmalar göz önüne alındığında, kesin bir ilk ilkeden neşet eden bilimsel bir felsefe arzulayan Fichte ve Reinhold gibi çağdaşlarının aksine romantikler, felsefenin bilimsel zorunluluk ve kesinlik modelleri üzerinden tanımlanmasına karşı büyük bir meydan okuma gerçekleştireceklerdir. Bu meydan okuma bağlamında onlar felsefeyi değiştirip dönüştürmek, sanatsal formlar ile iç içe geçmiş bir felsefe oluşturmak, felsefeyi şiirselleştirip edebileştirmek isterler. Kimileri bu çabayı felsefenin sonu olarak yorumlama eğiliminde olsa da esasında bu hareket felsefenin sonuna matuf olmaktan çok, hakikât arayışını güçlendiren yapıcı bir hamledir[91].

Romantikler üzerinde bir uyaran olarak Kant felsefesinin büyük etkisi vardır[92]. Yine de romantik düşünceyi sadece Kant felsefesi ekseninde açıklamak da doğru olmaz.

[91] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, s.1.

[92] Burada Kant'ın romantikler üzerindeki etkisine değinmekte fayada görüyoruz. Kant'ın romantikler üzerindeki etkisi çok yönlüdür. Bu etkilerden ilki, Kant'ın felsefede gerçekleştirdiği Kopernik devrimidir. Bir yandan Hume'un getirdiği eleştirilerin gücünü ve geçerliliğini fark ederek kendi ifadesiyle dogmatik bir uykudan uyanan Kant öte taraftan Hume'un getirdiği eleştirilerin şüpheci sonuçlarını engellemek ister ve bu nedenle de ünlü ikinci Kopernik devrimini bu kez felsefede gerçekleştirir. Kant, yıldızların gözlemcinin çevresinde döndüğü varsayımını yerle bir edip, gözlemciyi yıldızların çevresine yerleştiren Kopernik'in yaptığı gibi bir devrim yaparak, nesnelerin kendilerini bizim sezgi yetimizin yapılarına uygun hale getirmesi gerektiğini dile getirir (Immanuel Kant, Arı Usun Eleştirisi (çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 29). Kant'a göre nesnelerin, insan duyumundan bağımsız şekilde kendilerinde doğalarının ne olduğunu bilmek mümkün değildir. Bu bakımdan insan nesneleri bize özgü olan algılama yolumuzdan başka şekilde bilemez. İnsanda apriori olarak bulunan görü/sezgi formları insan bilgisinin saf biçimini sağlarken, duyumdan gelen veriler bilginin maddesini oluşturmaktadır. Bu anlamda Kant, dış dünyada mevcut olan nesneler söz konusu olduğunda, görünüş ile kendinde şey arasında bir ayrım yapar. İnsan zihni, kendinde şeyleri bilmeye asla muktedir değilken, anlama yetisinde bulunan uzay, zaman ve nedensellik gibi görü formları sayesinde nesneleri bir düzen içinde fakat sadece görünüşleri itibariyle bilebilir. Bu bakımdan Kant için bilginin başlangıcında deneyim yer almaktadır fakat bu deneyimlerin bizim için bilgiye dönüşmesi sadece anlama yetisinin formları olan kategoriler aracılığıyla şekillendirilmesi ile mümkündür. Kant'ın dile getirdiği üzere, nesnelerin bize göründükleri hallerinden bağımsız olarak, kendilerinde ne oldukları bize verili tek şey olan görünüşlerinin (Erscheinung) en aydınlık ve sarih hallerinde dahi, bu görünüşler aracılığıyla bilinemez (Immanuel Kant, Arı Usun Eleştirisi (çev. Aziz

Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul, 2010, ss. 96-97). Böylelikle Kant açısından hakikat ve dış dünya her ne kadar kişiden bağımsızsa da, onu algılamak söz konusu olduğunda hakikat kişiden ayrılamaz. Öyleyse burada düşüncenin asli görevi dışsal gerçeklikleri salt temsil etmekten ziyade, onları oluşturmaktır. Göreceğimiz üzere romantik düşünce üzerinde müthiş bir etkiye sahip olan bu kavrayışta dış dünya, insanlar için hazır bulunan (ready-made) bir yapı arz etmez, dünya oluşturulur. Bu türden bir anlayışta hakikat ya da gerçeklik, özenin bilme etkinliklerinden önce mevcut değildir. Bowie'nin vurguladığı üzere, çağdaş felsefede, dünyanın Kantçı kavranışının sonuçları hâlâ etkin biçimde hissedilmektedir çünkü temsil olarak hakikat fikrinin eleştirisinin başlangıcı burada yer almaktadır (Andrew Bowie, From Romanticism to Critical Theory, Routletge, 1997, London, s. 32). Eğer dünya, bize bir tür hazır bulunulmuşluk içinde verildiyse, şu durumda kaderimiz halihazırda yazılıdır. Bilim kim olduğumuzu kesin olarak belirleyebilir ve eylemlerimizin nasıl olması gerektiğini nihai olarak söyleyebilir. Kant düşüncesinin, edebiyat ve sanatın felsefeyle olan ilişkisindeki önemi şudur: Eğer insan dünyayı bir tür hazır bulunmuşluk içinde bulmuyorsa; eğer insan algısı, nesnelerin kavranışında pay sahibi ise hatta üretici bir güce sahipse şu durumda insan hem hakikatin vücuda getirilişinde hem de dünyanın anlamının oluşturulmasında pay sahibidir. Dünya yaratılır ve insan bu yaratımın bir parçasıdır. Kant dünyanın bize verili olarak verilmediğini göstermiştir. Onun düşüncesinin, romantikleri etkileyen kısmı budur. Eğer insan dünyayı bir tür hazır bulunmuşluk içinde bulmuyorsa; eğer insan algısı, nesnelerin kavranışında pay sahibi ise hatta üretici bir güce sahipse şu durumda insan hem hakikatin vücuda getirilişinde hem de dünyanın anlamının oluşturulmasında pay sahibidir. Dünya yaratılır ve insan bu yaratımın bir parçasıdır. Kant'ın bu görüşleri, Fichte üzerinden romantikler tarafından da benimsenecek ve insana biçilen bu yaratıcı rol romantikler tarafından takdir edilecektir. Romantikler Kant'tan dünyanın bir hazır bulunulmuşluk (ready-made) olmadığını öğrenmişlerdir ve bu görüşten aldıkları cesaretle dünyanın bir sanat yapıtı olarak tasarlanabileceğini dile getirmişlerdir (Besim Dellaloğlu, Romantik Muamma, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 26). Bunun yanında Kant'ın temsil üzerine düşünceleri de Romantiklere, dünyanın tasarlanışı ve sanatın işlevi konusunda yeni ufuklar sağlamıştır. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin 59. paragrafında Kant iki tip temsilden [darstellung] bahseder. Bunlardan birisi şematik öteki ise semboliktir. Şematik temsil doğrudan iş görürken, sembolik temsil dolaylı olarak iş görür. Kant şöyle der: "Tüm hypotyposis (sergileme [temsil-darstellung], subjectio sub adspectum) duyusallaştırma olarak ikilidir: Ya şematiktir, ki o zaman anlağın [anlama yetisinin] ayrımsadığı bir kavrama karşılık düşen sezgi [görü-Anschauung] a priori verilir; ya da simgeseldir [sembolik] ve o zaman yalnızca usun düşünebildiği ve hiçbir duyusal sezginin onun için uygun olmadığı bir kavrama öyle bir sezgi sağlanır ki, onunla yargı yetisinin şematizmde izlediğine andırımlı [analojik], e.d., sezginin kendisine değil, yalnızca bu yordamın kuralına, dolayısıyla içeriğe değil, yalnızca derin-düşünmenin [refleksiyon] biçimine andırımlı bir yordamı anlaşılır(Immanuel Kant, Yargı Yetisinin Eleştirisi (çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 228-229 / § 59)." Alman Romantikleri, Kant'ın temsil anlayışına karşı getirdiği bu ayrımdan etkilenmekle birlikte Kant'ın koyduğu ikiliği reddeceklerdir. Onlara göre şematik ve sembolik olmak üzere iki farklı temsil tipi yoktur. Alman Romantik düşüncesinde temsil, sadece sembolik olarak mümkündür. Seyhan'ın da dile getirdiği üzere Alman Romantikleri (özellikle de Novalis) için, sembol ile sembolize edilen arasındaki ilişki, bir tarafın diğerini bütünüyle temsil ettiği sabit durağan bir ilişki olmaktan ziyade sürekli akış halinde olan sembolik bir ilişkidir ve sembol, sembolize edileni asla tam olarak temsil edemez. Sembolün kendisi ile sembolize edilen şeyin özdeş olduğunu düşünmek büyük bir yanılgıdır. Bu anlamda tam ve kesin bir temsil ilişkisi asla mümkün değildir. Bu bakış açısı, sadece Kant'ın sembolik temsil dediği şeye izin verir. Kesin ya da tamamen temsil fikrine karşı romantikler dolaylı bir temsili, bunun aracı olarak da alegori ve ironiyi gündeme getireceklerdir (Azade Seyhan, Representation and Its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism, University of California Press, 1992, s.28). Bunun yanında Kant'ın üçüncü kritikte estetiğe verdiği önem de romantikler tarafından benimsenmiştir. O estetik vasıtasıyla Descartesçı mekanik doğa kavrayışının açıklamakta aciz kaldığı formları açıklamaya girişir. Kant'a göre aslında doğada bir amaçlılık olmamasına rağmen güzel olarak adlandırılan nesnelerin biçimleri öylesine düzenlenmiştir ki, reflektif yargı gücü bu nesnelere bir amaçlılık atfeder. Doğada açan bir gülün şeklini düşündüğümüzde, onun güzelliğinin biçimsel olarak hiçbir amacı yoktur. Ancak bu biçim öylesine düzenlenmiştir ki, adeta bir amaca sahiptir. Kant doğanın amaçlı olarak düzenlenişini mümkün kılan refleksiyon ilkesini doğanın tekniği olarak adlandırır. Doğayı Descartesçı mekanik nedensellik ilkesi vasıtasıyla kavrama, verili çok çeşitliliğin birliğini açıklamaktan acizdir. Bu türden bir nedensellikte doğadaki sonsuz çeşitlilik, salt parçaların bir araya gelmesi olan bir mekanik nedenselliğin sonucu olarak kavranır. Burada parçaların birlikte varoluşunun temelinde mekanik nedenler yer alır. Ancak Kant'a göre doğada mekanik nedensellikle açıklanamayacak birçok fenomen vardır. İşte herhangi bir tümel yasayla kavranamayacak olan bu çeşitlilikte yer alan tekil fenomenleri açıklamak yargı gücünün görevidir ve yargı gücü bunları nedensellikle

Onların felsefî gelişimlerinde Kant'ın yanında Spinoza, Fichte, Goethe, Schiller, Reinhold, Jacobi vd. pek çok düşünürün olumlu yahut olumsuz etkisi vardır. Lâkin erken romantiklerin felsefeleri yukarıda saydıklarımızda dahil olmak üzere salt olarak bir düşünürün görüşlerine indirgenemez çünkü çalışmamız boyunca göstermeye çalışacağımız üzere herhangi sabit referans noktaları üzerinden tanımlanamayacak olan romantik hareket bir filozofun taklitçisi olarak görülemeyecek kadar geniş ve zengindir.

Erken Alman romantiklerini anlamak adına, genel olarak romantik tinden bahsetmek faydalı olacaktır. Gerçi romantik olarak adlandırılan bütün düşünürleri kapsayacak ortak bir tinden bahsetmek hem güç hem sakıncalıdır. Nitekim romantizm üzerine yazılan metinlere romantizmin çok anlamlılığı ve söz konusu kavramı tanımlamanın zorluğu ile başlamak oldukça yaygın bir tavırdır. Romantik düşünceyi ele almayı amaçlayan metinler ekseriyetle okuru –elbette haklı olarak- kavramı tanımlamanın zorluğu ve kavramın çok anlamlılığı karşısında uyarmak suretiyle işe başlarlar. Bu konuda temel referans noktalarından birisi, romantizm kelimesinin çok anlamlılığından şikâyet ettiği metinleri ile ünlü Amerikalı düşünür A. O. Lovejoy'dur ve romantizmin çok anlamlılığı ve onu tanımlamanın zorluğuna işaret etmek isteyen hemen her metin, onun söz konusu ünlü tespitlerine başvurur. Lovejoy'a göre romantizmle ilgili temel problem, kelimenin anlam konusunda bir eksiklik yahut tamamlanmamışlık ihtiva etmesinden ziyade çok fazla anlam içermesidir. Öyle ki, bu kavram başlangıçta herhangi bir sınır çizilmeden; tanım yahut bağlam verilmeden kullanıldığında, kavramı kullanan kişinin neden bahsettiğini anlamak imkânsızdır. Bu nedenle ona göre romantizm kelimesi sözel bir sembol olarak hiçbir anlam ifade etmez[93]. Lovejoy açısından kelimenin ihtiva ettiği bu anlamlar çokluğu öylesine rahatsız edicidir ki bu konuda radikal bir çözüme ihtiyaç vardır ve bu radikal çözüm romantizm hakkında konuşmayı bırakmak, bu kavramı kullanmaktan tamamen vazgeçmektir[94]. Lâkin düşünürün bizzat kendisi, bu arzunun gerçekleşmesinin imkânsız olduğunun ve kabul görmeyeceğinin farkındadır. Bu anlamda

değil, Kant'ın doğanın tekniği adını verdiği ide ile açıklar. Doğanın tekniği idesi, doğanın amaçlı olarak düzenlenişini mümkün kılan idedir. Bu anlamda doğanın tekniği idesi, doğada anlama yetimizin açıklayamadığı belirli bir birlikle karşılaştığımızda ortaya çıkar. Burada nedensellikle kavrayamadığımız sınırsız çeşitlilik bir amaçtan çıkarsanacaktır ve doğa sanki bir amaca göre meydana getirilmiş olarak düşünülür. Böylelikle mekanik nedenselliğin açıklamayı başaramadığı fenomenler de açıklanabilecektir (Taylan Altuğ, Kant Estetiği, Payel Yayınevi, İstanbul, 2016, s. 29-30).

[93] Arthur O. Lovejoy, The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas, Journal of the History of Ideas, 1941, Vol. 2, No. 3 ss. 257- 258

[94] Arthur O. Lovejoy, On the Discrimination of Romanticisms, PMLA, 1924, Vol. 39, No. 2 s. 234.

daha makul ve makbul bir öneriye ihtiyaç vardır ki, bu da tek bir romantizmden bahsetmek yerine bir romantizmler çokluğundan bahsetmektir. Çünkü romantizm olarak adlandırılan ve anılan bir dönem ya da topluluğun yine aynı adla anılan başka bir dönem ya da toplulukla ortak noktası son derece azdır. Dahası romantik olarak adlandırılan bir topluluk dahi kendi içinde farklılık içermekte ve kimi zaman kısa süre içerisinde keskin değişimler yaşamaktadır[95]. Gerçekten de gerek zaman gerekse de mekân bakımından son derece geniş bir döneme ve alana yayılan romantizmi, tek bir hareket gibi sunmaya ve anlatmaya çalışmak, söz konusu hareketi/kavramı anlamamızı zorlaştıracak ve romantik olarak adlandırılan düşünürlere haksızlık yaparak onların düşünlerindeki farklılık ve zenginliği indirgememize neden olacaktır. Üstelik romantik olarak tanımlanan düşünülerin çokluğu nedeniyle onu tek bir hareket olarak sunmak da imkânsızdır. Bu nedenle Schmitt, Romantizmin tek bir boyuta indirgenemeyecek denli çok veçheli bir yapıya sahip olduğunu anlatırken, kimi zaman onun birbirine hiç benzemeyen hatta taban tabana zıt olan farklı alımlanışlarına işaret eder. Buna göre romantizm bir yandan yeni bir yaşam umudu, gerçek bir şiir dünyası, çağın uyuşukluğuna karşı dinç ve sağlıklı bir başkaldırı olarak görünür. Öte yandan ise hastalıklı bir duyarlılığın insana zarar veren salgını, hiçbir bir biçim tanımayan barbarlık olarak görülür. Schmitt, bir enerji bir de atalet romantizmi olduğunu iddia eder. Birisi yaşamın dolaysızlığı ve güncelliği olarak romantizm, diğeri ise geçmişe ve geleneğe kaçış olarak romantizm[96]. Romantizmin yahut romantikliğin zemin olarak belirlendiği bir alanda yürümek hiç kolay olmayan bir çabadır ve her an yanlış istikamete sapılması riskini barındırır. Yine de bütün bu çok anlamlılığa ve anlamlandırılma güçlüğüne rağmen romantizmi tanımak ve tanımlamaktan vazgeçmek de mümkün değildir. Romantizm özelinde herhangi bir anlamlandırma çabasından vazgeçmek Schmitt'in ifadesiyle, insanlığı ayaklar altına almaktır[97]. Çünkü insan olmak, hemen her zaman anlamaya ve anlamlandırmaya çabalamakla el ele gider.

Yapılması gereken, romantiklik üzerine söz söylerken, amacın daha net dile getirilmesi, romantizmle kastedilen şey hususunda sınırların daha net biçimde çizilmesidir. Bu çalışmada -genel olarak romantizm hakkında, söz konusu hareket bir bütünmüş gibi konuşmanın imkânsızlığının farkında olarak- Alman romantiklerinin

[95] Arthur O. Lovejoy, On the Discrimination of Romanticisms, PMLA, 1924, Vol. 39, No. 2 s. 235-237.
[96] Carl Schmitt, Political Romanticism (çev. Guy Oakes), Routledge, New York, 2017, s. 5.
[97] Carl Schmitt, Political Romanticism, s. 7.

düşüncelerini ele alınacaktır. Ancak Alman romantiklerinden bahsettiğimizde de bu kavram ile kastedilen şeyin ne olduğunun açık biçimde belirtilmesi gerekir. Nitekim Alman Romantizmi de zamana yayılan, birçok farklı görüşe sahip düşünürlerin bu alan içerisinde değerlendirildiği, son derece geniş ve karmaşık bir yapı arz eder. Bu nedenle Alman Romantizmi de kendi içerisinde birbirinden farklı karakterlere sahip farklı dönemlere ayrılır[98]. Mevcut çalışmanın odak noktası erken Alman romantizmi olarak tasnif edilen dönem ve daha da özelde bu dönemin en önemli figürleri ve bu dönemin en ilham verici düşünürleri olarak görülebilecek olan Friedrich Schlegel ve Novalis olacaktır. Bu bağlamda, çalışmamızda romantizm ve romantik düşünce ile kastedilen her seferinde söz konusu dönem yani erken dönem Alman romantizmi daha da özelde Schlegel ve Novalis'in felsefeleridir.

Zorluk bununla son bulmaz. Söz konusu erken Alman romantizmi yahut daha da özelde F. Schlegel ya da Novalis'in düşünceleri olduğunda da romantizmin ne olduğunun nihai bir cevabını bulmak çok zordur. Yahut daha doğru bir ifadeyle romantizmin ne olduğuna dair verilecek her cevap, kişiyi nihai bir kavrayışa varmaktan alıkoyan, devamlı yanıltan ve son kertede daima soruyu yeniden gündeme getiren bir cevap olmak durumundadır. Bu itibarla romantizm söz konusu olduğunda, romantik düşünürlerin görüşleri ve onların en büyük ilgi alanları olarak sanat ve edebiyat, belirsiz ve tespit edilmesi oldukça güç bir şeye referansta bulunur. Bu belirlenemezlik o boyuttadır ki Jean Luc Nancy ve Philippe Lacoue-Labarthe, hem romantizmin hem de edebiyatın isimlendirilemez, tanımlanamaz, bir kalıba sokulamaz şeyler olduklarını ve adeta 'hiç' olduklarını dile getirirler. Onlara göre romantizm ve edebiyatın –öze sahip olmamak

[98] Romantizmi ısrarla tek bir dönem, tek bir akım, düşünceleri daima aynı kalmış, sabit ve değişmez bir hareket olarak görmek elbette hata olacaktır. Nitekim, bu tasnifin bile birtakım ayrımları ve çeşitliliği göz önünde bulundurarak, Romantizmin genelde üç döneme ayrıldığı söylenebilir. Buna göre 1797'den 1802'ye kadar olan dönem Erken Romantizm (Frühromantik), 1802'den 1815'e Yüksek Romantizm (Hochromantik) ve 1815 - 1830 arası da Geç Romantizm (Spätromantik) olarak adlandırılır. Bizim çalışmamızın odağı, Erken Alman romantikleri olacaktır. Beiser, romantizme hâlâ getirilen eleştirilerin, temelde bu ayrımı gözden kaçırdığını; geç dönem romantik düşünürlerde mevcut olan kimi fikirlerin erken dönem düşünürlere isnat edilmesi suretiyle anakronizme düşüldüğünü dile getirir çünkü romantik hareket yukarıda bahsedilen zaman dilimi boyunca çok ciddi değişimler geçirmiştir. Bu dönemsel tasnif için bkz. (Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, Harvard University Press, Cambridge, 2003, s. 44; Rüdiger Safranski, Romantik: Bir Alman Sorunsalı (çev. Ali Nalbant), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013, s. 10; Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, State University of New York Press, New York, 2007, s. 3).

etiketi de dâhil- hiçbir özleri yoktur[99]. Zira romantiklerin bizzat kendileri de bu türden bir nihai öz iddiasında bulunmazlar, hatta son tahlilde onların karşı çıkışı tam da bu türden öz fikrinedir. Öze sahip olmak, bir tamamlanmışlıkla özdeşleştirilirse eğer, romantikliğin herhangi bir öze sahip olmaması daha iyi anlaşılacaktır. Zira romantik sanat bitmiş, tamamlanmış değildir, Friedrich Schlegel'in de dile getireceği gibi o devamlı oluşum hâlindedir[100].

Kesin, belirli, sabit, değişmez bir öz belirlemenin güçlüğüne rağmen romantik düşüncenin Batı düşünce tarihinde son derece önemli bir konumu işgal ettiği muhakkaktır. Gerçi romantik düşüncenin önemi, ne yazık ki, yakın zamanlara kadar hak ettiği değeri ve önemi görmemiş, kimi zaman salt bir edebi hareket olarak görülerek felsefî önemi yok sayılmış, kimi zaman ise son kertede faşizmle ilişkilendirildiğinden, kaderine terk edilerek adeta unutulmak istenmiştir[101]. Ancak romantiklik, varsayıldığından / zannedildiğinden çok daha önemli, etkileri çok daha derinlere uzanan bir harekettir. Öyle ki Isaiah Berlin romantizme Batı dünyasının yaşam ve düşünüşünü dönüştüren hareket olma payesini verir. Batı düşüncesindeki en büyük değişme olarak görülebilecek olan romantizmle vücuda gelen devasa ve kökten dönüşümden sonra hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır[102].

---

[99] Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism (çev. Philip Barnard & Cheryl Lester), State University of New York Press, New York, 1988, s.83.

[100] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken Und Kritiken (ed. Ernst Behler), Verlag Ferdinand Schöningh, München, 1967. s.183, fr. 116.

[101] Alman romantik hareketi, kimi yorumlarda -bugün bile hâlâ- nazizme giden yolu hazırlayan bir milliyetçilikle ve yenilik düşmanı bir muhafazakârlıkla suçlanırlar. Fakat bu yorumlar romantizmin felsefi, gelenekçi olmayan ve estetik açıdan yenilikçi tavrını görmezden gelen yahut yanlış anlayan ve ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan muhafazakâr ve milliyetçi sağ ile radikal, sosyalist solun ortaya çıkışına eşlik eden, bu tarihten sonra ortaya çıkan yorumlardır. Bu bağlamda romantizmin salt anti-modern ve muhafazakâr bir hareket olduğuna dair yorum 1960'lara kadar hâkim yorum olarak kalmıştır çünkü daha sonra kendilerini romantik geleneğe ait addeden düşünürler bu imajın sürdürülmesine katkıda bulunmuştur (Bkz. Margarete Kohlenbach, Transformations of German Romanticism 1830–2000, Cambrigde Companion to German Romanticism, Ed. Nicholas Saul, Cambridge University Press, Cambridge, 2009. s. 257). Oysa erken Alman romantiklerinin düşünce dünyası gerçekte, bundan çok daha derin, karmaşık ve girifttir. Örneğin Frank, erken romantiklerin salt reaksiyoner düşünürler olarak görülmesini büyük bir hata tanımlar ve tam tersi biçimde Marx'ın bir insanlık sınıfından bahsetmesinin ve burjuva değerlerinin evrensel olmadığını göstermesinin romantik bir geçmişe sahip olduğuna işaret eder. Dahası Frank metinlerden çeşitli kanıtlarla, erken dönem Alman romantizminin bir tür sosyalist harekete dahi dönüşebilme ihtimaline sahip bir yapıya sahip olduğunu gösterir (Manfred Frank, Wie Reaktionär war Eigentlich Frühromantik?, Athanäum: Jahrbuch für Romantik, (ed. Ernst Behler, Manfred Frank, Jochen Hörisch, Günther Oesterle), Ferdinand Schöning Verlag, München, 1997, ss.145-147).

[102] Isaiah Berlin, Romantikliğin Kökleri (çev. Mete Tuncay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, ss.20-21.

Bunun yanında romantikliği tanımlamak ne denli zor olsa da yahut romantik düşünce hakkında yapılacak hemen her yorum indirgemecilik riskine düşmekle duçar olsa da romantikliğin kimi temel özelliklerinden bahsedebilmek için yeteri kadar nedenimiz vardır. Erken Alman romantizmi, her ne kadar Aydınlanma düşüncesi ile kimi ortak tema ve ideallere sahip olsa da Aydınlanmaya da ciddi eleştiriler getiren bir yeni başlangıç hareketidir. Onlar yeni bir dünya kurmak isterler ve kurmak istedikleri dünyanın karşıtı olarak gördükleri kimi modern yaşam pratiklerine, yaşamı tek tip hâle getirecek biçimde sabitliklerle anlama yoluna gitmeye ve bazı Aydınlanma ideallerine ciddi itirazlar getirirler. Berlin tarafından Batı düşünce geleneğinin omurgası olarak adlandırılan ve Skolastiklerden başlayarak Aydınlanmacıların ve yirminci yüzyıl pozitivist geleneğinin ortak ilkesi olan, her sorunun bugün değilse yarın ama eninde sonunda mutlaka yanıtlanacağı varsayımı romantiklerin temel itiraz noktasıdır. Söz konusu omurga, her problemin bir çözümü olduğu, sorulan her sorunun bir yanıtı olduğu, bu yanıtların bilinebilir ve öğrenilebilir olduğu, yanıtların birbirleriyle bağdaştırılabilir olduğu, bütün önermelerin ilkece keşfedilebilir olduğu ve bir doğru önermenin başka bir doğru önerme ile asla çelişemeyeceği varsayımları üzerine yükselir. Berlin tarafından ana omurga olarak adlandırılan bu geleneğe göre, doğru yanıtlara yorumla, vahiyle ya da gelenekle erişilemez. Bu yanıtlara erişebilmenin yegâne yolu akıldır daha da özelde aklın belirli bir kullanımı olan, tümdengelimden ziyade, bilimlerde tümevarıma başvuran "doğru" kullanımıdır. Denebilir ki Aydınlanmanın ideali, özellikle Newtoncu fiziğin büyük başarısından esinle, bitmek bilmeyen tartışmalara sahne olan ve devamlı çelişen ilkelerin öne sürüldüğü siyaset, ahlâk ve estetik gibi alanlarda da tıpkı pozitif bilimlerde olduğu gibi kalıcı sonuçlar elde edebilmektir. Aklın fizik, kimya gibi alanlarda zafer kazanan bu tür kullanımının siyaset, ahlâk ve estetiğe de uygulanmaması için hiçbir sebep yoktur. İşte romantikler, bu geleneğe getirdikleri temel itiraz vasıtasıyladır ki Batı düşüncesinin omurgasını çatlatmışlardır[103].

Hiç şüphesiz Aydınlanma düşüncesine ve onun değerlerine yönelik eleştiri, ilerleme karşısında duyulan şüphe, medeniyetin kazanımları karşısında onun kayıplarına da odaklanan bu karşı hareket ilk kez romantiklerle gündeme gelmemiştir. Bu hareket genellikle Rousseau'ya kadar geri götürülür. Rousseau, medeni yaşamın gelişmesiyle

[103] Isaiah Berlin, Romantikliğin Kökleri, ss. 41-43.

ortaya çıkan sanat ve bilimlere, daha da genelde modern rasyonaliteye yönelik saldırıyı başlatmakla kalmamış, çeşitli şekillerde romantiklerde, Varoluşçularda, Postmodernistlerde sürdülülen o paradoksal çabayı yani dünyaya kaybettiği büyüyü yeniden kazandırmaya yönelik felsefî projeyi de başlatmıştır[104]. Nitekim birçok düşünür Rousseau ile romantikler arasında organik bir bağ bulunduğu fikrini öne sürer. Örneğin Schmitt, romantikliğin özünde insanın doğasının kökeninde iyi olduğu varsayımına dayandığını söyler ve Rousseau ile Novalis arasında bu minvalde bir süreklilik, devamlılık olduğu kanaatini gündeme getirir. Schmitt'e göre bu görüş her ne kadar romantizmin bütününü kuşatmakta son derece yetersiz olsa da hafife alınmaması, göz ardı edilmemesi gereken bir tezdir[105].

Rousseau, romantiklerin de çeşitli yönlerden tevarüs edeceği şekilde modern yaşamı ve modern insanı eleştirir[106]. Ona göre medenî insan kendisi olamayan, başkalarının gözünden kendisi gören karakteriyle; kendisi olan ve kendisi olarak eyleyen barbar insanın aksine devamlı hoşa gitmeye çalışan kişidir. Bu onun bütün düşünce ve davranışlarına damga vuran, bütün değerlerini ve ahlâkını belirleyen özelliğidir. Tam da bu bütün ahlâk ve adetlere sirayet etmiş olan söz konusu durum nedeniyle, her yerde bir tekdüzelik hüküm sürmekte, "bütün ruhlar aynı kalıba sokulmuş gibi görünmektedir." Rousseau bu hengâmede insanın kendi ruhunu unuttuğunu, kendisini tanımaya, kendisi gibi olmaya cesaret edemediğini ve bu nedenle herkesin birbirinin aynı hâle geldiğini düşünür. Bir sürüye dönüşen insanlar belirli durumlar karşısında hep aynı şeyleri yapmakta, sahici ve hakiki olan her şey yok olmaktadır[107]. Bu gibi kanaatleri nedeniyle o henüz ilk ünlü metni olan *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*'den itibaren ilerlemenin başarısı olarak kutlanan birçok şeyin esasında insanın çürümesi, onun özgürlüğünün

[104] Arthur M. Metzler, The Origin of Counter-Enlightment: Rousseau and New Religion of Sincerity, American Political Science Review, Vol 90, No 2, 1996, s. 344.
[105] Carl Schmitt, Political Romanticism (çev. Guy Oakes), Routledge, New York, 2017, s. 2.
[106] Buraya bir dipnot düşmekte fayda görüyoruz. Rousseau'nun modern insan eleştirisi ile romantiklerinki birçok bakımdan farklılaşır. Her şeyden evvel romantikler, modern insanın kökenini tarihsel olarak modern dönemde görürken Rousseau burada Hristiyanlığı da gündeme getirir. Sıkı bir Hristiyanlık eleştirmeni olan Rousseau, romantiklerin aksine, tıpkı Nietzsche gibi, Hristiyanlıkla modern rasyonalizmi bir tür devamlılık içinde görür. Başta Novalis olmak üzere birçok romantik düşünür bir tür Ortaçağ nostaljisine sahipken Rousseau başta Katoliklik olmak üzere Hristiyanlığın bütün biçimlerini sert biçimde eleştirir. Ona göre rasyonalist modern felsefe kilise ile mücadele etmek adına, onun iddialarını ve tavrını taklit etmiştir (Arthur M. Metzler, The Origin of Counter-Enlightment: Rousseau and New Religion of Sincerity, American Political Science Review, Vol 90, No 2, 1996, s. 351). Ve tıpkı seküler akımlar gibi Hristiyanlık da yaşamın bütünlüğünü yok etme eğilimindedir.
[107] Jean-Jacques Rousseau, Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev (çev. Sabahattin Eyüboğlu), Cem Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 23.

yitimi olduğunu gündeme getirir. Ona göre özgürlüğün ne demek olduğunu bilmeyen bir evcil atın, özgür yaşayan vahşi bir at karşısındaki konumu ile medeni insanın barbar insanın karşısındaki konumu aynıdır. Fırtınalı zorluklarla dolu bir özgürlük her halükârda kul hâline gelmiş medeni insanın zincirler altındaki durumunu barış olarak adlandırmasından yeğdir[108]. Rousseau'da doğa ve doğal durum adeta itirazsız yüceltilir. Ona göre medeniyetin gelişmesi ve toplumun giderek karmaşıklaşan yapısı insanı ileri götüren bir ilerlemeden ziyade onu çöküşe götürmektedir. Tıpkı vahşi hayvanın evcil soydaşlarından daha güçlü, daha yetili olması gibi insan da toplumsallaştıkça gevşemiş, zayıf, korkak ve sürüngen hâle gelmiştir[109]. Gerçi romantiklerde bu türden bir doğal yaşam vurgusu, barbar-medeni karşıtlığı yoktur. Benzer şekilde onlar medeniyeti de bu denli şiddetle reddetmezler. Fakat insanın sahip olduğu rahatlığın ve konforun onu hantallaştırıp yok olmaya götürdüğü fikri, romantiklerde de mevcut bir fikirdir. Medeni toplumun, burjuva ahlâkının rahatlığından ve tasasızlığından duyulan tiksinti, onlarda da çeşitli veçheleriyle görünür hâle gelecek ve bir noktada daima teyakkuz hâlinde olma talebini gündeme getirecektir. Dahası ileride detaylandıracağımız üzere erken romantiklerin salt Aydınlanma karşıtı olmaması gibi, Rousseau da doğrudan bir Aydınlanma karşıtı değildir. Metzler'in işaret ettiği üzere, Rousseau -romantik çabaya oldukça benzer biçimde- insanı bu dünyada yeniden evinde kılma kaygısıyla hareket ederek Aydınlanmanın açtığı gedikleri kapatmak suretiyle, Aydınlanmanın temel hedeflerini gerçekleştirmeye çalışmıştır ve Rousseaucu karşı Aydınlanma, esasında Aydınlanmanın daha tutarlı bir ifadesidir[110].

Ancak hiç şüphesiz Rousseau'nun Aydınlanma algısıyla romantiklerinki oldukça farklıdır. Zira araya çok önemli tarihsel hadiseler girmiş, Fransız Devrimi vuku bulmuştur. Birçok romantik düşünür için Aydınlanmanın akla yaptığı vurgu ve aklın egemenliği altında yaşanacak mutlu dünya ideali Fransız Devrimi sonrasındaki terör dönemiyle birlikte iyiden iyiye sorgulanır hâle gelmiştir. Fakat aradaki farklara rağmen romantik düşünürler de günümüz insanının derin biçimde hissettiği değişim ve dönüşümlerin ayak seslerini duymuş ve Rousseau gibi baş döndürücü değişimlerden yana

[108] Jean-Jacques Rousseau, İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı (çev. Rasih Nuri İleri), Say Yayınları, İstanbul, 2021, s. 159.
[109] Jean-Jacques Rousseau, İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı, s. 100.
[110] Arthur M. Metzler, The Origin of Counter-Enlightment: Rousseau and New Religion of Sincerity, American Political Science Review, Vol 90, No 2, 1996, s. 345.

esen sert fırtına karşısında yolunu ve evini yitiren insana bir sığınak inşa etmeye çabalamışlardır. Romantikler tarafından geliştirilen birçok düşünce bu bağlam dâhilinde okunabilir. Söz konusu düşünürler özelde Batı Avrupa genelde ise Dünya'da meydana gelen, gelmekte olan büyük dönüşümlerin başlangıcında ve eşiğinde, mevcut paradigmaya itiraz ederek daha insanî yeni bir paradigma oluşturmaya çabalamışlardır. Onlar radikal bilimsel gelişmelerin ve sarsıcı modern yaşam pratiklerinin insan hayatında açtığı gediklerin kapatılabileceğine dair inancı sürdürmektedirler ve gelecek hakkında çeşitli umutlara sahiptirler. İnsanın geleceğine dair duyulan umutta ve insan hayatının başka türlü olabileceğini gündeme getiren bu kavrayışta edebiyat ve sanat bir deva, en önemli hatta belki de yegâne deva olarak görülür. Bir görüşe göre bu edebiyat ve sanatı bir çare bir deva olarak gören felsefi damar içindeki umut taşıyan son girişimdir[111].

Tekraren söylersek romantikler için söz konusu yeni umutlar kaynağını sanat ve edebiyatta bulacaktır. Her ne kadar tek bir boyuta indirgenmesi ve bir açıdan ele alınması olanaksız olsa da romantik olarak adlandırılan bütün düşünürlerde bir tür şiir ve sanat vurgusu mevcut olduğundan söz konusu düşünürler edebi yahut sanatsal bir atmosfer içerisinde ortaya çıkan ortak tema dâhilinde kavranabilirler. Romantizmin bu estetik yahut şiirsel karakteri içerisinde yüceltilen sanatçının kendisinden ziyade sanat eseridir. İnsanın yapıp etmelerinin sonucunda meydana getirdiği en önemli fenomen olarak görülebilecek olan sanatsal yaratım, öğretilemez karakteriyle kendi yaratıcısının yani sanatçının da üstünde yer alır. Sanat ve edebiyat romantik muhayyilede öylesine önemlidir ki, hakikâtin bir tezahürü hatta kaynağı olarak Aydınlanmanın analitik aklıyla boy ölçüşür ve son kertede onu aşarak Aydınlanmanın hesapçı ruhunun kısıtlayıcı sınırlarının çok ötesine geçer[112]. Romantik hareket, Fransız Devrimini ve onun ardında yatan Aydınlanma ideallerini başarısız bir hareket olarak görürken, onun politik ideallerinden son derece önemli ve faydalı gördükleri insanlığın özgürleşimi idealine

[111] Nitekim Alan Megill, romantiklerin ve çağdaşlarının gelecek için umutlu olduklarını ancak romantiklerin varisleri olarak görülebilecek olan Nietzsche'de ve onun Heidegger, Foucault ve Derrida gibi haleflerinde bu türden bir umuda rastlanmadığını dile getirir (bkz. Alan Megill, Aşırılığın Peygamberleri (çev. Tuncay Birkan), Ayraç Yayınları, İstanbul, 2008, s. 34). Bununla birlikte Megill'in bu iddiası oldukça tartışmalıdır. Zira ileride göstermeye çalışacağımız üzere Nietzsche felsefesi, şiddetli eleştirileri ve kimi zaman barındırdığı güçlü karamsarlığa rağmen, ufku hemen her zaman gelecekte olan yoğun bir umudun felsefesidir.

[112] Alan Megill, Aşırılığın Peygamberleri, s. 35.

sahip çıkmış, bu ideali kurtarmak istemişlerdir[113]. Bunu da en temelde sanat ve edebiyatın rehberliğinde gerçekleştirmeye çabalamışlardır.

Fakat burada bir hataya düşmekten kaçınmak gerekir. Alman romantik hareketinin sanatı ve edebiyatı temele alan estetik bir hareket olduğuna dair yapılan yorumlar, sadece romantizm salt estetik bir harekete indirgenmediği sürece haklılık payına sahiptir. Romantik filozoflar yalnızca edebî dertleri olan düşünürler değillerdir. Onların oldukça güçlü felsefi derinlikleri ve politik idealleri vardır. Gerçekten de erken romantikler sanat ve edebiyatın gücünden faydalanmak isteyen ve bu gücün son tahlilde insanı ve toplumu dönüştürebileceğine böylelikle de hayatı daha estetik kılabileceğine ve nihayet dünyayı daha güzel, daha yaşanılabilir kılacağına inanan kişilerdir. Onlar sanat ve edebiyatın felsefede, toplumda, devlette temel bir rol oynaması gerektiğini düşünürlerken bu sanat vurgusunda yahut onların estetizminde politik bir boyut mevcuttur. İleride de değineceğimiz üzere, Schiller'den mülhem romantikler, hayâllerindeki toplum düzeninin vücuda gelmesinde son derece önemli gördükleri *Bildung*'un (eğitim) en önemli unsurunun estetik eğitim olduğunu dile getirirler. Bu kavrayışta yalnızca sanat, insanların modern toplumda bölünmüş bulunan ruhlarını ve güçlerini birleştirerek onlara yeni bir dünya kavrayışı sunabilme kudretine sahiptir[114]. Sanat temelinde gerçekleştirilecek bir eğitim girişimi insanın içinde bulunduğu mevcut kuruma karşı bir deva olma ihtimaline sahiptir.

2.1. Romantik İtiraz

Romantik felsefenin sanat ve edebiyata verdiği önem ve düşüncenin estetikleştirilmesi talebi tıpkı ileride ele alacağımız Nietzsche açısından geçerli olduğu üzere, esasında bir hoşnutsuzluk ve itiraz dâhilinde gündeme gelir. Felsefe ve edebiyatın daha da genelde hayat ile edebiyatın yakınlaşması gerektiğine dair çağrıyı anlamak, romantizmi karakterize eden hoşnutsuzluğu kavramayı gerektirir. Romantiklerin Aydınlanma düşüncesinde, modernitede ve kapitalizmde karşı çıktıkları noktalara odaklanmak ve onların hoşnutsuzluklarına göz atmak gerekecektir.

---

[113] Ernst Behler, Irony and the Discourse of the Modernity, University of Washington Press, Seattle, 1990, s. 51.
[114] Frederick C. Beiser, Aydınlanma, Devrim ve Romantizm (çev. Aslı Önal), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, s.362.

Romantiklerin mevcut durumdan duydukları rahatsızlık, yaşadıkları dönemde değişmekte olan dünyanın daha iyi ve güzele doğru hareket etmekten ziyade insani olanın gittikçe yitirildiği ve insanın tecrit altına girdiği bir düzene doğru evrildiğine dair itirazlarında görünür hâle gelir. Romantikler insanın kendisiyle, toplumla ve nihayet doğa ve evrenle olan uyum ve ahenginin bozulduğu kanaatindedirler. İnsanı daha mutlu etme iddiasıyla ortaya çıkan, ona bu dünyanın efendisi olma vaadi sunan düşünce cereyanları son tahlilde insanı daha mutsuz ve daha yabancı kılmışlardır. İnsan hem kendine hem topluma hem de doğaya yabancıdır artık. Romantiklere göre bunun nedeni, modernitenin kimi özellikleri yahut sebep olduğu kimi eksikliklerdir. Löwy ve Sayre, romantiklerin Aydınlanma düşüncesinde ve kapitalist-sınai modernitede katlanılamaz bularak itiraz ettikleri özellikleri beş temel başlıkta toplarlar. Buna göre romantikler, dünyanın büyüsünün bozulmasına, niceliğin egemenliği yahut dünyanın niceliklendirilmesine, doğanın ve dünyanın mekanikleşmesine, rasyonalist soyutlamaya ve nihayet toplumsal bağların çözülmesine itiraz ederler[115]. Romantiklerin temel itiraz ve eleştirileri söz konusu hususların yarattığı hoşnutsuzluklar üzerine yükselir. Hoşnutsuzluk, rahatsızlık fikirleri onların düşüncelerini kavramak açısından son derece önemlidir zira bu düşünürler yaşadıkları çağın insanının yaşam biçimlerinden, dünyayı algılayış şekillerinden ve bunları oluşturan değerler sisteminden fevkalade rahatsızlık duyarlar. Bir anlamda çağın söz konusu yozlaşması romantiklerin düşüncelerini oluşturacakları eleştirel temeli sağlamıştır. Nitekim Egon Friedell, Novalis hakkında yazdığı kitapta, Novalis'in zamanının -dönemin düşünürlerini ciddi biçimde rahatsız eden- sosyal koşullarını ve bu koşulların dönemin entelektüel dünyasının ufkunu nasıl belirlediğini şöyle anlatır:

> "Kamusal yaşam sarayın aynadaki görüntüsüydü: ciddiyetsizlik her yerde artmış ve entelektüel ihtiyaçların genel bir basitleşmesi ve sığlaşması, doğaüstü eğitim arzusuyla (übernatürlichen Bildungstrieb) el ele gidiyordu. Çok okumak ve düşüncesizce moda sözcükler kullanmak, zamanın tinsel içeriğine nüfuz etmekten daha önemli hale gelmişti. (...) Kamusal yaşam, zamanın entelektüel potansiyeline karşılık gelmiyor ya da ona herhangi bir çalışma alanı sunamıyordu. Bu nedenle sonuç, dış dünyadan bilinçli bir şekilde uzaklaşmak ve seçkin ruhani kapasitelerin iç yaşamına istekli ve derin bir şekilde dalış oldu: bu, çağın parolası haline geldi. Schleiermacher ve Hölderlin gibi olağanüstü ve tekil başarılar açıklamalarını burada

[115] Michael Löwy & Robert Sayre, İsyan ve Melankoli (çev. Işık Ergüden), Alfa Yayın Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 2016, ss. 49-68.

> bulur; Goethe ve Fichte'nin düşüncesi tuhaf yönünü buradan alır; Novalis'in başını çektiği romantiklerin şiir ve felsefesi de burada köklenir[116]."

Tekrar etmek gerekirse dönem Almanya'sında vücuda gelen siyasi ve toplumsal değişimler bir tür yozlaşma olarak algılanmış ve entelektüel açıdan müthiş zengin bir dönemin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönüşümlerin yozlaşma olarak algılanmasında söz konusu dönüşümlerin insanı gittikçe tek boyutlu hâle getirdiği inancı vardır. Beiser'ın da işaret ettiği üzere romantiklere göre hayatta egemen olması gereken değerler göz ardı edilerek insan hayatından gittikçe uzaklaşmış ve insan için tâli öneme sahip olması gereken şeyler hayatın temeline yerleşmiştir. Romantiklerin gözünde çok yönlü olması beklenen/gereken insanlar gittikçe sathileşmiş ve tek bir boyuta hapsolmuşlar, diğer bütün imkânlarını adeta yok ederek tek bir konuda uzmanlaşmayı seçmişlerdir. Modern üretim teknikleri, iş bölümü ve makineleşme sonucunda ortaya çıkan insan tipi romantiklerin saldırısına uğrayacaktır çünkü ilerde de göreceğimiz üzere romantik *Bildung*'un temel gayesi insanın bütün güç ve yetilerini aynı anda yetkinleştirebilmektir. Oysa, modern üretim teknikleri insanları tek boyutlu bir hâle getirmekle kalmamış, onları adeta köleleştirmiş, onları tinsel hedeflerinin peşinde koşan varlıklar kılmak yerine sadece geçiminin peşine düşmüş yorgun kitleler hâline getirmiştir. Aydınlanmanın bilim ve teknolojiyle doğanın efendisi olması beklenen insan düşü kâbusa dönüşmüştür ve insan enstrümanlarının kölesi hâline gelmiştir[117]. Yaşadığı çağın insanının pespayelik olarak adlandırdığı durumunu, Friedrich Schlegel şu şekilde dile getirir:

> "Burjuva insanı, her şeyden evvel bir makine hâlini almış ve ona dönüşmüş durumda. Politik toplamın içinde yalnızca bir sayı dahi olsa mutlu; kendisini insan olmaktan çıkarıp bir rakama dönüştürmeyi başarmışsa şayet, her açıdan kusursuz olduğu söylenebilir. Bireyin yaşadığı bu şey, kitleler için de geçerli. Yiyorlar, evleniyorlar, ürüyorlar, yaşlanıyorlar ve sonsuz bir döngüde bunu yapmaya devam ediyorlar. Sadece yaşamın idamesine vakfedilmiş bir hayat pespayeliğin kaynağıdır ve felsefeyle şiirin dünya-tininden azade her şey pespayeliğe mahkûmdur[118]."

Bu pespayelik içinde insanlar ne herhangi bir yüce ideale ne düşünsel yetkinliğe ne hakiki anlamda sanat ve edebiyata ne de felsefeye önem verirler. Onlar sadece maddi çıkar ve arzularının peşinde koşmaktadırlar. Bu türden bir dünya görüşünde değeri olan tek şey, tüketilebilir olandır. Bu kapsama girmeyen felsefe, sanat ve edebiyat bu insanlar

---

[116] Egon Friedell, Novalis als Philosoph, Verlaganstallt Bruckmann, München, 1904, ss. 4-5.
[117] Frederick C. Beiser, Aydınlanma, Devrim ve Romantizm (çev. Aslı Önal), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, s.369-370.
[118] Friedrich Schlegel'den akt. Frederick C. Beiser, Aydınlanma, Devrim ve Romantizm, s.370.

için yok hükmündedir. Yahut en iyi ihtimalle salt hoş vakit geçirme araçlarından ibarettirler. Romantikler bu türden insanları filistin (der Philister[119]) olarak adlandırırlar. Daha sonra başka bağlam ve şekillerde Nietzsche felsefesinde de gündeme geleceği üzere kendi tasasız ve konforlu yaşam sınırları içinde filistinler hiçbir tinsel ideali tanımayan kişiler olarak sabitliklere sığınıp dünyayı kendi konfor alanlarını pekiştirecek bu sabitlikler içinde kavrarlar ve bunun bozulmasını asla istemezler.

Oysa romantiklerin bakış açısından hayat, daimî bir çabayı gerektiren ve kişinin her an teyakkuzda olmasını gerektiren bir mahiyet arz eder. Bu nedenle de onlar, kendi dönemlerindeki modern burjuva toplumunda bu türden bir çabanın asla bulunmadığını düşünürler ve söz konusu toplumda iyiden iyiye görünür hale gelen modern yaşam pratiklerine hücum ederek, bu toplumun filistinizmine saldırırlar. Romantiklere göre bu kişiler sadece rahat ve konforlarının peşinde olan, rutin ve konforlarının bozulmaması uğruna her şeyden vazgeçebilecek olan ve bu nedenle de mevcudun eleştirisinden şiddetle kaçan kişilerdir. Bütün eylem ve düşünceleri mevcut konforlarının korunması üzerinden işleyen bu insanlar, konforun sürmesi adına, toplumsal ve ahlâkî uylaşımlara sıkı sıkıya bağlı kalırlar. Bütün eylemleri kendi çıkar ve konforlarının sürmesi içindir. Novalis filistinleri sadece gündelik hayatı yaşayan kişiler olarak görür. Ona göre salt birtakım itiyatlardan oluşan gündelik hayat esasında gerçek dünyevi varoluş için bir araçtır. Fakat filistinler bu aracı amaç olarak benimsemişlerdir. Onlar şiirsel varoluştan uzak kişilerdir ve şiire sadece bir zorunluluk olarak dokunurlar. Din bile acıları dindiren bir afyon olarak iş görür onlarda[120].

Bu insanlar romantiklerin radikal biçimde değişmesini istedikleri düzenin en büyük destekçileri ve bekçileridir. Romantiklerin değişim talebi söz konusu insanlara oldukça hasmane görünecek ve bu değişim talebini kendi yaşamları için bir tehdit olarak algılayacaklardır. Gerçi bu insanlar da romantiklerin değer verdikleri, toplumu dönüştürmenin esas aracı olarak gördükleri kimi hususlara değer veriyor gibi görünür ve örneğin sanata büyük önem atfediyormuşçasına davranırlar. Ancak sanata değer verir göründükleri anda onun dönüştürücü gücünü reddederek yahut görmezden gelerek sanatı

[119] Romantiklerin yaşadıkları dönemde, dar kafalı ve konformist insanları tanımlamak için kullanılan sözcük.
[120] Novalis, Vermischte Bemerkungen, Fragmente und Studien & Die Christenheit oder Europa, Reclam, Stuttgart, 2010, s. 24.

salt eğlence olarak ele alırlar. Dindar oldukları zaman bunu dinin toplumsal normlara başkaldırması, yeni ve adil bir toplum düzeni sağlaması ihtimali üzerine değil, sadece dinin kendilerini rahatlatması adına yaparlar. Tam da bu bağlamda romantikler, filistinizm olarak adlandırdıkları mevcut yaşam tarzının elimizden bireyselliğimizi ve insanlığımızı aldığını düşünürler[121]. Nietzsche'nin daha sonra 'son insan' olarak adlandıracağı bu insanlar bir parça konfor uğruna yığınla çirkinliğe göz yummayı tercih eden kişilerdir. Vurguladığımız üzere modern ekonomik düzenin kaçınılmaz sonucu olan bu insanlar kendi konforlarının devamı uğruna insani olanın hiçe sayıldığı düzenin devamının en büyük teminatı hâline gelmişlerdir. Romantikler açısından, maddiyat uğruna birbirleriyle rekabet etmekten başka pek az dertleri olan, uzun çalışma saatlerinde kendilerine neredeyse hiçbir şey katamayan, materyalist olduğu kadar egoist de olan bu kitlelerle ideal toplum düzeninin gerçekleşme olanağı yoktur[122]. Romantiklerin duyduğu büyük rahatsızlık ve şiddetli itiraz da temellerini burada bulur. Çünkü bu hâliyle insan romantiklerin arzu ettikleri hiçbir amacın başarılmasına yardım edebilecek durumda değildir. Romantikler bunu değiştirmek isterler.

2. 2. Romantikler ve Aydınlanma

Romantik düşünürlerin modern toplum eleştirisi, onların Aydınlanma eleştirisiyle paralellik gösterir. Onlara göre eleştirilen modern insan tipi Aydınlanma ideallerinin ufkunda vücuda gelmiştir. Bu nedenle Aydınlanmaya ve Aydınlanma ideallerine ciddi birtakım eleştiriler getirirler. Getirdikleri bu eleştiriler nedeniyle romantikler sıklıkla salt Aydınlanma karşıtı düşünürler olarak sunulurlar ve Aydınlanma ile karşıt biçimde algılanması, onların düşüncelerini ele alan birçok çalışmanın sıklıkla vurguladığı bir durumdur. Gerçekten de romantizmin temel karakteristik özelliklerinden birisi -her ne kadar romantizm Aydınlanma ile girift ve karmaşık bir ilişkiye sahip olsa da- Aydınlanma düşüncesinin kimi temel ideallerine bir karşı çıkış olarak belirlenebilir. Öyle ki Löwy ve Sayre, temelde modernite eleştirisi olarak gördükleri romantizmin, modern kapitalist uygarlığın pre-kapitalist ve pre-modern değer ve idealler uğruna eleştirisini temsil ettiğini düşünürler. Onlara göre çok geniş bir döneme yayılan ve tasnif edilmesi çok zor olan

[121] Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism, Harvard University Press, Cambridge, 2003, s. 92.
[122] Frederick C. Beiser, Aydınlanma, Devrim ve Romantizm, s.371.

romantik çeşitliliğin altındaki anlamlı yapı –bilinçli yahut bilinçsiz olarak- budur. Bu görüşe göre Romantizm en temelde, Aydınlanma ruhu ve sanayi devriminin yarattığı modernitenin daha sonra Weber tarafından belirlenecek olan kimi temel özelliklerinin – hesap ruhu, dünyanın büyüsünün bozulması, araçsal rasyonellik, bürokratik egemenlik vb.- bir eleştirisidir[123]. Romantikler bireyin şeyleşmesinden, yaşamın renksizleşmesinden, doğal olanın yerini mekanik olanın almasından, insan ilişkilerinin nesneleşmesi karşısında dehşete düşmüşlerdir, onların gözünde dünyanın mekanikleşmesi ve nicelikselleşmesi yalnızca doğanın salt bir hammaddeye indirgenmesinden daha fazla bir anlam taşır[124].

Romantikleri salt Aydınlanma karşıtı olarak sunan yorum, genellikle onlarla alâkalı yapılan en meşhur yorumların başında gelir. Aydınlanma karşıtlığı ile karakterize olmuş olan Romantizm, bu karakterin doğruluğu hakkındaki mutabakatta, düşmanları dost haline getirmiştir. Buna göre 1830'lu ve 1840'lı yıllarda liberaller ve sol Hegelciler romantizmin Aydınlanma karşıtlığına vurgu yaparak, bu özelliğinden ötürü romantikleri lanetlemişlerdir. 1920'lerde ve 30'larda ise, 1900'lerin başından itibaren giderek güçlenen Alman milliyetçileri ve muhafazakârları romantikleri yine Aydınlanma karşıtı olarak sınıflandırmış ancak romantiklerin varsaydıkları bu özelliklerini bir kusur olarak değil, bir erdem olarak görmüşler ve coşkuyla kabullenmişlerdir çünkü onlara göre Aydınlanma, Fransa'dan ithal edilen yabancı bir ideoloji olarak, Alman ruhuna zarar vermektedir. İkinci Dünya savaşından sonra ise romantik ideoloji faşizmle birlikte anıldığı için liberaller ve Marksistler tarafından ciddi biçimde eleştirilmiştir[125]. Bu tür yorumlarda genellikle romantikler kimi zaman, neredeyse tek özellikleri Aydınlanma karşıtlığı olan reaksiyoner düşünürler olarak sunulurlar. Bu yoruma göre, romantikler akla önem vermeyen hatta ondan nefret eden kişilerdir. Hiçbir felsefi derinlikleri yoktur. Tek yaptıkları estetizmi Aydınlanmanın rasyonalizmi yerine ikâme etmeye çalışmaktır. Böylelikle bu görüşe göre, Aydınlanma düşüncesinin, aklı en yüksek otorite haline getirerek onu hakikâtin nihai standardı olarak gördüğü yerde, romantikler bu otoriteyi, bütün kavramsallaştırmaları, yargıları ve akıl yürütmeleri aştığını düşündükleri sezgilere ve sanatsal hislere vermişlerdir ve tam da bu nedenle romantiklerin karakteri,

[123] Michael Löwy & Robert Sayre, İsyan ve Melankoli, ss. 33-34.
[124] Funda Günsoy, Genel Hatlarıyla Politik Romantizm, Yayımlanma Aşamasında Makale, s. 11.
[125] Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, s. 43.

antirasyonalist yahut irrasyonalist olarak tanımlanabilir. Bu yorumda romantikler bireye hiç önem vermeyen kişiler olarak sunulmuşlar ve cemaatin çıkarları uğruna bireyin çıkarlarının feda edilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Bu harcıalem görüşler "romantik" kavramı söz konusu olduğunda öne sürülen en temel yargılardır. Fakat bu yargılar ön yargılardır. Zira özellikle erken Alman romantikleri söz konusu olduğunda bu türden bir bakış romantik düşünceyi derinliğinde kavramaktan çok uzaktır. Burada Alman romantikleri konusunda çok önemli çalışmalar yapan Manfred Frank'a kulak verebiliriz. Frank, romantizmin entelektüel tarihi söz konusu olduğunda amacı ne olursa olsun birçok kişinin büyük bir özgüvenle konuştuğuna fakat bütün bu konuşmalara rağmen romantizmin esasında -bilhassa arşivler söz konusu olduğunda- büyük bir muamma olarak kaldığına işaret eder ve romantiklere dair verilen pek çok (ön)yargının metinlerle karşılaştığında çökmesini buna örnek olarak gösterir. Bu (ön)yargılar Heine'den bu yana devam etmektedir. Frank, Heine'nin bir edebiyatçı ve düşünür olarak hakkını teslim ettikten sonra onun erken romantiklerde salt dini özlem duyan, reaksiyoner, ölümü arzulayan kişiler bulan tezinin açıkça yanlış olduğunu dile getirir. Bu nedenle Frank'ın da işaret ettiği üzere, özellikle erken Alman romantizmi söz konusu olduğunda, son yıllarda yayımlanan yeni kaynaklar da göz önünde bulundurulursa, eski (ön)yargıların ciddi biçimde gözdem geçirilmesine acilen ihtiyaç vardır[126].

Nitekim romantikleri salt Aydınlanma karşıtı olarak veya salt irrasyonalist olarak görmek yahut onların toplum kadar bireye de önem verdiklerini göz ardı etmek ciddi hata olacaktır. Onların düşünceleri çok katmanlı, kimi zaman birbiriyle zıt görünen unsurların bir arada olduğu girift bir yapı arz eder. Elbette, bir düşünce akımını anlayabilmek için, kimi kavramların ön plana çıkarılması ve o düşünce akımının kavramlar temelinde anlaşılmaya çalışılması normaldir. Lâkin bu söz konusu akımın derinliğine ve çeşitliliğine gölge düşürmek pahasına yapıldığında, kişiyi yanlış sonuçlara götürecektir. Evet, gerçekten de romantikler, estetik duyarlılığı önplana çıkarmış ve Aydınlanmacı aklı eleştirmişlerdir ancak bu onların irrasyonalist oldukları anlamına gelmez. Romantiklerin irrasyonalist olarak adlandırılmaları konusunda Beiser şöyle der: "Hiçbir şey bu kadar

[126] Manfred Frank, Wie Reaktionär war Eigentlich Frühromantik?, Athenäum: Jahrbuch für Romantik, (ed. Ernst Behler, Manfred Frank, Jochen Hörisch, Günther Oesterle), Ferdinand Schöning Verlag, München, 1997, ss.141-144.

yanlış olamaz[127].” Erken Alman romantik düşünürleri salt Aydınlanma karşıtı olarak görmenin onları derinlemesine kavramamıza engel teşkil edeceğini anlamak önemlidir[128].

Erken dönemde Alman romantikleri açısından, Aydınlanmanın idealleri olan ve Fransız Devriminin sloganı olacak olan özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi idealler oldukça önemlidir. Nitekim çoğunluka Aydınlama felsefesinin politik olarak vücut bulmuş hâli olarak yorumlanan Fransız Devrimi söz konusu olduğunda, Schlegel ve Novalis oldukça olumlu bir tavır takınmışlardır. Öyle ki, Behler, erken Alman romantizmi ile Fransız devrimi arasında güçlü bir tinsel birliktelik olduğuna işaret eder. Buna göre her iki hareket de eski Avrupa düzeninin, *Ancien Regime*'in aşılmasını ister. Fakat bu bir tarafta edebiyat ve felsefe teorileri diğer tarafta ise toplum ve siyaset teorileri vasıtasıyla yapılmak istenir. Romantik teorinin hiyerarşik türler sisteminin kaldırılması talebi, şiir ve düzyazının,

[127] Frederick C. Beiser, Aydınlanma, Devrim ve Romantizm (çev. Aslı Önal), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, s.363.

[128] Burada yine bir dipnot düşerek, romantiklerin irrasyonalist ve Aydınlanma karşıtı olarak tanımlanmasının tarihinden kısaca bahsetmekte fayda görüyoruz. Romantizmin karakterinin bu şekilde algılanmasında giden yolda Heinrich Heine'nin rolü büyüktür. Nitekim Heine çizdiği Romantizm portresinde romantizmi sadece ortaçağ şiirini geri getirmeye çalışan estetik bir hareket olarak sunar ve onu klasisizmin karşısında konumlandırır. Heine'ye göre bir tür Ortaçağ özentisi olan romantik sanat çoğunlukla taklitçidir. Heine'ye göre onların düşünceleri hiçbir felsefî derinlik içermeyen, Fichte ve Schelling'ten esinlenen birkaç düşünce kırıntısı içerir sadece (Heinrich Heine, Romantizm Okulu (çev. Ömer B. Albayrak), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, 55).
Beiser'a göre bu bakış açısının nokta-i nazarından bir klasist insanlığın ereğinin yer yüzünde gerçekleşeceğini düşünen bir hümanisttir fakat buna karşılık romantik, insanlığın ereğinin bu dünyada değil cennette gerçekleşeceğini düşünür. Yine Klasistin otoritesi akıl iken, romantiğinki imandır. Hümanist ideal bu dünyada kendini gerçekleştirme ve özgürlük iken, romantik ideal kilise ve hiyerarşiye boyun eğmektir. Romantizm söz konusu olduğunda bu bakışın gerçeklik payı olan dönemler vardır. Özellikle geç romantizm söz konusu olduğunda yahut kimi erken dönem romantik filozofların sonraki dönemlerinde buna benzer görüşler savunduğu vakıadır. Lâkin bu görüş romantizmin tamamı için geçerli değildir. Erken dönem alman romantizmi sunulan bu resimden çok daha farklı bir tablo çizer. Bu anlamda Beiser'in de vurguladığı üzere, Romantizmin kimi bakımlardan birbirine tamamen zıt evrelere bölünmüş değişken bir hareket olduğu hatırda tutulmalıdır. Bu bağlamda Heine de dahil olmak üzere bu tür yorumlar yapan yorumcular anakronizme düşerek Romantizmin başlangıçtaki ideallerini daha sonraki yıllarda dile getirilen görüşler ışığında okurlar. Erken dönem romantik idealler tam da Heine'nin sunduğu anlamda klasiktir zira onlar da özgürlük, eşitlik ve insanlığın değerini savunmaktadırlar. Daha sonra ise romantikler Naziler tarafından kendi öncüleri olarak görülmüşlerdir. Beiser bunun özellikle Alman germanist Walther Linden tarafından 1933 yılında yazılan bir eserle gerçekleştiğine dikkat çeker. Fakat, Linden Friedrich Schlegel'in bireyciliğinin farkında olduğu için asıl romantizmin geç romantizm olduğunu dile getirmiştir. Bununla beraber yorumu başarılı olmuş, bütün romantikler Nazizm'in öncüsü olarak kutlanmış hatta kimi liberal ve Marksist eleştirmenler tarafından da kabul edilmiştir (Frederick C. Beiser, Aydınlanma, Devrim ve Romantizm (çev. Aslı Önal), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, ss.354-358). Fakat göstermeye çalışacağımız üzere, özellikle erken Alman romantiklerinin görüşleri, bu çizilen portrenin oldukça dışında yer alır.

edebiyat ve felsefenin iç içe geçmesi talebi radikal bir dönüşümü amaçlayan devrimci bir taleptir[129].

O itibarla, basitçe dile getirmek gerekirse, bizim ele alacığımız dönem olarak Frühromantik akla karşıt yahut irrasyonalist değildir. Hatta çoğunlukla romantikler hakkında en kesin bilgi olarak sunulan yorumun aksine doğrudan bir Aydınlanma karşıtı dahi değildir. Onların zaman zaman Aydınlanmacıların akıl kullanımına dair getirdikleri eleştiri, aklın kendisinden ziyade aklın indirgemeci bir şekilde kullanılması üzerinedir. Beiser'ın, romantiklerin Platonculuğu olarak adlandırdığı romantik akıl kavrayışında, aklın sadece diskürsif değil aynı zamanda sezgisel de bir karakteri vardır. Akıl sadece tasarlayan, yargılayan, çıkarımlar yapan bir mahiyete sahip değildir. Aklın aynı zamanda, bir tür iç görü olarak adlandırılabilecek, duyulara verili olmayanları kavrayabilme yetisi vardır. Tıpkı Platoncu diyaloglarda, dünyadaki güzeller vasıtasıyla güzelliğin kendisinin kavranabilmesi gibi, romantikler için de aklın bu özelliği sayesinde, insan sonlu olanda sonsuzu kavrayabilir. Romantiklerin aklın bu kullanımına yaptıkları vurgunun temelinde bütüncüllük fikri vardır. Aklın bu tür bir mahiyete sahip olması durumunda dünya bir yönüyle değil, her yönüyle açıklanabilme olanağına sahiptir. Sanatın önemi tam da burada ortaya çıkar. Sanat, diskürsif olarak kavranamayacak olan aşkın ve gizemli bir şeyi sembolize edebilmeye yetilidir. Bu bakımdan Aydınlanma düşünürleri ile romantikler arasında mevcut olan karşıtlık bir rasyonalizm irrasyonalizm karşıtlığından ziyade, aklın iki farklı kullanımının yani Aydınlanmanın mekanik paradigmasıyla romantiklerin bütüncül paradigmalarının karşıtlığıdır[130]. İleride daha detaylı değineceğimiz üzere, insan ile doğa arasında organik bir bağ kuran bu bütüncül bakışta, doğa zaman zaman mekanik bir dille konuşur fakat bu mekanik dil doğanın esas özelliği değildir yalnızca ikincil bir özelliktir[131].

---

[129] Ernst Behler, German Romantic Literary Theory, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, s.54. Ancak Behler, romantiklerin Fransız devrimine belirli bir mesafeden baktıklarını da vurgular. Hem Novalis hem de Schlegel için önemli olan Fransız Devriminden ziyade, şiir ve felsefe de başta olmak üzere hayatın her alanına nüfuz edecek bir devrimdir. Onlar Fransız Devriminin ardında, Fransız Devriminin yalnızca onun bir parçası olduğu daha kapsamlı bir olay ve değişim görmüşlerdir. Bu bakımdan Fransız Devrimi, yeni bir çağa yol açabilecek olan çok daha kapsamlı bir devrimin yalnızca kısmî bir yönüdür ve ona takılıp kalmak tarihin temel akışını yanlış yorumlamak olacaktır. Schlegel ve Novalis, Fransız Devrimi ve onun önemi üzerine düşüncelerini yeni bir tarihsel düşünme düzeyine taşıyan son derece devrimci düşünürlerdir (a.g.e, 59)

[130] Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, ss. 60-63.

[131] Novalis, Das Allgemeine Broullion (çev. David W. Wood), State University of New York Press, Albany, 2007, s. 149, fr.804.

Belirtmiş olduğumuz gibi, Aydınlanmanın kimi temel idealleri romantikler için de büyük önem taşır. Eşitlik fikri, özgürlüğe düşkünlük, kişinin kendi haklarını savunabilmesi, eleştirinin önemi gibi konular romantikler için oldukça temel meselelerdir. Sözgelimi eleştiri romantikler için o denli önemlidir ki, onlar kişiden her an, her eylem ve düşüncede eleştirel olmasını beklerler. Romantik muhayyilede eleştiri hiç bitmeyen bir süreçtir. Onlar tarafından talep edilen, öylesine radikal bir eleştirel konumdur ki, Athenaum fragmanlarından birisinde, F. Schlegel "eleştirel olmak da kişinin asla yeteri kadar başaramayacağı bir şeydir[132]" der. Bunların yanında halkın eğitimi olarak *Bildung* türünden idealler Aydınlanmacıların savunduğu idealler de ileride göreceğimiz üzere romantik düşüncenin temelinde yer alır[133].

Bununla beraber romantikler, Aydınlanmanın insana kattıklarının yanında insandan aldıklarının da farkındadırlar. Sözgelimi her ne kadar eleştirinin önemine inansalar ve bu konuda oldukça radikal olsalar da onlara göre herhangi bir toplumsallık fikrinin olmadığı ve insani değerlerin ortadan kalktığı mevcut durumda bu eleştirellik son kertede insanı radikal bir şüpheciliğe sürükler. İnsanın ödediği bedeller bununla da sınırlı değildir. Onlara göre insan, Aydınlanma ve modernite ile birlikte birlik duygusunu yitirmiştir. Beiser, romantikler söz konusu olduğunda, bu birlik yitimi teması dâhilinde, modernitenin doğurduğu yabancılaşmanın yahut bölünmenin üç temel formundan söz edilebileceğini dile getirir. Buna göre ilk olarak kişinin kendi içinde bir bölünme bir parçalanma gerçekleşmiştir. Akıl ile duyular arasında daha önceden de kimi düşünürler tarafından vurgulanan karşıtlığa yapılan vurgu artmış, insanın hakikâte ulaşmasında duygularını ve arzularını tamamen bastırması gerektiği kanaati güçlenmiştir. Yabancılaşmanın ikinci formu olarak kişinin topluma olan yabancılaşmasından bahsedilebilir. Bu durum, geleneksel toplum formunun yaşadığı çöküş ve kadim dünya görüşündeki tahribat ile doğrudan alakalıdır. Aile yahut cemiyet ruhu zarar görmüş, toplumsal aidiyet, kişinin çıkarı nokta-i nazarına indirgenmiştir. Ve nihayet

[132] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.213, fr. 281.

[133] Yine de romantikleri doğrudan Aydınlanmacı düşünürler olarak görmek de onları salt Aydınlanma karşıtları olarak görmek kadar hata olur. Nitekim Aydınlanmanın yukarıda andığımız ideallerine en yakın oldukları, Fransız Devrimini coşkuyla kutladıkları anlarda bile romantiklerle Aydınlanmacılar arasında ciddi fark ve ayrımlar vardı. Sözgelimi erken Alman romantik filozoflarından bazıları, örneğin A.W. Schlegel, Novalis ve Schleiermacher, çağdaşları olan kimi Fransız filozofları ve Berlin'li Aydınlanmacıları ciddi biçimde eleştirirler. Onlar bu filozofları saf hazcılıkları, materyalizmleri, faydacılıkları nedeniyle eleştirirler ve dünyayı salt bir makine statüsüne indirgeyen ve hayatta sanat veya din gibi yüce hiçbir değere alan tanımayan kişiler olarak görürler (Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, s. 46.).

yabancılaşmanın üçüncü formu olarak, insanın doğaya yabancılaşması teması ile karşılaşırız. Modern teknolojinin gelişmesi ile birlikte, bir zamanlar bir tür gizem, bir tür ilahi doğa ve güzellik barındırdığı varsayılan doğa salt bir tüketim nesnesi hâline gelmiş ve modern fizikteki gelişmelerle birlikte de doğa hakkında mevcut olan organik bakış yerini doğanın belirli kurallar dâhilinde işleyen mekanik bir makine olduğu kanaatine bırakmıştır[134]. İnsan modern dönemde aynı zamanda doğa ile olan birlik duygusunu ya da daha doğru ifadeyle doğaya olan aidiyet duygusunu da yitirmiştir. Evet, belki mevcut durumda insan, doğa karşısında atalarının binlerce yıldır yaşadığı aczi yaşamamaktadır. Ama bununla beraber doğa insanın onun gücü karşısında bir korku ve derin bir saygı duyduğu yer de değildir. Doğa, insanın rasyonel denetimine tâbi kılınması gereken yahut tâbi kılınan, insan tarafından denetim altına alınması gereken bir kaynaktır. Dili tamamen matematiksel bir yapıda olan ve insan tarafından çözülmeyi bekleyen doğanın, bir zamanlar sahip olduğu gizem, büyülü atmosfer hatta onun güzelliği ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla doğayı bir sanat eseri olarak görmek olanaksızdır. Ancak doğayı bu özellikler altında belirlediğimiz anda doğa insanın evi olmaktan çıkacaktır ve belki de insan ilk defa, doğada/bu dünyada kendisini evinde hissetmemeye başlayacaktır.

> "Bununla beraber Aufklarung için ödenmesi gereken tek bedel şüphecilik değildi. Aynı derecede yıkıcı bir diğer netice de modern insanın doğayla olan birlik duygusunu yitirmiş olmasıydı. İnsan şimdi doğayı kendi rasyonel denetimine tâbi kılmıştı ve doğa bütün güzelliğini, gizemini ve büyüsünü yitirmişti. Doğa artık hayran olunacak veya üzerine tefekküre dalınacak değil, analiz edilip denetim altında tutulacak bir şeydi; ilahi sanatın görkemli bir eseri değil, ahlaki ilerleme yolunda sorun çıkaran bir engeldi. Böylesine çirkin, cansız, bozguna uğramış bir doğada yaşamaya değer miydi? Böylesine "inancını yitirmiş" bir dünyada kendini evinde hissetmek mümkün olabilir miydi[135]?"

Oysa romantikler için doğa insanın tahakküm kurması gereken bir kaynak değil, birlikte uyum içinde yaşaması gereken evidir. Doğaya tahakküm fikri, doğada değişmez sabitlikler bulma fikri ile el ele gider. Bu nedenle Novalis edebi değişmezlik, sabitlik fikrine saldırır. Ona göre bu türden bir değişmezlik fikri doğada yer almaz. Doğa kendisine edebi olarak sahip olmak isteyenin düşmanıdır. Doğa ebedilik formu altındaki bütün tahakküm girişimlerini eninde sonunda ortadan kaldıracaktır. Nitekim Novalis bir fragmanda şöyle söyler "doğa ebedi sahipliklere (Besitzungen) düşmandır. Sabit yasalara

[134] Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, s. 32.
[135] Frederick C. Beiser, Aydınlanma Devrim ve Romantizm, ss. 364-365."

göre sahipliğin (Eigentum) bütün işaretlerini yok eder." Dünya belirli bir cinse yahut nesle değil bütün cins ve nesillere aittir[136].

Doğayı insandan soyutlayıp, onu yalıtılmış biçimde ele almak da büyük bir yanılgıdır çünkü romantik doğa ve evren kavrayışında her şey bir şekilde birbiriyle ilişki içerisindedir. Bir nesnenin neliğini anlamak isteyen kişi onu bulunduğu çevreden yalıtarak değil, tam da bu çevre ve evrenle ilişkisi içinde kavrayabilir. Nitekim *Sais Çırakları*'nda 'usta' dünyayı gezip dolaşırken, her şeyde tanıdık bir şeyler bulur fakat "bu tanıdık olan her yerde garip biçimde karışık ve iç içe geçmiş" hâldedir. Zamanla her şeyin arasındaki bağlara ve kesişmelere dikkat eden üstat, hiçbir şeyi öteki şeylerden bağımsız olarak göremez hâle gelir[137].

Novalis açısından doğa mekanik, ruhsuz, anlamsız, salt hâkim olunması gereken bir yer değildir. Doğa bir anlamlı semboller dünyasıdır. Orada her şey son tahlilde asla tüketilemeyecek anlamlara sahip semboller olarak tebarüz eder. Bu semboller asla çözülemeyecek şifreli bir yazı gibidir. *Sais Çırakları*'nda ifade ettiği gibi doğaya dikkatle bakan, onun yollarına kulan veren kişi,

> "Kuşların kanadında, yumurta kabuklarında, bulutlarda ve karda, kristallerde ve kaya oluşumlarında, buz tutmuş sularda, dağların içinde ve dışında, bitkilerde, hayvanlarda ve insanlarda, göğün ışıklarında, aşınmış ve işlenmiş kömür ya da camda, mıknatısın etrafındaki demir tozlarında ve tesadüflerin tuhaf bağlantısında, her yerde gördüğümüz ve büyük bir şifreli yazıya ait gibi görünen olağanüstü figürler oluştuğunu görür. Bu figürlerde mucizevi dilini çözecek anahtarı hatta bu yazının gramerini sezer[138]."

Novalis'in doğa hakkındaki sözleri göz önüne alındığında Bruslan'ın son derece yerinde bir şekilde formüle ettiği üzere, erken dönem Alman romantikleri ile birlikte, dünyaya hakimiyetten dünyanın takdir edilmesine doğru belirgin bir kayma gerçekleşir. Düşünürün temel amacı araştırma nesnelerine hükmetmekten ziyade onları anlamak ve takdir etmektir. Bu nedenle büyük sistem kurucularının, kalıcı yapıların, son sözlerin, tahakkümün peşinde oldukları yerde denemeler, fragmanlar ve diyaloglarla yazmak suretiyle felsefelerini kapalı bir sistem yahut bir son söz olarak değil, açık uçlu bir hakikât

[136] Novalis, Vermischte Bemerkungen, Fragmente und Studien & Die Christenheit oder Europa, Reclam, Stuttgart, 2010, s. 7.
[137] Novalis, Sais Çırakları (çev. Mehmet Barış Albayrak), Notos Kitap, İstanbul, 2014, s.19.
[138] Novalis, Sais Çırakları, s.15.

arayışı olarak kurgularlar[139]. Onlar doğanın şifresi asla tam olarak çözülemeyeceğinin, doğanın diline katiyen tam olarak hâkim olunamayacağının farkındadırlar. Zira Novalis, yukarıda alıntıladığımız pasajdan hemen sonra "ancak sezgi somut bir biçim olmayı reddeder ve şifreyi tam anlamıyla çözecek anahtar olmaya razı olmaz" der. Doğayı ve evreni bütünüyle anladığını sanmak, onu kısa formüllerle bütünüyle açıklayacağını sanmak büyük bir küstahlık olacaktır. Bu tavır doğayı anlamanın değil, anlamamanın bir sonucudur. Şöyle der Novalis: "şüphesiz bu tuhaf dünyayı bildiğini, işleyişini birkaç sözle anlatabileceğini ve her yerde doğru yolu bulabileceğini sanan kişi kadar kimse uzaklaşmamıştır bu amaçtan[140]." Anlamak ancak anlık sezgilerle mümkün olabilir. İnsanın duygu ve arzuları bir anlığına yoğunlaşır, sezgi bir anlığına ortaya çıkar fakat asla kalıcı olmaz ve kısa süre içinde dağılır gider. Dolayısıyla doğa belirlenebilir, öngörülebilir bir mahiyete sahip değildir. Doğa büyük ölçüde rastlantısaldır. Doğanın rastlantısallığı insanın öngörülemezliği ile örtüşür. Çünkü her şeyin iç içe geçtiği bu felsefede insanın evren ile, hakikât ile, doğa ile organik bir bağı vardır. Novalis bunu şu şekilde ifade eder: "Kendimizi anladığımızda dünyayı da anlayacağız, çünkü biz ve dünya birbirimizin ayrılmaz parçalarıyız[141]." Bu ilişkinin tam tersi de geçerlidir. Başka bir fragmanda Novalis, Sais'in peçesini kaldıran kişinin peçenin ardında kendisini gördüğünü şu şekilde anlatır: "Bir kişi başardı - Tanrıça Sais'in peçesini kaldırdı. Ama ne gördü? Harikalar harikasını, yani kendisini[142]." Bu kavrayışta doğa ile insan, evren ile insan arasında doğrudan ve organik bir bağ vardır. Doğayı anlamak kendini anlamak, onu ihmâl etmek kendini ihmâl etmek demektir. Fakat insanlar bunu anlamayı, bu derin bağı kavramayı bir türlü beceremez. Doğa ve insanın temeldeki bütünlüğünü ancak insanın bunu anlayamamasını şöyle tanımlar Novalis: "Keşke insan, doğanın iç müziğini anlayabilse ve dış ahengini hissedebilse. Ama insan, hepimizin birbirine ait olduğunu ve birimiz olmadan öbürümüzün var olamayacağını neredeyse hiç bilmez[143]."

[139] Elizabeth Millan Bruslan, The Romantic Poetry of Nature: an Antidote to German Idealism's Eclipsing of Natural Beauty, Brill's Companion to German Romantic Philosophy (ed. Elizabeth Millan Bruslan & Judith Norman), Brill, Boston, 2019, s. 99.
[140] Novalis, Sais Çırakları, ss.44-45.
[141] Novalis, Logological Fragments I (çev. Margaret Mahony Stoljar), Philosophial Writings, State University of New York Press, Albany, 1997, s. 61, fr. 71.
[142] Novalis, Logological Fragments II (çev. Margaret Mahony Stoljar), Philosophial Writings, State University of New York Press, Albany, 1997, s. 76, fr. 29.
[143] Novalis, Sais Çırakları, s.73.

Sanat burada da evrenle ilişkimizdeki en can alıcı yoldaştır. Çünkü Novalis açısından belirsiz ve çok anlamlı yapısı ile şiir doğanın gerçek dostlarının en sevdiği araçtır ve "doğanın ruhu en ışıltılı biçimlerde şiirlerde parlamıştır[144]." Ona göre hakiki bir şiir okuduğunda insan doğadaki aklın hareketini sezer gibi olur ve hatta doğa bilimcileriyle şairler esasında bir topluluk gibidirler. Fakat doğa bilimcilerin tabiri caizse kesip biçtikleri yerde şairler ona dokunmaz, ona bütünlüğünde bakar. Doğa bilimcisinin elinde can çekişen doğa şairlerin elinde canlanıp ruh kazanır.

> "O halde doğanın gerçek ruhunu tanımak isteyen, doğanın şairlerle arkadaşlığında aramalıdır bunu. Çünkü doğa bu arkadaşlıkta özgürdür ve olağanüstü kalbini açmaktadır. Ama doğayı bütün kalbiyle sevmeyenler yalnızca şu ya da bu özelliğe hayran olanlar ve hakkında yalnızca şunu ya da bunu öğrenmek isteyenler onun hasta evini hatta kemik mahzenini ziyaret etmelidir[145]."

Romantiklerin modernite ve kimi teknik dönüşümlere getirdikleri eleştiriler temelde bir kaybın yahut daha doğru ifadeyle kaybettiklerini düşündükleri bir hayatın izinde gerçekleştirilir. İnsan geçmiş güzel zamanları, kendisiyle olan uyumunu, toplumla olan bütünlüğünü ve nihayet doğaya olan aidiyetini kaybetmiştir. İnsan evini yitirmiştir. Bu bakımdan romantik eleştiri bir yönüyle yitik bir zaman için duyulan özlemi imler. Onlar, Proust'un diliyle söylersek, yitik zamanın izindedirler. Tam da bu nedenle romantik düşünürlerde sıklıkla yapılan bir geçmiş vurgusu vardır. Huzur ve mutluluk geçmiş zamanlarda kalmış ve insan evinden çok uzağa düşmüştür. Gerek birey gerekse de genel olarak insanlar bir zamanlar varolan organik bütünlükten koparak yabancılaşmış ve tecrit edilmiş bir halde yaşayan, evlerini yitirmiş kişilerdir. Bu ev yitimi (Heimatlosigkeit) teması romantik düşünürlerde sıklıkla karşılaşılan bir temadır. Romantik nostalji, mevcut durumda eksik ve yitik olan şeyin eski zamanlarda varolduğu fikrinden hareketle eve, yurda dönme çaba ve arzusudur[146]. Belki de tam da bu nedenle Novalis, felsefeyi bir yurt özlemi, her yerde evde olma arzusu olarak adlandıracaktır[147].

Geçmişe yapılan bu vurgu ve ilerleme karşısında eski, bozulmamış, birliğin hâlâ yitirilmediği güzel zamanlara yapılan vurgu Novalis'in çeşitli satırlarında görünür hâle gelir. Sözgelimi Novalis'in *Hristiyanlık veya Avrupa* [*Die Christenheit oder Europa*] adlı metninde romantik nostalji ve bütünlük arzusu son derece belirgindir. Söz konusu

[144] Novalis, Sais Çırakları, s.33.
[145] Novalis, Sais Çırakları, s.35.
[146] Michael Löwy & Robert Sayre, İsyan ve Melankoli, s. 39.
[147] Novalis, Das Allgemeine Broullion, s. 155, fr.857.

metinde mevcut zamanlardan duyulan hoşnutsuzluk ve eski güzel zamanlara duyulan özlem teması son derece güçlü bir temadır. Novalis insanların birbirlerine güvendikleri, yardım ettikleri, birbirlerini koruyup kolladıkları, geleceklerinden endişe duymadıkları ve bu nedenle hayatlarını mutlulukla yaşadıkları daha güzel ve bütünlüklü zamanları hasretle anar[148]. Dinin, bölünmemiş haliyle Hristiyanlığın bu mesut dünyanın mevcudiyetinde büyük rolü vardır. O zamanlarda dinin rolü öylesine önemlidir ki, Novalis kimi din adamlarının bilimsel bazı gelişmelere karşı çıkmalarını dahi anlayışla karşılar çünkü ona göre bunu yapmak suretiyle din adamları, insanların dünyaya yani evlerine karşı olan saygılarını korumaya çalışmaktadırlar. Evimiz olan dünya bir kez önemsiz görülmeye başlandığında, insan sadece bu dünyaya değil, ebedi yuvası olan öte dünyaya ve imana karşı da saygısını yitirecektir. Artık ebedi inanç yerine sınırlı bilgi yeğlenecek, büyük ve mucizevi olan her şey hor görülerek, dünya salt cansız yasaların etkilerine indirgenecektir[149]. Novalis –kendisi de bir protestan olsa da- söz konusu bütünlüğün bozulmasında Protestanlığın da etkisi olduğunu düşünür. Evet, Katoliklikte bir yozlaşma gerçekleşmiştir. Protestanlık birçok doğru ilke meydana getirmiş ve birçok övgüye değer şey ortaya koymuştur ancak son tahlilde vücuda getirdiği şeyin yaratacağı sonuçları ön görememiştir. Protestanlık bölünemez olanı yahut bölünmemesi gerekeni bölmüş, kiliseyi ikiye ayırmıştır. Katolikliğe duyulan nefret önce incilden nefrete daha sonra Hristiyanlıktan nefrete ve nihayet dinin kendisinden nefrete dönüşmüştür. İş bu kadarla da sınırlı kalmamış, din karşısında duyulan nefret bütün coşku formlarına yani hayâl gücüne, muhayyileye, sanat sevgisine ve geçmişe duyulan özleme ya da geçmişin bizzat kendisine de yönelmiştir[150]. Novalis'in bu satırlarından hareketle onu bir irrasyonalist olarak suçlamak ve küçümsemek, bu sözleri göz ardı etmek oldukça kolaydır. Ancak burada salt bir irrasyonalizm yoktur. Önemli olan Novalis'in bu satırları yazma amacını kavrayabilmektir. Novalis'in bu cümleleri dünyanın yitip gittiğini düşündüğü bütünlüğe bir ağıt gibidir ve çağın parçalılığına bir karşı çıkıştır. Onun cümleleri Aydınlanmanın dinsel tecrübeyi, muhayyileyi, coşkuyu ve geçmişi küçümsemesine bir karşı çıkıştır aynı zamanda.

[148] Novalis, Christendom or Europe (çev. Margaret Mahony Stoljar), Philosophical Writings, State University of New York Press, New York, 1997, s. 137.
[149] Novalis, Christendom or Europe, s. 138.
[150] Novalis, Christendom or Europe, s. 144.

Fakat burada bir hususu şiddetle vurgulamak gerekir. Bahsetmiş olduğumuz bütün eleştirilerine, ilerleme söylemine dair şüphelerine rağmen erken romantikler katiyen salt geri dönüşü arzulayan, geçmişteki bir altın çağ özlemiyle bugünü ve geleceği küçük düşüren düşünürler değildirler. Beiser'ın yukarıda alıntıladığımız ifadesinden mülhem olarak dile getirmek gerekirse, erken romantikler söz konusu olduğunda hiçbir yorum bu kadar yanlış olamaz. Onların eleştirdikleri şey, ilerleme kavramının kendisi değildir daha ziyade geçmişin bu denli fütursuzca aşağılanıp ilerlemenin her biçimde yüceltilmesidir. Onlar geçmişe vurgu yaptıkları her anda, geleceği düşleyerek yaparlar bu vurguyu. Zira onların metinleri arzu ettikleri düzenin geçmişte değil, gelecekte olduğunu gösterir sayısız ifadeyle doludur.

Onların anladıkları biçimiyle altın çağ, geçmişten ziyade gelecekte yatar. Hatta geçmişin bir altın çağ olduğuna inancı kimi zaman eleştirirler. Örneğin A. W. Schlegel, Athenäum fragmanlarında bütün bir romantik pozisyonu belirleyecek şekilde konuşur: "Yaşanmış bir altın çağ yanılsaması, henüz gelmemiş olan altın çağa yaklaşmanın önündeki en büyük engellerden biridir." der ve ekler "Eğer altın çağ yaşanmışsa, o gerçekten altın değildir[151]." Altın çağ henüz gelmemiştir ve romantiklerin bütün kavramları bu türden bir çağın vücuda gelmesi teması etrafında döner. Friedrich Schlegel, yaratmak istedikleri yeni mitolojinin gelmemiş olan altın çağ ile ilişkisini şöyle dile getirir:

> "Tüm düşünce kehanettir (Divinieren), ancak insan kehanet gücünün (divinatorischen Kraft) bilincine daha yeni varmaya başlamıştır. Ne ölçülemez uzantılar deneyimleyecektir; hem de şimdi. Bana öyle geliyor ki, çağı, yani o büyük genel gençleşme sürecini, o ebedi devrim ilkelerini anlayan kişi, insanlığın kutuplarını kavrayabilmeli ve ilk insanların yaptıklarını ve henüz gelmemiş olan altın çağın karakterini tanıyabilmeli ve bilmelidir. O zaman boş lakırdılar sona erecek ve insan ne olduğunun farkına varacak, dünyayı ve güneşi anlayacaktır. Yeni mitoloji derken kastettiğim budur[152]."

Yeni mitoloji kurulmalıdır çünkü büyüsü bozulmuş dünyayı yeniden büyüleyebilme, onu romantikleştirme projesi yeni mitoloji ile el ele gidecektir. Yeni bir mitoloji kurmak, en temelde farklı bir düşünme tarzının hâkim hâle gelmesini istemektir. Mitlerin devreye sokulması oldukça önemlidir çünkü romantiklere göre, mitlerin dili

[151] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.205, fr. 243.
[152] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken Und Kritiken (ed. Ernst Behler), Verlag Ferdinand Schöningh, München, 1967. s. 322.

modern düşüncenin yücelttiği uzmanlaşma ve rasyonalizasyon tarafından inkıtaa uğratılmamış bir dildir[153]. Yeni bir mitoloji kurmak, kaybedilen bütünlüğü yeniden kurmak, kaybolan şiirselliği yeniden kazanabilmek anlamına gelir. Dolayısıyla yeni bir mitoloji kurmak, daha bütünlüklü ve kesintisiz bir düşünme tarzı geliştirmek anlamını da taşır.

Schlegel, kendi çağı ile geçmiş çağı karşılaştırırken çağın en büyük eksiğinin herhangi bir mitolojiye sahip olmaması olduğunu ifade eder. "Bizim şiirimizin, eskilerin mitolojisi gibi merkezi bir noktadan yoksun olduğunu ve modern şiirin antik şiirden daha aşağı olduğu tüm esasların şu kelimelerle özetlenebileceğini savunuyorum: Bizim mitolojimiz yok." Ancak bu salt bir ağıt değildir çünkü Schlegel özelinde romantik proje bir mitoloji yaratma projesidir ve Schlegel bu yeni mitolojinin doğuşunun çok da uzak olmadığını düşünerek ekler: "Ama şunu da eklemek isterim ki, bir mitoloji edinmeye çok yakınız ya da daha doğrusu bir mitoloji üretmeye ciddi bir şekilde katkıda bulunmamızın zamanı geldi[154]."

Schlegel açısından, bir sanat biçimi olarak görülebilecek olan mitoloji doğayı olduğu gibi yansıtmakla kalmaz, onu dönüştürme potansiyelini içinde barındırır. Doğaya mitolojik bir bakışla bakmak, onu başka türlü kavramaktır. Nassar, Schlegel açısından mitolojinin en yüksek olanın şekillendiği, her şeyin ilişki içerisinde olduğu ve bu ilişkiye göre biçimlendiği bir tür ağ olduğunu ifade eder. Her şeyin sonsuz bir ilişki içerisinde tekrar tekrar biçimlenmesi, mitolojinin karakteristik süreci, iç yaşamı ve yöntemidir. Bunun anlamı mitolojinin durağan nesneleri değil, yaşayan, dönüşen varlıkları tasvir

---

[153] Erwin Cook, The Philosophy of Myth, Brill's Companion to German Romantic Philosophy (ed. Elizabeth Millan Bruslan & Judith Norman), Brill, Boston, 2019, s. 114.

[154] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 312.
Burada bir tartışmaya kısaca değinmekte fayda görüyoruz. Yeni bir mitolojinin gerekliliği fikri ilk kez romantikler tarafından öne sürülmezler. Hölderlin, Schelling ve Hegel'in henüz gençlik dönemlerinde kaleme aldıklar, yazarı hâlâ tam olarak saptanamamış olan "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus [Alman İdealizminin En Eski Sistem Programı]" adlı metinde de yeni bir mitolojinin gerekliliği ve bunun estetik bir hüviyette olması gerektiği fikri dile getirilir. Metnin yazar(lar)ına göre Filozof da şair kadar estetik güce sahip olmalıdır çünkü ruhun felsefesi estetik bir felsefedir. Yeni yaratılacak mitoloji fikirlerin hizmetinde olmalı ve aklın mitolojisi olmalıdır. Bu yeni mitoloji yaratıldığında eğitimli ve eğitimsiz insanlar ele ele verecekler, evrensel özgürlük ve ruhların eşitliği sonunda gerçekleşecektir (Bkz. G.W.F. Hegel, Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus: http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/%5BDas+älteste+Systemprogramm+des+deutschen+Idealismus%5D). Bu metin çağın ruhunu göstermesi bakımından önem arz eder çünkü tam da romantikler tarafından vurgulanacak olan aklın hizmetinde olan yeni bir mitoloji fikrine işaret eder. Metinde vurgulanan temaları ciddi biçimde savunan, felsefelerinin merkezine yerleştiren ve bu düşünceyi sınırlarına kadar götürenler romantiklerdir.

etmesi, onlarla ilgilenmesidir. Bunun yanında Schlegel mitolojinin bir başlangıca sahip olmadığını lineer bir düzlemde iş görmediğini düşünür. Kaos olarak sunulan mitolojik başlangıç, esasında bir başlangıca değil bir belirsizliğe, ilk anın ayırt edilememesine işaret eder. Mitoloji her an yeniden başlar. Schlegel'in kaosla başlama kararının birkaç nedeni vardır. Birincisi, felsefi sistemlerde başlangıç kavramına karşı çıktığı gibi, anlatısal bir başlangıç fikrini de imkânsız olarak görmektedir. Schlegel, kendi eserlerini oluştururken de mitolojinin bu karakterinden faydalanır ve belirli bir noktadan başlamayan, başlangıçları her zaman belirsizliğe matuf olan eserler üretmeye çalışır[155]. Ancak elbette Schlegel Antik mitolojilerin yeniden canlandırmasının olanaksız olduğunun farkındadır. Zaten onun arzuladığı anlamda mitoloji, salt geri dönüşü içermez. O, yeni mitolojiyi dünyayı başka türlü kavramamızı sağlayabilecek olan modern araçlar vasıtasıyla kurmak ister ve edebiyat burada başat bir rol oynar. Nitekim Schlegel kurulmasını arzuladığı mitolojinin edebi karakterine dikkat çeker. *Gespräch Über Poesie*'de Cervantes ve Shakespeare'in eserlerinde mevcut olan "sanatsal olarak düzenlenmiş karışıklık, çelişkilerin hoş simetrisi, bütün en küçük parçalarında bile hayat bulan coşku ve ironinin o muhteşem yer değiştirmesi[156]"ni yeni mitolojinin kendisi olarak görür. Burada edebiyat yani mitolojinin temeline oturur ve dünyayı değiştirme potansiyelini kendine mâl eder. Başka türlü bir dünya bu kavrayışın ufkunda gündeme gelir.

Şu hâlde açıktır ki, erken romantikler, salt geçmişe dönmeyi arzulayan, ilerlemeye dair her kavramı reddeden düşünürler değildir. Onların düşledikleri altın çağ geçmişte değil, gelecektedir. Fakat paradoksal biçimde bu türden bir altın çağın asla gelmeyeceğinin de farkındadırlar. Altın çağ imgesi birçok romantik kavram gibi düzenleyici bir rol oynar. Onlar bir yandan bu düzenleyici ideal aracılığı ile bizim yaratıcılığımızı devamlı teyakkuz hâlinde tutmayı bir yandan da geçmiş zamanların değerlerine dönerek, geçmişin bütünüyle vazgeçilmesi gereken bir mefhum olduğu, ilerlemenin kayıtsız şartsız daha iyi olduğu kavrayışını yıkmaya çalışırlar. Böylece romantikler açısından Aydınlanmanın ilerlemeye yaptığı vurgu da şüpheli hâle gelir. Aydınlanma ve modernitede vurgu geleceğe ve devamlı ilerlemeye yapılırken, romantikler geleceği yadsımamakla ve doğru koşullar altında geleceğe dair güçlü ümitler beslemekle birlikte geçmişe de vurgu yaparlar. Romantiklerde geleceğin her hâlükârda

[155] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, The University of Chicago Press, Chicago, 2014, ss. 142-143.
[156] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 318-319.

geçmişten daha iyi olması gerektiğine dair bir inanç yoktur. Geçmiş modernitenin insanı çıkışsız bırakan zararlı özelliklerinin olmadığı ve insani değerlerin modernite tarafından ortadan kaldırılmadığı bir huzur ve mutluluk kaynağıdır aynı zamanda. Bu nedenle Novalis, yeryüzünde hiçbir şeyin geçmişi hatırlamaktan, hatıralardan hareket etmekten daha şairane olmadığını düşünür.

Bir kez daha söylemek gerekirse, dünyanın büyüsü bozulmuştur ama insan bundan kârlı değil, zararlı çıkmıştır. Dünyayı analiz etmek uğruna onun güzellikleri mahvedilmiş ve insanın eline hiçbir şey geçmemiştir. Üstelik insan bir zamanlar sahip olduğu birliği de kaybetmiştir. Yapılması gereken dünyayı değiştirmek ve onu romantize etmektir. Bu anlatılanlar ışığında, 1790'ların sonunda romantiklerin önünde duran ve çözmeleri gereken temel problem Aydınlanmanın ve modernitenin doğurduğu boşluğun akla ihanet etmeden nasıl doldurulabileceği ve insanın aynı zamanda eleştirel kalarak, kendisiyle, toplumla ve doğa ile olan kaybedilmiş birliğin yeniden nasıl tesis edilebileceği problemidir[157]. Yani romantikler için temelde, dünyanın nasıl romantize edilebileceği problemidir.

2.3. Romantik Bildung İdeali

Şu hâlde modern toplumda ortaya çıkan parçalılığa karşı romantiklerin bir bütünlük arzusu içinde oldukları ve kaybedilen ahengi yeniden tesis etmeye çabaladıkları aşikârdır. Onlar güçlü politik içerimleri olan bir tavırla, bir yandan insanın kendisine yabancılaşmasını ortadan kaldırmayı amaçlar, bir yandan kaybolan topluluk ruhunu yeniden canlandırmayı arzular, bir yandan da insanın doğa ile olan ilişkisini onarmayı hedeflerler. Bu nedenle "Biz bir görevdeyiz" der Novalis, "yeryüzünü şekillendirmeye (Bildung) çağrıldık[158]." Romantikler, yeryüzünün şekillendirilmesi/Bildung'u çabası vasıtasıyla, insanın bütün yetilerini ahenkli biçimde geliştirmenin ve bir araya getirmenin son kertede onu hem başkalarıyla hem de doğayla uyumlu hâle getireceği kanaatini taşırlar. Bu noktada soru ve sorun kişinin kendisini nasıl gerçekleştirebileceği, bütün yetilerini aynı anda, birbiriyle uyumlu biçimde faal hâle getirmenin nasıl mümkün

[157] Frederick C. Beiser, Aydınlanma, Devrim ve Romantizm, s.365.
[158] Novalis, Vermischte Bemerkungen, Fragmente und Studien & Die Christenheit oder Europa, Reclam, Stuttgart, 2010, s. 13, fr. 32.

olabileceği sorunudur. Novalis'in alıntıladığımız fragmanında işaret ettiği üzere romantiklerin bunun gerçekleşmesini mümkün gördükleri araç, Bildung[159]'tur.

Romantiklerin Bildung ideali tam da insanı düştüğünü düşündükleri bu durumdan kurtarma amacı güder. Modern parçalılığın karşısına Bildung vasıtasıyla bütünlük ve birlik idealleri çıkartılacaktır. Buna göre arzuları ve duyuları ile aklını birleştirebilen, birini yekdiğerinin hizmetine sunmayan bir insan ideali, her insanın kendi bireyliğini gerçekleştirebilmesinin yanında diğer insanlarla doğal bir ilişki içinde olduğu ve toplumdan tecrit olmadığı ahenkli bir toplum ideali ve nihayet insanın kendi bencil amaçları için bir ölü bir kaynak olarak gördüğü doğa yerine, insanın kendisini bir parçası olarak kabul ettiği ve onda olan her değişikliğin aslında kendisini de etkilediğinin farkında olduğu organik bir doğa ideali, romantiklerin Bildung vasıtasıyla gerçekleştirmek istedikleri ideallerdir[160].

Bildung kavramının romantikler açısından sahip olduğu anlam zenginliği, onların bütün bir felsefî dünyalarını yansıtır mahiyettedir. Örneğin Pfau'ya göre, Alman romantikleri tarafından ortaya konmuş olan Bildung kavrayışının temelinde yatan şey insan yaşamının sürekli olarak kendini dönüştüren ve kendisini gerçekleştiren yapısını ortaya koymak ve tanımlamak suretiyle değişimi, olumsallığı kucaklamaktır. Bu düşünürler değişimi ve yanılgıyı, öznenin rasyonel niyetleri için açık bir yenilgi olarak yorumlamak yerine, düşüncede ve yaşamda son derece yaygın olarak karşımıza çıkan olumsallıktan ve hatta hatadan yararlanmak isterler. Buna göre, rasyonalizm soyut bir felsefi yöntem aracılığı ile hatadan kurtulmayı arzularken, romantiklerin Bildung kavrayışı hatayı, dinamik, anlatısal bir akıl anlayışı olarak tasavvur edilen şeyin yakıtı olarak kabul eder. Pfau Bildung kavramı üzerinden Alman romantiklerinin dünya

[159] Almanca Bildung sözcüğü, genellikle eğitim olarak karşılanır. Fakat hem sözcüğün kendi anlamı hem de romantiklerin kullanımı, bundan daha farklı mânâlar barındırır. Buna göre Bildung, bir insanın planlı manevi şekillenmesi ve gelişimi, oluşumu, kültür, eğitim, bilgi, irfan veya bunlar yoluyla ulaşılan durum anlamlarına gelir (Bkz. Almanca Türkçe Sözlük I, Yaşar Önen & Cemal Ziya Şanbey, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1993, s.155).

[160] Burada yanlış anlamadan kaçınmak için vurgulanması gereken bir husus vardır. Bildung'un salt bir araç olduğunu düşünmek hata olur. Romantikler için Bildung salt bir araç değildir. Gadamer'in vurguladığı üzere, Yunanca Physis kavramına benzeyen Bildung da tıpkı Pyhsis gibi kendi dışında hiçbir amaca sahip değildir. Bildung kavramın genellikle vurgulanan anlamı olan yetilerin geliştirmesi anlamından daha fazlasını ihtiva eder. Burada kişi sadece yetilerini geliştirmekle kalmaz. Kişi Bildung'ta ve Bildung'la şekillenerek kendisi hâline gelir. Bildung'ta içselleştirilen hiçbir şey yok olmaz, her şey muhafaza edilir (Hans-Georg Gadamer, Hakikât ve Yöntem I (çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan), Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2008, ss. 14-15.).

kavrayışı ile Descartes başta olmak üzere rasyonalist kavrayışı karşı karşıya getirir. Buna göre çalışmamız boyunca sıklıkla vurguladığımız üzere asla salt bir geri dönüş manevrası yahut gelişigüzel bir düşünce olarak anlaşılmaması gereken Alman romantik düşüncesi, aklın teleolojik boyutunu geri kazanmayı arzular ve hatayı salt olumsuzlama olarak yorumlayan Kartezyen çerçevenin içsel zayıflığını ifşa ve telafi etmeye çalışır. Görünüşlerin aldatıcı oyunlarına karşı *cogito*'yu tahkim etmek üzere yapılanan Descartesçı yöntem fikri, sürekli görünüşler ve kanılar tarafından yoldan çıkarıldığı düşünülen insana kesin ve güvenilir bir yönelim sağlamak adına ortaya konmuştur. Burada felsefe bir yaşam biçimi hüviyetini kaybeder hatta bu türden bir felsefe kavrayışından ısrarla uzak durulur. Pfau'nun ifadesiyle "Kartezyen cogito, potansiyel bir hatadan her daim endişe duyarak kendini geri çeker, şüphe duyar ve tereddüt eder." Burada karşılaştığımız her fenomen ilk elden şüpheli bir mahiyet kazanırken, ötekinin varlığı da modern şüphecinin kontrol altına almaya çalıştığı ve üstesinden gelmeye çalıştığı bir durum olarak karşımıza çıkar. Bunun aksine romantik Bildung teorilerinde sürekli olarak bilginin kişiler ve özneler arası karakteri vurgulanır. Bir şeyi bilmek, onu dünyadan ve diğer zihinlerden yalıtmak yerine onlarla ilişki içerisinde kavramak anlamına gelir. Bilgi, nesnesinden -büyümekte olan bir bitki ya da başka bir insanın yüzü gibi- uzaklaşarak değil, onunla karşılaşarak ortaya çıkar. "Ayrıştırıcı değil bütünleştirici yaklaşımıyla Bildung, Platoncu, Aristotelesçi ve Stoacı düşüncenin de merkezinde yer alan, ancak geç Skolastisizm ve onun yerini alan rasyonalist epistemolojiler tarafından tamamen ortadan kaldırılan taahhütler olan felsefe için terapötik ve bütüncül bir işlevi yeniden talep eder[161]."

Hiç şüphesiz Bildung kavramının mucidi yahut onun önemini vurgulayan ilk kişiler romantikler değildir. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca Bildung birçok Alman düşünürün temel kavramlarından birisi olmuştur. Söz konusu zaman dilimi boyunca Bildung Alman düşüncesinde o denli önemli hâle gelir ki, Alman kültür düşüncesinin taşıyıcı temeli, Bildungsbürger yani Bildung sahibi yurttaş olarak görülür. Bu yurttaş klasik anlamıyla hiçbir toplumsal sınıfa ait olmayan, yalnızca bir eğitim görmüş, kendini eğitmiş kişiler katmanına ait olan, düşünsel bir aristokrasinin parçası

[161] Thomas Pfau, Romantic Bildung and the Persistence of Teleology, Brill's Companion to German Romantic Philosophy (ed. Elizabeth Millan Bruslan & Judith Norman), Brill, Boston, 2019, ss. 144-146.

olan yurttaştır[162]. Gadamer'in vurgusuyla, on dokuzuncu yüzyıl Bildung kültü, Herder'in "insanlığı eğitim/kültür (bildung) yoluyla yükseltmek" tanımında bayraklaşır. Bu anlamda "Bildung daha çok kültür fikriyle ilişkilidir ve öncelikle kişinin doğal yetenek ve hünerlerinin doğru şekilde insani geliştirilme tarzına işaret eder[163]." O itibarla Bildung kavramı sadece romantikler açısından değil, dönemin pek çok Alman düşünürü için de büyük öneme sahip olan bir kavramdır. Romantikler, kavramı ve onun ihtiva ettiği derin içeriği kendilerinden önceki başka düşünürlerden tevarüs etmişlerdir. Onlar gerek Bildung'un önemi konusunda gerekse de estetik eğitimin insanın gelişimi konusundaki önemi hususunda Schiller'den ciddi biçimde etkilenirler. Bu nedenle Schiller'in Bildung ve estetik eğitim konusundaki görüşlerine kısa da olsa değinmekte fayda görüyoruz.

Schiller'in sanata ve sanatçıya verdiği kesin ve keskin üstünlük de politik bir bağlama sahiptir. Nitekim Schiller, büyük ümitler beslediği Fransız Devriminin yarattığı terörün ve başarısızlığının nedenini devrimin önemli parçası olan halkın estetik eğitimden yoksun ve mahrum olmalarına bağlar. Schiller arzu ettiği türden bir toplumun ortaya çıkması için, insanların temel ihtiyacı olarak gerekli olan şeyin estetik kültüre dair bir eğitim olduğunu düşünür. Bu nedenle o da tıpkı romantikler gibi, sanata ve estetik eğitime çok büyük önem atfeder ve yine tıpkı romantikler gibi, yaşadığı çağa karşı hoşnutsuzluk duyarak insanın temel değerlerine yabancılaştığını düşünür. Schiller, Rousseau'yu çağrıştıracak biçimde, bu duruma medeniyetin neden olduğu kanaatindedir. Kesin düşünce arzusu, bilimlerin gittikçe birbirlerinden ayrılması, devletlerde gittikçe karmaşık hâle gelen bürokrasi insan doğasının iç birliğini bozmuş, uyumlu güçlerini bölmüştür Schiller'e göre. Mekanik kavrayış her yerde kendini göstermektedir. İnsan bütünden kopmuş, bütünün sadece bir parçasına bağlanarak, kendini bir parça olarak yetiştirir hâle gelmiştir ve böylece insan insanlığını ön plana çıkartacağı yerde, kendi işinin, uğraştığı bilimin bir kopyasına dönüşmüştür[164]. O da tıpkı romantikler gibi, insanın kaybolan bütünlüğünü tadil etmeyi, yeniden kazandırmayı arzular.

---

[162] Tansu Açık, 19. Yüzyıl Bildung Çağı, 30 Aralık 2020 tarihinde https://www.academia.edu/24386067/19_yy_Bildung_%C3%87a%C4%9F%C4%B1_ adresinden erişildi.
[163] Hans-Georg Gadamer, Hakikât ve Yöntem I (çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan), Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 13.
[164] Friedrich von Schiller, İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine (çev. Gürsel Aytaç), Fol Kitap, Ankara, 2020, ss. 36-37.

Schiller, insanın neredeyse bütün yapıp etmelerine hâkim olan iki temel dürtü [Triebe] taşıdığını, zıt iki güç tarafından zorlandığını düşünür. Bunlardan ilki duyusal mahiyete sahiptir ve insanın fizikî varlığından, duyusal doğasından kaynaklanır. Schiller bunu duyusal [Sinnliche] dürtü yahut madde dürtüsü [Stofftrieb] olarak adlandırır. Bu dürtü insan hayatında görünüşün bağlı olduğu her şeyi kapsar. İkinci dürtü ise biçim yahut form dürtüsüdür [Formtrieb]. Bu dürtü insanın akıllı doğasından kaynaklanır ve değişen şartlardaki değişmeyene odaklanır. Schiller'e göre duyusal dürtü yalnızca durumlar yaratırken, biçim dürtüsü yasalar koyar. Bunlardan ilki değişim isterken, ikincisi değişmezlik ister[165]. Birisi insanın maddî diğeri zihnî yanına karşılık gelen bu dürtüler sınırlıdır ve insan bu dürtülerin birisinin hâkimiyetinde değil, ikisinin ilişkisinde gerçek anlamıyla insan olabilir. İnsan bu dürtülerden birisini dışlayarak deneyim kazanamaz ve dünyadaki kendi durumunu kavrayamaz. Ancak bu ikisinin deneyimlendiği hallerde insan eksiksiz bir görüş sahibi olabilecektir. İşte Schiller bu ikisinin birden aynı etkili olduğu dürtüye oyun dürtüsü [Spieltrieb] adını verir. Schiller'e göre insanı insan yapan ondaki bu oyun dürtüsüdür. Oyun salt gündelik hayattaki anlamıyla alınmamalıdır. Schiller, insanın hoş olanı, iyiyi ve mükemmeli ciddiye aldığını ancak sadece güzellikle oynadığını dile getirir. Sadece güzellik, oyun dürtüsüne değerdir[166]. Oyun dürtüsü insan için o denli önemlidir ki, insanın yalnızca güzellikle oynaması gerektiğini düşünen Schiller, son derece emin biçimde ekler "İnsan […] kelimenin tam anlamıyla nerede insansa, yalnızca orada oynar ve yalnızca oynadığı yerde tam insandır." Burası Schiller'in edebiyat ve sanata verdiği önemin ortaya çıktığı noktadır çünkü Rüdiger Safranski'nin de dile getirdiği üzere, mevcut hasta kültürün ancak estetik eğitim aracılığıyla iyileştirilebileceğini söyleyen Schiller için buradaki oyunun konusu olan güzelliğin nesneleri ilk etapta edebiyat ve güzel sanatlardır[167].

Şu hâlde Schiller için sadece anlama yetisini değil aynı zamanda duygu ve arzularını da eğitmesi gereken çünkü daha yüksek ideallere yöneltmek için sadece akıllarına değil, kalplerine de dokunulması ve muhayyileleri harekete geçirilmesi gereken insanlar düşünüldüğünde sanat büyük önem taşır. Bu problem elbette nevzuhur bir

[165] Friedrich von Schiller, İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine (çev. Gürsel Aytaç), Fol Kitap, Ankara, 2020, ss. 59-66.
[166] Friedrich von Schiller, İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine, ss. 72-73.
[167] Rüdiger Safranski, Romantik: Bir Alman Sorunsalı (çev. Ali Nalbant), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013, s. 43.

problem değildir, kökeni eskilere dayanır. Ancak Schiller eski zamanlarda dinin söz konusu probleme bir deva olduğunu düşünür. Eski zamanlarda din, anlatıları ve gizemleriyle ahlâkı teşvik etmektedir çünkü o insanların kalplerini ve muhayyilelerini harekete geçirir. Fakat Aydınlanma en azından bir konuda başarılı olmuş ve dinin otoritesini sarsarak söz konusu otoriteyi yıkımın eşiğine getirmiştir. Artık doldurulması gereken bir boşluk söz konusudur. Schiller ve romantikler açısından sanat ve edebiyat bu boşluğu doldurabilme hususunda insanın en büyük imkânıdır. Onlara göre felsefenin eylemsiz kaldığı ve dinin aklı ikna edemediği, akla yeter gelmediği yerde, sanat insanın bir yandan aklına hitap ederken bir yandan da onu eyleme teşvik eder.

Bu kavrayışta kendisine yegâne ölçü olarak faydayı belirleyen modern toplum, düştüğü derin çukurdan kurtulabilmek adına sanattan bir şeyler öğrenmelidir. Sanat bu salt faydalılık düşünce ekseninde dönen topluma, hayattaki en önemli şeylerin amaçlarını kendi içinde taşıdıklarını ve onları önemli kılan şeyin işlevsel olarak başka amaçlara hizmet etmeleri değil, bu amaçlılıkları olduğunu öğretebilir. Sevginin sevgiyi, arkadaşlığın arkadaşlığı istemesi gibi sanat da sadece sanatı isteyecek; içinde hesaplılık barındırmayan her oyun gibi özerk olacaktır[168]. Safranski'nin de işaret ettiği üzere, Schiller için sanat oyunu, insanın derinliğini elinden alarak onu işinin bir kopyası hâline getiren bürokrasi toplumunun kanserini tamamen tedavi edemese de onu bir nebze olsun iyileştirecektir. Bu özgür sanat oyununda insan sınırlarından özgürleşecek, çektiği parçalılık sıkıntısından bir nebze olsun kurtularak sanatın sınırları dâhilinde bütünlüğü elde edebilecektir. Böylece bir yandan insanın muhayyilesini harekete geçiren bir yandan da onun duygularını ciddi şekilde etkileyen sanat, insanları ideal toplumun yüksek ahlâki ideallerine uygun biçimde yaşamaya sevk edebilir. Schiller estetik eğitime muazzam bir rol biçmiş ve sanat ve edebiyatın kıymetini o zamana kadar eşi görülmemiş bir mertebeye yükseltmiştir[169]. Schiller'de sanatın eğitici rolüne dair ortaya çıkan bu vurgu, kısa sürede romantikler tarafından da benimsenecektir. Romantiklerin gerek Bildung'a dair görüşleri gerekse de sanat ve edebiyata verdikleri büyük önem, Schiller'in oluşturduğu bu ufukta şekillenir. Schiller'de olduğu gibi romantiklerde de sanat ve edebiyatın önemi ile Bildung ideali iç içe geçmiş vaziyettedir.

[168] Rüdiger Safranski, Romantik: Bir Alman Sorunsalı, s. 44.
[169] Rüdiger Safranski, Romantik: Bir Alman Sorunsalı, ss. 46-47.

Tıpkı Schiller gibi, romantikler de modern toplumun yarattığı parçalanma, yabancılaşma ve yalnızlaşmanın karşısında Bildung'un ve sanatın en etkili silah olduğunu düşünürler. O itibarla romantiklerin Bildung ideali dönemin toplumsal ve politik gelişmelerinden bağımsız değildir. Nitekim Fransız Devrimi'nin yarattığı heyecan dalgasına kapılan ve şiddetli devrim taraftarı olan ve cumhuriyet ideallerini savunan birçok romantik düşünür, ilerleyen zamanlarda devrimin aldığı şekilden rahatsızlık duyacak, eğitimsiz kitlelerin yaptıkları ve yapabilecekleri karşısında dehşete kapılarak, yapılacak bir devrimde kitlelerin eğitiminin son derece büyük önem taşıdığı kanaatine varacaklardır. Onlara göre davranışlarda, inançlarda ve alışkanlıklarda herhangi bir değişiklik olmadan gerçekleştirilen bir politik reform olarak Fransız devrimi, bu türden bir girişimin başarısızlığına güzel bir örnektir. Romantiklerin Fransa'da olanlardan çıkardıkları sonuç, insanların eğitilmediği sürece ideal toplum düşünün başarılı olamayacağı sonucudur[170].

Romantiklerin estetik eğitim kavrayışları da temellerini Schiller'in sanatın insanın hem estetik hem de ahlaki gelişimini sağlayacağına dair vurgusunda bulacaktır. Hem Schiller'de hem de romantiklerde ortak olan vurgu, estetik eğitimin sonucunun özgürlük olduğu vurgusudur. Tıpkı Schiller gibi romantikler de kişinin estetik bir bütün haline gelmesinin ve kendi hayatını bir sanat eseri haline getirmesinin kişinin kendi özgür doğasını keşfetmesiyle alakalı olduğunu düşünürler. Hem Novalis hem de Schlegel'de Bildung, özgürlüğe doğru bir gelişim türünden bir muhteviyata sahiptir. Nitekim Schlegel, Bildung'u kişinin bağımsızlığının gelişme süreci olarak tarif eder ve Bildung'un nihayetinde kişiyi özgürlüğe götüreceğini dile getirir.

Romantik Bildung idealinin en temel özelliklerinden biri, belki de birincisi bu idealin bütüncül bir mahiyet arz etmesidir. Bu insanın karakteristik olarak sahip olduğu bütün yetilerinin geliştirilmesi anlamına gelir ve tek boyutlu bir gelişim yahut tek taraflı uzmanlık reddedilir. Gelişmiş olan bu bütün yetiler birbirleriyle ahenkli biçimde varolmalıdırlar. Onlar sadece aklın değil, duyuların da sadece zihnin değil, duyguların da eğitilmesi gerektiği kanaatindedirler. Romantiklerin bu bütüncül Bildung idealine bakarak, onların söz konusu idealinde, bireyin şahsi özelliklerinin göz ardı edildiğini düşünmek hata olacaktır. Nitekim romantikler için, Bildung sadece genel olarak insani

[170] Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, s. 89.

yetilerin geliştirilmesi anlamı taşımaz, Bildung aynı zamanda kişiye has olan şahsi özelliklerin farkında olunması, ona özgü olan özelliklerin de yetkinleştirilmesini ihtiva eder[171]. Schlegel Bildung vasıtasıyla kişinin parçalılığın üstesinden geleceğini, insandaki birlik/bütünlük dürtüsünün (Trieb nach Einheit) Bildung vasıtasıyla bütünleneceğini ifade eder[172]. Bildung aracılığıyla kişi, sadece akıl yönünden değil, duyu yönünden de gelişecektir. Bunun yanında onun sadece kendisine ait olan özellikleri de ihmâl edilmeyecektir.

Aydınlanmanın insanın salt akılsal yönüne önem verip, onun duyusallığını ihmâl etmesine yönelik eleştiriler, romantiklerden çok önce *Sturm und Drang*[173] dönemi düşünürleri tarafından dile getirilmiştir. Bu eleştiriye göre insan akılsal bir varlık olmakla birlikte, sadece buna indirgenemez çünkü insan aynı zamanda duyusal ve duygusal bir varlıktır. Bu eleştiriden hareket eden romantikler, tıpkı *Sturm und Drang* düşünürleri yahut Schiller gibi, insanın bu yönünü estetik bir yeti olarak geliştirmek isterler. Onların amaçları duyuları, özellikle de bu duyuların dünyanın güzelliğini algılayabilme gücünü eğitmektir. Duyuların bu eğitimi, insanın iç dünyasını da etkileyecektir. Nitekim romantikler sadece insanın duyularını değil, onun iç dünyasını da değiştirmeyi amaçlamaktadırlar. Onlar bakışlarını kişinin iç dünyasına, bu dünyanın derinliklerine çevirmişler, insanın deruni âleminin, dış dünya ve toplum kadar önemli olduğuna inanmışlardır. Daha önce de işaret etmiş olduğumuz gibi söz konusu düşünürler için insanın kendisinin farkına varması bu deruni âlemin farkına varabilmesi anlamına gelir. Tam da bu nedenle Novalis, evrenin, geçmişin ve geleceğin insanın iç dünyasında ikamet ettiğini dile getirir. Bildung'un anlamı, önemi ve görevi onun bugün eğitimden anladığımız anlamda bir biçimlendirme yahut formasyon olmasıyla alâkalı değildir. Novalis (ve elbette Schlegel) için Bildung bundan çok daha fazlasıdır. Bildung'un en yüce görevi, Novalis'in kişinin transendental beni (tranzendentalen Selbst) olarak

[171] Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, s. 27.
[172] Friedrich Schlegel, KFSA 2, s. 159, Kritische Fragmente 103.
[173] Azade Seyhan, Alman Romantizminin hatalı olarak genellikle Sturm und Drang hareketi ile özdeş görüldüğünü dile getirir. Oysa Friedrich Klinger'in bir oyunundan esinle isim alan Sturm und Drang, Schlegel kardeşlerin başını çektiği romantik çevreden hem zaman olarak öncedir hem de temel vurguları bağlamında farklıdır. Alman romantiklerinin Aydınlanma karşısındaki tavırları da Sturm und Drang düşünürlerinden farklıdır. Daha evvel de vurguladığımız üzere romantikler salt Aydınlanma karşıtı olan filozoflar olarak görülemezler. Onlar Aydınlanma düşüncesine ciddi eleştiriler getirmekle birlikte Alman Romantizminin entelektüel ivmesi bizzat Aydınlanma düşüncesinin eleştirel pratikleri üzerine inşa olunur (Azade Seyhan, What is Romanticism and Where did it Come From?, Cambrigde Companion to German Romanticism, Ed. Nicholas Saul, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, s.8).

adlandırdığı şeyi güçlendirmesi, bu aşkın ben ile bir olmasıdır. O itibarla kişi her şeyden önce bakışlarını kendisine çevirmeli, kendisini anlamalı, başkasını yahut toplumu kavramadan önce kendisini kavramalı, kendi mânâ dünyasının farkına varmalıdır. İnsan kendisini tam olarak anlamadan başkalarını anlamayı asla gerçekten öğrenemeyecektir[174]. Burada iç ve dış çoğunlukla varsaydığımız anlamlarından oldukça farklı biçimde ele alınır. Hartmann'ın da işaret ettiği üzere Novalis düşüncesinde iç ve dış birbirlerinden kopuk değildirler ve ikisinin arasında gizemli bir bağ hüküm sürmektedir. Bunlardan birisini aramak, diğerini de aramayı gerektirir[175]. Daha önce de alıntılamış olduğumuz üzere, Novalis açısından doğanın yüzündeki tülü kaldıran kişinin göreceği şey, kişinin kendi özüdür.

> "Bizim için kişinin kendi içine dönmesi (In-sich-Zurückgehn) dış dünyadan soyutlanması anlamına gelir. Tin için dünyevi yaşam benzer şekilde içsel bir tefekkür - kişinin kendi içine girmesi (In-sich-Hineingehn) - içkin bir çalışma olarak adlandırılır. (...) Burada dışarı çıkmanın ve içeri girmenin ne kadar göreceli olduğunu görüyoruz. İçeri girmek dediğimiz şey aslında dışarı çıkmaktır - başlangıçtaki biçimin yeniden kabulüdür[176]."

Metin boyunca göstermeye çalıştığımız üzere, romantiklerin bütün kavramları için geçerli olduğu üzere, içe dönüş arzusu, insan duygu ve duyularının farkına varılması gerektiği temaları esasında insanı kendisiyle ve doğa ile barıştırarak yeniden evinde hissetmesini sağlamaktır. Sürekli artan rekabet içerisinde bozulan doğa ve insan arasındaki ahenk başka türlü adlandırırsak dünyanın büyüsünün bozulması biran evvel aşılması gereken bir sorun olarak karşımızda durur. Daha sonra özellikle Weber aracılığı ile karşımıza çıkacak olan 'Entzauberung der Welt' (dünyanın büyüsünün bozulması) problemi, yukarıda andığımız görüşleri itibariyle romantiklere irca edilebilir[177]. İleride daha detaylı bahsedeceğimiz üzere gerek Novalis'in büyülü idealizmi gerekse de Schlegel'in şiir ile felsefeyi birleştirerek yeni bir düşünme biçimi vücuda getirme arzusu bu türden bir kavrayış üzerine inşa olunur. Dünya yeniden büyülenmelidir. Bu nedenle onlar dünyayı yeniden büyülemek isterler. Yanlış anlamaya mahal vermemek için tekrar

[174] Novalis, Vermischte Bemerkungen, Fragmente und Studien & Die Christenheit Oder Europa, Reclam, Stuttgart, 2010, s.12.
[175] Nicolai Hartmann, Romantikler (çev. Saygın Günenç), Fol, Ankara, 2021, s. 63.
[176] Novalis, Vermischte Bemerkungen, Fragmente und Studien & Die Christenheit oder Europa, s. 15, fr. 47.
[177] Weberci dünyanın büyüsünün bozulma temasının kökenlerini Schlegel'e dayandıran bir metin için bkz. Alison Stone, Friedrich Schlegel, Romanticism, and the Re-enchantment of Nature, Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy, 48:1, ss. 7-8.

tekrar vurgulamakta fayda var: dünyaya büyüsünü yeniden kazandırmak demek, akıldan, ilerlemeden, felsefeden vazgeçmek demek değildir. Dünyanın büyüsünün bozulması, gizemin tamamen ortadan kaldırılması arzusunun hakimiyetiyle olur. Dünyayı yeniden büyülemekse (bezaubern) doğayı tamamen rasyonel biçimde anlamak bununla beraber onun gizemine saygı duymaktan geçer[178]. Schlegel'in anlaşılmazlık üzerine sözleri doğanın gizemine saygı duymanın anlamını bize hatırlatacaktır. Anlaşılmazlık Üzerine adlı metninde Schlegel, anlaşılmazlığın sanıldığı kadar kötü bir şey olmadığını, hatta insanın sahip olduğu en lezzetli şey, içsel hoşluğun kendisinin son tahlilde karanlıkta bırakılması gereken bir noktada yer aldığını ifade eder. Karanlıkta kalan bu şey aracılığıyla bütünü muhafaza eden insan, ne zaman ki karanlıkta kalanı anlama yetisinin ışığıyla aydınlatmak ister, o zaman söz konusu gücünü yitirir. Dolayısıyla dünyaya hak ettiği gizem ve büyü iade edilmelidir.

İnsan sanat ve Bildung yardımıyla bu büyülemeyi gerçekleştirebilir, yabancılığa son verebilir. Novalis tam da bu nedenle kendi düşünme biçimini büyülü idealizm olarak adlandırır. Büyülemek, Bildung vasıtasıyla insanın duyularını eğitmeyi gerektirecek ve insanın duyularını eğitmek de onun dünyaya bakışını değiştirmeyi beraberinde getirecektir. Bu romantik literatürde dünyanın romantikleştirilmesi olarak karşımıza çıkacaktır. Yalnızca sanatın sihirli dokunuşlarıyla insana dokunan bir estetik eğitimi dünyayı romantize ederek onu değiştirebilir. Kanayan yara ancak dünyanın romantikleştirilmesiyle dinecektir. Dünyanın romantize edilmesi şeklindeki müphem idealin anlamı Novalis'in satırlarında aşikâr hâle gelir.

> "Dünya romantikleştirilmelidir. Kişi böylelikle kökensel anlamı yeniden bulur. Romantikleştirmek, daha yüksek güce doğru niteliksel yükselişten başka bir anlama gelmez. Bu işlemde aşağıda olan benlik daha iyi bir benlikle birleştirilecektir. (...) Sıradan olana daha yüksek bir anlam, alelade olana mistik bir saygı, bilinene bilinmeyenin itibarı, sonluya sonsuzun görünüşünü bahşederek onu romantikleştiririm[179]."

Dünyayı romantikleştirmek, onu alışılagelmiş, kullanılmaktan yıpranmış, insana hiçbir yeni imkân ve olanak sunmayan kavramlarla anlamamıza karşı yapılmış bir başkaldırıdır. Dünyayı romantikleştirerek insan yitik mânâyı bulacak, kaybedilen gizem

[178] Alison Stone, Friedrich Schlegel, Romanticism, and the Re-enchantment of Nature, Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy, s. 4.
[179] Novalis, Logological Fragments I, s.60.

ve esrarı yeninden kazanacaktır. Herkesin bildiği, herkese malum olan nesneler, malum olmayanın şerefini kazanacaktır. Şu hâlde romantikler, insanın dünyaya, eşyaya bakışını değiştirmenin, dünyayı değiştirmek olduğunu kavramışlardır. Bakışı romantikleştirmek, dünyayı romantikleştirecektir. Nesneleri nasıl gördüğümüz, nesnelerin -elbette bizim için- varoluşlarını da etkiler. Dünyayı ve dünyada yer alan nesneleri salt kullanım değerleri dâhilinde değerlendirmenin, onları herhangi bir organik bağlamdan koparark yalnızca araçsallıkları içerisinde kavramanın yaratacağı problemler romantikler tarafından sezilmiş, öngörülmüştür. Onlar, nesneleri yeni biçimde tasavvur edebilmemize imkân ve olanak tanıyacak yeni bir bakışın; bu nesneleri mevcut kavranışlarından ve kullanım değerlerinden farklı görebilmemizi sağlayabilecek bir temaşa biçiminin peşindedirler.

2.4. Fichte'ye Karşı: Novalis'in Büyülü İdealizmi Ve Schlegel'in Anti-Temelciliği

2.4.1. Novalis'in Büyülü İdealizmi

Esasında dünyayı farklı türde kavramamıza imkân tanıyacak yeni bir bakış kazandırma iddiası hâlihazırda Alman İdealistleri tarafından gündeme getirilen bir iddiadır. Bu iddia hiç şüphesiz romantik ufku da belirleyen bir entelektüel ortamın neticesi olarak zuhur eder. Tam da bu nedenle sıklıkla ve hatalı olarak Alman romantik filozofları, İdealistlerin iddialarını tekrar etmekten başka orijinal felsefî tarafları olmayan düşünürler olarak değerlendirilmişlerdir. Ancak özellikle son yıllarda Alman romantiklerine dair kimi yeni kaynakların ortaya çıkması romantik filozofların Alman idealizmi içerisinde eritilemeyeceğine yönelik kanaatin güçlenmesine yol açmıştır. Örneğin Alman idealizmi ve romantizmi konusundaki önemli uzmanlardan birisi olan Manfred Frank'ın bugün oldukça popüler olan yorumuna göre, Novalis'in ve Schlegel'in düşünceleri, her ne kadar bu filozoflar düşüncelerini Alman idealizminin başlıca figürleri olan Fichte ve Schelling ile belirli bir yakınlık içinde geliştirmiş olsalar da hiçbir şekilde Alman idealizminin ana akımı içinde asimile edilemez çünkü Novalis ve Schlegel'in düşüncesi, idealizme karşıt olarak içerisinde güçlü bir realizm barındırır. Onların görüşüne göre gerçekliğimizin özü salt olarak bilincimizin belirlenimlerine irca edilemez ve bu bakımdan idealist gelenekten ciddi biçimde ayrılacaklardır. Erken dönem Alman Romantizmi, Salomon Maimon'dan Fichte, Schelling ve Hegel'e kadar idealizmin

karakteristik özelliği olan kendinde şeyi (Ding an sich) tasfiye etme projelerine asla katılmamıştır[180]. Fichte felsefesinin romantikleri kendisine çeken büyüsü kısa süre dağılmış ve romantik filozoflar Fichte metinleriyle onaylamak için değil çürütmek için alakadar olmuşlardır. Fichte'nin temelciliği onlarda anti-temelciliğe, onun felsefeyi bilim olarak kavrayan bakışı ise felsefeyi sanat ve edebiyat olarak kavrayan bir bakışa dönüşmüştür. Yine de Fichte felsefesi romantik felsefenin anlaşılması açısından önemli bir uğrak olarak kalır[181] ve bu nedenle Fichte felsefesine kısaca değinmekte fayda vardır.

[180] Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations (çev. Elizabeth Millan-Zaibert), State University of New York Press, Albany, 2004, s.28.
Her ne kadar çalışmamızın ana ekseninin dışında olsa da Alman romantiklerinin idealizmle ilişkileri hususunda günümüzdeki tartışmalara değinmekte fayda görüyoruz. Alman romantiklerinin idealistlerle olan ilişkisinin mahiyeti problemi oldukça uzun bir alımlanma tarihçesine sahiptir. Beiser, Rudolf Haym, H. A. Korff ve Nicolai Hartmann başta olmak üzere felsefeciler tarafından ortaya atılan ve yıllarca hâkim olan teoriye göre romantizmin esasen idealizmin parazit bir biçimi olarak görüldüğüne ve daha spesifik olarak Fichte'nin Wissenschaftslehre'sinin şiirsel bir biçimi olarak algılandığına işaret eder. Buna göre romantizm, Haym'ın ifadesiyle, "şiirsel olarak abartılmış Fichtecilik"tir. Fakat Beiser'a göre bu yorum çökmüştür. Bunun nedeni sadece eski metinlerin daha dikkatli yorumlanması değil, aynı zamanda Haym, Korff ve Hartmann'ın elinde bulunmayan pek çok yeni metnin yayınlanması nedeniyle de artık geçerliliği yitirmiş olmasıdır. 1960'lardan bu yana, Hölderlin, Schlegel, Novalis ve Schleiermacher'in yeni eleştirel basımlarının yayınlanmasıyla, araştırmacılar erken romantiklerin birçok felsefi yazısını tüm çeşitliliği ve derinliğiyle inceleyebilecek konuma gelmiştir. Bu yeni metinler romantiklerin Fichte'nin Wissenschaftslehre'sinin öğrencileri değil daha ziyade eleştirmenleri olduklarını ve temel amaçlarından birinin Fichte'nin idealizminin yetersizliği olarak algıladıkları şeyin üstesinden gelmek olduğunu açıkça göstermektedir. Erken romantikler yalnızca Fichte'nin metodolojisini ve doğa anlayışını değil, aynı zamanda benliği kendi bilincinin çemberi içine hapsetmiş gibi görünen idealizmini de reddetmişlerdir. Onlar için Fichte'nin idealizmi kutlanması gereken bir başarı değil, kaçınılması gereken bir sorundur. Bununla birlikte Beiser, Manfred Frank'in ve kendisinin erken romantizmin eski Fichteci yorumunun modasının geçtiği konusunda hemfikir olmalarına karşın söz konusu durumun erken romantizmin genel olarak idealizmden ayrılması için yeterli bir neden olup olmadığı konusunda ayrıştıklarına işaret eder (Frederick C. Beiser, Romanticism and Idealism, The Relevance of Romanticsm (ed. Dalia Nassar), Oxford University Press, 2014. s.32). Buna göre Frank bunu yeterli olarak görürken ve romantizmin idealizmden tamamen farklı hatta ona karşıt bir gelenek olarak yorumlanması gerektiğini savunurken, Beiser bütün farklılıklarına rağmen romantizmi son tahlilde idealizmin bir parçası olarak yorumlar.

[181] Öyle ki kimi araştırmacılara göre romantikler Fichte'nin düşüncelerini reddettikten sonra dahi, onlarla Fichte düşüncesi arasında süren bir bağ vardır. Buna göre Schlegel tarafından Fichte'ye atfedilen hakikâtin yegâne temsilcisi olan evrensel ilk ilkelere dair dogmatik bir bakışa sahip olduğu suçlaması Fichte'nin yeterince anlaşılmamasından ileri gelmektedir. Fichte bunun tam aksine ilk ilkelerin esasında hayal gücüne ve duyguya dayandığını kabul ederken romantiklerin yapmak istediklerine çok yakın bir felsefe yapmıştır. Bu yoruma göre, romantiklerin Fichte'yi eleştirmelerinin nedeni onu yeterince incelemeden hüküm vermiş olmalarıdır. Romantikler tarafından Fichte'deki tek taraflı temelciliğe önerilen çözümler, Fichteci düşüncenin kendisinde bulunabilir. Romantik program temelcilik karşıtı olan ve ilk ilkenin sadece düzenleyici olarak varolabileceğini savunan bir felsefe önermiştir. Burada felsefe ulaşmayı arzuladığı fakat bunu asla gerçekleştiremeyeceği bir hedefe doğru sonsuzca çabalamaya mahkumdur. Burada felsefe çizgisel değil, döngüsel bir yapıya sahiptir. Her ne kadar romantikler kendilerini bu özellikleri itibariyle Fichte'nin karşısında konumlandırsalar da aslında Fichte bu türden bir programın karşıtı değil müttefikidir ve romantiklerin Fichte'nin düşüncesine yönelik eleştirileri, bir dereceye kadar, onun felsefi projesinin tek taraflı bir okumasına dayanmaktadır. Öyle ki bu yoruma göre "İlk Alman romantiklerinin Fichte'ye karşı ileri sürdükleri iddialar, Fichte'nin bizzat kendi iddialarıdır. Erken dönem Alman romantikleri böylece kendi düşüncelerinin ne ölçüde Fichte'ci kaldığını gözden kaçırırlar." (Bu yoruma dair daha detaylı bir tartışma için bkz. Susan-Judith Hoffmann, Fichte and the Early German Romantics, Brill's Companion to

Fichte felsefesi en temelde Kant'tan miras kalan problemlerin çözümlenmesine odaklanır. Fichte'ye göre Kant felsefesinden kalan temel paradokslar vardır ve bunlar şiddetle çözüm beklemektedirler. Kant'tan miras kalan problem, temelde bize bağlı olan yasalara tâbi olduğumuzu söylemenin ne anlama geldiği problemidir. Fichte'ye göre problem, uzay ve zamanda birbirleriyle etkileşime giren nesneler hakkında yargılarda bulunan özneler olarak bizlerin aynı zamanda söz konusu nesneleri belirliyor oluşumuzdan kaynaklanır[182]. Birbirinden farklı nesnelerden ve öznelerden bahsetmek bununla beraber aynı anda nesneleri belirleyen öznelerden bahsetmek bir sorun oluşturmaktadır. Kant'ta mevcut bulunan özne-nesne ikiliğine bir çözüm bulabilmek, söz konusu ikiliği ortadan kaldırmak isteyen Fichte, bu ikiliğin ancak öznellik temelinde çözülebileceğini düşünür ve bu nedenle ona göre söz konusu ayrım en başından bu yana özneye dayalı bir ayrımdır. Fichte bu nedenle Kant'ın da en başından bu yana yapması gereken bütün sistemin aslında öznel olarak belirlendiğini göstermek olduğu kanaatini taşır. Onun açısından bu öznellik felsefi zeminde gösterilebilmelidir ve kendisi de söz konusu felsefî zemini gösterebilmek adına bir ilk ilke arayışına girer. Bu ilke felsefe dışında hiçbir bilimle kanıtlanamaz çünkü ona göre felsefe bütün bilimlerin temelinde yer alan bir disiplin, bilimlerin bilimidir yahut öyle olmalıdır. Fichte kuracağı felsefî sistem için kesin bir ilk önerme arar ve bu ilk önermenin kesinliğini, söz konusu sistemin bütün diğer önermelerine aktaracağını düşünür. Buna göre ilk önerme kesin olduğunda ondan türeyecek olan ikinci önerme de kesin olacak, onlardan türeyen üçüncü ve diğer önermeler de aynı şekilde kesin olacaktır. Böylelikle hepsi de aynı şekilde kesin önermeler bir sistemi, kesin olan bir sistemi vücuda getireceklerdir[183]. Fichte'nin aradığı ilk önerme kesinliğini diğerleri gibi başka bir önermeden değil, kendinden almak durumundadır. Bu ilk ilkenin diğer bütün bilimlerden farklı, bütün bilimlerin bilimi olan

German Romantic Philosophy (ed. Elizabeth Millan Bruslan & Judith Norman), Brill, Boston, 2019, ss.217-240). Buna karşılık bu yorum ana yorumların oldukça dışındadır. Örneğin Manfred Frank, romantiklerin aksine Fichte'nin mutlak ilkelere dayalı bir felsefenin doğru yol olduğunu düşündüğünü ve bunu mutlak benle sağlamaya çalıştığına dikkat çeker (Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations (çev. Elizabeth Millan-Zaibert), State University of New York Press, Albany, 2004, s.26). Bu sadece Frank'in yorumu değil, genel Fichte yorumudur aynı zamanda. Bizim buradaki temel amacımız Fichte felsefesini tartışmaktan ya da Fichte felsefesinin romantiklerle uyumlu yönlerine yoğunlaşmaktan ziyade romantiklerin Fichte algısına odaklanmaktır. Benimsediğimiz temel yorum da Frank'in yorumudur.

[182] Terry Pinkard, German Philosophy: 1760-1860 The Legacy of Idealism, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s.109.

[183] Johann Gottlieb Fichte, Wissenschaftslehre Kavramı ya da 'Felsefe' Olarak Anılan Kavram Üzerine (çev. Meryem Uçar), Alman İdealizmi I: Fichte (ed. Eyüp Ali Kılıçarslan, Güçlü Ateşoğlu), DoğuBatı Yayınları, Ankara, 2006, s. 71.

başka türlü bir bilimde konumlanması gerektiğini düşünen Fichte, bu yeni bilime *Wissenschaftslehre* adını verir. Bilimlerin bilimi olarak *Wissenschaftslehre* iki temel işlevi ifa edecektir. O evvela ilk ilkelerin imkânını belirleyecek, bir şeyin hangi koşullar altında kesin olduğunu gösterecek; ikinci olarak ise öteki bilimlerin kendi başlarına yapamayacakları bir şeyi yapacak ve mümkün tüm bilimlerin ilk ilkelerini kanıtlayacaktır[184]. Ama *Wissenschaftslehre*'nin kendisi de bir bilim olduğunda onun da bir ilk ilkesinin olması gerekir. İşte Fichte bütün sisteminin temelinde yer alacak olan bu ilkeyi aramaktadır. Bu ilk ilke bütün bilimlere, bütün bilgilere temel sağlayacak ve kesinliği kendisinden başka hiçbir şeye dayanmayan bir ilke olmak durumundadır.

Fichte bu ilkeyi A=A yahut Ben=Ben özdeşlik ilkesinde bulur. Özellikle *Wissenschaftslehre*'nin ilk versiyonunda, Ben=Ben ilkesinin en kökende yer aldığını ve mantıktaki A=A ilkesini mümkün kılan ilke olduğunu gündeme getirir. Ben=Ben ilkesinin Fichte açısından önemi ile mantıktaki önemi birbirlerinden farklıdır. Fichte A=A örneği üzerinden mantık ile kendi sistemi arasındaki farkı anlatır. Mantık, eğer A ise A'dır derken, *Wissenschaftslehre* A varolduğu için A vardır yahut A koyulduğu için A koyulmuştur der. Bu ilk bakışta karışık görünen ilke ile şunu kasteder Fichte, eğer A ya da Ben varsa bu Ben'in koyutlama (setzung) gücü ile alakalıdır. Ben koyma eyleminde bulunduğu için bir Ben'den ve özdeşlikten söz etmek mümkündür. Yani ikinci ben, ilk bende koyutlanmış bir şeydir. A ya da Ben varolduğu için ikinci A ya da Ben koyutlanır, onun içinde koyutlanır[185]. Fichte'nin göstermek istediği temel husus, özdeşlik gibi bu türden statülerin dünyada keşfedilen değil, inşa edilen bir mahiyetleri olduğudur ki bu tam da Fichte'nin romantikleri etkileyecek olan kavrayışıdır.

Burada dikkat çekilecek husus Fichte açısından A=A yahut Ben=Ben önermesinde önemli olanın önermenin doğruluğu sorunundan ziyade, bu türden bir zorunluluğun yetkisini veren ve bizde bu zorunluluğu uyandıran şeyin ne olduğu problemini çözmektir. Çünkü ona göre A=A'nın sezgisel zorunluluğu, daha temel olan başka bir şeyin sezgisel zorunluluğundan türemektedir[186]. Fichte bu kökendeki temel

[184] Johann Gottlieb Fichte, Wissenschaftslehre Kavramı ya da 'Felsefe' Olarak Anılan Kavram Üzerine, s. 77.
[185] Johann Gottlieb Fichte, Wissenschaftslehre Kavramı ya da 'Felsefe' Olarak Anılan Kavram Üzerine, s. 98.
[186] Terry Pinkard, German Philosophy: 1760-1860 The Legacy of Idealism, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s.113.

hareketin bir olgudan (tatsache) ziyade bir eylem (tathandlung) olduğunu ve bu nedenle bu eylemi mümkün kılan ilk ilkenin kendisinin de bir eylem olduğunu öne sürer. İşte Fichte'ye göre bu Ben=Ben'i mümkün kılan, Ben'in bizzat kendisidir.

Fichte bu ilk ilkenin nasıl bulunabileceği konusunda, söz konusu ilk ilke fikri hususunda kendisini etkileyen Reinhold ile farklı düşünür. Reinhold bu ilkenin bir olgu olduğu ve rasyonel bir süreç sonunda ulaşılabileceği kanaatini taşırken Fichte bu ilk ilkenin bir eylem olduğu ve ancak zihinsel sezgi aracılığı ile kavranılabileceği kanaatindedir. Zira Fichte, söz konusu ilk ilkenin de kendisi tarafından bir anda kavrandığını dile getirir. Ona göre bu tür bir entelektüel sezgide, başka bir iddiayı gerekçelendirmeye hizmet edebilecek zorunlu bir hakikâti kavrar ya da idrak ederiz. Pinkard'ın işaret ettiği üzere Fichte'nin bu tür entelektüel sezgi örnekleri geometriktir ve Platoncu 'noesis' anlayışını andırır. Örneğin bir üçgenin iki kenarı varsa ve eksik kenarı tamamlamamız söylenirse, zorunlu olarak üçgeni tamamlayabilecek tek bir kenar olduğunu hemen "görürüz/sezeriz"; bu üçgenlerin kendileriyle ilgili zorunlu bir gerçektir; onları kavrama tarzımızla ilgili bir ifade ya da kelimeleri nasıl kullandığımızla ilgili bir ifade değildir; daha ziyade şeylerin kendilerinin zorunlu yapısına dair bir içgörüdür. Bu türden bir zihinsel sezgide, gerçekliği kavrama tarzımızı ya da kelimeleri kullanma şeklimizi değil gerçekliğin kendisinin zorunlu yapısını kavrarız. Dolayısıyla, gerçeklik hakkındaki düşüncemiz ve gerçekliğin kendisinin zorunlu yapısı entelektüel sezgi durumunda bir ve aynıdır; bunun nedeni gerçek dünyayı öznel olarak 'uydurmamız' ya da 'üretmemiz' değil, entelektüel sezginin bize dünyanın zorunlu olarak nasıl olduğu konusunda içgörü kazandırmasıdır[187].

Fichte'nin bu anlaşılması görece güç ve entelektüel açıdan kışkırtıcı felsefesi romantik düşünürleri çeşitli veçhelerden etkilemiştir. Hatta onlar kendi düşüncelerinde büyük önem taşıyan birçok kavramı içeriklerini güçlü biçimde değiştirerek de olsa Fichte'den ödünç almışlardır. Örneğin romantiklerde büyük önem taşıyacak olan yaratıcı imgelem kavrayışı esasında Fichte'de de mevcut olan bir kavrayıştır. Zira Fichte açısından yüksek, yaratıcı imgelem, daha düşük ampirik imgelemden çok daha üstündür. İkincisi yalnızca taklitçi mahiyettedir ve verili olanın, dış algının tutsağıdır. Varolanları yeniden üretmekten başka bir şey yapmayan imgelemin bu kısmına Fichte yeniden üretici

[187] Terry Pinkard, German Philosophy: 1760-1860 The Legacy of Idealism, ss. 109-110.

imgelem adını verecektir. Buna karşılık Fichte, imgelemin üretici ve yaratıcı biçimini aşkın öznenin felsefi gücü ya da yetisi (Vermögen) mertebesine yükseltir. Fichte bunu yalnızca benliğin ya da Ben'in mutlak olarak özgün bir gücü olarak anlamakla kalmaz, aynı zamanda mutlak olarak özgür, öz-etkin ve bağımsız olan bir zihin gücü olarak da anlar. Yaratıcı imgelemlerini doğru bir şekilde kullanan filozoflar, özgünlük ve ruhla özgürce felsefe yapan düşünürlerdir[188].

Ben'in yaratıcı rolü, yaratıcı hayâl gücü gibi kavrayışları nedeniyle Fichte romantikler üzerinde ciddi biçimde etkili olmuştur. Onun Jena çevresindeki önemli konumu daha sonra Hölderlin'in onu Jena'nın ruhu olarak adlandırmasına neden olacaktır. Fakat bu durum çok uzun süre devam etmez zira birkaç yıl içerisinde Hölderlin de dahil olmak üzere bütün romantik düşünürler Fichte felsefesine duydukları hayranlığı kaybederler ve onun eleştirmenleri hâline gelirler. Bir dönem Fichte'ye duydukları bütün saygıya rağmen erken Alman romantikleri ile Fichte düşüncesi arasında kapanmaz derecede büyük bir yarık vardır. Her şeyden evvel Fichte açısından felsefe bir bilimdir, bilimlerin bilimidir ve onun temel amacı bütün felsefesini inşa edeceği en temel ve sağlam zemini bulmaktır. Buna karşılık Schlegel ve Novalis açısından felsefe bilimlerin bilimi değildir çünkü onların düşüncesinde disiplinler arasındaki hiyerarşi büyük ölçüde silinir. Bütün disiplinler yekpare bir bütünün birbirlerine nazaran hareket eden parçaları hâline gelirken sanat ve estetik deneyim sınırların bu birleşiminde başrolü üstlenir. Böylelikle felsefe, Fichte'de asla olmadığı bir şekilde estetik bir mahiyet kazanır[189].

Novalis, Fichte üzerine yaptığı çalışmalarda Fichte felsefesinin temel noktalarını güçlü biçimde eleştirir. Henüz en baştan, Fichte'nin kendinden son derece emin biçimde kanıtladığına inandığı önermeler dahi sorgulanır. *Fichte Çalışmaları*'nın daha ilk fragmanında Novalis, Fichte'nin A=A önermesini büyük bir eminlikle kabul edilmesini eleştirir. Novalis'e göre "A, A'dır" önermesi, esasında aynı şeyin önce farklılaştırılıp sonra birleştirilmesinden başka bir şey içermez. O, bunun felsefî olarak benzer kalıpların yinelendiği yapıdan başka bir şey olmadığını düşünür. "Ben, Ben'im" önermesi, gramatik olarak aynı şeyi üç kez içerir ve temelde bize yeni bir şey söylemez. Novalis'e göre böyle

[188] Laure Cahen Maurel, Novalis's Magical Idealism: A Threefold Philosophy of the Imagination, Love and Medicine, Symphilosophie, International Journal of Philosophical Romanticism, 1, 2019, s. 137.
[189] Elizabeth Millán, Fichte and the Development of Early German Romantic Philosophy, The Cambridge Companion to Fichte (ed. D. James & G. Zöller), Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge, 2016, s. 307.

bir özdeşlikten bahsedebilirsek bile, özdeşliği sunmak, söz konusu özdeşlikten vazgeçmek anlamına gelir. Yani eğer bir özdeşlik varsa bile onu sunmak istediğimiz anda ondan vazgeçmek zorunda kalırız[190]. Bu eleştiri vasıtasıyla Novalis, özdeşliği felsefesinin başlangıç noktası, yadsınamaz ilkesi hâline getiren ve bütün bir felsefesini bu söz konusu ilkeden yola çıkarak oluşturan Fichte'nin felsefesinin temellerini sorgulanır hâle getirir.

Novalis'in Fichte eleştirileri sadece Fichte felsefesinin bazı noktalarına yönelik değildir. Onun Fichte olan uyuşmazlığı temelden bir uyuşmazlıktır ve *Fichte Çalışmaları* metni bir anlamda Fichte felsefesine meydan okuma içerir. Bu meydan okuma *Fichte Çalışmaları*'nın sadece ilk birkaç satırında yer almaz, bütün metne yayılmıştır ve baştan sona yankılanır[191]. Novalis'e göre Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'si dogmatik bir karakterdedir ve bunun nedeni Novalis'e göre Fichteci önyargılardır[192]. Fichte'nin felsefe için kesin bir temel arama, şüphe edilemeyecek bir başlangıç noktası arama çabası üzerine düşünülmesi, sorgulanması gereken bir çabadır. Felsefe bu türden dört başı mamur bir sistem olabilir mi yahut olmalı mıdır? Novalis, Fichteci evrensellik, ilk ilke ve sistem arayışına şüpheyle yaklaşır. Evrensel olarak geçerli bir felsefe iddiası esasında öznelliğin sabitlenmesinden, tamamen keyfi bir ilkenin varsayılmasından ibarettir[193].

Hem Novalis hem de Schlegel açısından felsefe herkes için geçerli evrensel geçerli ilkelerin alanı değildir. Felsefe bu türden kesin sınırlar içerisine çekilmemesi gereken ve esasında çekilemeyecek olan bir faaliyettir. O açık uçluluğa belirsizliğe açılmalıdır. Bu nedenle Novalis bir yerde felsefe devamlı başlangıç arayanlara karşı çıkar, sorar ve ekler: "Neden bir başlangıca ihtiyacımız var ki? Bu felsefi olmayan ya da olsa olsa yarı felsefi amaç tüm hataların kaynağıdır[194]." Kendisini mutlak bir sıfır noktasından başlatan ve dört başı mamur bir sistem kurma iddiasıyla düz bir istikamette bir hedefe doğru ilerleyen felsefeler insanı hakikâte götürmez tam tersi onu hataya sürükler. Bu nedenle Novalis, *Fichte Çalışmaları*'nda kendi felsefî tutumunu açık biçimde belirtir. Ona göre "hakiki bir felsefi sistem özgürlüğü ve bitmemişliği sistemleştirmelidir ya da daha çarpıcı bir şekilde ifade etmek gerekirse, sistemsizliği sistemleştirmelidir. Ancak böyle bir sistem, sistemin hatalarından kaçınabilir ve ne adaletsizlikle ne de anarşiyle

[190] Novalis, Fichte Studies (çev. Jane Kneller), Cambridge University Press, Cambridge, 2003, ss.3-4.
[191] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, The University of Chicago Press, Chicago, 2014, s.24.
[192] Novalis, Das Allgemeine Broullion, s. 9.
[193] Novalis, Fichte Studies, s. 75.
[194] Novalis, Das Allgemeine Broullion, s. 115.

suçlanabilir[195].” Bu paradoksal konum içerisinde Novalis sistematize olmayan bir felsefî sistem oluşturma çabası güder. O, bir felsefe vücuda getirmenin farklı imkânlarının izinden gider. Bu imkânların izinden gider çünkü Novalis, çağında müthiş bir kabule ve popülerliğe sahip olan ve Fichte’nin de bir parçası olduğunu düşündüğü transandantal felsefeyi eleştirir. Beiser Novalis’in eleştirilerini şu şekilde dile getirir:

> “Novalis’in transandantal felsefenin imkânı üzerine düşünceleri, onu bu felsefenin “egonun safsatası” dediği şeyin bir biçiminden başka bir şey olmadığı gibi sert bir sonuca bile götürür. (…) Transandantal felsefenin sorunu, bilgiye dair ilk koşulların mutlak bir şey olduğunu varsayması ve mutlak olanın refleksiyon yoluyla kavranamamasına rağmen onu refleksiyon yoluyla bilmeye teşvik etmesidir. Novalis not defterleri boyunca düşüncenin neden mutlak olanı bilemeyeceğine dair çeşitli nedenler sunar. Birincisi, mutlak olan kavramsızdır, kendi kendisinin nedenidir; ancak refleksiyon tüm olayları onlara etki eden dış nedenlerle açıklar. İkincisi, mutlak bölünmez bir birliktir; ancak tüm refleksiyon böler. Üçüncüsü, mutlak sonsuzdur, kendi dışında hiçbir şeyle sınırlı değildir; ancak refleksiyon sınırlayıcıdır, bir şeyi olumsuzlama yoluyla, diğer şeylerle nasıl zıtlaştığına göre tanımlar. Bu nedenle Novalis refleksiyonu, özellikleri temsil ettiği diğerinin karşıtı olan bir kürenin yarısına benzetir. Refleksiyon, üzerine yansıdığı her şeyi tahrif eder, öyle ki ürettiği gerçeklik imgesi ya da resmi gerçeğin tam tersidir. Gerçeği bulmak için önermeleri inkâr edilmesi gereken tersine çevrilmiş bir dünya, bir *ordo inversus* yaratır[196].”

Novalis, düşünmeden yanılsamayı, illüzyonu kovmak isteyen hakikâte saf olarak ulaşmak isteyen düşünürleri kıyasıya eleştirir ve bütün bir düşünmenin yanılsamaya dayandığı türünden radikal bir iddia öne sürerek şöyle der: “Dolayısıyla tüm düşünce bir yanılsama (Schein) sanatıdır. Yanılsama tüm biçimlerin ve tüm maddelerin tek zeminidir[197].” Novalis’in Nietzsche’yi çağrıştıran bu tutumunu Beiser onun diskürsif düşünmeye saldırısı olarak tanımlar. Novalis öylesine ileri gider ki yanılsamanın (Schein) deneyimin kendisini oluşturduğunu ve tüm hakikâtin orijinal formundan başka bir şey olmadığını gündeme getirir. Beiser’a göre Novalis’in kavram seçimleri önemlidir. Kant’ın aksine, Novalis görünüşü (Erscheinung) yanılsama (Schein) ile kasten birleştirir, çünkü bütün deneyimimizin esasında yanlış olan, yanılsamaya dayalı olan yargılar tarafından oluşturulduğunu düşünür[198]. Burası oldukça önemlidir, çünkü Almancada etimolojik olarak bir şekilde ilişkili kavramlar olan fakat birbirlerinden farklı anlamlarda

[195] Novalis, Fichte Studies, s. 187.
[196] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 414.
[197] Novalis, Fichte Studies, s. 79.
[198] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 415.

kullanılan görünüş (Erscheinung) ve yanılsama (Schein) Novalis düşüncesinde (Nietzsche'yi andıracak biçimde) iç içe geçer.

Novalis'in görünüşü, yanılsama ile bir araya getiren bu hamlesinde temel amaç bilmenin toptan inkârı değildir. Onun buradaki temel amacı, filozoflar tarafından bilgiden tamamen dışlanan, tabiri caizse bir umacı gibi korkulan yanılsamayı da felsefenin içerisine almaktır. Zira o, bilginin esasında hakikât dediğimiz şey ile yanılsama dediğimiz şeyin bir ilişkisi olduğu kanaatini taşır. İlişkisellik Novalis düşüncesinde önemli bir yere sahiptir. O bütün bir dünyayı dev bir ilişkiler ağı olarak kavrar. Fragmanlarda karşımıza çıkacağı üzere, bir ilişkiler ağı olarak varolan dünyada her şey hep bambaşka anlamlara gelir. Nesneler kendi başlarına varolamazlar, onlar da bir ilişkiler ağı içerisinde ikâmet ederler. Sözgelimi cansız bir madde bizim için basitçe bir madde değildir. Onu sahip olduğu ilişkiler nedeniyle muhafaza ederiz. Onu sevdiğimiz bir varlığa ait olduğu, ondan izler taşıdığı yahut ona benzediği ölçüde severiz[199].

Bu ilişkisellik felsefî kavramlarımız için de geçerlidir. Ona göre esasında filozofların sürekli peşinde koştukları saf olan, salt ilişkisellikten başka bir şey değildir. İlişkisellikten bağımsız olarak ortaya atılacak olan saf bir kavram esasında boş bir kavramdır. Çünkü bu türden bir kavrama karşılık gelen hiçbir sezgi yoktur ve böylesi bir kavram bu nedenle zorunlu olarak bir kurgu, hayal gücünün bir aldatmacasından ibarettir[200]. İlişkiselliğin Novalis felsefesindeki önemi bununla sınırlı kalmaz. Ona göre varlık (Sein) da mutlak bir yapıya sahip değildir, o da ancak ilişkisel olarak varolabilir. Şöyle der Novalis:

> "Varlık hiçbir mutlak yapıyı göstermez- sadece özün genel olarak bir özellikle ilişkisini- belirlenme kapasitesini ifade eder. Bu mutlak bir ilişkidir. Dünyadaki hiçbir şey salt bir şey değildir; Varlık özdeşlik belirtmez. Bir kimse bir şeyin salt olduğunu biliyorsa, o şey hakkında hiçbir şey bilmiyordur (…). Olağan anlamda varlık, bir nesnenin özelliklerini, ilişkilerini ve değişimini ifade eder. Varlık özelliklerle ilişki içinde konumlanır. Dolayısıyla bizim için, bildiğimiz özelliklerin toplamından başka bir şey değildir (…). Özdeşlik yargıları paralelizmdir- Yeni bir şey öğretmezler[201]."

[199] Novalis, Vermischte Bemerkungen, Fragmente und Studien & Die Christenheit oder Europa, Reclam, Stuttgart, 2010, s. 14, fr. 40.
[200] Novalis, Fichte Studies, s. 77.
[201] Novalis, Fichte Studies, s. 145.

Bir şeyin varlığından ya da daha doğru ifadeyle mutlak varlığından konuştuğumuzda esasında hiçbir şey söylemeyiz. Dünyadan ve diğer bütün nesnelerden yalıtık bir varlıktan, zeminden, Tanrı'dan yahut ilk ilkelerden bahsetmek hiçbir şey söylememektir. Novalis'in gözünde 'bütün' herkesten ve her şeyden bağımsız bir zeminden ziyade, herkesin ve her şeyin birbirleriyle ilişki içerisinde oluşturduğu yapıdır. Zira Novalis "her şey, her zemin gibi görecelidir" der "[mutlak] zeminin ortak sahasında bulundukları ölçüde değil, karşıtları varolduğu ölçüde vardırlar[202]."

Novalis açısından bütün, varlık ya da ilkeler ne bireylerden önce gelir ne de bağımsızdır. Nassar'ın da işaret edeceği üzere, daha ziyade, 'bütün' tek tek parçaların oluşturduğu bir birlik olarak, tek tek parçaların faaliyetinde açığa çıkar ve bu nedenle Novalis açısından gerçekleşmek, vuku bulmak bütünün kendisini tikele uygulamasıdır. Dolayısıyla bütünün açığa çıkışı saf ve dolaysız biçimde değil tikellerin, parçaların faaliyeti içerisinde, bütünün kendisini göstermesi veçhiyle olur. Parçalarda görünen şey olarak varlık her zaman ilişki ve farklılık içerir. Varlık ne parçalardan soyutlanarak ne de parçaların bir sonucu olarak anlaşılmalıdır. O daha ziyade yalnızca parçalarda görünür hâle gelen şeydir[203]. Bu görüş Novalis'in neredeyse bütün bir düşüncelerine yayılmış olan görüştür. Bütün ile parça, tümel ile tikel ve doğa ile insan arasındaki ilişki bu görüş içerisinde anlaşılabilir.

Özetle Novalis'in kavrayışında varlık değişmez, her daim sabit kalan bir yapıda olmadığından, onu sabit, değişmez sistemlerle kavramaya çalışmak da beyhude olacaktır. İşte bu nedenle felsefe Fichteci anlamda değişmez bir sistem değildir. Tam tersine bize değişmez olan, daima aynı kalan mutlak fikrine karşı durmayı öğretir/öğretmelidir. Novalis'e göre felsefe her şeyi birbirinden ayırır, evreni göreceleştirir, tıpkı Kopernik sistemi gibi sabit noktaları ortadan kaldırır ve durağan bir sistemdense, hareket halinde bir yapı vücuda getirir. Felsefe bize tüm özelliklerin göreliliğini, tek ve aynı sandığımız şeyin yapısındaki sonsuz çeşitliliği öğretir[204]. Üzerinde ileride daha detaylı biçimde duracağımız, felsefenin edebiyatla yakınlaşması talebi de bu kavrayıştan kaynaklanır. Felsefe yapmak salt mutlak ve değişmez olanın peşinde koşmak demek değildir. Aynı zamanda tikeli, tikelin bütün ile olan ilişkisini kavrayabilme, parçanın bütünde, bütünün

[202] Novalis, Fichte Studies, s. 140.
[203] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, s.29.
[204] Novalis, Das Allgemeine Broullion, s. 111.

de parçada nasıl tezahür ettiğini anlayabilme çabasıdır. İşte bu nedenle Novalis, felsefenin, tikelliklerle ilgilenen edebiyatla bir araya gelmesini arzu eder. İleride de göreceğimiz üzere edebi formların perspektifini felsefeye kazandırmak ya da daha doğru bir ifadeyle felsefî bakış ile edebî bakışın içe içe geçtiği yeni bir alan açmak, bizim dünyayı anlama çabamızdaki en büyük adımlardan birisi olacaktır. Bu yeni kavrayışta, bütün parçanın, parça da bütünün içinde kavranacak ve böylelikle ikisi arasındaki ilişki daha iyi anlaşılacak, dünya bütünün tezahürleri, bütün ise dünyanın tikellikleri vasıtasıyla anlaşılabilecektir[205].

Bütün bu söylediklerimizden, Novalis'in varlığı anlamaktan vazgeçtiğini, felsefî ilkeleri tamamen terk ettiğini, mutlak olana ulaşma hedefini bir kenara attığını düşünmek büyük hata olur. Zira Novalis'e göre felsefe yapmak tam da bunları gerçekleştirmeye çalışmaktır. Beiser'ın Novalis'in felsefe eleştirisi ile kendi felsefî tutkuları arasında derin bir gerilim olduğuna işaret etmesi manidardır. O, ilk ilkelerin varlığını güçlü şekilde eleştirmesine rağmen kendisi de ilkeler aramaktan vazgeçmez, mutlak hakkındaki tüm bilgilerden şüphe etmesine rağmen kendisi de zaman zaman mutlak hakkında spekülasyonlarda bulunur[206]. Novalis'in kendisi de bunları inkâr etmez. Ona göre mutlaklık ve tamlığa doğru çabalama dürtüsü olabildiğince doğaldır. Fakat ne zaman ki bu dürtü -birçok felsefecide olduğu gibi- eksik ve kusurlu olana karşı yıkıcı ve olumsuz bir tutuma hâlini alır, o zaman bu bir hastalık haline dönüşür. Novalis bunu hastalıklı felsefe olarak adlandıracaktır. Kim mükemmelliğin, tamlığın peşinde iken eksikliği ve kusurluluğu onaylar ve onları yok etmeye çalışmazsa, işte o kişi tamlığa, bütünlüğe, mutlak olana daha yakındır Novalis'e göre. Bu onun büyülü idealist olarak adlandırdığı kişidir[207].

Felsefeyi büyülü hâle getirmek türünden oldukça sıra dışı bir amaç edinen Novalis'in büyü ile ne kastettiğini kavramak önemlidir. Novalis, büyülü idealizmini anlattığı fragmanları şöyle tanımlar: "Büyülü idealizm: her şey sonunda felsefeye dönüşecektir[208]."

[205] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, s.30.
[206] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 416.
[207] Novalis, Das Allgemeine Broullion, s. 116.
[208]Novalis, Aphorismen und Fragmente 1798-1800,
https://www.projektgutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html

Peki ama Novalis'in büyü (Magie) yahut büyülü (Magischer) tabiri ile kastettiği şey nedir? Dünyayı büyülemek ne anlama gelir? Novalis'in kullandığı birçok kavram için geçerli olduğu üzere büyülü idealizm kavramının da etrafında kesin hükümler vermemizi engelleyecek olan bir sis perdesi hâkimdir. Yorumcular, Novalis'in büyülü idealizmini yorumlarken, farklı anlamlara ulaşırlar ve dahası Novalis'in büyülü idealizm ile olan ilişkisini birbirinden farklı şekillerde yorumlarlar.

Novalis'te büyülü idealizmin duyularımızla, duyularımızın kullanımıyla doğrudan alakası vardır. Beiser'ın da işaret ettiği üzere, Novalis bir gün tıpkı halihazırda iç duyularımızı yönetme gücüne sahip olduğumuz gibi, dış duyularımızı da kontrol etme yeteneğine sahip olacağımız günü hayâl eder. Onun yaptığı bu analoji temelde 18. Yüzyılda yaygın olan iç duyu-dış duyu ayrımına dayanır. Buna göre insan beden aracılığıyla dış dünyadaki uyarıcıları algılarken ruhu aracılığı ile de kendi iç dünyasındaki uyarıcıları algılar. Dikkat ve soyutlama gücü sayesinde iç duyuları üzerinde kontrol sahibi olan insan kendi içinde, algıladığı şeyleri soyutlayarak ya da dikkatini bir yerden başka bir yere yönelterek iç dünyasını belirleme gücüne sahip olur. İşte Novalis göre bu gizil güç eğitildiği takdirde, dış duyularımız üzerinde de aynı şekilde kontrol gücüne sahip olma imkânımızı sorgular. Beiser, iç duyu-dış duyu ayrımının daha sonra zihin-beden olarak karşımıza çıktığını, Novalis'in tıpkı şu anda düşüncelerimizi, eylemlerimizi ve konuşmamızı kontrol edebildiğimiz gibi, bir gün bedenimizin iç organlarını da kontrol edebileceğimizi hayal ettiğini ifade eder. Buna göre bedenlerimiz üzerinde ne kadar çok kontrol sahibi olursak, duyularımız üzerinde de o kadar çok kontrol sahibi oluruz ve böylece algıladığımız dünyayı etkileriz, böylece nihayetinde kendi yarattığımız bir dünyada yaşayabiliriz. Beden, dünyamızın eğitimi ve değiştirilmesi için bir araçtır; böylece onu ne kadar çok değiştirirsek, dünyamızı o kadar çok yaratırız[209]. Novalis dünyanın kişinin kendisi tarafından hareket kazandırılmaya, canlandırılmaya (belebt) meyilli olduğunu ifade eder. Şöyle der:

> "Dünya benim tarafımdan canlandırılmak (belebt) için özgün bir yatkınlığa sahiptir. A priori olarak benim tarafımdan canlandırılmıştır- benimle birdir. Dünyayı canlandırmak için kökensel bir eğilimim ve yatkınlığım var. Yine de benim irademe göre olmayan ya da ona uygun olmayan hiçbir şeyle ilişkiye giremem. Demek ki, dünyanın bana doğru yönelmek, benim irademe uygun olmak için kökensel bir meyile sahip olması gerekir. (…) Dolayısıyla benim tinsel etkinliğim, fikirleri gerçekleştirmem, dünyayı ayrıştırıp yeniden yapamayacaktır daha ziyade söz konusu

[209] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, ss. 422-423.

olan bir değişim işlemidir. Dünyaya ve yasalarına rağmen, onlar aracılığıyla dünyayı kendim için düzenleyebilecek, tanzim edebilecek ve biçimlendirebileceğim[210]."

Novalis'in temel fikri tıpkı şu anda iç duyularımızı ya da zihnimizi kontrol etme gücüne sahip olduğumuz gibi, dış duyularımızı ya da bedenimizi kontrol etme gücüne de sahip olmamız gerektiğidir. Her iki durumda da iradenin gücü doğamız üzerinde daha da genişletilmelidir böylece algıladığımız dünya, içinde yaşamak istediğimiz dünyaya yaklaştırılır. Yine bir fragmanda, insanın kendi duyuları üzerindeki hakimiyeti hakkında şunları söyler Novalis:

"Tıpkı düşünme yetimizi (Denkorgan) istediğimiz zaman harekete geçirmemiz, hareketini istediğimiz zaman değiştirmemiz, onu ve ürünlerini gözlemlememiz ve bunları çeşitli şekillerde ifade etmemiz gibi – düşünce organının hareketlerine nasıl söz veriyorsak, bunları jestlerle ifade ediyorsak, eylemlerle ifade ediyorsak, genellikle kendimizi istediğimiz zaman hareket ettiriyor ve durduruyorsak, hareketlerimizi birleştiriyor ve bütünleştiriyorsak, aynı şekilde bedenimizin iç organlarını da hareket ettirmeyi, durdurmayı, birleştirmeyi ve bütünleştirmeyi öğrenmeliyiz. Tüm bedenimiz tin tarafından harekete geçirilmeye kesinlikle yetilidir. Korku, dehşet, üzüntü, öfke, kıskançlık, utanç, neşe, hayal gücü vs. etkileri yeterli göstergelerdir. (…) O zaman her insan kendi kendisinin doktoru olacak ve bedeni hakkında tam, emin ve kesin bir his edinebilecektir; ancak o zaman insan (…) beden, ruh, dünya, yaşam, ölüm ve ruh dünyası hakkında gerçek bir içgörü kazanabilecektir. O zaman bir maddeyi canlandırmak belki de ona bağlı olacaktır. Duyularını kendisi için talep ettiği formu üretmeye zorlayacak ve kendi dünyasında en gerçek anlamda yaşayabilecektir. O zaman eğer öyle uygun bulursa kendini bedeninden ayırabilecektir; neyi, nasıl ve hangi bağlantı içinde istediğini görecek, duyacak ve hissedecektir[211]."

Yukarıda satırlarda açıktır ki Novalis, görüşlerini son derece radikal sınırlara doğru genişletir. O, son derece sıradışı bir biçimde kişinin doğa ve bedeni üzerinde tam kontrol idealini gündeme getirir. Ancak burada Novalis'in niyetini anlamak son derece önemlidir. Bu son derece aşırı hatta fantastik görünen talep esasında bizim yaklaşmak isteyeceğimiz fakat asla yaklaşamayacağımız, yine Beiser'in ifadesiyle, temelde düzenleyici bir idealdir. Büyülü idealizmin öne sürülmesi, kişinin yaratıcı faaliyetini artırmasına yönelik bir hamledir[212]. Novalis'in kendi seleflerinden tevarüs ettiği noktaları da vardır. Beiser bu doktrinin büyük ölçüde Kantçı-Fichteci damardan beslendiğine işaret eder.

[210] Novalis, Aphorismen und Fragmente 1798-1800, https://www.projektgutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html
[211] Novalis, Aphorismen und Fragmente 1798-1800, https://www.projektgutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html
[212] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 423.

Buna göre Novalis, bir yandan Kant'ın yarattığımız yahut ürettiğimiz bir şeyi algılarız ilkesinden etkilenmiştir, bir yandan da bu ilkeye Fichte'nin bilişsel yetilerimizin iradenin yönetimi altında olduğu görüşünü eklemiştir. Fichte Novalis'e yapmak istediğimiz her şeyi yapabileceğimizi ve güçlerimizin sınırlarının irade ile alakalı olduğu fikrini öğretmiştir. Kant'ın bilmenin yapmak olduğu ilkesine, yapmanın istemek olduğu ilkesi eklendiğinde, içinde yaşadığımız dünyanın irade-isteme ile alakalı olduğu sonucunu çıkarırız. Novalis'in Kantçı ve Fichteci unsurlara eklediği şey estetik bir boyuttur. İrade dünyayı estetik standartlara göre yaratacak ve böylece dünya bir sanat eseri hâline gelecektir. Büyülü idealizm romantik bir doktrindir çünkü dünyayı bir sanat eserine dönüştürmek suretiyle dünyaya büyüsünü, gizemini, güzelliğini yeniden kazandırır[213]. Bedenimizi ve duyularımızı kontrol etmek, doğa üzerine bir egemenlik kurmaktan ziyade, onları doğa ile iletişim kurmak için hassas ve duyarlı araçlar hâline getirmek anlamına gelir. İleride yeniden ele alacağımız üzere Novalis insan ve doğa arasında organik bir bağ olduğunu düşünür. Büyülü idealizmin doğa üzerinde kuracağı güç aktif bir güç olduğu kadar pasif bir güçtür ve içinde doğa ile bütünleşmeyi kulaklarımızı onun uyaranlarına göre ayarlamayı da gerektirir.

Şu hâlde Novalis'in büyülü idealizm dediği şey ile romantik ruh hemen hemen aynı anlama gelirler. Doğayı büyülü biçimde idealize etmek, onu romantikleştirmektir. Bu daha önce de bahsetmiş olduğumuz, Bildung vasıtasıyla insanın duyularını eğitme projesinin bir parçasıdır. Büyülü idealist tam da Bildung aracılığı ile duyularını kontrol edebilme imkânına sahip olan yahut bu amacı güden kişidir. Büyülü idealist 'sıradan olana yüksek bir anlam, alelade olana mistik bir saygı, bilinene bilinmeyenin itibarı, sonluya sonsuzun görünüşünü' bahşeden, böylece dünyayı romantikleştirerek kökensel anlamı yeniden kazanan kişidir. İşte Novalis'in dünyasında sanat ve edebiyat, insanın elindeki en önemli imkânlardır.

2.4.2. Friedrich Schlegel'in Anti-Temelciliği

Tıpkı Novalis gibi Schlegel de felsefî olarak talihsiz bir alımlanma tarihine sahiptir. Çok uzun süre boyunca çeşitli konularda oldukça orijinal fikirlere sahip olan,

[213] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 423-424.

bununla beraber asla bütünlüklü ve hatta derinlikli bir felsefî kavrayışa sahip olmayan amatör bir felsefeci olarak görülmüş ve bu nedenle felsefî eserlerinin içeriği ihmâl edilmiştir. Gerçekten de Schlegel belki de kendi potansiyellerinin sınırlarına kadar yürüyememiş hatta kendi başlattığı düşünsel hareketi çok kısa sayılacak bir zaman sonra kendisi terk etmiştir. Ondan bize kalan notlar oldukça dağınık, bilinçli olarak fragmantal ve sistematik olmayan eserlerdir. Bununla birlikte bu tercih bir noktaya kadar bilinçlidir. Çünkü her şeyden evvel Schlegel, kendi döneminde derinlik sahibi olmayan bir düşünür olarak görülmesine neden olacak bir görüşe sahiptir. O sistematik felsefeye karşı çıkar. Klasik filozof resminin alameti farikası olan tanım, analiz, ispat vb. aygıtları hakikâte ulaşmaya yarayan yollar değil engeller olarak görürken esas felsefe yapma tarzının çeşitli edebî formların ışığında mümkün olabileceğini öne sürecek bu nedenle fragmanın hatta romanın önemini vurgulayacaktır[214].

Kendi döneminde göz ardı edilmesine ve felsefesinin on yıllar süren bir suskunluğa terk edilmesine rağmen Schlegel'in düşünceleri son yıllarda gittikçe artan bir ilgiye mazhar olmaktadır. O, kendi oluşturduğu felsefenin kaderini adeta görmüş gibidir. Birisinin bir felsefeyi yok etme girişimin esasında söz konusu felsefeye çok az zarar verdiğini çünkü eğer o gerçekten bir felsefe ise tıpkı Anka kuşu gibi küllerinden yeniden doğacağını ifade eder[215]. Onun felsefesi de unutulmuşluk içinde geçen onlarca yılın ardından, küllerinden yeniden doğmuştur.

Schlegel'in felsefesi söz konusu olduğunda, Novalis için geçerli olduğu üzere, ilk uyaran olarak Fichte felsefesi ile karşılaşırız. O sıklıkla alıntılanan çok ünlü bir fragmanda kendi yaşadığı çağın en büyük eğilimlerinin Fransız Devrimi, Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'si ve Goethe'nin Meister'i olduğunu ifade eder[216]. Gerçekten de Fichte'nin felsefesi Schlegel için bir uyaran olarak iş görür. Bu uyaran ilk zamanlar

[214] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 435-436.
[215] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.180, fr. 103.
[216] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.198, fr. 216.
Schlegel'in Fransız Devrimi ile Fichte'nin Wissenschaftslehre'sini aynı cümle içinde geçirmesi son derece anlamlıdır çünkü Fichte'nin Schlegel için önemi sadece felsefî bir uyaran olmasından kaynaklanmaz. Schlegel felsefesinin ilk dönemlerinde Fichte'nin siyasi tavrından da etkilenir. Nitekim Schlegel 1793'ten itibaren Fransız Devriminin sıkı bir destekçisidir ve 1796'da cumhuriyetçi ilkeleri savunan ve Kant'ı devrim hakkını reddettiği için eleştiren 'Über den Begriff des Republikanismus' adlı bir metnini yayımlamıştır. Fichte'nin de o dönemde devrimin ateşli bir savunucusu olduğu göz önünde bulundurulduğunda Schlegel'in Fichte'ye duyduğu hayranlık daha da anlaşılır hâle gelir. Beiser'in işaret ettiği üzere Schlegel'in, Fichte'yi eski rejime karşı felsefi ve siyasi mücadelede müttefiki olarak gördüğüne şüphe yoktur (Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 438)."

onunla aynı istikamete yürümek isteyeceği bir mahiyettedir. Fakat kısa süre sonra Schlegel Fichte felsefesini çürütülmesi, karşı çıkılması gereken bir felsefe olarak görecek ve kendi felsefî ideallerinin karşısına yerleştirecektir.

Her şeyden evvel Schlegel, Fichte'nin o kadar kaçınılmaz bir sonuç olarak gördüğü ve apaçık olduğunu varsaydığı ilkelerin, kolaylıkla reddedilebileceğini öne sürer[217]. Sözgelimi ona göre Fichte'nin A=A önermesinden neden Ben-olmayan'ın ben'i ortaya koyduğu sonucunun çıkarılamayacağı açık değildir. Bu nedenle Schlegel, Fichte'ye hayran olanlara, onu tanıyanlara, onu anlayanlara rastladığını fakat ona inanan birine rastlamadığını dile getirecektir. Onun gözünde Fichte, bir ata binmek için devamlı atı aşarak (transcendirend) bir yanından diğer yanına düşüp duran sarhoş gibidir[218]. Dahası o Fichte'yi yeterince eleştirel bulmaz ve kendisi ile Novalis'in bu konuda Fichte'den çok daha önde olduğunu ifade eder[219]. Bütün bu eleştirileri ile paralel olarak Schlegel, Fichte'yi bir mistik olarak adlandıracak ve onun tüm mistikler gibi felsefesinde bir mutlak varsayarak başladığını dile getirir. Mutlak saymak tüm mistikler için olduğu gibi işleri çok kolaylaştıracaktır çünkü mutlak olana dayanmak suretiyle her şey açıklanabilir. Ancak Fichte'nin esas yanıt vermesi gereken soru, bize söz konusu Mutlak'ı öne sürme hakkını veren şeyin ne olduğu sorusudur[220].

Onun Fichte'ye bu türden eleştiriler getirmesinin temelinde kendi felsefî kavrayışının Fichte'ninkinden oldukça farklı olması yatar. O Fichte ile arasındaki farkı bir fragmanda şu şekilde açıklar: "Benim sistemimde son neden hakikâtte bir Wechselerweis [karşılıklı kanıt]'tır. Fichte'de ise bir postulat ve koşulsuz bir önermedir[221]." Schlegel felsefesinin epistemolojik boyutuna odaklanmak onun son yıllarda sıklıkla gündeme getirilen orijinal kavramı 'Wechselerweis'ı anlamaktan geçer.

Schlegel de tıpkı Novalis gibi başlangıç sorunu üzerine düşünür ve felsefeyi mutlak bir ilk ilkeye dayandırma projesine karşı ciddi bir şüpheyle yaklaşır. Daha önce

[217] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 18: Philosophische Lehrjahre 1796-1806 (ed. Ernst Behler), Verlag Ferdinand Schöningh, München, 1967. s.31, fr. 126.
[218] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, s.32, fr. 138.
[219] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, s.31, fr. 134.
[220] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 440.
[221] Friedrich Schlegel, Zur Logik Und Philosophie 1796, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 18: Philosophische Lehrjahre 1796-1806 (ed. Ernst Behler), Verlag Ferdinand Schöningh, München, 1967. s.521, fr. 22.

de anmış olduğumuz üzere bu şüphecilik Reinhold ve -özellikle- Fichte'nin Kant felsefesini bir ilk ilkeye dayandırma amaçlarına karşı gelişir. Felsefenin mutlaka apaçık ve her şeyin kendisinden türetileceği ilk ilkelerle başlaması gerektiğini öne süren ve bu türden ilk ilkeler olmadığı takdirde ne düşünmenin ne de bilimin tam anlamıyla mümkün olabileceğini iddia eden Reinhold ve Fichte'nin görüşlerine karşı çıkan Schlegel felsefenin mümkün olabilmesi ve başlayabilmesi için ilk ilkelere dayanması gerektiği görüşüne karşı çıkar. Felsefe diğer her şeyin kendisinden neşet edeceği bir ilk noktaya muhtaç değildir. İşte bu nedenle Fichteci bir ilk ilke fikrini ve ilk ilkeden tümdengelim vasıtasıyla oluşan bir felsefe kavrayışını reddederek bunun yerine Wechselerweis'ı benimser[222].

Wechselerweis kavramı Schlegel külliyatında ilk kez, onun Jacobi'nin romanı olan Woldemar'a dair yazdığı değerlendirme yazısında karşımıza çıkar. Schlegel Jacobi'nin Woldemar'ına yazdığı değerlendirmede, Jacobi düşüncesinin olumlu ve olumsuz taraflarına değinir. Onun rasyonalite ve "felsefe yapan akıl (philosophierende Vernunft)" eleştirilerini müsamahakâr bir tonla ele alan Schlegel yine de Jacobi'nin pozitif inanç doktrinini felsefi olarak kabul edilmez görür. Burada önemli nokta Schlegel'in Jacobi'nin felsefe eleştirisi üzerinden kendi oldukça orijinal görüşlerini gündeme getirmesidir. Jacobi, tek bir olgudan hareket eden felsefeleri şiddetle eleştirir ve bu tip felsefe yapma biçimi üzerinden felsefeyi de mahkûm eder. Jacobi'nin eleştirisi, doğrudan Schlegel'in alıntısıyla "her kanıtın (Erweis) zaten kanıtlanmış bir şeyi (Erwiesenes) önceden varsaydığı" üzerinedir. Schlegel'in de vurguladığı üzere bu eleştiri yalnızca tek bir kanıttan yola çıkan düşünürlere karşı geçerlidir. "Peki ama" der Schlegel "ya dışsal olarak koşulsuz fakat karşılıklı olarak koşullu ve birbirine bağlı karşılıklı kanıt (Wechselerweis) felsefenin temeli olsaydı?[223]."

Yani Schlegel, Jacobi'nin felsefecilere getirdiği, apaçık bir ilk ilkeden başlama takıntısına dair eleştirilere katılır ancak bunun felsefenin bütününe yayılamayacağını, başka türlü bir felsefe kavrayışı olduğunu ifade eder. Bu başka türlü felsefe kavrayışı

[222] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, State University of New York Press, Albany, 2007, s. 19.
[223] Friedrich Schlegel, Jacobis Woldemar, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken Und Kritiken (ed. Ernst Behler), Verlag Ferdinand Schöningh, München, 1967. s. 72.

bizzat Schlegel'in kendi felsefesinde canlanır. Peki ama nedir Wechselerweis? Schlegel bu kavramı kullandığında ne kasteder?

Almancada iki kelimenin, Wechsel ve Erweis kelimelerinin birleşimi olan kelimenin anlamına bakmak bize Schlegel'in ne kastettiğini sezdirmeye yeter. Almancada Wechsel dönüşüm, değişim, değiş tokuş gibi karşılıklılık belirten anlamlara gelir. Erweis ise kanıt, delil gibi anlamlara sahiptir. Dolayısıyla Wechselerweis kavramı karşılıklı olarak kanıtlama, dönüşümlü olarak ispat etme anlamlarına gelir. Bu kavramı felsefesine sokmak suretiyle Schlegel, ilk ilkelerden türeyen, bir yerden başlayarak belirli bir istikamette genişleyerek bir ereğe doğru ilerleyen felsefeleri tahrif etmeyi amaçlar çünkü Schlegel, ilkelerin tek değil çok olduğunu ve birbirlerini inşa ettiklerini dile getirir. Bir fragmanda şöyle der: "İlkeler daima çoğuldur ve kendilerini birbirlerinin altında inşa ederler. Temel delilerinin (Grundwüthigen) vehmettikleri gibi asla tek ilke yoktur[224].

Peki ama bu ne anlama gelir? Böylesi bir kavrayışta, bir şeyi temellendirmek nasıl mümkün olacaktır? Bu felsefenin en karakteristik özelliklerinden birisi olan temellendirmeden dolayısıyla felsefenin kendisinden vazgeçmek anlamına gelmez mi? Böyle düşünmek Schlegel düşüncesine yapılacak büyük bir haksızlık olur. O, hiçbir şekilde felsefeden vazgeçmeyi amaçlamaz. Felsefeyi değiştirmeye, dönüştürmeye çalışır. İlk ilkelerden vazgeçmek, ilkelerden vazgeçmekle aynı anlama gelmez. Schlegel'in Jacobi'nin *Woldemar*'ı üzerine yazdığı metne geri dönersek, Jacobi'nin ilk ilkeleri sorunlu bulup burada suçu felsefeye yüklediği, felsefenin çözülmez çelişkiler içerdiğini düşündüğü yerde Schlegel bunun felsefenin kendisinden değil belirli bir felsefî metodolojiden kaynaklandığını düşünür. Nassar'ın da haklı olarak dikkat çektiği üzere, Schlegel felsefesinin temeli olan çabalama kavrayışı, ilk ilkelerden türeyen bir felsefenin duçar olduğunu düşündüğü bir problem olan durağanlık ve değişmezlik fikirleriyle doğrudan çelişir. Zira koşulsuz bir ilk ilkenin olduğu yerde, koşulsuz olan koşulların dışında kalması gereken ve koşullar tarafından asla belirlenmemesi gereken bir mahiyet taşırken, Schlegelci çabalama kavrayışı daima dönüşüm ve karşıtlığı beraberinde getirir. İşte bu nedenle Schlegel'e göre değişmeyen tüm koşullardan bağımsız bir ilk ilke bir

[224] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, s.105, fr. 910.
Burada 'Grundwüthigen' kelimesine kısaca değinmekte fayda görüyoruz. Almancada Grund temel, zemin anlamına gelirken wütig, öfkeden kudurmuş kişi anlamına gelir. Schlegel'in felsefenin bir temelle başlamasını isteyenlerin adeta kudurmuşçasına bunu arzulayan kişiler olarak sunulması dikkat çekicidir. Schlegel bunu hastaca bir tavır olarak görüyor gibidir.

anlam taşımaz. Onun nazarında sonsuzun, mutlak olanın peşinden gitmek karşıtların, ilkelerin birbirlerini belirleyip dönüştürdükleri bir süreç ile mümkündür. Sonsuzun peşinde olmak Wechselerweis'ın hâkim olduğu bir düşünme sistemiyle mümkündür. Koşullu ilkelerin birbirlerini destekledikleri, birbirilerini oluşturup dönüştürdükleri bir sistem Schlegel için en uygun sistemdir[225]. Şu hâlde Schlegel'in vazgeçtiği şey 'ilkeler' değil değişmez, koşulsuz 'ilk ilkeler'dir ve yine vazgeçtiği şey bizatihi felsefe değil, belirli türden bir felsefe yapma tarzıdır. Onun önerdiği bu yeni kavrayışta da görüşleri temellendirmek hatta bir sistem oluşturmak mümkündür. Bir şeyi temellendirmek şu anlama gelecektir: bir ilke, kendi kendisini mutlak olarak kurmamış yahut tam olarak temellendirilmemiş başka bir ilkeye geri götürülecek, o ilke de başka bir ilkeye götürülecek ve böylece sürekli 'mutlak' olmayan temellere doğru ilerlemek suretiyle sonsuza kadar devam edilecektir. Felsefe tek bir en yüksek ilke ile desteklenemeyecek çünkü bunu tek başına yapabilecek hiçbir ilke bulunamayacaktır. İlkeler ancak, karşılıklı olarak birbirlerini destekleme yoluyla, birlikte koşulsuz geçerlilik fikrine benzer bir şey üretirler[226].

Schlegel, kendi çağında hâkim olduğu şekliyle felsefe yapma biçimlerine itiraz ederek, dönemin felsefe sistemi kavrayışını da sorgulanır hâle getirir. Onun anti-temelciliği, felsefî sistemler konusunda da derin şüphelere sahip olmasına neden olur. Ancak bu Schlegel'in hiçbir sisteme inanmadığı yahut sistem peşinde koşmadığı anlamına da gelmez. Nitekim ünlü bir Athenäum fragmanında Schlegel yine romantik konumunu koruyacak ve şöyle diyecektir: "Tin için bir sisteme sahip olmak ve olmamak aynı derecede ölümcüldür. Bu nedenle ikisini birleştirmeye karar vermek zorunda kalacaktır[227]". Yani o sistem konusunda da imkânsız bir sınıra işaret eder. Schlegel düşüncesinde her şeyin birbiri arasında salınıp durduğu gibi düşünme de sistemle sistemsizlik arasında gider gelir. Çünkü klasik anlamda bir sisteme sahip olmak düşünmeyi sekteye uğratan, kavramlara kesin sınırlar çizen bir mahiyettedir. Öte yandan, tutarlılık, birlik de düşünme için olmazsa olmazdır. İşte Schlegel'in amacı düzenleyici bir sistem idealinin yönlendirdiği bir düşünme biçimidir. Eğer bir sisteme sahip olmamız gerekiyorsa ve aynı zamanda sahip olamıyorsak, geriye kalan tek şey bir sistem için

[225] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, s.91.
[226] Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations (çev. Elizabeth Millan-Zaibert), State University of New York Press, Albany, 2004, s.203-205.
[227] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.173, fr. 53.

sürekli çaba göstermektir. Schlegel'e göre bir sistem belki yaklaşabileceğimiz fakat asla tam olarak sahip olamayacağımız -hatta olmamamız da gereken- düzenleyici bir hedef olarak karşımıza çıkacaktır. Artık sistemin ve hatta hakikâtin temel ölçütü tutarlılık hâline gelecektir. Bilinemez bir varlık alanıyla tekabüliyet yerine ve şüphe götürmez bir ilk ilkeden tümdengelim yerine, hakikâtin tek standardı artık önermelerin bir bütün içinde karşılıklı olarak desteklenmesidir (Wechselerweis)[228]. Böylelikle:

> "Wechselerweis, ilkelerin bizi hakikâte götürmek için nasıl birlikte çalıştığını anlamaya yönelik bir yapı olarak, Schlegel'in bütüncülüğü ve hakikâte ilişkin tutarlılık görüşünü desteklemesiyle ilişkilidir. Schlegel'e göre hiçbir şey tek başına bilinemez, her zaman kendisini oluşturan parçaların bütününün bir parçası olarak bilinir. Bilgi sistemimizin tüm unsurları birbiriyle etkileşim halindedir. Tümdengelimin bu reddi Schlegel'in metafizik veya metodolojik bütüncüllüğüdür ve Schlegel'in anti-temelci felsefesinin merkezi yapısıdır. Wechselerweis açık bir yapıdır, felsefenin "ortadan" başlamasına, gerçekliğin, bilincin ve sonsuzun her iki kutbuna da gereken dikkati göstermesine ve böylece bizi gerçeklik konusundaki tek taraflı yaklaşımlardan kurtarmaya olanak tanır[229]."

Şu hâlde Wechselerweis, Schlegel'in Temel delileri tarafından kurulmak istenen tümdengelimci felsefelere karşı meydan okumak için öne sürdüğü kavramdır. Çünkü felsefede ne ilkeler tektir ne de felsefe bir yerden başlar. İlkeler çoktur ve felsefe her yerden başlayıp, her yere doğru yayılır. Hiçbir ilke diğerlerinden yalıtık biçimde bir başkası olmadan anlaşılamaz. Her ilke bir başkasına ihtiyaç duyar ve bir başkası aracılığı ile onunla birlikte kendisini geliştirir. Bu daha sonra Schlegel'in doğa görüşünde de karşımıza çıkacak olan bir kavrayışın epistemolojik alandaki tezahürüdür. Bu her şeyin bir diğerine ihtiyaç duyduğu, her şeyin bir başka şeyi oluştururken kendisini de oluşturduğu bir felsefedir. Descartesçı geleneğin tahrifi olarak görülebilecek olan Wechselerweis kavrayışında hiçbir özne kendisini diğerlerinden bağımsız olarak oluşturamaz. Hatta daha ileri giderek denebilir ki, özne olmak demek başkaları ile birlikte olmak her şeyin karşılıklı olarak birbirlerini oluşturduğu bir dünyada yaşamak demektir. Millan-Zaibert'in de işaret ettiği üzere, Schlegel'in Wechselerweis'a yaptığı atıflarla işaret etmeye çalıştığı şey, bir ilk ilkeden bu ilkeyi kesin ve neredeyse mekanik biçimde takip eden hakikâtlere götüren bir tümdengelimden ziyade bir bulmaca üzerinde çalışmaya benzeyecektir. Hakikât arayışı bir bulmaca diyagramına en iyi uyan kelimeyi aramaya benzer. Bulmacaya verdiğimiz her çözüm adım adım gelir ve ancak bulmacanın

[228] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 460.
[229] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, s. 137.

diğer bölümlerinin çözümüyle uyumlu olduğunu bulduğumuzda anlam kazanır ve bu süreç bitimsiz bir döngü olarak felsefenin sonsuz oluş sürecini vurgular[230]. Tıpkı bir bulmacadaki gibi karşılaştığımız her kelime/kavram/ilke bir başkasıyla anlam kazanacak, bağlamından kopartıldığında tek başına hiçbir anlam ifade etmeyecektir. Fakat bulmacanın aksine hayattaki hakikât arayışımız asla tamamlanmayacak, bir kelime, bir hakikât, bir ilke bir diğerini gerektirecek ve böylece felsefe her şeyin birbirine dokunduğu, birbirini belirli düzeyde oluşturduğu bir sonsuza dönüşecektir. Gerçekten de Schlegel felsefeyi çizgisel değil, döngüsel bir yapı olarak tasavvur eder. Onun amacı düz bir hat üzerinde ilerlemeye çalıştığına inandığı kendi döneminin felsefesine döngüsel bir karakter verebilmektir. Bu nedenle "Felsefe hala çok düz gidiyor, henüz yeterince döngüsel değil[231]" görüşünü gündeme getirir. Felsefe bir yerden başlayıp bir yere doğru giden düz bir yapıda değil, her şeyin bir başkasıyla ilişki içerisinde olduğu döngüsel bir yapıda olmalıdır. Felsefe bir ilk ilkeden değil, ortadan başlamalıdır. Schlegel'in kendi ifadeleriyle, "Öznel olarak bakıldığında, felsefe yine de her zaman epik şiir gibi ortada başlar[232]." Ancak, burada orta düz bir çizginin değil, daire şeklindeki bir çizginin ortasıdır. Böylesi bir noktadan başlamak, başlangıcın ve sonun iç içe geçtiği bir hatta yürümek anlamına gelir. Bir epik şiirin yapısını düşündüğümüzde Schlegel'in ne demek istediği daha anlaşılır hâle gelir. Bir şiir herhangi bir temellendirmeye ihtiyaç duymaz. Her cümle bir bütün içerisinde ve o bütünle birlikte anlamlıdır. Fakat aynı zamanda bütünden bağımsız olarak kendine ait bir gücü, bir şahsiyeti de vardır. Dahası şiirde hiçbir sahne bir öncekinden tümdengelimsel şekilde türetilebilir değildir. Tıpkı bir epik bir şiir gibi bütün dizelerin hem başlangıç hem de son olduğu bir yapıdır bu. Felsefe de böyle olmalıdır. Schlegel'in nazarında, kendi felsefesi felsefenin ortadan başlamasının güzel bir örneğidir. Bir yerde bunu şöyle dile getirir Schlegel: "Bizim felsefemiz, başkalarının yaptığı gibi, ilk önermenin bir kuyruklu yıldızın çekirdeği ya da ilk halkası olduğu ve geri kalanının uzun bir buhar kuyruğu olacağı bir ilk ilke ile başlamaz. – Küçük ama canlı bir tohumdan yola çıkıyoruz, çekirdek/temel (Kern) bizimle birlikte ortada duruyor[233]."

[230] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, ss. 19-20.
[231] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.171, fr. 43.
[232] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.178, fr. 84.
[233] Aktaran Manfred Frank, "ALLE WAHRHEIT IST RELATIV, ALLES WISSEN SYMBOLISCH": Motive der Grundsatz- Skepsis in der frühen Jenaer Romantik (1796), Revue Internationale de Philosophie, 1996, Vol. 50, No. 197 (3), s. 413.

Bu, dönemin sistematik felsefeleri göz önüne alındığında radikal biçimde farklı bir felsefe kavrayışıdır. Felsefecilerin peşinde koştukları mutlak hakikât yok sayılır. Mutlak hakikâtin olmaması bir imkân, düşüncenin ve tinin özgürlüğünün bir belgesidir. Schlegel'e göre daimî hareket hâlinde olan tin, sadece etkinlikte varolabildiğinden eğer değişmez mutlak bir hakikât olsaydı varlığın sona ermesi gerekir. Ama eğer mutlak hakikât yoksa, hakikât göreceli bir mahiyete sahipse, kendimizi umut ve cesaretle düşünmenin, sürekli yeniden düşünmenin kollarına bırakabiliriz. Böylece her yeni girişim bizi asla tam anlamıyla nihayete ermeyecek bir süreç olarak hakikâte yaklaştırırken, her felsefî çaba da asla nihai olarak tamamlanmamış olan hakikâtin daha da geliştirilmesinden başka bir şey olmayacaktır[234].

Ancak burada önemli bir noktaya dikkat çekmekte fayda vardır. Schlegel'in hakikâte ilişkin bu görüşleri bizi, onu çağdaş rölativistlerle aynı kefeye koyma hatasına düşürmemelidir. Hakikâtin göreliliği, çağdaş rölativistlerin olmasını istediği anlamda yani salt belirli bir dünya görüşüne yahut kavramsal şemaya bağlı olmak anlamındaki bir görelilik değildir. Burada mutlaktan vazgeçiş söz konusu değildir. O düşünmemizi hakikâte göre belirleme fikrinden vazgeçmez, bütün olan yine oradadır. Dolayısıyla, romantiklerin değişmez ilkeler, kesin zeminler, mutlak bilgi gibi fikirlere şüpheyle yaklaşmaları hakikâtten vazgeçtikleri anlamına gelmez. Bu günümüzün 'anything goes' tavrıyla yanyana koyulabilecek bir hareket değildir. Romantiklerin, temelcilik karşıtı olmaları nesnel hakikât kavrayışını terk etmelerini zorunlu olarak gerektirmez. Temellere dair romantik şüpheciliğin temel anlamı hakikâtin reddedilmesi değil, epistemolojik sınırlarımız hakkında daha ciddi düşünme gerekliliğidir[235]. İnsan Descartes'ın öznesi gibi hakikâti kendinden temellendirerek yola çıkamaz. Çünkü hakikâte yahut Mutlak'a ilişkin

---

Başka bir yerde Manfred Frank, Schlegel'in felsefesinin karakterini son derece rafine biçimde anlatır: "'Oluşumuna göre felsefe (bir tane değil) sonsuz sayıda önermeyle başlamalıdır (KA XVIII: 26, Nr. 93)'. Şu sonuca varabiliriz: genetik olarak ('oluşumuna göre') felsefe tek bir önermeyle başlayamaz; herhangi bir rastgele önerme onun başlangıç noktası olabilir; bu nedenle felsefe media res'te (ortada) başlayabilir. Ortadan felsefe yapma dürtüsü (Antrieb) ise 'bilgiye yönelik dürtünün sonsuzluğu'nun bir yansımasıdır. Şu hâlde felsefenin başlangıcı bilgiyle kavranan pozitif bir ilke değil, daha ziyade bilgi eksikliğinin hissedilmesidir. Bunu şu şekilde de ifade edebiliriz: Bilgi verili değildir, daha ziyade bir boşluk hissidir. Bu durum yansımaya, tamamlanmaya yönelik bir istek, eksik olana yönelik bir çaba, Novalis'in deyimiyle 'tamamlanmaya yönelik bir dürtü' (Ergänzungstrieb) olarak görünür. Schlegel şöyle yazar: 'Bir birey olarak bir kişi bütünüyle değil, sadece kısmen oradadır. Kişi asla orada olamaz' (506, Nr. 9)." (Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations (çev. Elizabeth Millan-Zaibert), State University of New York Press, Albany, 2004, s.188-189.)

[234] Manfred Frank, "ALLE WAHRHEIT IST RELATIV, ALLES WISSEN SYMBOLISCH": Motive der Grundsatz- Skepsis in der frühen Jenaer Romantik (1796), s. 416.

[235] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, s. 147.

bilgimiz kanıtsal olarak değil ancak alegorik olarak mümkündür. Mutlak'a doğru yaklaşmak onun daima işaret edilenden daha fazlası olduğunu bilmekle el ele gider. Bir bütünü tamamıyla kavramak ancak bize bütünü vereceği kesin olan temeller aracılığı ile mümkün olabileceğinden ve böyle temeller olmadığından hakikât sadece sembolik olarak temsil edilebilir. Bu da hakikât arayışının sonsuz eksikliğinin ancak sembolün karanlık anlam doluluğunda – bir sanat eseri olarak – temsil edilebileceği anlamına gelir[236]. İşte gerek Novalis açısından gerekse de Schlegel açısından romantik sanat kavrayışı bu minval üzere şekillenir. Onların edebi formlara yaptıkları güçlü vurgu sanatın felsefî gücünün bir tezahürüdür. Mutlak'ın temsil edilmesi, tam da kati bir temsil iddiasından vazgeçilmesiyle mümkündür ve ancak sanatsal ve edebi formlar aracılığı ile mutlak olan doğru ve kendine yaraşır biçimde temsil edilebilir.

2.5. Romantik Sanat ve Edebiyat

Daha evvel de işaret etmiş olduğumuz üzere tıpkı romantizmin çok geniş bir alana ve zamana yayılması ve birbirinden çok farklı görüşlere sahip olan düşünürleri içinde barındırması gibi, erken dönem Alman romantikleri de birbirlerinden farklı görüş ve düşüncelere sahip kişilerdir. Ancak gerek erken dönem Alman romantikleri gerekse de romantik olarak adlandırılan diğer düşünürlerin birçoğu söz konusu olduğunda, neredeyse bütün isimlerin ortaklaştığı temalardan birisi, belki de birincisi sanata biçilen önemli roldür. Romantikler gerçekleştirmek istedikleri değişim ve devrimin en önemli ve anlamlı enstrümanı olarak sanatı görürler. Hiç şüphesiz sanat kelimesi kullanıldığı zaman, aynı anda birbirinden çok farklı onlarca disipline gönderme yapacak ve bu da romantiklerin amaçlarının belirsizleşmesine neden olacaktır. Elbette romantik düşünürler sanatın farklı alanlarına ilgi ve alâka gösterirler fakat bizim kullandığımız anlamda dünyayı romantikleştirecek olan sanat söz konusu olduğunda onların aklında daha belirli ve spesifik bir tür vardır. Nancy ve Labarthe'ı takip ederek diyebiliriz ki romantik düşünürlerin sanat terimini kullandıkları çoğu yerde, sanat ile kastettikleri temelde edebiyattır. Örneğin A.W. Schlegel, sanat ve edebiyat üzerine verdiği derslerde sanatın

[236] Manfred Frank, "ALLE WAHRHEIT IST RELATIV, ALLES WISSEN SYMBOLISCH": Motive der Grundsatz- Skepsis in der frühen Jenaer Romantik (1796), ss. 416.-417

özünün edebiyat olduğunu dile getirir[237]. Benzer şekilde Walter Benjamin, Friedrich Schlegel'in, sanattan söz ettiğinde aklında olanın temelde şiir sanatı olduğunu, diğer sanatları ele aldığı yerlerde dahi bu sanatların onun ilgisini çekmesinin nedeninin şiir sanatıyla ilişkileri olduğunu dile getirir. F. Schlegel için şiir sanatının temel yasaları, bütün sanatın yasaları olarak kabul edilecektir[238]. Şu hâlde denebilir ki romantikler için sanat en temelde, edebiyattır yahut en derin anlamını edebiyatta bulur.

Ancak burada bir hatadan kaçınmak gerekir. Romantikler, bir tür sanat felsefesi yahut edebiyat felsefesi yapmak istemezler. Bu kavrayış basitçe sanat üzerine felsefî görüşlerini serdetmek isteyen bir filozofun kavrayışı değildir. Zaten romantiklere göre her şeyden önce, sanat hakkında felsefeden bir şeyler öğrenmek istemek kibirli bir davranıştır. Bir Lyceum fragmanında Schlegel bu türden bir tavrı aceleci ve tedbirsiz bir tavır olarak sunar.

> "Felsefeden sanat hakkında bir şeyler öğrenmek istemek aceleci ve tedbirsiz bir cürettir (Anmassung). Bazıları burada yeni bir şey öğrenmeyi umuyormuş gibi başlıyorlar; çünkü felsefe, verili sanat deneyimlerini ve mevcut sanat kavramlarını bir bilime dönüştürmekten, sanat görüşünü yüceltmekten, iyice öğrenilmiş bir sanat tarihinin yardımıyla onu genişletmekten ve bu nesneler hakkında da mutlak liberalliği mutlak titizlikle birleştiren o mantıksal ruh halini yaratmaktan başka bir şey yapamaz ve yapmamalıdır[239]."

Onların basitçe sanat felsefesi yapmak istememelerinin en temel nedenlerinden birisi Schlegel'in sanat felsefesini eleştirdiği şu sözlerinde aşikâr hâle gelir. "Sanat felsefesi denilen şeyde genellikle şu ikisinden biri eksiktir" der Schlegel "ya felsefe ya da sanat[240]." Buradan açık bir şekilde romantiklerin kendilerinden önceki yahut sonraki sanat felsefelerine bir katkı yapma amaçlarında olmadığı sonucu çıkarılmalıdır. Onların çabası bunun çok daha ötesinde, bütün bir düşünme biçim ve tertibatımızı değiştirmeye hamleden bir çabadır. Bu çaba düşünme biçimlerimizi sanatsallaştırmaya, düşünmeyi estetize etmeye matuftur. Onlar sanat-edebiyatla felsefe arasındaki sınırın yıkılmasından daha fazlasını talep ederler. Onlar aynı zamanda edebiyatla hayat arasındaki sınırı da

---

[237] Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism (çev. Philip Barnard & Cheryl Lester), State University of New York Press, New York, 1988, s.83.
[238] Walter Benjamin, Sanat ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı (çev. Elçin Gen & Mustafa Tüzel), İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, ss. 63-64.
[239] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken Und Kritiken (ed. Ernst Behler), Verlag Ferdinand Schöningh, München, 1967. s.163, fr. 123.
[240] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.148, fr. 12.

ortadan kaldırmak isterler. Romantikler dünyayı değiştirmek istedikleri yerde bunun en güçlü yolunun edebiyat olduğunu düşünürler ve kelimelerin gücüne inanırlar. Onlara göre, dünyayı büyülemenin, onu romantikleştirmenin yolu edebiyattan geçmektedir. Bu nedenle romantikler son derece radikal bir talepte bulunarak edebiyatın ve şiirin her yere yayılması, her alana sızması gerektiğini öne sürerler. İleride de ele alacağımız üzere onlar felsefe ile edebiyat arasındaki sınırı yıkmayı amaçlarlar. Schlegel bu bağlamda "tüm sanat bilim haline gelecektir ve tüm bilim sanat haline gelecektir; şiir ve felsefe birleşecektir[241]" der. Şair ve sanatçı romantik düşüncede muhteşem bir konuma erişir. Sadece sanatçı, insana yaşadığı dünyanın hakikâtini gösterebilme ya da söz konusu hakikâte işaret edebilme imkânına sahiptir. Öyle ki Novalis için şiir hakiki mutlak gerçektir ve bir şey ne kadar şiirsel ise o kadar gerçektir[242]. Dünyayı kavramak isteyen doğayı anlamak isteyen şaire başvurmalıdır çünkü "şair doğayı bilim bilimsel akıldan daha iyi anlar" ve "sadece bir sanatçı hayatın anlamını çözebilir[243]." Daha önce romantik doğa kavrayışından bahsederken vurguladığımız üzere, bunun nedeni şairin yahut sanatsal ruhun bir şekilde içsel bağa sahip olduğu doğaya, onu salt bir inceleme nesnesi olarak kavrayan bilimci bakışa göre çok daha derin biçimde temas edebilmesidir. Novalis, evrene modern bakıştan oldukça farklı bir şekilde bakar. Onun nazarında evren sürekli bizimle konuşan, bize seslenen bir yapıdadır. Nitekim bir fragmanda şöyle der "Konuşan sadece insan değildir – evren de konuşur – her şey konuşur[244]." Bizimle sürekli semboller aracılığı ile konuşan bu evren, bu doğa insana onun kendisiyle konuştuğu şekliyle cevap verir. Bir yerde Novalis'in dile getirdiği üzere doğanın mekanik olarak işlediğine hükmettiğimiz fenomenleri dahi esasında doğanın dillerinden, konuşma biçimlerinden birisinin dışavurumudur. Buna göre bir cisim diğerine mekanik olarak hitap eder ve mekanik olarak karşılık alır fakat burada mekaniklik birincil değil ikincildir, onların iletişimi için bir araçtır yalnızca[245]. Doğanın mekanik diline odaklanan kişi esasında yalnızca onun ikincil bir özelliğine odaklanır ve onun esas dilini duymayı başaramaz. İşte romantikleştirmenin temel anlamı, sanatsal bakışın hayatın bütün alanlarına sızdığı sınır

[241] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.161, fr. 115.
[242] Novalis, Logological Fragments I, s. 66, fr. 96.
[243] Novalis, Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon, s. 182.
[244] Novalis, Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon s. 24, fr. 143
[245] Novalis, Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon s. 149, fr. 804.

durumları oluşturmak ve böylelikle evrenin dilini işitecek zihinsel tertibatı yaratabilmektir.

> "Her yaşamsal etkinlik şiirsel bir anlamla dolmalı, gerçek bir güzelliği gözler önüne sermeli ve dar anlamda sanat yapıtı kadar kendi 'tarz'ına sahip olan bir şekillendirme gücünü açığa çıkarmalıdır. Zaten sanat onlar için bir ürün olmaktan çok insanların etkinliklerini biçimlendirici bir enerjiyle ve canlı bir sıçramayla yerine getirdikleri her yer ve zamanda meydana gelebilen bir olaydır. Novalis mesleki işlerin de şiirsel olarak ele alınabileceğinden emindir. Şiir yaşamın her yanına sızmalıdır (…) Şiirin ruhu sayesinde her şey bağlantıya geçirilecek, sınırlar ve uzmanlıklar aşılacaktır, üstelik de yazınsal türler kaynaştırılırken sadece yazınsal alandaki uzmanlıklar değil, felsefe, eleştiri ve bilimin kendisi şiirin öğeleri hâline gelirken sadece farklı tinsel etkinlikler arasındaki uzmanlıklar değil, aynı zamanda gündelik yaşamın ve çalışmanın mantığıyla diğer özgür, yaratıcı tinsel etkinliklerin mantığı arasındaki ayrım bertaraf edilecektir[246]."

Fark edileceği üzere sanat günümüzde çoğunlukla anlaşıldığı şekliyle basitçe hoş vakit geçirme aracından çok daha fazlasıdır. Sanat son tahlilde gerçekliğe müdahale edebilmenin, onu değiştirebilmenin, hayatı güzelleştirebilmenin en temel, en önemli yardımcısıdır. O itibarla romantikler için sanat ve bu sanatın temeli, adeta özü olan şiir sözel bir gerçeklik olmaktan çok daha fazlasıdır. Şiir bir edimdir, insanı bütünlüğünde kavrayan bir yaşam deneyimidir. Dünya insana hazır verili değildir. Dünya kurulur. Ve dünyayı kurma gücü temelde kelimelere ve şaire aittir. Çünkü şair dile getirirken sadece tasvir etmez, aynı zamanda kurar, oluşturur. Romantiklerin şiire verdikleri bu önemin ardında hâlâ söze, kelimelere duydukları güçlü inanç yatmaktadır. Onların muhayyilesinde, çağımızda olanın aksine, dünya sayılarla değil kelimelerle kavranır ve oluşturulur. Nicelik eleştirisinin, mekanik dünya tasavvuruna itirazın, insanın şeyleştirilmesinden duyulan rahatsızlığın temel dayanak noktalarından birisi burada yatar. Onlar için önemli olan kelimelerdir. Kelimelere hükmetme yeti ve yeteneğine sahip olan şair bu dünyanın peygamberidir. Schlegel bunu açıkça ifade eder. Bir fragmanda o kendi hayâl ettiği şair-filozofun ve felsefe yapan şairin bu dünyanın peygamberleri olduğunu ilan eder[247]. Bu dünyanın peygamberi olan şair-filozof ve felsefe yapan şair, dünyayı dönüştürür. Yani şiir gerçekliği dönüştürmeye yarayan büyülü bir işlemdir. Sanat yalnızca temsil etmekten, derin düşünmekten fazlasını yapar, gerçekliğe müdahale eder. Octavio Paz'ın çok yerinde sözleriyle sanat dünyayı bir ayna gibi yansıtıyorsa bu ayna büyülüdür, dünyayı değiştirir[248]. Sanatın bu gücü, romantiklere göre, sanatın mutlak olana

[246] Rüdiger Safranski, Romantik: Bir Alman Sorunsalı, ss. 59-60.
[247] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.207, fr. 249.
[248] Octavio Paz, Çamurdan Doğanlar (çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul, 1996, 64.

(*das Absolute*) temas edebilme imkânında yatar. Onlara göre sanat eseri aracılığıyla açığa çıkan estetik tecrübe mutlağa ulaşmanın en önemli vasıtalarından birisidir. Romantikler için sanat eseri vasıtasıyla insanın önüne, sonlu olanda sonsuzu tecrübe etme olanağı açılır.

Sonsuz olanı ya da mutlak olanı tecrübe etme olanağı en çok şiirle mümkündür çünkü en çok şiirin yapısı evrenin, doğanın ve giderek mutlak olanın yapısına benzer. Peki ama şiir ile kastedilen şey, onların anladığı anlamda şiir nedir? Bu soruya tatmin edici bir yanıt verebilmek için Almancaya müracaat etmek elzemdir. Almancada şiir sanatını ifade eden iki temel kavram vardır: *Poesie* ve *Dichtung*. Bunun yanında Türkçede şiir sanatı ile o sanatın ürünü olan tek tek şiirler aynı adla yani "şiir" olarak adlandırılır. Fakat Almancada şiir sanatı ile o sanatın ürünleri farklı kavramlarla karşılanırlar. Almancada tek tek şiirler *das Poem* yahut *das Gedicht* gibi farklı kavramlarla ifade edilirler. Üstelik romantikler kimi zaman bu kavramlarla oynayan ifadeler kullanırlar ve bu nedenle tek tek bütün bu kavramları sadece şiir ile karşılamak, bir açıklama yapılmadığı takdirde karışıklığa yol açacaktır. Sözgelimi Schlegel bir yerde *Poesie* ile *Poem* arasında ayrım yaparak etrafta çok fazla *Poesie* olduğunu fakat *Poem*'in nadiren karşımıza çıktığını ifade eder. Schlegel birçok edebi formu *Poesie*'nin yanında/içinde/uzantısında değerlendiriyor gibidir zira *Poesie*'nin bu kadar çokken *Poem*'in az olmasının nedeninin şiirsel eskizlerin, çalışmaların, fragmanların, eğilimlerin, kalıntıların ve malzemelerin fazlalığı olduğunu düşünür[249].

Bunun yanında '*Dichtung*' ile '*Poesie*' de her ne kadar aynı anlama geliyormuş gibi görünseler de aralarında fark olan kavramlardır. Alman etimoloji sözlüğü DWDS'ye göre '*Dichtung*' daha spesifik biçimde edebi bir form olan şiir sanatını çağrıştırır. Almancaya Yunanca '*Poein*' fiilinden geçen '*Poesie*'nin de en yaygın kullanılan anlamı budur. Lâkin '*Poein*' filinin yapmak, yaratmak, yaratıcı biçimde aktif olmak anlamları da vardır. '*Poesie*' bu anlamları da ihtiva edecek biçimde bir ruh haline de işaret eder. Özellikle 18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren '*Poesie*', 'şiirsel bir ruh haline' (dichterischer Stimmungsgehalt) de atıfta bulunmaya başlar[250].

[249] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.147, fr. 4.
[250] Detaylı bilgi için bkz. DWDS Dichtung ve Poesie maddeleri: https://www.dwds.de/wb/Dichtung#2 ; https://www.dwds.de/wb/Poesie

Romantiklerin kullandığı anlamda şiir tabiri bütün bu zengin anlam dünyasını içinde barındırır. Schlegel'in yukarıda andığımız fragmanının çağrıştırdığı gibi romantik şiir, fragmanlardan malzemelere hatta eğilimlere kadar geniş bir edebi faaliyet alanını kuşatır. Bunu doğrulayacak şekilde romantikler çeşitli disiplinlerin de şiirsel olduğunu ifade ederler. Örneğin Novalis bir yerde tüm bilimlerin en yetkin formunun şiirsel bir mahiyette olduğunu söylerken[251] başka bir yerde felsefeyi de anlama yetisinin (Verstand) şiiri olarak tasvir eder[252]. Benzer şekilde *Gespräch über Poesie* [Şiir Üzerine Konuşma] metninde Schlegel metnin kahramanlarından birisi olan Lothario'nun ağzından tüm bilimlerin ve sanatların en iç gizemlerinin şiirin mülkü olduğunu dile getirir. Her şey oradan çıkmıştır ve her şey oraya geri akmalıdır. İnsanlığın ideal bir durumunda varolan tek şey şiir olacaktır çünkü bu ideal durumda sanatlar ve bilimler hala bir olacakladır. "Bizim durumumuzda sadece gerçek şair ideal bir insan ve evrensel bir sanatçı olacaktır[253]" der Lothario.

Bütün bu söylenenlerden sonra denilebilir ki Alman romantikleri için şiirden bahsettiğimizde bu kavram bütün edebi türlere hatta hayata yayılan bir satha nüfuz eder. romantik muhayyilede her sanatsal üretim hatta her insani üretim şiirin bir yansıması olarak görülebilir. Bu görüş hiç de hatalı olmaz çünkü Schlegel'e göre şiir insanın içinde o denli derinlere kök salmıştır ki birçok eylemimizde kendisini gösterir. Bir zamanlar halkların kendilerini ifade ettikleri halk şarkıları, hikayeler, oyunlar içimizde köklenen şiirin çeşitli ifadeleri olarak okunabilir. Schelgel, bizim hayal gücünüden yoksun (unfantastischen / fantasielosen) olan çağımızda hâkim olan düzyazı türünün de içimizde kök salmış olan şiirin bir ifadesi olduğunu düşünür[254]. Böylelikle romantik lügatte şiir neredeyse bütün insani yaratımları kapsayan bir türün adı olur. Burada şiir mistik bir mahiyet kazanır. Schlegel, şiirin varolabilmek için hiçbir insanî çabaya muhtaç olmadığını, onun kendisini her zaman var edeceği fikrini öne sürer.

> "Hiç kimsenin şiiri korumak ve yaymak için çaba göstermesi, hatta şiir teorisinin yapmak istediği gibi, mantıklı konuşmalar ve öğretiler aracılığıyla şiiri ortaya çıkarması, icat etmesi, kurması ve onu cezalandırıcı yasalarla koruması gerekli değildir. Nasıl ki yeryüzünün çekirdeği kendiliğinden oluşumlar ve bitkilerle bezenmişse, nasıl ki yaşam derinliklerden kendiliğinden fışkırmışsa ve her şey mutlu bir şekilde çoğalan varlıklarla dolmuşsa; şiir de ilahi güneşin ısıtan ışıkları ona değip

[251] Novalis, Logological Fragments I, s. 52, fr. 17.
[252] Novalis, Logological Fragments I, s. 54, fr. 24.
[253] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 324.
[254] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 331.

onu canlandırdığında, insanlığın görünmez temel gücünden kendiliğinden çiçek açar[255].”

Romantikler açısından dünyayı yeniden büyülemenin olmazsa olmaz koşullarından birisi olan *Symphilosophie* [birlikte felsefe] de ancak şiirsel atmosferde açığa çıkabilir. Schlegel *Symphilosophie*'nin önemini vurgularken, insanın tek başına büyüye ulaşamayacağını ancak başka tinlerin birlikte çalıştığı yerde büyülü bir gücün vücuda geleceğini dile getirir. Bu onun dünyayı dönüştüreceğine inandığı güçtür. “Ben bu güce güveniyorum; dostlarımın arasında esen tinsel rüzgârı hissediyorum, yeni şiirin yeni şafağının umuduyla değil, güveniyle yaşıyorum[256].” Benzer şekilde Novalis de yeni ufukların Symphilosophie ile açılacağını düşünür. Ona göre “Felsefenin imkânı, düşünceleri kurallara göre üretme, gerçekten ortak düşünme (ortak felsefe yapma sanatı [kunst zu Symphilosophieren]) imkânına dayanır. Eğer ortak düşünme mümkünse, ortak bir irade, büyük, yeni fikirlerin gerçekleştirilmesi de mümkündür[257].” İşte şiir Symphilosophie'nin de olmazsa olmazıdır. Schlegel'e göre şiir, onu seven tüm gönülleri görünmez bağlarla birbirine bağlayacak ve onları dostlar haline getirecektir. Schlegel'in ifadesiyle bu kişiler “kendi yaşamlarında çok farklı şeyler arıyor olsalar da biri diğerinin en kutsal saydığı şeyi tamamen hor görse de birbirlerini yanlış anlasalar da, birbirlerini duymasalar da, ebediyen yabancı kalsalar da; bu bölgede yine de daha yüksek bir sihirli güç aracılığıyla birleşmiştirler ve huzur içindedirler[258].”

Şiire bahşedilen bu ayrıcalıklı konum, onun bütün insani yapıp etmelerin en yücesi olarak takdis edilmesi onun aracılığı ile mutlak olana ulaşabilme ihtimalimizde yatar. Mutlak olan, koşulsuz olan, sınırsız olandır. Sınırsız ve koşulsuz olana ulaşabilmek, sınırsız ve koşulsuz olan bir yetiyi devreye sokmakla mümkün olabilir. Romantikler açısından insani bir yeti olarak akıl buna ulaşabilecek güç ve salahiyete sahip değildir. Hayal gücü ise koşulsuzluğu ve sınırsızlığı ile mutlak olanı birebir kavrayamasa da ona temas edebilme imkânına sahip olacaktır. Şu hâlde sanat eseri mutlak olana içeriği nedeniyle değil, yapısı itibariyle dokunabilir. “Hayal gücü ya da yaratıcı yeti mutlak olanı anlamamızı sağlar, çünkü sanat eseri mutlak gerçekliği içeriğinden ziyade yapısıyla

[255] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 285.
[256] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 310.
[257] Novalis, Aphorismen und Fragmente 1798-1800, https://www.projektgutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html
[258] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 284.

sunar[259].” Şiirin yapısı aracılığı ile ortaya koyduğu şey mutlak olanın doğrudan kendisi yahut onun sonsuzluğu değildir. Yanlış anlamaya mahal vermemek adına vurgulanmalıdır ki, bir şiir sonlu bir yazı olarak mutlak olanın sonsuzluğunu doğrudan ortaya koyamaz. Ancak şiir sahip olduğu sonsuz gönderme olanaklarıyla, daima başka sembollere, başka şiirlere, başka kitaplara, başka dünyalara yaptığı göndermelerle mutlak olanı mümkün olan tek biçimiyle yani koşullanmış gerçekliğin sonlu biçimiyle gösterebilir ve şiirde sonlu gerçeklik esas özünü yani sonsuzlukla olan bağlantısını ortaya koyar[260]. Bu mutlak olanın ancak gösterilmeden vazgeçerek gösterildiği, onu dile getirmekten vazgeçerek işaret edildiği dolayısıyla ona sahip olmaktan vazgeçerek ona yaklaşıldığı bir ilişkinin ortaya konulmasıdır.

Burada temel bir soru gündeme gelir. Romantiklerin kullandığı anlamıyla mutlak olan (das Absolute) ne anlama gelir? Elbette bu soruya verilebilecek kesin ve keskin bir cevap romantik ruha pek de uygun düşmez. Nitekim bir şeyin doğasını ‘şudur’ diyerek bütünüyle belirlemeye matuf her çaba romantiklerin tahrif etmek istedikleri bakışın bir ürünüdür. Sadece alegori yahut ironi yoluyla ulaşılabilecek olan ve ancak dolaylı yoldan temsili mümkün olan bir şeyin doğasını tam anlamıyla tanımlama çabası romantik düşünürler göz önünde bulundurulduğunda en hafif tabiriyle absürt bir girişim olmak durumundadır. Romantiklerin kavramı oldukça belirsiz biçimde kullanmaları da Mutlak’ın doğasını kavramayı güçleştiren etkilerden birisidir. Fakat Mutlak’ın ne olduğundan ziyade ne olmadığı konusunda akıl yürütmemizi açık kılacak birçok metinsel veri vardır. Daha önce de üzerinde durmuş olduğumuz üzere değişmez ilk ilkelerin ve zeminlerin güven verici yanılsamalarına sığınmak yerine romantikler edebi çaba düşüncesini gündeme getirirler. İlk ilkeler, değişmez zeminler yoktur. O itibarla, Mutlak son tahlilde ulaşılıp net biçimde elde edilebilecek bir üst-varlık değildir. Kişi ona ulaşmak için sonsuzca çaba göstermeli ancak onu tamamen ele geçirmekten de vazgeçmelidir. Kişi ne kadar çabalarsa çabalasın, bu süreçte elinde kalan tek şey yine kendi çabası olacaktır. Mutlak elde edilebilir bir mahiyette değildir. Bu yüzden “Her yerde mutlak olanı ararız” der Novalis “ama bulduğumuz yalnızca şeylerdir[261].”

[259] Paolo Euron, Aesthetics, Theory and Interpretation of the Literary Work, Brill, Boston, 2019, 84.
[260] Paolo Euron, Aesthetics, Theory and Interpretation of the Literary Work, Brill, Boston, 2019, 91.
[261] Novalis, Vermischte Bemerkungen, Fragmente und Studien & Die Christenheit oder Europa, Reclam, Stuttgart, 2010, s.5. Burada Novalis bir kelime oyunu yapar. Mutlak olan diye çevirdiğimiz kelime

Mutlak'ın ne olmadığını görmek, onun ne olabileceği konusunda akıl yürütmemize de olanak tanır. Romantik Mutlak kavrayışının onların evren ve doğa kavrayışlarıyla yakından alâkası vardır. Stone, romantikler için mutlak olanı bilmenin tek olanağının dünyada ve evrende vücuda gelen tüm olaylar, bu olaylar arasındaki ilişkileri, evrendeki bütün düşünceleri bilmek anlamına geleceğini söyler bu ise açıkça mümkün değildir. Romantikler için Mutlak olanın, ihtiva ettiği bütün sonlu nesneler, inançlar ve bunlar arasındaki ilişkilerle evren olduğunu düşünmek için sebebimiz vardır[262]. Nitekim Novalis, evrenin mutlak özne ve tüm yüklemlerin bütünlüğü olduğunu dile getirirken, evrende yer alan her şeyin birbirini karşılıklı olarak etkilediğini kasteder[263]. Ancak bu bütünlük, içerisinde yer alan sonlu nesnelerin toplamından daha fazlasıdır. Bu bütün içerisinde yer alan her parça, kendi mevcudiyetini içinde bulunduğu sonsuz ilişkiler ağına borçludur. Ancak bu sonsuz ilişkiler sayesinde varolabilir. Bütün sadece parçalardan bir araya gelmez, aynı zamanda onları oluşturur da[264].

Onların Mutlak olanı bu şekilde kavramaları, ilk ilkelere, kesin temellere neden karşı çıktıklarını da açıklar. Çünkü sonsuz bir ilişkiler ağı olan Mutlak'ı, bu ilişkiler ağındaki nesneler, olaylar yahut fikirlerden birisi ile kavramaya çalışmak hatalı olacaktır. Üstelik romantiklere göre bilme iddiası beraberinde bir tür sınırlandırmayı da beraberinde getirecektir çünkü bilmek aynı zamanda kavramsallaştırarak kavramaya çalışmaktır. Mutlak olanı bilme iddiası onu sonsuz özellikler ve ilişkiler içeren bir kaostan çıkarmak ve onu ancak belirli özellikler dâhilinde kavramaya çalışmak anlamına gelir fakat Mutlak hiçbir özelliğe indirgenemeyeceğinden onu bilmek de imkânsızdır ve tam da bu nedenle Novalis, bütünün ancak çarpıtılarak dile getirilebileceğini söyler[265]. Burada önemli bir detayı belirtmekte fayda vardır. Romantiklerin Mutlak kavrayışı, biline gelen Mutlak yahut sonsuz kavrayışında olduğu gibi hakikâtin bizim sonlu duyu algılarımızın dışında

---

"unbedingte"nin esas anlamı, koşullara bağlı olmayan, kayıtsız şartsız olandır. Fakat bulduğumuz her zaman "dinge" yani şeylerdir. Şeyler ise her zaman tam da başka şeylere bağlı olmakla matuftur.

[262] Alison Stone, The Romantic Absolute, British Journal for the History of Philosophy, Vol. 19, 2011, s. 501.

[263] Novalis, Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon, s. 113.

[264] Burada romantiklerin mutlak olanı ifade etmek için kullandığı kimi terimler de anlamlı hâle gelir. O, sonsuzdur (das unendliche) çünkü belirtmiş olduğumuz üzere, içinde bulunan sonlu şeylerin toplamından daha fazlası olarak, bitmeyen, tükenmeyen, sonlanmayan bir yapıdadır. Aynı zamanda varlıktır (sein) çünkü bütün sonlu şeylerin birbirlerinden farklı oldukları ve bu nedenle bir olumsuzlama içerdikleri yerde, o her şeyi kapsamak suretiyle bir olumsuzlama içermez ve bu anlamda mutlak olarak vardır. Nihayet mutlak koşulsuzdur (das unbedingte) çünkü onu koşullu hale getirebilecek başka hiçbir varlık söz konusu değildir. (Bkz. Alison Stone, The Romantic Absolute, , s. 502.)

[265] Alison Stone, The Romantic Absolute, s. 503.

kalan, orada bir yerde bulunan bir karaktere sahip metafiziksel bir yapı arz etmez. Romantik Mutlak daha çok, şeyleri bilmenin, onlarla ilişki kurmanın tek yolu olmadığını vurgulayan bir yapıdadır[266].

Şu hâlde hakikâti ifşa ettiklerini öne süren felsefi sistemler, aslında Mutlak hakkında hiçbir şey söylememektedirler. Sonsuz bir ilişkiler ağı olarak mutlak, bir yerden başlayıp bir yere doğru ilerleyen ve nihayet bir noktada son bulan bir felsefî sistem aracılığı ile kavranamaz. Daha evvel işaret etmiş olduğumuz üzere romantikler açısından felsefenin ortadan başlamasının anlamı budur. Felsefe şeylerin her an vücuda gelip yok olduğu bir dünyaya ancak ona benzemek suretiyle yaklaşabilir. Schlegel'in sistemleri bir taraftan eleştirirken bir yandan da onaylaması da bununla alakalıdır. Sistem reddedilir çünkü Mutlak asla tam olarak elde edilemez, sistem onaylanır çünkü ancak bir sistem ideali vasıtasıyla Mutlak olana yaklaşılabilir. Bilinmeyen bir alanla tekabüliyet anlamına gelen yahut şüphe duyulamayan bir ilkeden teşekkül edecek olan hakikât fikrini reddeden Schlegel hakikâtin tek ölçütünün/standardının bütün olan ile karşılıklı uyum olduğunu düşünür. İdeal sistem her şeyin bir ilk ilkeden çıktığı lineer bir yapı arz etmez, bütün önermelerin birbirleriyle uyumlu olduğu ve her yerden başlanabilecek olan dairesel bir yapı arz eder[267]. Bu daha sonra Nietzsche'de karşımıza çıkacak olan felsefi kavrayışa büyük bir yakınlık arz eder. Romantikler de tıpkı Nietzsche gibi, felsefi sistemlere karşı son derece mesafelidirler. Fakat bu onların hiçbir sisteme sahip olmayan, sadece gelişigüzel düşünceler ortaya koyan düşünürler oldukları anlamına gelmez. Onlarda sistem adeta yokluğu ile mevcuttur. Nitekim daha önce de alıntılamış olduğumuz üzere, Schlegel, Athenaum fragmanlarında, sistem sahibi olmak kadar herhangi bir sisteme sahip olmamanın da insan için öldürücü olduğunu dile getirir. Ona göre yapılması gereken, ikisinin birleştiği bir yapı ortaya koyabilmektir[268]. Bu tam da romantiklerin yaptıkları şeydir. Onlar bir yandan temel bir amaca matuf, sistemin kendisinden ziyade bir tür sistem ruhuna sahip bir düşünceye sahiptirler. Bir yandan bu düşünceyi sistemin dar kalıplarına sokmayarak, onu özgür formlar içinde sunarak, klasik anlamda hiçbir sisteme sahip olmazlar. Fakat aynı zamanda neredeyse bütün düşüncelerini kendisinde

[266] Andrew Bowie, Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche, Manchester University Press, Manchester, 2003, s. 53.
[267] Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, s. 126.
[268] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.173, fr. 53.

toplayan bir merkeze sahiptirler ve bütün metinlerinde bir şekilde bu merkeze işaret ederler.

Romantikler için, edebiyatın bu denli önemli olmasının nedeni, sonsuzun ya da Mutlak olanın dile getirilişinde o güne kadar bu işi yapmaya çalışan felsefenin sistematik ruhunun buna yetili olmaması ve edebiyatın bunun en önemli imkânı barındırmasıdır. Söz konusu merkeze işaret etme ihtimâli, ancak edebi olarak mümkündür. Burada felsefenin yetersizliği ile kastedilen şey, Mutlak olanı açık ve sarih biçimde görmek isteyen ve bunu yapabilmeye muktedir olduğunu düşünen felsefi bakıştır. Nitekim Schlegel'e göre Mutlak olanı bu türden kavrama iddiasında olan her çaba temelde beyhudedir çünkü her türlü bilgi yahut kavrama çabasının sınır koyma ile mümkün olduğu ve sınırlar içerdiği yerde Mutlak, herhangi bir sınırdan bağımsızdır. Bu bakımdan felsefe edebileşmelidir. Ancak edebi bir karakter kazanırsa, Mutlak'a temas etme imkânı bulur. Novalis'in dile getirdiği üzere, romantikler için "şiir felsefenin kahramanıdır." Ancak Novalis bununla sınırlı kalmaz, felsefe de şiiri ilke hâline getiren şeydir onun gözünde. "Felsefe şiiri bir ilke mertebesine yükseltir. Bize şiirin değerini fark etmeyi öğretir. Felsefe şiirin teorisidir. Bize şiirin ne olduğunu, bir ve bütün olduğunu gösterir[269]." Dolayısıyla felsefe ve şiir birbirinden ayrılamaz bir bütünün parçalarıdır yahut öyle olmalıdırlar.

Böylelikle şiir ne Kartezyen yalıtılmış öznenin ne de Fichte'nin temelci felsefesinin başaramayacağı bir şeyi başarabilme ihtimalini yaratan bir stratejinin cisimleşmiş ihtimali olarak karşımıza çıkar. O yapısı itibariyle evrenin sonsuz çeşitliliğinin bir minyatürünü sunar. Tıpkı Novalis'in dünyayı sonsuz anlamlı işaret ve sembollerin mekânı olarak görmesi gibi şiirde de her şey bir işaret, bütünü ifade etmenin yordamı olarak görülür. Bir şiir okuduğumuzda zihnimiz bir yandan tek tek imgelerin parlak güçleri ile dolarken bir yandan da bütün imgelerin işaret ettiği bütünü kavramaya çalışır. Bu özelliği itibariyle şiir evrenin sonsuz oyununu her an kendi bünyesinde yeniden sunar. Tam da bu nedenle doğanın yaratıcılığı ile sanatsal yaratıcılığın aynı kökenlere sahip olduğunu düşünen Schlegel, sanatçı olarak adlandırdığımız insanların esasında doğanın birer sanat eseri olduklarını ifade eder[270]. Benzer bir tema *Şiir Üzerine Konuşma*'da da karşımıza çıkar. Schlegel burada da doğanın yaratıcılığı ile sanatsal

[269] Novalis, Logological Fragments II s. 79.
[270] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.147, fr. 1.

yaratıcılığın aynı kökenlere sahip olduğu düşüncesini öne sürer. Schlegel şiirin dünyasının tıpkı doğa gibi, doğanın canlı bitkileri ve hayvanları gibi her türden şekil ve renkten oluşumların zenginliği gibi ölçülmez ve tükenmez olduğunu dile getirir. Ona göre doğa "bitkide kıpırdayan, ışıktan yayılan, çocuklarda gülümseyen, gençliğin çiçek açışında parıldayan, kadınların sevgi dolu göğüslerinde ışıldayan biçimsiz ve bilinçsiz[271]" şiirdir. Doğanın yaratıcılığı ile sanatsal yaratıcılık aynı kökten filizlenirler. Şairin doğayı en iyi anlayan kişi olmasının sırrı da burada yatar. Doğa ile sanatsal etkinlik arasındaki güçlü bağ kurulduktan, doğa ile zihnin bir ve aynı kökene dayandığı fikri ortaya atıldıktan sonra şiirin ve şiirsel görüşün doğaya dair kavrayışlar sunabileceği fikri doğar. Onun fiziğin içine nüfuz etmek isteyen kişinin şiirin gizemleri ile hemhal olmasını dile getirişinin anlamı budur[272]. Romantiklerin doğayı anlamının en iyi yolu olarak şiiri sunmalarının anlamı burada yatar. Doğa barındırdığı sonsuz sembollerle, dolaysız ve yaratıcı haliyle bir şiirdir ve bu nedenle bütünü kavramanın, Mutlak olana temas edebilmenin en sahih imkânıdır[273].

Felsefeyi şiire ve edebiyata yaklaştırmak isteyen tutum temellerini de burada bulacaktır. Felsefe ebedîleştikçe Mutlak olana temas etme imkânını yakalayacaktır. Edebiyatın bu denli önemli olmasının nedeni, sonsuzun ya da Mutlak olanın dile getirilişinde o güne kadar bu işi yapmaya çalışan felsefenin sistematik ruhunun buna yetili olmaması ve ancak edebî stratejilerin bunu yapacak imkânlar barındırmasıdır. Mutlak'ı bütün olarak kavramaya yönelik her girişimin beyhude olduğunun farkında olan çünkü her türlü aklî kavrayış çabasının sınırlar içerdiğini düşünen romantikler, böylelikle estetik bir dönüş gerçekleştirerek Mutlak'ı sınırlar koymadan kavramaya çalışan edebî stratejilere başvururlar. Onların tercih ettiği fragman, diyalog, roman gibi edebi biçimler ile ironi, nükte (witz) gibi edebi araçlar, Mutlak'ı kavramadaki yetersizliğimiz ve temsil edilemez olanı temsil etmeye çalışma ihtiyacımızla yüzleşmenin en belirgin yollarıdır[274]. Bütün bu araçlar, sonlu formlarına rağmen sonsuza açılma imkânı sunacaklardır.

[271] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 285.
[272] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, s.140.
[273] Paolo Euron, Aesthetics, Theory and Interpretation of the Literary Work, Brill, Boston, 2019, 86.
[274] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, s. 170.

Fragmanda, alegoride, witz'de ve ironide birlik, yalnızca bir anlığına da olsa, görünür hâle gelebilir[275].

Romantikler mevzu bahis olduğunda söz konusu stratejiler arasında en karakteristik olanı muhtemelen fragmandır. Nitekim Schlegel kendi felsefesini şöyle tanımlar: "Benim felsefem fragmanlardan oluşan bir sistem ve taslakların ilerleyişidir[276]." Ona göre fragman transandantal felsefe için bir biçim, hakiki felsefe içinse bir ölçüdür[277]. Nihayet bir başka yerde kendisini "fragmantal bir sistemci, romantik bir filozof, sistematik bir eleştirmen[278]" olarak tanımlar.

Schlegel başta olmak üzere romantiklerin fragmana yaptığı bu vurgu yukarıda vurgulamış olduğumuz üzere, fragmanların açık uçlu yapısı ile alakalıdır. Bu bakımdan Antik fragman ile modern ya da romantik fragman birbirlerinden farklıdırlar. Schlegel bunu şöyle dile getirir: "Eskilerin pek çok eseri fragman haline gelmiştir. Modernlerin pek çok eseri ise ortaya çıktıkları anda fragmandırlar[279]." Schlegel'in de işaret ettiği üzere, Antik fragmanın parçalılığı tarihsel koşullar altında oluşmuştur ve geçen zamana bağlıdır. Antik fragmanın fragman olma niyeti ve kastı yoktur. Fakat romantik fragman kasıtlı olarak fragmandır. Fragman kasıtlı olarak parçalı ve açık kalmayı amaçlar, bilinçli olarak kapanmaya direnir. Burada fragman kapalı bir sisteme direncin en seçkin örneklerindendir.

> "Bir ilkenin ya da tamamlanmış bir sistem içindeki bir anın aksine, fragman daha yüksek bir kavramın altına girmeyi, daha yüksek bir birliğe tâbi olmayı reddeder. Hiyerarşik bir sistem, daha düşük ilke ya da kavramların daha yüksek, daha evrensel ilke ya da kavramların yerini alması yoluyla işler. Ancak fragman, tam da nihai ya da tekil bir anlama direndiği için daha yüksek kavramlara tabi kılınamaz. Çok yönlüdür ve onun anlamı farklı bağlamlarda, farklı koşullar altında ya da yeni ilişkiler yoluyla yeniden açığa çıkar. Dolayısıyla fragman, tamamlanmış bir sistem içindeki bir anın aksine, bütünden bir dereceye kadar bağımsızlığını korur ve tek, nihai ve Değişmez bir anlama ulaşma sistematik hedefine direnir[280]."

Fragman her şeyden önce bir parçadır. Kırık bir parçadır ve bu kırıklıktan son derece derin düşünceler sızar. İleride de göreceğimiz üzere bu Nietzsche'nin de

[275] Allen Speight, "Friedrich Schlegel", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/schlegel/>.
[276] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, s.100, fr. 857.
[277] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, s.93, fr. 771.
[278] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, s.97, fr. 815.
[279] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.169, fr. 24.
[280] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, ss.131-132.

amaçladığı şeydir. Klasik formları yerinden etmek ve düşünceyi daha derin ve engin ufuklara açabilmek. Fragman tutkusu hem Nietzsche'nin hem de romantiklerin edebi karakterlerinin bir tezahürüdür. Fragmanın tamamlanmamışlığı, bu düşünürlerin indinde bir eksiklik olmak bir yana onun en önemli özelliğidir. Fragmanın (aslında hiçbir zaman nihai olarak tamamlanamayacak) eksikliğini tamamlayabilmek uğruna okur yepyeni yollara girer. Adeta fragman her okurla ayrı ayrı, son derece şahsi diyaloglara girer. Onda asla tamamlanmayacak olanın zenginliği söz konusudur. Elbette bu tür bir yapının kavranması, algılanması, tüketilmesi çok zor, neredeyse imkânsızdır. Lâkin bu tüketilmezlik tam da romantik filozofların arzuladıkları şeydir. Belki de bu nedenle Novalis, gerçek okurun genişletilmiş (erweiterte) bir yazar olması gerektiğini dile getirir[281]. Fragman tüketilmezliği ve çok anlamlılığı ile kişiyi sonsuzun ufkuna yaklaştırır. Tıpkı hayatın kendisi gibi yahut bir sanat eseri gibi onu bitmek bilmeyen bir yorumlar deryasının tam ortasına atar. Sonsuza ulaşma çabasının asla sona ermeyecek olmasına benzer biçimde fragman da asla tamamlanamaz. O eksikliği içinde tamdır yahut onu bütünleyen şey tam da eksikliğidir, tamamlanmamasıdır. Fragman kendisinde sonsuzun izini taşır. Burada kesinlikler, belirlenmişlikler, tamamlanmışlıklar yoktur. Yalnızca ihtimaller vardır. Fragman da bu anlamda bir sanat eseri gibidir. Nitekim Schlegel, fragmanı küçük bir sanat eserine benzetir ve tıpkı bir sanat eserinin kendi üzerine kapanması gibi, fragmanın da bu türden bir yapısı olduğunu dile getirir[282]. Ancak gerek felsefe gerek edebiyat, bu tarzın önem ve derinliğini kavrayamamıştır. Bu bakımdan Novalis, gerçek kitap yazma sanatının henüz icat edilmediğini düşünür. Fragmanlar, geleceğin edebi ve felsefi formunun tohumlarıdır ve bu tohumlar romantiklerle birlikte toprağa atılmaktadır. Gerçi bu tohumların hepsinin çiçek açacağı meçhuldür ama Novalis adeta iç çekerek şöyle der "keşke bazıları çiçek açsa![283]"

Novalis'in çiçek açmasını beklediği romantik fragman üç temel özellikle karakterize olur. İlk olarak fragmanlar, yukarıda da belirtmiş olduğumuz üzere, tamamlanmamışlığa, bitmemişliğe ve açık uçluluğa yazgılıdır. İkinci olarak fragmantal düşünme tarzı ya da fragmantal akıl yürütme klasik akıl yürütmeden ve diskürsif düşünmeden alabildiğine farklıdır. Ve üçüncü olarak fragmanlarda, normal şartlarda asla

[281] Novalis, Vermischte Bemerkungen, s. 37.
[282] Friedrich Schlegel, Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments, s. 189.
[283] Novalis, Vermischte Bemerkungen, s. 31.

bir araya gelmeyecek olan çok çeşitli düşünce ve temalar bir araya gelerek bir takım yıldızı oluştururlar. Yine daha önce vurgulamış olduğumuz üzere fragmanların söz konusu parçalılığı, tekilliği yahut bireyselliği rastgele bir kendi başınalık yahut kopukluk demek değildir. Friedrich Schlegel, "*İdealar* [*Ideen*]" adlı fragmanlarının, bir merkeze atıfta bulunduğunu dile getirecektir örneğin. Bütün – parça ilişkisini iyi kavramak önemlidir. Bütün parçaları içermekle birlikte onların toplamından daha fazla bir şeydir. Bununla beraber, parçalar da bütünün bir makinenin dişlileri tarzında mekanik parçaları değildir yalnızca. Bütünün parçayı ihtiva etmesi gibi, parçanın da bütünü içinde taşıdığı organik bir ilişkidir bu. İnsanın dünyayı içinde taşıması, dünyayı anlamak için kendi içine yoğunlaşması gerekliliğine benzer şekilde fragman da bütün metni içinde barındırır. Fragmanı anlamak bir anlamda metnin tinini anlamaktır.

Onların düşüncesi yarımlıkların bütünlüğe, bütünlük olarak adlandırılan şeylerinse çoğu zaman eksikliğe matuf olduğu bir düşüncedir. Schlegel'in belirttiği gibi "şiirde de bütün olan her şey yarım ve yarım olan her şey aslında bütün olabilir[284]." Bu aynı zamanda romantiklerin fragmandan beklediği şeydir. Tıpkı bir parçacık olan fragmanın içinde sınırsızca olanaklar taşıması ve bütünü amaçlaması gibi, bütün ulaşılıp tamamen kavranması mümkün olmayan bir yapı olarak her zaman eksik kalacaktır. Nancy ve Labarthe, fragmanter bütünlüğün aynı anda hem parçada hem bütünde olduğunu dile getireceklerdir. Onlara göre, bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda fragmanlar "*Yöntem Üzerine Konuşma*" tarzındaki metinlerin ya da bu tür yazım tarzının dünyayı kavramakta insana yetmiyor oluşu yahut insanın zenginliklerini kavrayamıyor oluşu düşüncesinin ufkunda gündeme gelir[285]. O itibarla fragmantal yapı romantizmin ruhunu vücuda getiren temel unsurlardan birisi olarak, ondan ayrılamaz bir durumdadır. Romantizm üzerine düşünüldüğünde, fragmantal yapı, romantizm imgesine sıkı sıkıya bağlı bir şekilde onu takip eder ve fragmanların asla bitmemesi bağlamında, romantizm kendisini tamamlanmamışlığa teslim eder[286].

Böylelikle fragmanlarla yazmak, tek bir ilkenin, tektipleştirici şiddetinden kaçmak anlamına gelecektir. Fragmanlar bir taraftan tıpkı senfoni gibi birbirlerinden

[284] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.148, fr. 14.
[285] Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism, ss. 40-44.
[286] Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism, s. 59.

farklı seslerin ahengini oluştururken, bir taraftan da farklılıkları ve öznellikleri ortadan kaldıran ilk ilke ve kavramların tahakkümünden kaçmaya imkân sağlar. Her bir parça kendi karakter ve anlamını korur çünkü hiçbir parça bir diğerine indirgenemez. Bu Schlegel'in düşünme tertibatımızı değiştirme talebinin bir yansımasıdır. Fragman, Schlegel'in hem sistemden kaçan ama hem de sistemi arzulayan düşüncesinin özeti gibidir. Bir taraftan her tek parçanın özgünlüğü korunur ve bir sistemin tekliğine kurban edilmezken bir yandan da bu birbirinden farklı parçalar bir bütün vücuda getirirler.

Temsil edilemez olan olarak Mutlak'ın temsilinde, romantiklerin önemli gördüğü diğer bir araç da alegoridir. Bilindiği üzere alegori, sıradan anlamında bir olayı, düşünceyi yahut durumu, onu doğrudan göstermeyen fakat ancak çağrıştıran ifadelerde, dolaylı sembollerle anlatma durumunu ifade eder. Bu anlamıyla alegori, romantikler için Mutlak'a işaret etmenin bir imkânını sunar. Alegori sahip olduğu bir kendinden uzaklaşma etkisiyle, mutlak olanı sunmanın aracı hâline gelir[287]. Bir tür sonsuz çokluk yahut kaos olarak Mutlak'a temelde alegorik olarak işaret edilebilir. Manfred Frank'ın da işaret ettiği üzere, Jena döneminde güçlü bir ateist olan Schlegel açısından Mutlak ne dinsel olarak ne de kavramsal olarak sunulabilir. O ancak ima edilerek (andeuten) üstesinden gelinebilen bir sunulamazlığa işaret eder. Bu da alegori başta olmak üzere sanatsal formların söylemeyi başaramadığı şeyi ima eden yapısıyla mümkün olacaktır. Schlegel tüm şiirsel dile getirmelerde (poetische Sagen) yer alan bu daima fazlasını ifade etmeye (Mehr-sagen) alegori adını verecektir[288]. Schlegel, alegoride şiir ile felsefenin bir araya geldiğini düşünür ve onu mistik bir sanat eseri olarak sunar: "Alegori, felsefe ile şiirin ve tarihsel filolojinin bir birleşimidir. – Yansıtıcı olduğu kadar üretkendir de. Alegoriler doktrini mistisizme aittir. Alegori sanatsal bir mistik, felsefi, ilerici mitostur. Alegori mistik bir sanat eseridir[289]."

Mistik sanat eseri karakteriyle alegori sürekli bir gösterme vaadi sunar ama asla tam olarak dile getirmez. Her zaman söylenmeyen, dile gelmeyen bir şeyler kalır. Bu özellikleriyle alegori, romantikler için sonsuzluğun temsil edilemezliğinin ilanıdır adeta ve bunu yapmak yalnızca edebî olarak mümkündür. Şu hâlde romantik düşüncede

[287] Judith Norman, The Work of Art in German Romanticism, Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus, Ed: Jürgen Stolzenberg, Karl Ameriks and Fred Rush, Vol. 6, De Gruyter, Berlin, 2008, s. 69.
[288] Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations (çev. Elizabeth Millan-Zaibert), State University of New York Press, Albany, 2004, s.207.
[289] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, s.81, fr. 621.

alegorinin önemi, onun Mutlak'a dair kesin bir temsilin olanaksızlığını göstermesidir. Devamlı kendi ötesine gönderimde bulunmak suretiyle alegori, hiçbir zaman göründüğü şey değildir. Alegori her daim kendisinden daha fazlasına işaret eden bir sembol olma özelliği ile Kant'ın yüce kavramını anımsatır[290].

> "Alegorik olan, kastedilmeyen şey (das nicht Gemeinte) olarak sonlu bir şekilde sunulmuş olanı ortadan kaldıran ve bakışımızı bu tekil sentez tarafından kavranmamış olana doğru yönlendiren sanatsal bir prosedürdür. Dolayısıyla alegori sonsuzun sunulamazlığının (Undarstellbarkeit) zorunlu bir tezahürüdür. Bu ancak şiirsel olarak gerçekleşebilir. Şiir, ifade edilemez olanın kolektif ifadesidir, sunulamaz olanın sunumudur: bu haliyle hiçbir spekülatif kavramla sunulamayacak olanın sunumudur. Schlegel, 'Tüm güzellik' diye yazar, 'alegoriktir. En yüce olan, tam da ifade edilemez olduğu için, ancak alegorik olarak söylenebilir'. Ancak her bir şiir kendi içinde bütünü, 'her yerde ve bölünmemiş birliği içinde bir olanı" sunmak ister. Ve bunu ancak alegori yoluyla yapabilir'. Bunu, sunduğu şeyde, sunulamaz olanın özelliklerini içerdiği ölçüde yapabilir. (…) 'Her alegori' der Schlegel, 'Tanrı anlamına gelir ve Tanrı'dan ancak alegorik olarak bahsedilebilir[291].'"

Bu sonlunun sonsuza referansta bulunduğu, sonsuza doğru hareket ettiği bir düzlemdir. Kendi içinde kendisini gerçekleştiremeyen sonlu ifade kendi ötesinde olanı ima ve işaret ederek her ne ise o haline gelir. Yani alegorik bir ifade ancak kendi birlik ve bütünlüğünden vazgeçmek suretiyle anlamlı hâle gelebilir. Böylelikle sunulamaz olan ima edilerek sunulur. Bu nedenle Frank, Schlegel'in alegorik olanı 'sonsuz olana bir ima, ona doğru dolaylı bir bakış' olarak tanımladığını ifade eder. Alegori vasıtasıyla ifade en yüksek olanın (das Höchste) kapısına kadar ulaşır ve felsefî olarak tanımlanamaz ve açıklanamaz sonsuza işaret ederek kendisini var eder. "Dolayısıyla alegorik ifade aracı sonluyu maddi sabitliğinden kurtarır ve onu sonsuza gönderir. Şöyle de denebilir: alegoride ve alegori olarak, sonlu aktüalitenin aktüel olmayana ve sonsuza doğru eğilimi kendini hissettirir[292]."

Alegoriye son derece yakın bir form olan Witz ise Schlegel açısından sonlu içinde sonsuzun ani ortaya çıkışı, parlayışıdır. Witz kavramı dilimize çeşitli şekillerde tercüme edilebilir. Nükte, espri, zekâ, alay gibi anlamlara gelen Witz, DWDS'ye göre 17. Ve 18. Yüzyıllarda yukarıdaki bütün anlamları içerecek biçimde "nükteli ve şaşırtıcı bir şekilde formüle edilmiş fikirlere olan yatkınlık, şiirsel yaratıcılık" gibi anlamlara sahiptir.

---

[290] Andrew Bowie, Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche, Manchester University Press, Manchester, 2003, s. 64.
[291] Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations, s.208.
[292] Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations, s.209.

Kelime, kökensel olarak Almanca'da bilmek anlamına gelen Wissen ile ortak köklere sahiptir[293]. Eğer Schlegel'in söz konusu etimolojiyi aklında tuttuğunu varsayarsak (ki Schlegel'in titiz bir filolog olduğunu hesaba kattığımızda bu türden bir varsayımda bulunmak son derece makul hale gelir), onun Witz'i bir tür bilme yordamı olarak gördüğü sonucunu çıkarabiliriz.

Witz söz konusu olduğunda herhangi bir esprinin yahut nüktenin mahiyetini düşündüğümüzde bu anlık ortaya çıkışın yapısı kavranabilir. Schlegel, sistematik ve argümantatif düşünceye karşı çıkışı bağlamında Witz'in birdenbireliğine vurgu yapar. Esprinin temel özelliği onun birdenbire, hiç beklenmedik bir anda ortaya çıkmasıdır. O tıpkı şimşek gibi birden görünür kaybolur. Şimşeği bir an görüp onu alıkoyamamamız, uzun uzun seyredememiz gibi, espride de mutlak olan bir anlığına da kendisini gösterip kaybolur. Onu anlar gibi oluruz ama tam olarak kavrayamayız. Bu bağlamda Nancy ve Labarthe romantiklerin metinlerinde nükte ve şimşek kelimelerini (witz-blitz) sıklıkla kafiyeli biçimde kullandıklarını vurgularlar. Onlara göre Witz, romantik fragman kullanımının en son ve spesifik unsurudur. Tıpkı fragman gibi Witz'te de birdenbire akla düşme (einfall[294]) mevcuttur. Witz içinde, romantikler için önemli kavramlar olan fragmental, diyaloga dayalı ve diyalektik bir yapı taşır. Witz, kelimenin etimolojik kökeninin de işaret ettiği üzere, farklı bir bilme şekli ve kavramıdır (witz-wissen). Ancak Witz klasik anlamda, türler arasından bir tür değildir. O daha çok her çeşit metin ve edebi türe uygulanabilecek olan bir düşünme biçimidir. Bu düşünme biçimi insana daha önce görülmemiş tarzda yaratıcı ilişkiler sunar[295]. Schlegel'in tanımlamasıyla Witz, neşeli (gesellig) bir tin ya da fragmantal dehadır[296]. Bu özellikleri nedeniyle Schlegel Witz'i de felsefenin bir parçası kılmaya çalışır. Filozofların nüktedan zihinlerden öğrenecek çok şeyi vardır Schlegel'e göre. Bir fragmanda gerçek tanımların son derece nadir olduğunu söyler ve bunun da eleştirel tinlerin azlığından kaynaklandığını vurgular. "Dolayısıyla" der Schlegel, "tanımlar konusunda filozofların nüktedan zihinlerden (witzigen Köpfen)

[293] Bkz. DWDS witz maddesi: https://www.dwds.de/wb/Witz
[294] Romantiklerin birdenbire akla düşme için kullandıkları kelime einfall kelimesidir. Tıpkı Türkçedeki gibi burada da bir düşme(fall) vurgusu vardır ve bu kişinin kendi bulduğu bir fikirden ziyade ona gelen bir mahiyettedir. Düşünce kişinin aklına birdenbire *düşer*.
[295] Witz üzerine detaylı bir yorum için bkz. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism, ss. 52 - 58.
[296] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.148, fr. 9.

öğreneceği çok şey vardır[297]. O Witz'de dehanın damıtılmış yoğunluğunu görür ve böylece her nükte uzun zaman toplanmış bir gücün birdenbire açığa çıktığı mekân hâline gelir. O, Witz'in yoğunlaştırılmış/özetlenmiş (abbreviirte) bilgelik olduğunu[298] ve toplanmış tinin patlaması olduğunu söyler[299]. Şu hâlde Witz de tıpkı fragman ve alegori gibi esasında dile getirdiği ifadenin ötesine referansta bulunan bir yapıya sahiptir. Hemen hemen bütün romantik stratejilerde olduğu gibi, Witz'te de anlamın belirli sınırlar içerisine sabitlenemeyeceği gerçeği görünür olur, sınırlar belirsizleşir. Belirli bir anın ve durumun parçası olan ifade, Witz ile birlikte sonsuz bir gönderim ağının ortasına yerleşir. Schlegel'in felsefe kavrayışını göz önünde bulundurduğumuzda onun Witz'e yaptığı vurgu anlaşılır hâle gelir.

Nihayet, Mutlak'ın dile gelişinde romantikler için en önemli araçlardan birisi ironidir. İronide de tıpkı alegoride olduğu gibi dile gelen ile kastedilen arasında her zaman mesafe vardır. Bu anlamda ironi de tıpkı diğer romantik araçlar gibi sonsuz olanın tanımlanamaz yapısını ve geçiciliğini, kavranamazlığını işaret eden yapısıyla ona dokunur, yaklaşır ve temas eder. Bu bilgimizin sınırlılığı ve Mutlak'ın mevcudiyeti arasındaki gerilime romantiklerin önerdiği çözümlerden birisidir.

Sokrates'ten bu yana felsefenin gündeminde olan ironi hemen her zaman bir yandan mevcudu, hâli hazırda varolanı, yaşanmakta olanı, genel kabul görmüş olanı onaylarken öte yandan onun altını oyar. İroninin mevcut olduğu hemen her yerde bu Janus yüzü de kendisini gösterir. Sokratik ironi bunun güzel bir örneğidir. Jankelevitch'in de vurguladığı üzere, Sokrates bir vicdan azabı gibi Atina sokaklarında gezerken şehri bir yandan yatıştırıp bir yandan da tedirgin eder. İnsanlar onunla temas ettikleri anda sahte apaçıklıkların sağladığı güveni kaybederler ve bu anlamda Sokrates'le tanıştıktan sonra eski kesinliklerin sağladığı o tatlı uykuyu sürdürme imkânı kaybolur. Sokrates bunu ironinin gücüyle yapar. Devamlı güzel sözlerle hitap ettiği muhataplarının temelsiz ön kabullerini bu tatlı sözlerle yıkar[300]. İroni aracılığı ile Sokrates, inşa eder göründüğü anda yıkar, onaylar göründüğü anda ortadan kaldırır. Schlegel de hiç şüphesiz Sokratesçi ironiden etkilenmiştir. O, Sokratik ironiyi kendi ironi kavrayışının öncüsü olarak görür.

[297] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche I, s.12, fr. 85.
[298] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II, s.89, fr. 711.
[299] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.158, fr. 90.
[300] Vladimir Jankelevitch, İroni (çev. Yunus Çetin), Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.16.

Onun Sokratesçi ironi hakkında söylediği sözler, onu ne denli biricik ne denli eşsiz ve ne denli kendi ruhuna yakın gördüğünü açığa çıkarır:

> "Sokratik ironi, tamamen istemsiz ve yine de tamamen ihtiyatlı tek aldatmacadır. Onu uydurmak (erkünsteln) da ona sırt çevirmek de aynı derecede imkânsızdır. Ona sahip olmayanlar için, ne kadar açık dile getirilirse getirilsin bir gizem olarak kalır. (…) İçinde hem şaka hem de ciddiyet olmalı, her şey içtenlikle açık ve her şey derinlemesine gizlenmiş olmalıdır. Yaşam sanatı ile bilimsel ruhun birleşmesinden, mükemmel doğa felsefesi ile mükemmel sanat felsefesinin buluşmasından doğar. Koşulsuz olan ile koşullu olan arasındaki çözülmez çatışmanın, tam iletişimin imkansızlığının ama gerekliliğinin duygusunu hem içerir hem de bu duyguyu uyandırır[301]."

Bu satırlarda onun Sokratesçi ironiye duyduğu hayranlık ve onu hangi anlamda kendi ironi kavrayışının öncüsü olarak gördüğü açıktır. Lâkin onun ironiye biçtiği rol çok daha büyüktür. Schlegel ironinin temel nosyonunu kendine dayanak alarak onu daha da derinleştirir. Bu temel nosyon belli bir ifadenin, görünüşteki anlamından çok daha kapsamlı bir perspektife dönüştürülmesini içerir. Tıpkı diğer romantik stratejiler gibi ironinin de sahip olduğu bu temel özellik romantik estetiğin temelcilik karşıtlığını açığa vurur. Bütün söz konusu stratejiler gibi ironi de temelci epistemolojiye verilmiş bir yanıt olarak okunabilir. Bu ilk ilkelerin, mükemmel kanıtlamaların, değişmez eleştiri ölçütlerinin olmamasına rağmen anlamdan vazgeçmeyen, anlamın başka türlü ortaya çıkabileceğini gösteren bir yapıdır. Beiser'ın dile getireceği üzere, elimizde hiçbir sabit ve mutlak araç olmamasına rağmen romantikler, anlam arayışında umutsuzluğa kapılmazlar. Kendilerini hakikâte doğru ebedi bir çabayla, ideallerimize sürekli yaklaştığımız düşüncesiyle teselli ederler. İroni burada çok önemli bir epistemolojik rol oynar: ironi hakikâte ulaşamasak da yine de ona doğru çabalamamız gerektiğinin tasdikidir[302].

Schlegel'in yukarıda alıntıladığımız ironi hakkındaki fragmanından hareketle romantik ironistin pozisyonu da güçlü biçimde açığa çıkar. Romantik düşünür koşulsuz olan ile koşullu olan arasındaki çözümsüz çatışmayı derinden hisseder. Çünkü koşulsuz olanı bilmeye yönelik her çaba onu kendi bağlamından koparıp koşullu hâle getirmeye ve asla tam olarak bilmemeye yazgılıdır. Benzer şekilde Schlegel açısından romantik ironist, bir yandan tam iletişimin imkânsızlığının ayırdında olan ama aynı zamanda bu türden tam

[301] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.160, fr. 108.
[302] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 447.

bir iletişimin gerekliliğinin de farkında olan kişidir. Kusursuz iletişim imkânsızdır çünkü her perspektif kısmi, her kavram sınırlı ve her ifade kusurludur çünkü hakikât özünde tüketilmezdir ve belirli perspektif ve kavramlara indirgenmeye meydan okur. Bununla beraber tam iletişim aynı zamanda gereklidir çünkü ancak bu türden bir iletişim ideali olmadan hiçbir anlama gelmeyecek olan çabalarımızı yönlendiren bu idealle hakikâte yaklaşma imkân ve ihtimâlini elde ederiz. Bu sürekli olarak kendini yaratmaktan kendini yok etmeye doğru devinen bir düşünme biçiminin dışa vurur zira ironist bir yandan sonsuza dek yeniden yaratır çünkü her zaman yeni bir perspektif, daha zengin bir kavram, daha net bir formülasyon ortaya koyar; öte yandan ise kendini daima yok eder çünkü kendi çabalarını sonsuza dek eleştirir[303]. Hakikâte ulaşmak yalnızca bu devamlı kendini yaratıp yok eden düşünme biçimiyle mümkündür. Bu türden paradoksal bir düşünme biçimine en uygun olan araç ironidir Schlegel için. O paradoksun biçimidir. Fakat paradoks çoklarının zannettiği üzere kaçılacak, korkulacak bir şey değildir. "İroni paradoksun biçimidir. Paradoks hem iyi hem de büyük olan her şeydir[304]." Paradokslarla dolu olan yaşam, paradoksal bir form olan ironide görünür hâle gelir. Safranski'nin de işaret ettiği üzere, dünyanın karmaşıklığı karşısındaki her ifade bu karmaşıklığın bir indirgenmesidir. Fakat bu karmaşıklığın indirgenmesinin farkında olan kişi bunu ifadesine yansıtmak suretiyle ironiyi kullanıma sokar. Schlegel de sonlu ifadeye sonsuz bir yadsıma perspektifi katmak suretiyle ironiyi düşüncesinin can damarı hâline getirir[305]. Schlegel'in ironiyi kullanmasında onun yaşamın anlaşılmazlığı ile ilgili düşünceleri kilit rol oynar. Schlegel gerek insani ilişkilerde gerekse de evren ve dünyanın anlamı söz konusu olduğunda hep bir anlaşılmazlık ve kaos olduğunu düşünür. Ancak ona göre bu kötü bir şey değildir. "Anlaşılmazlık bu kadar tamamen kınanacak ve kötü bir şey midir?" diye sorar Schlegel, "(…) Gerçekten de talep ettiğiniz gibi tüm dünya bir kez olsun tamamen anlaşılabilir hale gelse ürkersiniz. Ve bu sonsuz dünyanın kendisi anlama yetisi tarafından tarafından anlaşılmazlıktan ya da kaostan vücuda getirilmemiş midir?[306]" Dünyanın, evrenin, Tanrı'nın mutlak anlaşılmazlıkları onlar karşısında duyulan hakiki bir

[303] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 448.
[304] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.153, fr. 48.
[305] Rüdiger Safranski, Romantik: Bir Alman Sorunsalı s. 63.
[306] Friedrich Schlegel, Über die Unverständlichkeit, s.370.

saygının dışavurumudur ve Schlegel'den sonra Nietzsche de bilmemeyi yaşamın önkoşulu olarak kabul ettiğinde bu düşünceyi devam ettirir[307].

Romantikler dünyanın anlaşılmazlığına dair duydukları saygının bir neticesi olarak kendi üslup ve metinlerini de bir miktar anlaşılmaz kılmak ister gibidirler. Nitekim yaşadıkları çağda sıklıkla anlaşılmazlıkla suçlanmışlardır. Bütün bu anlaşılmazlık iddialarına karşı Schlegel, kendi isteğine göre yeni bir okur türü oluşturmak istediğini; yeni bir tür okur yaratmak istediğini dile getirir. Burada okur pasif bir rol almayacak, tam tersine aktif bir rol üstlenecektir. Yazılı metinde anlam tamamlanmış, bitmiş değildir. Anlam yazar tarafından okura dikte edilen bir mahiyete sahip değildir. Bu nedenle anlaşılmazlık korkulacak bir şey değildir. Hatta bütünüyle anlaşılır olmak bir metnin büyüklüğünün önünde engel teşkil eder. Bu nedenle Schlegel'e göre klasik bir yazı asla bütünüyle anlaşılır değildir. Ancak eğitimli kişiler daima o yazıdan daha fazlasını öğrenmeyi arzularlar yahut bunu arzulamalıdırlar[308]. Tıpkı Mutlak'ın, dünyanın, felsefenin sona ermemesi gibi metin de sona ermeyen bir yapı kazanacaktır. Metin sürekli yeni bir şeyler sunan, asla sona ermeyecek bir sürece dönüşür. Öyleyse anlam, bir anda kavranabilecek, kavrandığı anda sırrına, künhüne varılabilecek ve böylelikle rafa kaldırılabilecek bir şey değildir. Anlam hep yeniden üretilir ve devam eder. Metinle okur arasındaki ilişki sonsuzca uzar. Belki de tam da Schlegel'in öne sürdüğü bu düşünceler nedeniyledir ki gerek edebi gerekse de felsefi metinler, yüzlerce, binlerce yıldır okurlarına yeni düşünme imkânları sunmaktadırlar. Bu görüşler ışığında Schlegel'in felsefeyi asla bitmeyecek olan bir süreç olarak görmesi de anlaşılır hâle gelir. Felsefe olmuş bitmiş bir varlıktan ziyade, sürekli olmakta olan bir oluşun parçasıdır. Schlegel'in dile getirdiği üzere, kendi felsefesindeki bu anlaşılmazlığın ana unsuru ironidir[309].

Böylelikle ironi, asla sona ermeyen hermeneutik anlama sürecinin sürekliliğini sağlayan en önemli unsur hâline gelir. Bir temsil tarzı olarak temelde edebiyatçılar tarafından kullanılan ironi, romantiklerin mutlak olanın asla temsil edilemeyeceği düşüncesinden hareketle felsefenin en önemli araçlarından birisi hâline gelir. Lâkin felsefe mutlak olanı asla tamamıyla temsil edemeyeceğinden, ironiye ihtiyaç duyar. Evrende hiçbir şey tamamlanmış, bitmiş halde olmadığından ironi insan tecrübesine içkin

[307] Rüdiger Safranski, Romantik: Bir Alman Sorunsalı, s. 65.
[308] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.149, fr. 20.
[309] Friedrich Schlegel, Über die Unverständlichkeit, s.368.

olan bu tamamlanmamışlığı görünür kılar. Böylelikle ironi, gerçekliğin özünde bir tamamlanmamışlık olduğunu düşünen ve daima uzakta ve ulaşılmaz kalan sonsuz olana yaklaşma amacı güden romantik görüşün bir parçası hâline gelir[310]. Bu nedenle Schlegel, felsefenin ironinin ana vatanı, esas yurdu (eigentliche heimat) olduğunu dile getirir. "Felsefe, mantıksal güzelliği tanımlamak isteyen ironinin esas yurdudur: çünkü felsefi konuşmanın sözlü ya da yazılı olarak gerçekleştiği her yerde ve sadece tam olarak sistematik olmasa da ironi göze alınmalı ve talep edilmelidir[311]." Mutlak ya da sonsuz olana ulaş(ama)ma düşüncesi etrafında ironi, temsil edilemez olanı temsil edebilme imkânının en önemli unsuruna dönüşür. Devamlı kendi üzerine bükülen, bükülmesi gereken felsefe bir anlamda ironiye muhtaçtır. Zira hiçbir araç felsefenin kendi üzerine düşünen yahut düşünmesi gereken karakterine ironiden daha uygun değildir[312]. Şu hâlde kimi zaman felsefî düşünmeden dışlanmak istenen edebî unsurlardan birisi olarak ironi doğrudan felsefeye aittir. Felsefeyle edebiyatın birbirlerine yaklaştığı bu romantik kombinasyon, estetik yöntemle beslenen felsefenin bir parçasıdır ki ironi tam da buraya aittir. İroni dilin katı sınırlarını kaldıran edebi bir araçtır ve Schlegel ironiyi kullanmak suretiyle nihai hükmün, son sözün mümkün olmadığını göstermeye çalışır. Nihai hükümden vazgeçildiği anda, estetik yöntem, matematiğin ve doğa biliminin yönteminin karşısına çıkar. İroni anlamın sınırları ile oynanmak için kullanılır. İroni kullanımıyla anlam söylenen ile söylenmeyen arasında gidip gelir ve anlama edimi, anlamın bu salınımını kavrayabilmelidir. İroninin başarılı bir kullanımı sadece yazarın imtiyazında olan bir şey değildir ve okur açısından da bir zihin çevikliği gerektirir[313]. Böylelikle yazar ve okur bir diyalog içerisinde bir araya gelirler.

İroni ve diğer stratejiler yardımıyla okur ve yazarın diyaloga girmesi teması son derece dikkate şayandır zira diyalog da romantikler açısından büyük önem taşır. Matematiksel ve bilimsel tümdengelim yöntemlerini kullanan felsefe yapma tarzlarının aksine diyalog formu, tıpkı bütün romantik araçlar gibi bir sistem sahibi olmak ile olmamanın birleştiği bir alanı işaret eder. Bu nedenle romantikler, Platoncu diyalog biçiminin form bakımından felsefe ile edebiyat arasındaki birliğin en güzel örneklerini

[310] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, s. 167.
[311] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.152, fr. 42.
[312] Ernst Behler, Early German Romanticism: Friedrich Schlegel and Novalis, A Companion to Continental Philosophy içinde (ed. Simon Critchley William R. Schroeder), Blackwell Publishers Ltd, 1998, s. 78.
[313] Elizabeth Millan-Zaibert, Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy, s. 170.

verdiğini düşünürler. Roman türüne verdikleri önemle romantikler, felsefe ile edebiyatın birleşim noktasının en güzel örnekleri olarak sokratik diyalogların romanı önceledeğini ve romanın modeli olduğunu dile getirirler[314]. Öyle ki Schlegel, romanları zamanımızın Sokratesçi diyalogları olarak sunar. Schlegel'e göre bu özgür formda, yaşam bilgeliği, akademik bilgelikten ya da Schlegel'in adlandırmasıyla okul bilgeliğinden (Schulweisheit) kurtulmuştur[315]. Bu edebi formun felsefeyi yaşam bilgeliğine yaklaştırması, onu kuru akademik tavırdan uzaklaştırarak hayata katması ve onu özgürleştirmesini imler.

O itibarla metin boyunca dikkat çekmeye çalıştığımız üzere romantiklerin Mutlak'a işaret etme ihtimaline sahip olduğunu düşündükleri bütün formlar, edebi bir karakter arz ederler. Bu nedenle romantikler, edebiyatın başta felsefe olmak üzere bütün diğer disiplinlerle arasındaki sınırları kaldırmak isterler. Onlar son derece büyük önem verdikleri tanımlanamazlık, sınırlanamazlık gibi temaların edebiyata dair yapılacak en iyi tanımlar olduğunu düşünürler. Fakat romantiklerin özellikle de Novalis ve F. Schlegel'in edebiyata yaptıkları vurguyla gerçekleştirmek istedikleri dönüşümü iyi kavramak gerekir. Onlar, kendisi de romantik okulun önemli bir parçası olan A.W. Schlegel'in yaptığının aksine, sadece güzelin doğasına dair tanımlamalar yapmak ya da bir poetika oluşturma amacında değillerdir. Yahut güzelin doğasının sistematik felsefedeki konumunu belirlemekle ilgilenmezler. Onların yapmak istedikleri şey, poesis'in imkânlarına odaklanarak yeni refleksiyon formları üretmek ve yaratmaktır[316]. Tam da bu yeni refleksiyon formları yaratma arzusuyla romantikler felsefe ile edebiyatın kurulu sınırlarına hücum ederler. Bu yeni formlar vasıtasıyla temsillerin mutlak olmadıkları gösterilebilir ve verili kabul edilen birçok inanç ve düşünce yerle bir edilebilir. Sanatçıda anarşist bir tavır vardır ve bu anarşi, Schlegel ve Novalis tarafından olumlu şekilde kavranan kaosla alakalıdır. Bu kaos yoluyla romantikler adeta mevcut söylem hiyerarşilerini yerlerinden etmek ve onları yeni bir form altında yeniden tanımlamak ister gibidirler.

---

[314] Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism, s. 88.
[315] Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, s.149, fr. 26.
[316] Andreas Michel & Assenka Oksiloff, Romantic Crossovers: Philosopy as Art and Art as Philosophy, Theory as Practive: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings (ed: Jochen Schulte-Sasse), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, s. 158.

Bütün türlerin karıştığı, edebiyat ve felsefenin iç içe geçtiği bu yeni form, romantiklere göre romantik şiirdir (romantische poesie). Athenaum'un ünlü 116. Fragmanında, F. Schlegel, romantik şiirin (poesie) ne anlama geldiğini, kendisinin onu nasıl kavradığını ve romantik şiirden neler beklediğini açıklar. Ona göre romantik şiir, evrensel ve ilerici (progresivve) şiirdir. Amacı sadece birbirinden bağımsız şekilde mevcut bulunan şiir türlerini bir araya getirmek değildir. Romantik şiir aynı zamanda şiirin felsefe ve retorik ile bir araya gelmesini amaçlar. Bu bağlamda romantik şiir, şiir ile felsefeyi, nesir ile nazımı, deha ile eleştiriyi ve sanat şiiri ile doğa şiirini bir araya getirmeyi ve aynı potada eritmeyi amaçlar. Böylelikle sadece şiir daha canlı ve sosyal hâle gelmekle kalmayacak, hayat ve toplum da şairane bir hâl alarak şiirselleşecektir. Romantik şiir ayrıca Witz'i de şiirselleştirmek, sanatın bütün alanlarını; iyinin her çeşidiyle, eğitimin en önemli konularıyla ve mizahın kalp atışlarıyla doldurmak ve doyurmayı amaçlar. Böylelikle romantik şiir, saf şiirsel/poetik olan her şeyi içine alır. Schlegel'in ifadeleriyle içinde başka sanat sistemlerini de barındıran devasa sanat sistemlerinden, şiir yazan bir çocuğun, sanatsız bir şarkıya kattığı nefese kadar her şeyi kapsar. Sadece romantik şiir, insanı çepeçevre kuşatan dünyaya bir ayna tutarak, yaşanan çağın bir resmini çizebilir. Bütün diğer form ve türlerin ötesinde, sadece romantik şiir sunan ile sunulan (Dargestellten – Darstellenden) arasındaki geçiş noktasında salınıp durabilir; real yahut ideal bütün kişisel çıkarların üstüne çıkarak şiirsel refleksiyonun kanatlarında gezinebilir ve bu hâlde sürekli kendisine dönmek suretiyle daha üst bir mertebeye çıkarken sonsuz bir ayna dizisi halinde çoğalabilir. Schlegel'e göre romantik şiirin diğer sanatlar içindeki konumu, Witz'in felsefedeki konumu yahut aşk, dostluk ya da toplumun hayattaki konumu gibidir yani vazgeçilmezdir. Bütün öteki sanat türlerinin bitmiş bir mahiyet arz ettiği ve salt analiz edilebilir olduğu yerde, romantik şiir hâlâ oluş hâlindedir ve bu oluş hâli daima devam edecektir çünkü bu asla hitama ermeme ve daima oluş hâlinde olma, romantik şiirin özü, asıl niteliğidir. Bu niteliği ile hiçbir kuram, hiçbir teori romantik şiirin ideallerini tanımlayıp karakterize edemez. Romantik şiir sonsuz ve özgürdür çünkü romantik şiirin ilk yasası, şairin kendi ilham ve iradesi dışında hiçbir yasaya boyun eğmeyeceğini vurgular. O itibarla Schlegel için romantik şiir tarzı, son

tahlilde şiirin bizzat kendisidir çünkü ona göre bütün şiir ve edebiyat son kertede romantiktir yahut romantikleşmelidir[317].

Romantiklerin belirlediği formuyla romantikleştirilen edebiyat, kendi üzerine katlanan anlamın daima hareket halinde olduğu ve kendi eleştirisini dahi kendi içerisinde barındıran bir edebiyattır. Bu sanatın yepyeni bir ışık altında kavranmasıdır. Schlegel, sanat eserinin kendi üzerine düşünme niteliğini, eserdeki transendental unsur olarak sunar ki, Schlegel'e göre bu unsur poetik üretimin mümkün hâle gelmesinin koşuludur[318]. Bu nedenle Schlegel, ideal olanla gerçek olanın iç içe geçtiği transendental şiir olarak adlandırdığı bir edebi türün gerekliliğinden bahseder. Bu tür kendi eleştirisini de içinde taşıyacaktır. Eser kendi kendisini açıklayacaktır. Çünkü romantiklere göre bir eserin eleştirisi ancak kendisi tarafından vücuda getirilebilir.

Kant'ın eleştirel felsefesinin etkisi altındaki bir zaman diliminde yaşayan Schlegel, nasıl eleştirel olmayan bir felsefe pek de değerli görülmüyorsa, eleştirel olmayan edebiyatın da aynı kadere yazgılı olduğunu düşünür. Bu nedenle transendental eser eleştiri ile yaratıcı edebi aktiviteyi bir araya getirmeli, sadece edebiyat olmakla kalmayıp edebiyatın edebiyatı haline gelmelidir[319]. O itibarla romantikler için şiirin şiiri yahut edebiyatın edebiyatı olan bu yeni türün kendisi de eleştirel olmasının yanında edebi bir eserdir. Nancy ve Labarthe'ın, romantiklerle birlikte edebi esere bakışımızda bir devrim gerçekleştiğini söyleme nedenleri budur. Bu devrimde, eleştirmenle yazar birleşmiştir. Romantiklerden itibaren yazar aynı zamanda eleştirmen, teorisyen ve şair haline gelir (Baudelaire, Mallarme, Valery) ve eleştirmen de aynı zamanda yazar ruhuna sahip olurken (Benjamin, Barthes), eser kendi dekonstrüksiyonunu kendi içinde taşır hale gelmiştir[320]. Eser hiç durmadan kendi üzerine kapanıp kendi eleştirisini yaparak, sonsuz bir anlam dünyasına açılır. Eserin yorumu artık asla sona ermez. Bu romantiklerin sahip olduğu ebediyet kavrayışıdır. Benjamin, Proust üzerine yazdığı bir metinde, Proust'ta mevcut bulunan bir ebediyet teması olduğundan bahseder. Ancak bu ebediyet teması, Platoncu ebediyet temasından farklı bir mahiyete sahiptir. Burada ebediyet sınırsız zaman

[317] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, ss.182-183, fr. 116.
[318] Judith Norman, The Work of Art in German Romanticsm, Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus, Ed: Jürgen Stolzenberg, Karl Ameriks and Fred Rush, Vol. 6, De Gruyter, Berlin, 2008, s. 64.
[319] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s. 204, fr. 238.
[320] Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism, ss. 111-112.

anlamına gelmez. Bu Benjamin'in ifadesiyle çizgileri kesişen sarmal bir zamandır ve mekâna bağlı bir geçiş biçimidir. Bu dünya kıvrılmaların, bükülmelerin, *correspondance*[karşılıklı duyuş]'ların, kendi üstüne dönmelerin dünyasıdır. Bu benzeşimler haline gelmiş dünyayı ilk gören romantiklerdir[321].

Her ne kadar Benjamin, bu karşılıklı duyuş ve kendi üzerine dönüşlerin dünyasını ilk görenin romantikler olduğunu ifade etse de romantikler, bu payeyi kendilerinden önceki bazı isimlere verirler. Özellikle Shakespeare ve Cervantes romantikler açısından safkan birer romantiktirler. Onların metinlerinde edebiyat ve felsefe iç içe geçmiş, her şey felsefî bir hüviyet kazanmıştır. Sözgelimi Novalis, her şeyin sonunda felsefî bir hâl alabilecek oluşuna örnek verirken şöyle der: "Her şey sonunda felsefeye dönüşebilir, örneğin Cervantes'in Don Quijote'si[322]."

Shakespeare ve Cervantes'in romantikler tarafından kendi öncüleri olarak görülmesi önemlidir çünkü bu iki isim çığır açıcı figürlerdir. Schlegel, Cervantes ve Shakespeare'in büyüklüğünü şöyle anlatır: "bu iki adam öylesine büyüktürler ki, diğer her şey onlar için hazırlayıcı, açıklayıcı ve tamamlayıcı bir çevre olarak görünür[323]." Şimdi bunu göz önünde bulundurduğumuzda, Schlegel'in Cervantes ve Shakespeare'i öncü romantikler olarak görmesi, sanatın en yetkin formunun ancak romantik bir kavrayış yahut tinde ortaya çıkacağına olan inancını yansıtır. Zira Romantiklere göre bu denli büyük figürler olan Shakespeare ve Cervantes, romantik tinin yaratıcıları olarak romantik stratejiler kullanmışlardır.

Romantiklerin *Hamlet* ve *Don Quijote*'yi romantik olarak değerlendirmesi boş bir kuruntuya dayanmaz. Bu iki metin Schlegel'in anladığı anlamda ironi başta olmak üzere romantik stratejiler kullanırlar. Her şeyden evvel iki metin de kendi kendine gönderme yapar ve kendi üstüne kapanır. *Hamlet* oyununda, babası olan kralın amcası tarafından öldürüldüğünden şüphelenen Hamlet, amcası önünde oynattığı bir tiyatro oyunuyla öldürenin amcası olduğundan emin olur. Oyun içinde yer alan bu oyunda, tıpkı Hamlet'in babasının başına geldiği gibi, bir Kral kardeşi tarafından öldürülür ve Kral'ın karısı, katil

[321] Walter Benjamin, Proust İmgesi (çev. Orhan Koçak), Son Bakışta Aşk, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.111.
[322] Novalis, Aphorismen und Fragmente 1798-1800, https://www.projektgutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html
[323] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, s. 299.

kardeş ile evlenir. Dahası metnin başka bir yerinde Hamlet, oyundaki tiyatrocularla tiyatro üzerine konuşup onlara tiyatronun ne olduğuna dair küçük bir söylev çeker[324]. Burada hem oyun içindeki oyuncular oyunda geçen temalar üzerine düşünür hem de seyirciden bu beklenir. Benzer bir durum Cervantes'in *Don Quijote*'sinde de gerçekleştir. *Don Quijote*'nin ikinci cildinde, Don Quijote ve Sancho Panza'nın hikâyeleri bir kitap olarak çıkar ve Don Quijote kendi hikâyesini dinler[325]. Metinlerin kendilerine gönderme yapmaları tam da romantiklerin istediği, metnin kendi içine bükülmesini beraberinde getirir. Metin kendi içerisine bükülerek adeta sonsuzca kendi içinde döner ve böylelikle kendi kendisinin farkına vararak, kendine mesafe alır. Bu eserler romantiklerin istediği tarzda kendi eleştirisini, kendi dekonstrüksiyonlarını kendilerinde barındıran eserlerdir.

Toparlayarak söylemek gerekirse, romantikler sembollere, alegoriye, ironiye, metaforlara dayanan, felsefe ve edebiyatın içe içe geçtiği ve bu yapısıyla da anlamın kuşatılmazlığını vurgulayan ve kanıtlayan yeni bir türün peşindedirler ve bunu romantik edebiyat olarak adlandırırlar. Bu tür bir anlam, sonsuz ve asla tüketilemeyecek olan, lâkin devamlı dile getirilmeye çabalanan, ne kadar arzularsak arzulayalım, tüketici şekilde kuşatamayacağımız Mutlak'a yakınlaşma umut ve imkânını ihtiva etmektedir. Burada mutlak temsiller mevcut değildir, temsil ancak alegori, metafor, Witz ve ironiyle mümkündür çünkü derin olan tüketilmez olandır. Şu hale romantik muhayyilede özü ele geçirmeye kalkışmak, bir nesneyi bütünüyle temsil edebileceğimize inanmak, onun mahiyetini bütünüyle betimlemeye kalkışmak bizzat yaşamın kendisine karşı ya da muarız bir çabadır çünkü bu oluşu, yaşamı, akışı durdurmaya çalışmaktır.

Romantik tavır anlamdan yahut ifade etmekten bütünüyle vazgeçmek demek değildir. Romantikler tabii olarak anlamın arayışındadırlar fakat bu arayışa onu asla tam olarak ele geçiremeyecek olmanın bilinci eşlik eder. Birçok romantik tema, en temelde bununla alâkalıdır. Bitmek bilmeyen yolculuk özlemi, uzak diyarlarda olma isteği, başka kültürlere duyulan ilgi, disiplinler arası sınırların belirsizleştirilmesi, sürekli kendi içine dönmeler, kendi üzerine katlanmalar, hepsi aslında bir amacın başka başka tezahürleridir. Tam da bu nedenle yani bu daima arayış halinde olma nedeniyle, daha önce bahsetmiş olduğumuz gibi Novalis felsefeyi yurt özlemi (heimweh) olarak tanımlar. Bu tanımda

[324] Sheakespeare, Hamlet (çev. Orhan Burian), Maarif Vekaleti Basımevi, Ankara, 1958, s.83.
[325] Miguel de Cervantes Saavedra, Don Quijote II (çev. Roza Hakmen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 465-472.

felsefe evde olmak demek değildir. Evde olma içgüdüsüdür[326]. Evi özlemek ama bir anlamda varamayacağının acıyla farkında olmak. Daima eve ulaşmaya çalışmak ama varamamak. Bu felsefeyi sonsuz bir etkinlik haline getirecektir. Rahat sığınakların, kaçış noktalarının olmadığı, daimî çabayı gerektiren sonsuz bir faaliyet dönüşecektir felsefe. Burada nihai son yoktur. Ancak tekrar söylemek gerekirse, bu anlamdan vazgeçmek demek değildir. Onu elde etme kibir ve iddiasından vazgeçerek, sonsuz bir özlemle anlama ulaşmaya çalışmaktır. Bu görüşleriyle romantik muhayyile, sistemlerin güvenli limanlarına sığınmak yerine, anlam deryasının sonsuzluğuna açılmaya cüret ve cesaret etmiştir.

[326] Novalis, Das Allgemeine Broullion, s. 155, fr.857.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

İMKÂNSIZIN SINIRINDA: NIETZSCHE FELSEFESİ

Nietzsche'nin felsefesi belki de üzerinde en çok ihtilaf bulunan, en çok tartışılan felsefelerden birisidir. Kimi meseleler üzerinde ihtilaflar o denli derinleşir ki, birbirine taban tabana zıt iki görüş, kendi öncülleri olarak Nietzsche'yi gösterebilir. Bu özelliği hasebiyle Nietzsche felsefesi aynı anda sözgelimi, Nazizm'in öncüsü ve Nazizm'in baş düşmanı, muhafazakâr ve anti-muhafazakâr, gerici ve ilerlemeci, bilim karşıtı ve katı bir bilimci vb. olarak adlandırılır. Tam da üzerindeki bir türlü kaldırılamayan sis perdesi nedeniyle Nietzsche felsefesi güncelliğini ve cazibesini hiç kaybetmeden korumakta ve düşünce açısından ufuk açıcı bir kaynak olma özelliğini sürdürmektedir. Bir dönem muhafazakârların ve devamında Nazilerin, sonra modernistlerin daha sonra postmodernistlerin 'favori' filozofu olarak Nietzsche, günümüzde çarpıcı derecede farklı bir alan tarafından, Transhümanizm tarafından, söz konusu düşüncenin çığır açıcı figürü olarak sunulmaktadır[327]. Gerçi bir filozofun yahut düşünürün metinleri ve görüşleri hususunda anlaşmazlık olması düşünce tarihinin pek sık rastlanılan olaylarından birisidir ve hemen her filozofun düşüncelerini ele almak kendi içinde birtakım güçlükler barındırır. Filozofların düşüncelerini inceleme iddiasında olan metinler, her filozofun kendi düşünce dünyasından ve üslûbundan kaynaklanan birtakım problemlere sahiptir. Bununla beraber Nietzsche söz konusu olduğunda söz konusu güçlük şekil değiştirerek bambaşka bir hâl alır. Badiou'nun da vurguladığı üzere, eğer felsefe Platon'dan bu yana,

[327] Çeşitli transhümanistler Nietzsche'yi transhümanizmin öncüsü olarak görürler. Sözgelimi ünlü transhümanist Max More, kendi düşüncelerini şekillendirirken Nietzsche'den esinlendiğini dile getirir. (Bkz. Max More, The Overhuman in Transhuman, Journal of Evolution and Technology - Vol. 21 Issue 1, s. 2.) Hiç şüphesiz bu mesele tezimizin kapsamının bütünüyle dışındadır. Bununla beraber bize göre Nietzsche transhümanizme yakın olmak, onun öncüsü olmak şöyle dursun, transhümanist fikirlerin tam karşıtı bir düşüncenin vücut bulmuş hâlidir. Onun felsefesi asgari dikkat gösterilerek incelendiğinde, felsefesinin hemen her satırına sinen havanın transhümanist ideallerin karşısında yer aldığı fark edilebilir. Transhümanizmin temelinde yer alan iki kavram karşısında Nietzsche'nin tavrı bunu dahi bunu açıkça ortaya koyar. Buna göre gerek hümanizmden duyduğu derin şüphe gerekse de modern bilim karşısında takındığı eleştirel tavır buna örnek olarak verilebilir. Nietzsche ile transhümanizm arasındaki sözde ilişkiye dair yazmış olduğumuz eleştirel bir metin için bkz: Ali Han Babuççu, Nietzsche'nin Transhümanizm ile (Olmayan) İlişkisi Üzerine, Pasajlar Dergisi, sayı: 11, 2022, ss. 101-120.

argümanlar ve karşı argümanlara dayanan diyalojik bir yapı olarak görülebilirse, Nietzsche düşüncesi bunun dışında kalır. Onun felsefesi bu anlamda diyalojik değildir[328]. Nietzsche düşüncesi diyalogtan olduğu kadar diyalektikten de kendisini sakınan bir çerçeveye sahiptir ve bu nedenle Nietzsche felsefesinde kanıtlama istemi yoktur. O daha da ileri giderek bu tür düşünme tertibatını tahrif etmeye ve bunun yerine başka türlü bir düşünme biçimi ikâme etmeye çabalar. Bu bakımdan Nietzsche'nin çekiçle felsefe yapma iddiası önem arz eder çünkü çekiç bir yandan mevcut yapıyı yıkarken öte yandan yeni bir düşünme tarzının, olumlayıcı bir düşünme tarzının temellerinin çivilerini çakar[329]. Onun felsefesi söz konusu olduğunda zorluklar öyle bir noktaya varır ki bazı en temel kavramlarda dahi mutabakat söz konusu değildir. Görüşlerinin sabitlenmesinin zorluğu, aynı anda birbirine karşı görüşleri ihtiva eden metinleri, birçok konuda olduğu gibi üslûp konusunda da oldukça radikal bir tavra sahip olması bu anlaşılma güçlüğünü doğurmuş ve Nietzsche'nin anlaşılması en zor filozoflardan birisi olarak ün yapmasına neden olmuştur. Bu tartışmalar öylesine geniş bir alana yayılmıştır ki Jaspers Nietzsche düşüncesi söz konusu olduğunda hiçbir eserinin merkezi öneme sahip olmadığını ve onun bizim anladığımız anlamda bir ana esere sahip olmadığını vurgulamak zorunda kalır[330]. Bunun temel nedeni hiç şüphesiz Nietzsche'nin kendisidir. Onun felsefesinde karşıtlar rahatlıkla birlikte anılabilirler. Strauss Nietzsche'nin karşıtını söylemediği hiçbir şeyi dile getirmediğini vurgularken, onun düşüncesinin kasıtlı olarak sistematik olmadığına işaret eder[331]. Bununla beraber bu türden bir zorluğu Nietzsche'nin mustarip olduğu/olacağı bir durum olarak tasavvur etmek hata olacaktır. Zira tam tersi şekilde o, anlaşılmamayı, güç anlaşılmayı arzular. Nietzsche hemen her cümlesi üzerinde mevcut bulunan bu ihtilafı

[328] Baidou'ya katılmakla birlikte burada bir dipnotla ondan ayrıldığımız noktayı vurgulamak istiyoruz. Evet, Nietzsche felsefesi klasik felsefe yapma biçimlerinden farklılaşır ve argüman-karşı argüman çerçevesinden bakıldığında diyalojik değildir. Fakat biz Nietzsche felsefesinin farklı türde bir diyalog içerdiği kanaatindeyiz. Nietzsche dil ile iç içe geçirdiği üslûbunda sistematik olarak kendisini açıklamaz. Bununla beraber sürekli kesintiye uğrayan ve okuru devamlı muammada bırakan üslûbu okuru metnin bir parçası kılmak isterken, okurla farklı türden bir diyaloga girer. Bu devamlı yeniden başlayan bir diyalog olarak asla sonlanmaz.

[329] Alain Badiou, Nietzsche: Anti-Felsefe Seminerleri (çev. İsmet Birkan), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 15.

[330] Karl Jaspers, Nietzsche Nasıl Felsefe Yapıyordu? (çev. Murat Batmankaya), Alfa Yayınları, İstanbul, 2013, s. 4.

[331] Leo Strauss, Nietzsche: İyinin ve Kötünün Ötesinde (çev. Özgüç Orhan), Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 38.

öngörür ve talep eder. "Hiçbir zaman anlaşılamayacağız" der, "işte buradan gelir otoritemiz (KSA 6: 58, GD, Vorwort)[332]."

Nietzsche'nin kavramlarını bile isteye belirsizliğe açmasının yanında, onu anlamayı zorlaştıran durumlardan birisi de onun düşünceleri etrafında çok çeşitli yorumlar nedeniyle oluşan sis perdesidir. Nietzsche'nin kavramlarını yoruma açık bırakma çabasına rağmen yorumcular kimi zaman, onun niyetine tamamen ters düşecek şekilde, söz konusu kavramları sabit-metafizik içeriklerle içeriklendirmeye çabalarlar. Jutta Georg, Nietzsche'nin kavramlarına kesin anlamlar atfetmenin yanlışlığına değinirken, Nietzscheci soy kütüğün bize gösterdiği şeyin, onun kavramlarının mutlak ya da sabit hiçbir değere sahip olmadığını yalnızca diferansiyel bir değere sahip olduğunu öne sürer. Bu kavramlar metaforik kökenlere sahiptirler, açıkça değişkendirler, hiçbir şekilde nesnel değildirler ve çoğu zaman birbirlerinden karşıt perspektifleri temsil ederler[333].

Nietzscheci felsefenin bu özelliği düşünüldüğünde, Sommer, bizi haklı olarak Nietzscheci kavramları yorumlarken aceleci olmamamız, onun sözde 'ana öğretilerinin' üzerine atlamamamız konusunda uyarır. Nietzsche araştırmacılarının genellikle yaptığı gibi Nietzsche felsefesini yorumlarken 'güç istenci', 'ebedi dönüş', 'üst insan' vb. kavramlara sabit anlamlar vererek onu anlamaya çalışmak, söz konusu felsefenin zenginliğini gözden kaçırmakla sonuçlanabilir. Ona göre bugün Nietzsche hakkında ciddi biçimde düşünmek isteyen herkes işe sözde 'ana doktrin' kalıplarından kurtulmakla başlamalıdır[334]. Ancak eğer sürekli karşımızda duran sürekli olarak karşıtlıkları vurgulayan bir felsefe varsa bu ne anlama gelecektir? Sommer haklı olarak "Nietzsche felsefesi yakından incelendiğinde eğer elimizde sadece Nietzsche'nin, çok farklı yönlere işaret ettiği görülen metinleri varsa, Nietzsche'nin felsefesinden geriye kalmış olan

[332] Anlaşılmayı zorlaştırmak, zor hâle getirmek Nietzsche açısından önemli bir temadır. Sommer'in dikkat çektiği üzere Nietzsche'nin ismini hayranlıkla andığı birçok isim için geçerli olduğu üzere, anlaşılmamak bir tür ölümden sonra yeniden doğuş ihtimali getirir ki tam da bu nedenle Nietszche bazı insanların ölümlerinin ardından doğduğunu dile getirecektir. Ayrıca anlaşılmak, basitleştirilip ötekilerle aynı kefeye konmaktır ki, Nietzsche'nin okuduğu kimi kitaplarda anlaşılmanın aleyhine olan cümlelerin altı çizilmiştir (Andreas Urs Sommer, Kommentar zu Nietzsches Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, De Gruyter, Berlin, 2012, ss. 239-240).

[333] Jutta Georg, Hat Man Mich Verstanden. Nietzsche: Philosophieren in Metaphern, J. B. Metzler, Stuttgart, 2018, s. 2.

[334] Andreas Urs Sommer, Nietzsche und Die Folgen, J. B. Metzler, Berlin, 2019, s. 192.

nedir?[335]" sorusunu sorar. Nietzsche bize ne söyler? Eğer birbiriyle taban tabana zıt görüşlerin temellendirilmesi için kullanılıyorsa, yani her anlama geliyorsa buradan aynı zamanda hiçbir anlama gelmediği sonucu çıkarılabilir mi? Nietzsche felsefesi söz konusu olduğunda bu soru daima gündemdedir. Peki ama Nietzsche felsefesinde öne sürülen görüşler gerçekten de her anlama gelir mi? Onun felsefesi, her görüşün kendinde haklı olduğu bir radikal rölativist görüşe izin verir mi? Bu bakımdan Nietzsche her şeye izin veren ve böylece esasında bir felsefesi olmayan bir düşünür olarak değerlendirilebilir mi? Bu metinde bunun doğru olmadığını göstermeye çabalanacak, Nietzsche felsefesinden gerçekten kalanın ne olduğunu ortaya koymaya çalışılacaktır.

Her şeyden önce Nietzsche'nin aynı anda karşıtları dile getirmesi ve anlaşılmama isteği, bizde Nietzsche'yi salt bir rölativist olarak görme yönünde bir eğilim doğurmamalıdır. Zira onun niyeti Antik Yunan'ın ünlü sofist metni *Dissoi Logoi*'nin bilinmeyen sofist yazarının amaçladığı gibi her şeyin göreli olduğunu göstermek değildir. Nietzsche'nin bu tavrının temelinde, okurun alıştığı ve konforunu sürdüğü akıl yürütmeleri tahrif etmek, sabitliklerin karşısına oluşun zenginliğini vurgulama isteği ve amacı yatar.

Onun felsefesinin işaret ettiği temel ufuk nihilizm batağına saplanmış vaziyette bulunan, tüm yaratıcılık yetilerini kaybetmiş veya hızla kaybetmekte olan insanlara yeni bir yol, başka bir ihtimâl olduğunu hatırlatır. İleride daha detaylı olarak göreceğimiz üzere, mevcut durumda insan bir dekadans hâlindedir. Nietzsche bu durumun ortaya çıkmasında payı olan hemen tüm kurum ve kavramları tahrif ve tahrip etmeyi amaçlar ve bunun için de çok çeşitli stratejiler kullanır. Hemen her hususta yeni bir başlangıç talep eden Nietzsche, kullandığı farklı stratejiler aracılığı ile kendi felsefesinin, gelecekte ortaya çıkmasını amaçladığı felsefeye bir zemin olmasını arzular görünür.

Nietzsche, derin bir kriz içerdiğini düşündüğü insanın mevcut durumunda Batı felsefesinin ve Batı metafizik geleneğinin doğrudan payı olduğu kanaatini taşır. Ona göre akıl-doğa, zihin-beden, varlık-oluş türünden ayrımlarla işleyen ve varlığını bu ayrımlara borçlu olan metafizik, yaşamdan büyük bir kopuşa işaret eder. Ona göre bu gelenek yaşamı, yaşamın yaratıcı enerjilerini inkâr edip onlara sırt çevirerek, insanın

[335] Andreas Urs Sommer, Was Bleibt von Nietzsches Philosophie?, Nietzsches Literaturen (ed. Ralph Häfner, Sebastian Kaufmann & Andreas Urs Sommer), De Gruyer, Berlin, 2019, s. 103.

zamansallığını ve yeryüzüne bağlılığını inkâr ederek, tatmini, esasında varolmayan, bir hiçlikten ibaret olan, 'öte'de arar. Bütün metafizik düalistik yapıların esasında nihilizmin ve bu dünyaya duyulan hıncın işaretlerinden ibaret olduğunu düşünen Nietzsche, varolma nedenini bu dünyadan, dünyasallıktan alan yeni bir düşünme biçimi talep eder. Bütün düşünce sistemlerinin en temelde ya bir çöküş ya da bir gelişimi ifade ettiğine inanan Nietzsche'ye göre Sokrates'ten Schopenhauer'e kadar bütün Batı metafizik geleneği devasa bir çöküşün işaretidir.

Devamlı olarak 'öz'leri değişmeyen birtakım karşıtlıklar ileri sürerek ve bu karşıtlıklardan birisini yüceltip, ötekisini değersizleştirerek iş gören Batı felsefesi esasında kurgulardan ibaret olan bu kavramlar uğruna gerçekliği yok sayar. Sözgelimi temel bir karşıtlık olan varlık-oluş karşıtlığı ekseninde, Parmenides'ten bu yana felsefeciler değişenin bilgisinin olmayacağından hareketle, değişmeyeni, sabit olanı aramışlar ve bu arayış neticesinde oluşu ve oluşun vücuda geldiği yeryüzünü küçültmüş ve küçümsemişlerdir. Oysa Nietzsche bu tür bir karşıtlığı yadsır. Ona göre varlık dediğimiz şey, oluştan başka bir şey değildir. Ancak oluş burada metafizik bir kategori olarak görülmemelidir. O, Batı metafizik geleneğinin klasik varlık-oluş karşıtlığında bir taraf tutmaz. Ona göre varlık-oluş türünden iki kutup yoktur. Zira oluş dışında hiçbir şey yoktur. Bu söylenenlerden hareketle Nietzsche'nin 'varlık' -metafizikçilerin önerdiği anlamda değişmeyen varlık- reddinin ardında mevcut bazı temel kabuller vardır. İlk olarak Nietzsche açısından dış dünyanın, fiziki dünyanın üstünde veya ötesinde metafizikçilerin iddia ettikleri türden değişmez, sabit, oluş-dışı, bir hakiki dünya yoktur. Bu hakiki dünya esasında salt bir kurgudur. Böyle bir dünya olmadığından, bu dünyayı tanımlarken kullandığımız varlık türünden bir sözcük de esasında kurgudan ibarettir. Zira akışın-oluşun içerisinden herhangi bir şeye değişmez bir isim verme eylemi, son tahlilde yanlış olmakla, aldatıcı olmakla, kurgu olmakla mukadderdir. Nietzsche açısından farkında olunması gereken gerçek sadece metafiziksel dünyanın bir kurgu olduğu değil, dilin yapısından kaynaklanan bütün kavramlarımızın da esasında kurgu olduğu ve oluştan ibaret olan yaşamın bu özelliğini gölgelediğidir[336].

[336] Ofelia Schutte, Beyond Nihilism: Nietzsche without Masks, The University of Chiago Press, Chiago, 1984, s. 40.

İşte Nietzsche, metafiziğin ve metafiziksel düşünme pratiklerine dayanan kavramlarımızın bu özelliklerini aşındıracak stratejiler arar. Zira işaret ettiğimiz üzere ona göre bu dünyaya ilişkin verilecek her yargı zorunlu olarak yanlış olmak durumundadır. Nietzsche bunu yayımlanmamış bir fragmanında şu şekilde dile getirir: "Oluş hâlindeki dünyanın karakteri formüle edilemez, yanlış, kendi içinde çelişkili olarak tanımlanabilir (KSA 12: 382, NF-1887,9[89])." Burada olmak ve bilmek esasında birbirini dışlar. Sabitliklerin olmadığı bir dünyada nihaî ve değişmez hükümler vermek imkânsız hâle gelecektir. Herakleitos'un aynı ırmağa iki kez girilmeyeceğini söylemesinin nedeni olan oluş dünyası Nietzsche'de nihai yargının imkânsızlığı problemini gündeme getirecektir. Oluşa dair her yargı, daimî oluşun bir ânını, bir hâlini dondurup, onu nihai hâl ve durum olarak sunacaktır. Hiçbir düzene sahip olmayan bu sonsuz akışa ve oluşa, bitimsiz kaosa bir düzen dayatmaktır. Bilme olarak kurguladığımız şey esasında çoğunlukla şematize etme, sistem içerisine sokma, kategorize etmeden ibarettir. Zira Nietzsche açısından aklın kategorileri olarak sunulan şeylerin temel amacı bilme değil, şematize etme ihtiyacından doğar (KSA 13: 333, NF-1888,14[152]).

Tam da bu nedenle Nietzsche düşüncesi çalışmamız açısından da önem arz edecek olan çeşitli stratejileri devreye sokmak suretiyle Batı metafizik geleneğinin söz konusu karakterini aşındırmak, yıkmak ister. Böylelikle ona alternatif bir kültür ve düşünme biçimi ortaya çıkarmayı arzular. Onun yoruma yaptığı radikal vurgu söz konusu stratejilerin önde gelenlerindendir. Buna göre Nietzsche açısından filozofların mütekabiliyet olarak hakikât iddiaları, her ne kadar kendileri son derece emin görünseler de esasında kurgular olan yorumlardan ibarettirler. Zira herhangi bir kavramın ve hakikât iddiasının tekabül edebileceği sabit varlıklar söz konusu değildir. Bu açıdan Nietzsche'ye göre, filozoflar bir konu hakkında soru sorarken ve soruşturdukları konunun 'kendinde' mahiyetini kavramaya çalışır görünürken yaptıkları şey, soruşturdukları olgu yahut konunun kendi zaviyelerinden bir yorumlamasını yapmaktır. İşte Nietzsche kendi perspektivizmini gündeme getirerek bu durumu göstermeye çabalar.

Zaman ve zamansallığa yapılan vurgu, tarihin, nesnelerin, insanın, doğanın bir yerde sabit kalmadığı, hep değişim içinde olduğu inancı üzerine yükselen bilinç Nietzsche'nin eserlerinde önemli bir yer tutar. Metafiziğin, mantıksal kategoriler aracılığı ve yardımıyla hayatı, yaşamın akışını sabitlemeye çalıştığı, varlığa, değişmezliğe, zamandışılığa, ezeli-ebediliğe vurgu yaptığı yerde Nietzsche oluşun hep süregelen akışını

önplana çıkarır. Ona göre sabitliklere ve değişmezliklere vurgu yapmak bir tür atalet istemi iken, belirsizliği, daimî değişimi, oluşu, çokluğu kabul etmek güç sahibi olmanın işaretleridir (KSA 12: 120, NF-1885,2[117])[337]. Yorumun gücüne inanmak, perspektifler bolluğuna vurgu yapmak, belirsizliğe, oluşa, ihtimallerin zengin dünyasına açılmaktır.

Bununla beraber daha önce de vurgulamış olduğumuz üzere, Nietzsche bir rölativist değildir. Salt eleştiri yapan ve karşılığında hiçbir olumlu teori gündeme getirmeyen bir isim de değildir. O, Batı metafizik düşüncesinin ve ahlâk temelinde Batı kültürünün bir eleştirisini yaparken, olması gereken bir felsefî düşünmeden ve kültürden bahseder. İnsanları yeni bir kültür oluşturmak ve yaratmak için çağıran Nietzsche açısından bu türden bir kültürün ortaya çıkmasındaki temel araç her şeyden evvel sanattır. Nietzsche'ye göre sanat vasıtasıyladır ki insan, kişisel varoluşunun dar bakışının ötesine geçebilir ve Dionysosça bir içgörü kazanabilir. Bu nedenle Ansell-Pearson Nietzsche'nin sanat vurgusunun politik bir boyutu olduğuna da işaret eder zira Nietzsche'in estetizmi, temelde estetizmin hayatın tüm alanlarına yayılması çabasını ihtiva eder[338]. O sanatı ve edebi formları kullanmak suretiyle düşüncesine sabitlenemez bir öge katmaya çalışarak felsefesini indirgenemez bir hâle getirmeyi amaçlamış, düşüncesini ve düşünmesini deneysel bir hâle getirmiştir. Sanat eseri ele gelmez yapısıyla, her zaman yoruma açık varoluşuyla buna en uygun varoluş formudur.

O halde Nietzsche'nin sanat vurgusu ve edebi formları kullanımı küçük bir azınlığı ilgilendirecek tâli bir konu olarak karşımıza çıkmaz. Onun sanata verdiği önem ve estetizmi tam da toplumun krizi olarak gördüğü şeyin panzehiridir. Nitekim Nietzsche açısından insanlığın önündeki en büyük tehlike olarak nihilizm, binlerce yıldır kullanılan düşünme formlarının da bir sonucu olarak artık kapıya dayanmıştır. Düşünmeyi estetize etmek, toplumu değiştirme çabasına matuf bir girişim olarak Batı düşüncesinin yüzlerce yıldır gördüğü en büyük meydan okuma olan devasa bir çabadır. Rampley, Nietzsche'de sanatın oynadığı devrimci rolü son derece isabetli şekilde şöyle dile getirir:

> "Nietzsche'de estetik reformun gerekliliği kavrayışı, geniş bir kültürel kriz duygusundan kaynaklanır. Estetik yenilenme sadece estetik pratiğin geçmişten miras alınan biçimlerinin çağdaş kültürle anlamlı bir ilişki kuramamasından ötürü gerekli

[337] Burada güç sahibi olmanın atalet ile karşılaştırılıyor olması manidardır. Örtük olarak vurgulandığı üzere, güç sahibi olmak, çoğunlukla kavrandığı şekliyle sabit, değişmez bir son nokta değil, ataletin karşısında daimi bir harekettir.

[338] Keith Ansell-Pearson, Kusursuz Nihilist (çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 21-22.

> değildir. Aynı zamanda onun aracılığı ile modernitenin üstesinden gelineceği için de gereklidir. Bu bakımdan Nietzsche, estetik reformun kültürel bir devrime yol açacağı şeklindeki Schillerci geleneği sürdürür görünmektedir. Bununla beraber arada önemli bir fark vardır. Novalis ve Schlegel gibi erken romantikler için geçerli olduğu üzere, Schiller için de estetik ve kültürel yenilenme aşkın bir değer adına talep edilir. Onlar için sanatın baskın kültürel dışavurumu olarak iş gördüğü dışsal bir norm mevcuttur. Nietzsche açısından kriz daha farklı bir mahiyettedir. Kriz sadece çağdaş kültürel pratiklerin ve kurumların tartışmalı değerlerinden kaynaklanmaz aynı zamanda dışsal normlara bağlı kalma olanağının ortadan kalktığının farkına varılmasından da kaynaklanır[339]."

Şu hâlde bu çalışmada savunulacağı üzere onun düşüncesi karakterize eden temel meseleleri daha sağlıklı biçimde kavramak, ortaya koyduğu kavramlara sabit içerikler vererek onu taşlaştırmak yerine Nietzsche'nin felsefe yapma biçimlerine odaklanmak suretiyle mümkün olacaktır. Çünkü söylediği hemen her kavramın bilinçli olarak tam tersini de söyleyen Nietzsche, bunu yapmak suretiyle de kendi felsefesini icra eder. Bu yeni felsefe yapma tarzı estetik bakışın ve edebi biçimlerin hâkim olacağı deneysel bir felsefe yapma tarzıdır. Bu deneysel felsefe, estetik bir perspektif aracılığı ile metafiziği ortadan kaldırma ve yeni bir başlangıç yapma arzusuna tekabül eder. Bu, felsefeyi sanatçının bakışı altında sanatı ise yaşamın merceği altında görmeyi arzulayan bir felsefedir. Patrick Wagner'in dile getireceği üzere, onun çeşitli edebi formlar altında felsefî söylem ve düşünmeyi aşındırma çabası kimi zaman irrasyonalizm, şüphecilik ve rölativizm gibi etiketlerle anlaşılmaya çalışılsa da burada esas olarak varolan, felsefî söylemin oluşturulma biçimine yönelik eleştirel bir duyarlılıktır. Bu türden bir kavrayışta felsefe, sözcükler, metaforlar, deyimler ve üslup, söz konusu düşüncenin karakterinin ve motiflerinin kaçınılmaz olarak içine kazındığı bir alan hâline gelecektir[340]. Böylelikle edebî formlar aracılığı ile sanatsal bir hâle getirilen deneysel felsefe, hakikât pathosu ile karakterize olan klasik felsefenin karşısına çıkarılır. Böylelikle, Sommer'in yukarıda andığımız 'Nietzsche felsefesinden geriye ne kaldığı yönündeki' sorusu yanıtlanabilir hâle getir. Nietzsche'den günümüz felsefesine miras kalan temel özellik yazma biçimlerinde kristalize olan, tüm sabit düzenlemeleri, nihai önermelerdeki tüm kısıtlamaları reddeden bir felsefe yapma, bir düşünme pratiğidir[341]. O düşünmeyi estetize etmek ve edebî formları felsefesinin merkezine yerleştirmek suretiyle, derin hoşnutsuzluk

[339] Matthew Rampley, Nietzsche, Aesthetics and Modernity, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 215-216.
[340] Patrick Wagner, Schein und Wahrheit: Nietzsches Philosophie der Poesie, Nietzsche als Dichter, (ed. Katharina Grätz & Sebastian Kaufmann), De Gruyter, Berlin, 2017. ss. 318-319.
[341] Andreas Urs Sommer, Was Bleibt von Nietzsches Philosophie?, s. 110.

duyduğu modern toplumu ve Batı düşüncesini dönüştürmeyi amaçlarken, bize başka türlü düşünebilmenin sınırlarında gezinmeyi amaç edinen deneysel bir felsefe miras bırakmıştır.

3.1. Nietzsche ve Modern Hoşnutsuzluk

Erken dönem Alman romantiklerinin felsefesi gibi Nietzsche felsefesi de farklı bağlam ve anlamlara sahip olmakla birlikte, temelde bir kriz düşüncesi etrafında vücuda gelir. Nietzsche'nin düşünmeyi estetize etme çabasını anlamak, ilk elden onun yaşadığı çağdan, yaşadığı çağın hâkim insan tipinden ve bu tipin değerlerinden duyduğu hoşnutsuzluğu kavramakla mümkündür.

Öyle ki Nietzsche felsefesi, onun kullandığı kavramlar, hemen her noktasında son derece kesif bir hoşnutsuzluğun, memnuniyetsizliğin ve radikal bir değişim talebinin damgasını taşır. Bu hoşnutsuzluk mevcut durumdan ve mevcut durumu yaratan, oluşturan değerlerden kaynaklanan ve son tahlilde onları değiştirmek, dönüştürmek isteyen bir hoşnutsuzluktur. Bu noktada Nietzsche'nin memnuniyetsizliğinin temelinde yaşadığı modern toplumun, modern toplum pratiklerinin yattığını söylemek hata olmaz. Nitekim Rosen, taşkın retoriği ile Nietzsche'nin gerçekleştirmek istediği şeyin Aydınlanmanın ve Aydınlanma değerleri üzerine temellenen modern toplumun bütün dünyada hissedilen dejeneratif sonuçlarının ve değerlerinin, değerlerin yeniden değerlendirilmesi yoluyla dönüştürülmesi çabası olduğuna işaret eder[342].

Modernitenin yaratmış olduğu rahatsızlık teması, daha önce de vurgulamış olduğumuz üzere, özellikle on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ortaya çıkan problemlerle ilişkilidir. Söz konusu tarihten itibaren bir tüketim toplumunun görünür hâle gelmeye başlaması ve bu toplumun değerlerinin ve zevklerinin ahlâkî duyarlılıkta, estetik duyuşta ve nihayet kültürde hâkim olmaya başlaması, gittikçe artan bir hoşnutsuzluğun da yükselmesine neden olmuştur. Aydınlanmanın dine karşı gerçekleştirdiği hücumun, klasik yahut teleolojik açıklama modellerinin tahrif ve tahrip edilmesinin, ahlâkî ve politik yaşamın gittikçe artan sekülarizasyonunun etkileri, modern bireyin doğasına

[342] Stanley Rosen, The Mask of Enlightenment: Nietzsche's Zarathustra, Yale University Press, New Haven, 2004, s.5.

yapılan vurgular ve bu vurguların sonuçları söz konusu rahatsızlığın kimi veçheleridir[343]. Daha önce de üzerinde uzun uzun durmuş olduğumuz üzere yirminci yüzyılda eser veren birçok düşünürde ortak olan nokta, modernite ile büyük, onulmaz, geri çevrilemez bir kopuşun ve kapatılamaz bir yarığın vücuda geldiği vurgusudur. Eski toplum biçiminin sakin, düzenli, güzel zamanlarının yerini insanların cehennemvâri bir şimdiye mahkûm oldukları yeni bir toplum modeli almıştır. Kültürün yozlaşması, kültürel filistinizmin hâkim olması vb. temalar gittikçe yükselen bir sesle dile getirilmiştir. Bu temaların birçoğu Nietzsche felsefesinde de mevcuttur.

Fakat onu benzersiz kılan birçok özelliğinin yanında en önemlilerinden bir tanesi, artık inkâr edilemez boyutlarda görünür olan kültürel filistinizmin ve son tahlilde nihilizmin, büyük bir kopuş sonucunda ortaya çıkmadığı tam tersine belirli bir dünya kavrayışının kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıktığı görüşüdür. Ona göre modernite ile birlikte görünür olmaya başlayan ve birçok düşünürde ciddi rahatsızlık yaratan temalar, belirli bir ahlâkın ve dünya görüşünün sonucudur. Pippin'in de işaret edeceği üzere, ona göre, gelenekten kopuşun neticesi olarak görülen modernitenin bütün kurumları; nedensel ve deterministik açıklama tarzıyla modern bilim, liberal-demokrat politik düzen, hümanizm vurgusu, sosyalizm vb. bütün fenomenler temelde Hristiyandır yahut Hristiyanlığın veya Hristiyan düşünme tarzının işaret ettiği psikolojik ve ahlâki ufkun bir sonucudur[344].

Bununla beraber Nietzsche açısından modernitenin hiçbir ayırt edici özelliği olmadığını söylemek, onu geleneğin hiçbir farka sahip olmayan salt devamı olarak gördüğünü söylemek de hata olur. Modern yaşam geleneğin bir devamı olmakla birlikte son tahlilde Nietzsche'nin yaşadığı çağdan itibaren ortaya çıkan birçok fenomen ile birlikte insan, daha önce tecrübe etmediği birçok durumu tecrübe etmektedir. Daha evvel hiç olmadığı şekilde bir sürü toplumunun ortaya çıkması, hemen her yere sirayet eden değersizlik duygusu, güç yitimi olarak kendisini gösteren değerin ve arzulamanın gittikçe azalması vb. temalar Nietzsche'nin nihilizm olarak adlandırdığı durumun sayısız işaretlerindendir[345]. O itibarla Nietzscheci nihilizmi hakkıyla kavramak, onun nihilizmin

[343] Robert Pippin, Modernism as a Philophical Problem, s. 78
[344] Robert Pippin, Modernism as a Philophical Problem, s. 79
[345] Robert Pippin, Modernism as a Philophical Problem, s. 80-81

aşikâr biçimde görünür hâle geldiğini düşündüğü modern toplum eleştirisini anlamaktan geçer.

3.1.1. Modern Toplum ve İlerleme Söylemine Karşı

Nietzsche'nin modern toplum ve modernite eleştirisi, onun felsefesinin temelinde yer alan yaratıcılık ve kendini aşma (Selbstüberwindung) kavrayışlarıyla el ele gider. Devamlı olarak yeni ufuklara doğru ilerlemesi, hep yaratması, bunu yapabilmek için de devamlı kendisini aşması gereken insan, bu amaçla sürekli teyakkuzda olması gereken, rahatlığa, atalete gömülmemesi gereken bir canlıdır. Oysa modern toplumla birlikte asla gerçekleşmemesi gereken bir şey iyiden iyiye görünür hâle gelmiştir. İnsan yaratıcı güçlerini, yaratıcılık ihtimalini kaybetmeye başlamıştır. Nihilizmin iyiden iyiye aşikâr hâle geldiği ve esasında birçok temel bakımdan Hristiyanlığın dünya görüşünü devam ettiren modern yaşam pratikleri, yeryüzünde uğrunda yaşanmaya değer olan şeyleri ortadan kaldırmaktadır. *Putların Alacakaranlığı'*nda Nietzsche, demokratik-liberal modern toplumun kişinin kendisini aşma olanağına imkân tanıyan şeyleri düşman olarak gördüğünü ve son derece hızlı biçimde yaşayan modern içgüdünün, insanı, onun gücünü etkinleştiren kurum ve biçimleri reddettiğini dile getirir (KSA 6: 141-142, GD,Streifzuege,39). Oysa bu durum Nietzsche açısından yeryüzünde uğruna yaşanır şeylerin vücuda gelme ihtimalini sakatlayacak hatta ortadan kaldıracaktır.

Bu özellikleri itibariyle modern insanı Nietzsche, Zerdüşt'te "son insan" olarak adlandırıp tasvir eder. Son insan büyük olan, rahatını bozan, farklı olan her şeyden nefret eden insandır.

> "Yeryüzü küçüldü ve üstünde her şeyi küçülten son insan zıplıyor. Tarla piresi gibi soyu kurutulamaz onun; son insan en uzun yaşayandır.
> 'Mutluluğu icat ettik' der son insanlar ve gözlerini kırpıştırırlar.
> Yaşaması zor olan yerleri terk etmişlerdir çünkü insan sıcağa ihtiyaç duyar. Kişi hâlâ komşusunu sever ve ona sürtünür çünkü insanın sıcağa ihtiyacı vardır.
> Hasta olmayı ve güvenmemeyi günah görür onlar. İnsan etrafta gözü açık gezer. Taşlara ya da insanlara takılıp sendeleyen delidir.
> Ara sıra biraz zehir: en tatlı rüyaları verir. Ve sonunda çok zehir, tatlı bir ölüm verir.

> İnsan çalışır, çünkü çalışmak eğlencedir[346]. Ancak eğlencenin sarsmamasına da dikkat edilir.
> İnsan artık zengin ya da fakir olmayacaktır. İkisi de tehlikelidir. Kim yönetir artık? Kim boyun eğer? İkisi de çok tehlikelidir.
> Bir sürü ki çobansız! Herkes aynı şeyi istiyor, herkes aynı: kim ki farklı hisseder, tımarhaneye kendiliğinden gider (KSA 4: 19-20 – Za,I,Vorrede-5)."

Son insanın temsil ettiği modern toplum insanın kendisini aşma, yaratma imkânını elinden almaktadır. İnsanın yaratıcılık tohumlarını ekeceği toprak gittikçe verimsizleşmektedir. Bu nedenle Nietzsche, bütün ideallerini sıkıntısız, tasasız bir hayat ideali istikametine yerleştirmiş olduğu tüm kişilere ve kurumlara karşı son derece sert bir üslup kullanarak kendi felsefesini onların tam karşısında konumlandırır. Ona göre bu toplum ideali gerçekleştikçe yaşamın devamlılığını sağlayan gerilim ortadan kalkacak, çürüme, bozulma, soysuzlaşma her yere yayılacak ve insanlar tıpkı içinde bulunduğu suyun ısındığını fark etmeyen kurbağanın anlatıldığı hikâyede olduğu gibi kendi felaketlerine doğru sürüklenecektir.

1887 yılından kalan bir fragmanda Nietzsche modern insanın içinde bulunduğu konumu son derece canlı biçimde tasvir eder. Bu fragmanda moderniteyi beslenme ve hazmetme ile mukayese ederek ele alan Nietzsche bu dönemde duyarlılığın çok hassas hâle geldiğini, birbirini tutmayan (disparat) izlenimler bolluğunun her zamankinden çok olduğunu; yemeklerde, edebiyatta, gazetelerde, biçimlerde, damak tatlarında hatta manzalarda bir kozmopolitanizmin hüküm sürdüğünü dile getirir. Ona göre bu akışın temposu prestissimo[347]'dur. Bu türden bir toplumda izlenimler/duygulanımlar (eindruck) hızla birbirlerini silip birbirlerinin yerine geçerler. Kişi bir şeyleri içeri almaya (hereinnehmen), derinden kavramaya, hazmetmeye içgüdüsel olarak karşı koyar. Bundan ötürü hazmetme gücü gittikçe zayıflar. Bu noktada kişi bir izlenimler istilasına intibak eder, etkin olmayı unutur. Artık sadece dışsal uyaranlara tepki verir durumdadır insan. Kendiliğindenlik derinden zayıflamış, hasar almıştır. Modern dönemin tarihçi, analizci, yorumcu, gözlemci, toplayıcı, okur gibi bütün yetenekleri en temelde reaktif yeteneklerdir (KSA 12: 462-463, NF-1887, 10 [18]).

[346] Unterhaltung: eğlence anlamının yanında, geçim, ekmek parası, hayat mücadelesi gibi anlamları da vardır.
[347] Prestissimo İtalyancada parçanın çok hızlı çalınacağını anlatan kelimedir. Kendisi de aynı zamanda bir müzisyen olan Nietzsche, zaman zaman müzik terimlerine başvurur.

Modern toplumun görünürdeki çeşitliliği ve çok kültürlülüğü böylece esasında bir hazımsızlığın neticesi olarak sunulur. Her şey yan yanadır çünkü farklı şeyleri bünyesinde eritip, yeni bir ürün vücuda getirebilecek bir kültür yoktur. Bu açıdan modern kozmopolit dünya ve çokkültürlülük esasında bir yaratıcılık yoksunluğunun dışavurumudur. Bu kültür şeyleri alıp yeniden yorumlama yeteneğinden yoksun olduğu, onları hazmedemediği için onları yan yana, oldukları gibi bırakacak ve bunu kendi hoşgörü ve toleransının bir sonucuymuş gibi sunacaktır. Şu hâlde insan, modern dönemde sürekli öne sürüldüğü üzere daha iyiye, daha güzele doğru yol almamaktadır. O itibarla, modern dönemde hâkim hâle gelen ilerleme söylemi esasında bir illüzyondan ibarettir. Gerçi zaman ilerler. Ama Nietzsche'ye göre zamanın ilerliyor olması, insanlık tininin de ilerlediği, daha iyiye daha güçlüye, daha yükseğe doğru bir gelişme gösterdiği anlamına gelmez. Ona göre bu türden bir ilerleme (Fortschritt) salt modern bir fikirdir ve bu itibarla bile şüpheli yaklaşılması gerekir. Öyle ki çağının Avrupalı insanı sözgelimi Rönesans'ın Avrupalısının çok altındadır çünkü ileri doğru gitme (Fortentwicklung) zorunlu olarak yükselme ve güçlenme anlamına gelmez (KSA 6: 171, AC 4). Benzer şekilde 1888 yılından kalan bir fragmanda ilerleme hususunda şöyle der Nietzsche: "Kendimizi kandırmayalım! Zaman ilerliyor; biz de onunla birlikte zaman içindeki her şeyin ilerlediğine; gelişmenin hep ileri doğru gelişmek olduğuna inanmak istiyoruz. En ihtiyatlılar dahi bu görünüşe aldandılar. Oysa 19. yüzyıl 18. yüzyıla nazaran bir ilerleme değildir. Ve 1888'deki Alman tini, 1788'deki Alman tini karşısında bir gerilemedir. İnsanlık ilerlemez, hatta öyle bir şey mevcut dahi değildir (KSA 13: 408, NF-1888, 15[8])." Nietzsche böyle düşünür çünkü ona göre insanlığın ereği tarihsel olarak sonra gelene ulaşmakta değil, insanoğlunun üstün örneklerine benzemekte yatar. İnsanoğlunun bu en yüce örneklerinde kişi hayatın ve tarihin anlamını kavrayıp tasarlayabilir. Burada tarihte yaşamış kişiler, yaşama anlam sunabilecek olan sembollere dönüşür. Bu salt olarak geçmişin büyük insanlarını taklit etmek demek değildir. İleride göreceğimiz üzere bu türden bir tavır Nietzsche tarafından antikacılık olarak görülecek ve küçümsenecektir. Onun arzuladığı geçmişin büyük figürlerinden ilhâm ve güç alarak yeni şeyler yaratabilmek, geleceğe böylece yön verebilmektir. Tarihte zorunlu bir ilerleme olmadığı fikri sanat ve edebiyat göz önünde bulundurulduğunda daha da anlamlı hâle gelir ki bu alanlar Nietzsche açısından önem arz ederler. Eğer tarihte zorunlu olarak bir ilerleme olduğu fikrini kabul edersek, sonra gelen her düşünür öncekinden, sonra gelen her sanatçı

geçmiştekinden daha iyi, daha büyük isimler olmak durumundadır. Tam da bu nedenle Nietzsche tarihte zorunlu ilerleme, daima iyiye gidildiği fikrinin karşısında yer alır. Öyle ki Kaufmann, Nietzsche açısından geçmişin büyük örnekleriyle –sözgelimi Platon ile- sıradan insan arasındaki uçurumun, şempanze ile insan arasındaki uçurumdan daha büyük olduğunu öne sürer[348].

Sürekli bir ilerleme diskurunu gündeme getiren modernite, Nietzscheci bakışta, insanlığın bir ileri aşaması değildir. Bilâkis modernite ile birlikte insanın hastalığı iyiden iyiye açığa çıkmıştır. Modernliğin tembel barışı, korkak tavizleri, her şeyi kavradığından ötürü her şeyi bağışlayan yapısı ve gösterdiği sinir bozucu tolerans bunun bir yansımasıdır (KSA 6: 169 , AC I). Modern kültür yapmaya yetili olmadığı şeyi, yapmak istemiyormuş gibi davranmak suretiyle, güçsüzlüğünü ve basiretsizliğini örtmek ister.

Nietzsche bu dağınık, kendisiyle yüzleşmekten aciz, kafası karmakarışık durumu nedeniyle çağının insanını Avrupalı karışık insan (Der Europäische Mischmensch) olarak adlandırır. Nietzsche'nin adlandırmasıyla bu bayağı insan türü kendisine güvenemediği, esasında gösterecek hiçbir şeyi olmadığı için kostümlere ihtiyaç duyar ve tarih de bu insan türüne ihtiyaç duyduğu kostümleri sağlamaktadır. Özellikle on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarla birlikte tarihe karşı devasa boyutta artan ilginin nedeni budur Nietzsche açısından. Onun tabiriyle, incelediği hiçbir kıyafeti taşımaya hakkı olmadığını fark eden modern insan bu nedenle sürekli olarak kıyafet değiştirir. Beyhude bir çaba içerisinde modern insan boş yere yeni kıyafetler dener. Ahlâkta ve sanatta denediği tüm kıyafetlere yani romantizme, klasizme, Hristiyanlığa, florentinizme, barok yahut rasyonalizme rağmen hiçbir şeyin kendisine tam uymadığını fark eden modern insan, "tekrar tekrar eski zamanlardan (Vorzeit) ve başka diyarlardan (Ausland) yeni parçalar dener, yerini değiştirir, bir kısmını çıkarır, paketler ve özellikle de inceler (KSA 5: 157, JGB 223)." Kendine ait bir kıyafeti olmayan, yürüyecek yola sahip olmayan modern insan alacalı bulacalı renklerle geride yatan hiçliği gizlemek ister gibidir.

"Geçmiş zamanların bütün biçimleri ve yaşam formları bir zamanlar birbirinin yanında yahut üstünde yer alan bütün kültürleri biz modern ruhlardaki karışımdan ötürü bizden fışkırır, içgüdülerimiz her bir yana koşturur; biz bir tür kaosuz (KSA 5: 158, JGB

[348] Walter Kaufmann, Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist, Meridian Books, New York, 1956, s. 193. Bu tema Zerdüşt'te farklı biçimde karşımıza çıkar.

224).” Geçmişin halklarının ve kültürlerinin sahip oldukları şahsiyetlere karşın modern ruh her şeyi aynı anda içinde barındırabilen, her şeyi hazmedebilen kendine ait bir yolu ve şahsiyeti olmayan bir ruhtur. O bir karışımdan ibarettir. Her yemeği aynı anda yiyebilir, hiçbir damak zevkine sahip olmayan midesiz bir insan gibi her şeyi aynı anda kendinde barındırabilir. Modern insan Nietzsche’nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde*’ki adlandırmasıyla tarihsel tindir. Onun tarihe duyduğu derin ilgi, onca tarihsel bilgiyi kolaylıkla yalayıp yutması, esasında renkli kıyafetlerin gerisinde gizlediği boşlukla alakalıdır. Modern kültür ele geçirdiği her şeyi yiyen ve hazmedemeyen bir obura benzer. Gittikçe daha çok şey önüne konmakta ve o gittikçe artan bir iştahla yemektedir. Ama bu sağlıklı beslenmeden çok uzak, son tahlilde onun ölümüne yol açacak bir durumdur. Gittikçe şişmekte, büyümekte bununla birlikte hareket kabiliyetini yitirerek, hiçbir şey üretemez ve yaratamaz bir hâle gelmektedir.

İnsanın artık üretemeyen, yaratamayan bir varlık hâline gelmiş olması, geçmiş uygarlıklar ve insanlar hakkında sayısız malumata sahipken kendisinin hiçbir şey yapamıyor olduğu problemi, sadece Nietzsche’nin geç dönem metinlerinde değil, erken dönem metinlerinde de karşımıza çıkan bir problemdir. Öyle ki henüz otuz yaşında, Basel’de çalışırken yazdığı, *Tarihin Yaşam İçin Faydası ve Zararı* metni, bu konuyu ele alır.

3.1.2. Modern Tarihsel Tin ve ‘Bellek Funes’ Olarak Modern Toplum

Henüz bu metinde dahi Nietzsche, yaratıcılığın, yaşamı zenginleştirmenin kendisi için hayati önemde olduğunu açıkça dile getirir. Öyle ki söz konusu metin, Nietzsche için son derece önemli bir figür olan Goethe’den bir alıntıyla başlar: “Bu arada, faaliyetimi/etkinliğimi (thätigkeit) artırmayan yahut onu dolaysızca canlandırmayan, salt bilgi veren her şey bana nefret edilesi gelir (KSA I: 245 - HL Vorwort).” İşte modern toplum tam da bununla karakterize olur. Her şey hakkında bilgi sahibi olan, her şeyi yutabilen, hazmedebilen modern toplum, insanların etkinliğini hiçbir biçimde artırmayan bir malumat ummanı içinde yüzmektedir. Sözgelimi aydınlanma düşüncesinin bir ürünü olan eleştirel tarihin temel problemi, tarihî vakaları incelerken bunları didik didik edebilirken, onu yargılayabilirken hatta yok edebilirken yeni bir şeyler yaratmaya yetili ve istidatlı olmamasıdır. Bir anlamda modern insanın problemi modern tarihin de

problemidir. Eleştirel tarih önceki kültürlerin dayandığı mitleri ve yanılsamaları ortaya çıkarabilirken yeni kültürel ufukların yeşerebileceği, yaşayabileceği, gelişebileceği bir zemin üretemez. Bu hüviyeti çerçevesinde Nietzsche açısından modern tarih, tıpkı modern bilim gibi kültür üzerinde olumsuz bir etkiye sahiptir. Modern toplumun birçok kurumu gibi modern eleştirel tarih de idealler üretme kapasitesinden çok uzakta olan mahiyetiyle, insanı eyleme geçirmek bir yana onu etkinlikten ve eylemsellikten alıkoyar. Nietzsche söz konusu metin boyunca modern insanın unutma yetisini kaybederek, fazla tarihsel bilgiye boğulduğunu ve tarihselleştiriğini bunca tarihselleşme neticesinde kültürün dayandığı yaratıcı eylem kapasitesini kaybettiğini gündeme getirir[349]. Gerek Nietzsche'nin tarih görüşü hakkında bize bilgi vermesi gerekse de tarih üzerinden modern insanın bulunduğu konumu göstermesi bakımından söz konusu metne değinmek, Nietzsche düşüncesinde eylemselliğini kaybetmiş olan modern insanın durumunu göstermesi bakımından önem arz eder.

Bu metinde Nietzsche tarihi en temelde üç kategori altında inceler. Buna göre tarih, eylemde bulunan ve çabalayan, muhafaza eden ve hürmet eden; nihayet acı çeken ve kurtulmaya ihtiyacı olan olacak şekilde üç farklı yapıdadır. Nietzsche bu üç farklı tarihi sırasıyla anıtsal (monumental), antikacı (antiquarische) ve eleştirel (kritische) olarak adlandırır (KSA I: 258: HL I). Bu üç tarih türünün belirli koşullar altında haklı ve yararlı olduğunu, belirli durumlarda yaşama hizmet ettiğini düşünür. Üç tür arasında bir gerilim olduğunu, her birinin zaman zaman bir diğerine üstün geldiğini düşüne Nietzsche, bu tarih türlerinin aşırılığının zararlı bir etkiye sahip olduğundan aralarında dengeli bir ilişki olması gerektiğini savunur.

Yine de Nietzsche bu üç farklı tarih türü arasında Nietzsche anıtsal tarihe özel bir yer ayırır ve ona oldukça olumlu bir anlam yükler gibidir. Anıtsal tarih en geniş anlamıyla insanlığa yeni büyük eserler armağan edebilmek için geçmişin büyük eserlerini ve tarihî olaylarını kılavuz edinme durumudur. Kişi bir zamanlar insan yaşamını büyütmeye ve onu daha güzel biçimde gerçekleştirmeye imkân sağlayan şeyin, eskiden varolabildiğine göre sonsuzca varolabileceği düşüncesinden hareket eder. Bu geçmişte olanı, yapılmış olanı özlemek değildir. Öyle ki Nietzsche birçok insanın kadim zamanları kederle hatırladığı ve özlemle andığı yerde ebediyetin ve anıtsal tarihin yolunda olanların söz

[349] Steven B. Smith, Modernity and Its Discontent, Yale University Press, London, 2016, s. 248.

konusu dönemler söz konusu olduğunda, kahkahalarla ve alayla yaklaşacaklarını vurgular. Anıtsal tarih kavrayışı geçmişte vücuda getirilmiş büyük eserlerin salt taklidinden ibaret de değildir. Hatta tam tersine çoğu zaman geleneğe ve ona ait olan büyük eserlere karşı çıkmayı beraberinde getirir ki bu nedenle, bu kavrayıştaki kişinin çağdaşları tarafından sürekli eleştirildiği, gerçekleştirmesi son derece zor bir tarihsel kavrayıştır. Kişi aptal alışkanlıklarla, küçük ve alçak olanlarla, büyük olanın ortaya çıkmaması ve ilerlememesi için kendilerini yola engel olarak koyan ve dünyanın her köşesini dolduranlarla uğraşmak zorundadır (KSA I: 259-260 - HL 2). Çünkü insanlar genellikle tarihi, yeni ufuklara, yeni başlangıçlara zemin teşkil edecek yaratıcı örneklerle dolu bir hazine sandığından ziyade, olduğu gibi korunacak, salt mevcut haliyle yüceltilip kutsanacak bir fenomen olarak kavrarlar. Anıtsal tarih kavrayışının geçmişi bir tür kaynak olarak kavrayıp, geçmişi aşmak, yeni değerler yaratmak adına eski zamanların ilham verici figürlerini kullandığı yerde, genel bakış geçmişin asla aşılmaması gerektiği yönündedir. Yine de Nietzsche anıtsal tarihin bir tehlikesinin de olduğunun farkındadır. Bu tehlike anıtsal tarihin tek başına hâkim olması durumunda geçmişin büyük kısmının yanlış anlaşılması, cesurları fazla cüretkarlığa ve heveslileri fanatizme sevke edebilme ihtimalidir.

Nietzsche, tarihe salt muhafaza etmek için yaklaşan bakışı antikacı tarih olarak adlandırır. Bu antikacı tarih, koruyan ve saygı gösteren kişi olarak insana aittir. Bu tarih türü, toplulukların, halkların, şehirlerin ve insanların geçmişleriyle bir süreklilik içinde yaşamasına imkân tanır. Ancak antikacı tarihin kolaylıkla yaşam için zarara dönüşme ihtimali vardır. Antikacı bakış, tarihte birbirinden farklı değerlere sahip olayları ve figürleri, sırf geçmişe ait oldukları için eşit görmek daha doğrusu olaylar arasında seçim yapabilme ve değerlendirme yeteneğini kaybetmek anlamına da gelebilir. Nietzsche açısından antikacı tarih kavrayışı en yumuşak halinde dahi yaşam için tehlikeli olabilir çünkü sadece korumayı, muhafaza etmeyi bilir, yeni şeyler meydana getirmeyi bilmez (KSA I: 268 - HL 3). Bu özelliği itibariyle oluşun karşısında yer alır ve onu değersizleştirir. Çünkü anıtsal bakışın sahip olduğu şeye yani oluşun değerini sezebilme içgüdüsüne sahip değildir. Bu kavrayışta yeni olan asla geçmişe ait olanla mukayese edilemez, tabiri caizse yeni olan ilkece kötüdür.

Nietzsche tarihe dair antikacı bakışın tehlikesini göstermek için sanattan örnek verir. Buna göre kendisini anıtsal bakışa sahip gibi sunan fakat esasında antikacı bir

bakışa sahip olan ve sanatçı fıtratına sahip olmayan kişiler geçmişi adeta bir silah olarak kullanırlar ve silahı en güçlü biçimde sanatsal tine sahip olanlara karşı doğrulturlar. Geçmişten hareketle kendilerinin en yüce sanatsal beğeniye sahip olduğuna vehmeden bu insanlar yeni büyük eserlerin doğuşunu engellemek isterler. Kanon zaten oluşmuştur. Sanatın sınırları belirlenmiştir. Bunu değiştirmeye, yenilemeye, yeni bir ufka işaret etmeye izin yoktur. Doğru sanatı belirleme, sanatı iyileştirme hususunda bir doktor gibi davranan ve sanatı koruduklarına, onu hastalıklara karşı muhafaza ettiklerini dile getiren bu insanlar esasında tam tersine, zehir saçıcılardır (giftmischer)[350]. Öyle ki bu tür insanlarda sözde anıtsal bakış bir maskedir. Bu maske kendi çağının büyük enerjilerinden nefret duyan insanların duydukları nefreti örtmeye yarar. Onlar büyük olan halihazırda burada diyerek, gelecek olan büyük eserleri henüz doğmadan yok etmeyi arzularlar. Bu türden antikacı bakışa sahip kişiler için tarih hep muhafaza edilmesi gereken antika bir eser, kullanım alanı olmayan müzelik bir eşya gibidir adeta. Nietzsche'nin karşılaştırmasıyla sağlıklı hâlinde anıtsal bakış; büyük şeyler yaratmak isteyen, bunu yapabilecek olan birisinin, geçmişle ilişkisi esasında bugünle, bugünün iyileştirilmesi, aşılarak ileri taşınması, geleceğe doğru daha büyük yaratımların yapılmasıyla ilgili olan birisinin bakışı iken, aşırılığa kaçtığı formunda antikacı bakış, alışkanlıklarına ve geçmişe tapmakta direnen kişinin bakışıdır (KSA I: 264, HL 2). Birisi geçmişi aşarak, bugünün ve geleceğin büyük eserlerini oluşturmak isterken, diğeri geçmişin eserlerinin tıpkı kutsal metinler gibi asla tartışmaya açılamamasını arzular.

Nietzsche, her ne kadar antikacı tarihin de kimi olumlu yanları olduğunu kabul etse de son tahlilde tek başına tercih edilebilir olmadığını, hatta yaşam için zararlı olduğunu vurgular. Gerçi bu tarih türü geniş halk kitleleri için belirli bir tatmin ve mutluluk sağlar fakat insanı donuklaştıran, tercih yapmasını olanaksızlaştıran, kişide geçmişte yaşanmış olan ne varsa iyidir vehmini uyandıran bir yapıdadır. Salt tarihsel duyuş yaşamı muhafaza etmez, onu mumyalar ki bu da bir toplumun ölümü anlamına gelir (KSA I: 268, HL 3).

[350] Giftmischer yani zehir karıştırıcılar / saçıcılar kavramını Nietzsche Zerdüşt'te yeryüzünü, yaşamı kötüleyen ve dünya ötesi umutlardan bahsederek bu dünyayı değersizleştiren insanlar için kullanır (KSA 4: 15 - ZA-I-Vorrede-3). Zerdüşt'ten çok önce oluşa karşı olan kişiler için de bu kavramı kullanması dikkate değerdir. Buradan hareketle Nietzsche'nin felsefi düşüncesinin hemen her safhasında yaratımın, yaratıcılığın karşısında olan her şeye cephe aldığı söylenebilir. Nitekim ona göre dünyayı, yeryüzünü kötüleyenler de, oluşa karşı çıkanlar da yaratıcılık karşıtlarıdır.

Nihayet Nietzsche, modern dönemin alamet-i fârikalarından olan eleştirel tarihi gündeme getirir. Eleştirel tarih, acı çeken ve kurtuluşa muhtaç olan insana aittir Nietzsche açısından. Eleştirel tarih bir anlamda diğer iki tarihsel işlev açısından tamamlayıcı, düzeltici bir rol üstlenir. İnsan topluluklarının yaşayabilirliği, zararlı anıların unutulması suretiyle eleştirel tarih aracılığıyla korunmalıdır. Ancak bu tarih türü de tehlikesiz değildir. Çünkü Nietzsche açısından hiçbir şey sonsuza dek varolmaya layık değildir. Bu tarih türü aşırıya kaçtığında, tarihi ve tarihsel olayları eleştirel biçimde inceleyen, didik didik eden, sayısız bilgi ve vesikaya sahip olan, ancak en temelde bunlarla ne yapacağını bilmez halde kalakalan insana aittir. Denilebilir ki, "*Tarihin Yaşam İçin Faydası ve Zararı*" metninde Nietzsche tarih kavrayışları üzerinden, esasında modern insanın bir fotoğrafını çeker ve onun bulunduğu durumu ortaya koyar. Nietzsche modern insanın durumunu şöyle tasvir eder:

> "Modern insanın ruhunda gerçekleşen tinsel süreçleri tasavvur edelim. Tarihsel bilgi bitmek bilmeyen kaynaklardan durmaksızın akar, yabancı ve tutarsız bir bilgi kalabalığı hücum eder, hafıza (gedächtnis) tüm kapılarını açmasına rağmen, kapılar asla yeterince açık değildir; doğa bu yabancı konukları kabul etmek, düzenlemek ve onurlandırmak için en büyük çabayı gösterir ancak bu konuklar sürekli birbirleriyle savaşırlar (KSA I: 272, HL 4)."

Modern insan çoğu zaman birbirleriyle tutarsız, asla hazmedemediği tonlarca bilgiye sahiptir. Bilgi sürekli akmakta, vücuda alınmakta ve bitimsiz bir iştahla bunları tüketen insanı şişirmektedir. Ancak bu öyle bir noktaya gelmiştir ki, hareket etmek gayri kabildir. Bu yapısıyla modern toplum adeta yaşamamakta, sadece daha önce yaşamış olanların hayatlarını incelemektedir. Ona göre modern kültür/eğitim (bildung)[351] yaşayan bir şey değildir. Hatta gerçek bir eğitim (bildung) bile değildir. Daha çok bir eğitim bilgisi, eğitim düşüncesi, eğitim duygusudur ve buradan neşet edecek bir eğitim kararı (bildung entschluss) yoktur (KSA I: 273, HL 4). Yani modern toplumda salt hatırlamadan ibaret olan eğitim ve kültür yeni bir eğitim/kültür doğurmak için gereken hiçbir unsura sahip değildir. Bununla beraber, modern insan sahip olduğu eğitimi/kültürü son derece önemli bulur ve onunla gurur duyar. Zerdüşt, pazar yerinde insanlara seslendiğinde, insanların kendisini anlamamasının, duymamasının nedeninin bir şeylerden ötürü gururlu

[351] Bildung kavramına bir parantez açmayı yerinde görüyoruz. Bildung esasında ne tam olarak eğitim ne de tam olarak kültür anlamına gelir. Nietzsche hâli hazırda kultur kavramını da kullandığından, biz bildungu eğitim olarak çevirmeyi yeğledik. Fakat eğitim de tam karşılamadığından zaman zaman iki kavramı bir arada yazdık.

olmalarına bağlar. "*Bildung* diyorlar ona" der Zerdüşt, "onlara keçi çobanları karşısında ayrıcalık veriyormuş (KSA 4: 19, Za-I-Vorwort-5)."

Modern insanın sahip olduğu kültür ve eğitimden (Bildung) dolayı duyduğu gurur, onun nasıl çürümüşlük içinde olduğunu görmesini engeller. Öyle ki Nietzsche'ye göre çağdaş insan mucizevi bir şekilde Antik Yunan'a dönecek olsa, onları kendileri karşısında eğitimsiz ve kültürsüz bulacaktır. Nitekim Yunan entelektüel dünyasının büyük isimleri de dâhil olmak üzere hemen hiç kimse ortalama bir modern insan kadar bilgili, kültürlü değildir. Ama tam bu noktada Nietzsche bu özelliği itibariyle modern insanın kendisini ele verdiğini düşünür. Çünkü ona göre biz modernler esasında bizi bir şeyler yaratmaya sevk edecek hiçbir şeye sahip değilizdir. Kendimizi yalnızca esasında bize yabancı olan zamanlar, ahlâklar, sanatlar, felsefeler, dinler, bilgiler vasıtasıyla doldurmaktan (anfüllen) ve taşırmaktan (überfüllen) ibarettir yaptığımız. Modern toplum eski Yunanların söyleyeceği üzere ayaklı ansiklopedilerden ibaret kimselerin oluşturduğu toplumdur (KSA I: 273-274, HL 4). Çok fazla bilgi vardır. Çok fazla imge vardır. Kültürel çeşitlilik had safhadadır lâkin kişi bunlarla ne yapacağını bilemez. Sürekli bilgisiyle gururlanır ancak geçmişin büyük eserleriyle mukayese edilecek büyüklükte eserler üretmek elinden gelmez. Buradaki zenginlik ve çeşitlilik tabiri caizse bir şehir çöplüğünü andırır. Esasında bir kokuşmuşluktan ibarettir. Nietzsche çağının insanının gururu ve kibiri altında yatan çürümeyi şu şekilde dile getirir:

> "Ondokuzuncu yüzyılın fazla kibirli (überstolzer) Avrupalısı çok süratli gidiyorsun! Senin bilgin doğayı tamamlamıyor, tam tersine yalnızca kendi doğanı öldürüyor. Tabii, bilginin güneş ışıklarıyla gökyüzüne doğru tırmanıyorsun ama aynı zamanda aşağıya, kaosa doğru gidiyorsun. Senin bu gidiş tarzın, yani bilen kişi olarak yukarı tırmanman, senin felâketindir. Zemin ve temel bilinmeze doğru uzaklaşıyorlar; yaşamın için hiçbir dayanak yok artık; yalnızca örümcek ağları var, bilginin her el atışıyla paramparça olan (KSA I: 313, HL 9)."

Tıpkı çeşitliliğin gerisinde bir hiçliğin yatması gibi, modern insanın pek övündüğü nesnelliğinin ardında da herhangi bir şey yaratamama durumu yatar. Nietzsche, modern insanın görünüşteki adil tavrının, tarihin tüm çağlarına adaletli yaklaşımının, sözde nesnelliğinin kökeninde de esasında bir aldanma olduğu kanaatindedir. Ona göre, örneğin modern tarihçilerin nesnellik olarak adlandırdıkları şey, geçmişe ait fikir ve eylemlerin yaşanılan çağın popüler fikirlerine göre mizan edilmesinden ibarettir. Bütün doğruların ya da hakikâtlerin merkezini/kanonunu şimdide bulan modern tarihçilerin yaptıkları

geçmişi şimdinin harcıalem fikirlerine uydurmaktan ibarettir. Bunlar kendi tarih görüşlerini kabul etmeyen herkesi öznel olmakla suçlarlar (KSA I 289, HL 6). Bu yaratıcılık yoksunluğundan felsefe de nasibini fazlasıyla almıştır. Nietzsche burada, daha sonra gerçekleştireceği felsefe eleştirisinin ilk örneklerini sunar. Bununla beraber göreceğimiz üzere Nietzsche'nin buradaki felsefe eleştirisi daha çok felsefenin kendi çağında düştüğü konumla alakalıdır ve Nietzsche daha sonraki metinlerinin aksine felsefe konusunda daha olumlu bir tona sahiptir.

Genel eğitimin/kültürün (allgemeine Bildung) hâkim olduğu bir çağda bütün bilimlerin en dürüstü olan felsefe doğal olmayan, yapay ve hiç de kendisine yakışmayan bir konuma maruz bırakılmıştır. Bu her yerde, zorla dayatılan tek biçimlilik (Uniformität) dünyasında felsefe yaşlı akademisyenlerle çocuklar arasında, hiçbir faydası olmayan bir sırra ve kimseye zararı olmayan bir gevezeliğe dönüşmüştür. Modern felsefe; yönetimler, kilise, akademiler, ahlak ve insanların yüreksizliği nedeniyle bilgiçlik (gelehrte) görünümüne hapsedilmiştir. Bu hâliyle felsefe salt aktarım yapan bir tür "bir zamanlar" felsefesidir (KSA I: 282 - HL 5). Suya sabuna dokunmayan bir "o böyle dedi" düşüncesine, küçük bir çevrede insanların kendilerini tatmin ettikleri bir oyuna dönüşmüştür felsefe. Bu çağın ruhu ve pratikleri ile doğrudan alâkalıdır. Nitekim ona göre bu tarihsel tin, tarihsel eğitim yahut kültür içerisinde felsefe de hiçbir etkiye sahip olmayan bir bilgiden daha fazlası olamamaktadır. Çünkü ileride daha detaylı göreceğimiz üzere burada esasında bir insan problemi vardır. Daha radikal biçimde söylersek modern zamanlar Nietzsche açısından, esasında insanın olmadığı bir çağdır. Çünkü insanlar hiçbir karaktere sahip değildirler. Ne insan, ne tanrı, ne hayvan, salt tarihsel eğitim ve kültürün ürünü, hiçbir içeriğe sahip olmayan, salt görünümden, salt formdan üstelik kötü bir formdan ibaret olan tek biçimlilerdir (KSA I: 283, HL 5). *Zerdüşt*'te dile getirdiği üzere, herkesin aynı olduğu ve herkesin aynı şeyi istediği bir çağdır bu ve Nietzsche "*Tarihin Yaşam İçin Faydası ve Zararı*"ında kendi çağı hakkında oldukça karamsar tablo çizer. Daha önce de vurgulamış olduğumuz üzere, modern insan, görünüşteki renkliliğinin, çeşitliliğinin, kozmopolitanizminin ardında derin bir şahsiyetsizlik taşır. Tıpkı Roma İmparatorluğu döneminde çeşitli yabancı unsurlar arasında kaybolan ve son derece kozmopolit bir tanrılar, ahlâklar, sanatlar evreni içerisinde yozlaşan romalılar gibi modern insan da görünüşteki çeşitliliğin altında gittikçe daha çok yozlaşmakta, kaybolmaktadır ve hiçbir şey yapmadan gezip duran bir seyirci hâline gelmiştir Nietzsche'ye göre. Bu

yozlaşma o raddeye gelmiştir ki hiçbir büyük savaş yahut devrim, bunu dönüştürme kudretini haiz değildir (KSA I: 279, HL 5).

Nietzsche modern insanın bu aşırı doymuşluğunu, sürekli ne yapacağını bilemediği malumatlara maruz kalmasını ve sıkışmışlığını unutma yetisini kaybetmesi metaforuyla anlatır. Modern insan, tıpkı J.L. Borges'in ünlü "*Bellek Funes*" öyküsündeki Ireneo Funes gibi, her şeyi hatırlamakla lanetlenmiştir adeta. Borges'in öyküsünde, henüz gençliğinin başında olan, geçirdiği bir kaza sonucu her şeyi hatırlamaya başlayan Funes, bütün olayları, bütün düşünceleri, en ufak ayrıntısına kadar hatırlar ve asla unutamaz. "Çok-biçimli, anlardan oluşan ve neredeyse katlanılmaz derecede ayrıntılı bir dünyanın yalnız ve bilinçli bir izleyicisi[352]" olan Funes, bu anıların derin ağırlığı altında ezilmiş, âtıl kalmıştır. Normal bir insan için bilmesi, hatırlaması imkânsız olan şeyleri bilen ve hatırlayan Funes, bütün bu derinliği ve yeteneğinin ardında bir şeyi kaybetmiştir; artık düşünememektedir: "Ne ki sanıyorum, düşünmeyi pek beceremiyordu. Düşünmek farklılığı unutmak, genelleyebilmek, soyutlama yapabilmek demektir. Funes'in arı kovanı gibi dünyasında, sadece ayrıntılar, varlıklarını şiddetle dayatan ayrıntılar vardı[353]."

Borges'in bu sözleri, Nietzsche'nin unutma yeteneğini kaybettiğini düşündüğü modern insanın çarpıcı bir betimlemesi gibidir. Unutmayı beceremeyen, sayısız hatıra ve bilginin altında belleği hiçbir işe yaramayan eşyalarla dolu bir çöp deryasına dönen modern insan, unutma yeteneğiyle birlikte, mutluluğunu da yitirmiştir. Çünkü Nietzsche açısından en küçük mutluluğu da en büyük mutluluğu da mutluluk hâline getiren şey, unutabilmektir. Öyle ki Nietzsche'ye göre geçmiş zamanları unutarak ânın başlangıcına kendisini bırakamayan kişi ne mutluluğu tadabilecek ne de başkalarını mutlu edebilecek bir şey ortaya koyabilecektir. Unutma yetisine sahip olmayan, salt oluşun neredeyse bütün detaylarını hatırlama cezasına çarptırılan insan, kendisine, kendi varlığına inanamaz hâle gelecek, salt birbiri ardına akan noktalar görecek ve Funes gibi düşünme yeteneğini kaybederek oluş ırmağının sonsuz teferruatı içinde kendini kaybedecektir. Son kertede tıpkı Herakleitos'un öğrencisi gibi parmağını kaldırıp işaret etmekten gayrısını yapamaz bir hâle gelecektir (KSA I: 250, HL I).

[352] Jorge Luis Borges, Ficciones: Hayaller ve Hikayeler (çev. Tomris Uyar & Fatih Özgüven), İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 143.
[353] Jorge Luis Borges, Ficciones: Hayaller ve Hikayeler, s. 144.

Modern insan, unutamama hastalığına duçar olmuştur. Zira Nietzsche açısından sağlıklı olmakla unutmak arasında bir bağ bulunur. Unutmak, yaşamın hakkınca yaşanmasında, olumlanmasında önemli bir yere sahiptir. Unutmak o denli önemli bir yer tutar ki, hayvanlar gibi her şeyi unutarak yaşamak mümkünken, Ireneo Funes'in durumunda olduğu gibi her şeyi hatırlayarak yaşamak kişiyi felç ettiğinden her şeyi hatırlayarak yaşamak mümkün değildir. Zamanla uykusuzluğu da elinden alınan ve hafızasından kaçamayan Funes gibi, modern insan da hafızanın bataklığına daha fazla gömüldükçe, uykusunu kaybeder ve Nietzsche'nin tabiriyle geviş getirmekten başka bir şey yapamaz olur. Nietzsche bu uykusuzluğun, geviş getirmenin yani tarihe bu kadar saplanmanın yaşama zarar verdiğini, belirli bir dereceye ulaştığında bir insanı, halkı yahut kültürü ortadan kaldıracağını düşünür (KSA I: 250, HL I).

Unutmanın Nietzsche düşüncesinde sahip olduğu önemli konum sadece "*Tarihin Yaşam İçin Faydası ve Zararı*" metni ile sınırlı değildir. Daha sonra, özellikle *Ahlâkın Soykütüğü'*nde *ressentiment* problemi etrafında farklı bir şekilde yeniden gündeme gelecektir. Burada dile getirildiği üzere unutkanlık sığ insanların inandığı gibi salt bir *vis inartiae* (inaktivite) değildir. Unutkanlık daha çok etkin ve en güçlü anlamda engelleme yetisidir. Unutkanlık vasıtasıyla kişi, bilincin kapı ve pencerelerini bir süreliğine kapatmak suretiyle bilincin ağırlığından kurtulabilecektir. Nietzsche bunu aktif unutkanlık (aktiven Vergesslichkeit) olarak adlandıracaktır. Bu tür unutkanlık olmadan hiçbir mutluluk, hiçbir neşe, hiçbir umut, hiçbir gurur ve nihayet şu an/şimdiki zaman mümkün olmayacaktır (KSA 5: 291, GM II, 1). Bu açından Nietzsche'de unutmak hiç de basit, gözardı edilecek, tâli bir yeti değildir. Hatırlama-unutma karşıtlığı onun düşüncesinde temel öneme sahiptir. Öyle ki Nietzsche, insanın medenileşme tarihini hafıza problemi etrafında okuyacak, insanın daha hesaplanabilir, daha belirli bir varlık hâline gelebilmesinin hafızayla mümkün olduğu tespitinde bulunacaktır.

Bu nedenle, Ansell-Pearson Nietzsche'nin bizzat ahlâkın soykütüğünü çıkarma projesinin, geçmişin ağır yükünden kurtulmakla ve unutmakla alâkalı olduğunu dile getirir. Buna göre Nietzsche açısından geçmiş bizi farkında olmadığımız sayısız şekillerde belirler. Ahlâkın soykütüğünü çıkarmak demek, sağlıklı bir şimdinin ve geleceğin yaratılabilmesi için geçmişle bir yüzleşme gerçekleştirmek demektir. Onunla hesaplaşmak, sahip çıkmak, onu kabul etmek ve olumlu anlamda nihayet onu unutmak demektir. Zira geçmiş insan için yaşayıp geçtiği, rastgele bir dönem değildir. Söylemiş

olduğumuz üzere geçmiş şimdiyle ve yarınla daima bir ilişki içerisindedir. Nietzsche'nin geçmişle ilgisi ve unutma vurgusu, temelde şimdi ve gelecek ile alâkalıdır. Şu hâlde ileride daha detaylı bir şekilde ele alacağımız nihilizmin ötesine geçmek, yeni değerler yaratmak, ahlâkın ve ideallerin yeniden değerlendirilmesini içerecek şekilde geçmişle hesaplaşmaktan onu unutmaktan geçer[354]. Unutamayan insan kurtulmayı başaramaz. Unutamadıkça yarası büyür. Unutamayan ve unutabilen insanlar arasındaki farkı Nietzsche şu şekilde dile getirir: "Bu güce [unutma] çok az sahip olan insanlar vardır. Ufak bir sıyrığı andıran bir deneyimde, bir acıda, hafif bir haksızlıkta onulmazca, hiç durmadan kanar yaraları. Öte yandan başka bazı insanlar kendi kötülüklerinden kaynaklanan eylemlerde dahi zarar görmezler (KSA I: 251 - HL I)." Kişi, ancak unuttuktan sonra yeni bir başlangıç yapabilir, yoluna devam edebilir, yeni şeyler yaratabilme imkânını elde edebilir.

Bu haliyle Nietzsche'de unutmaya yapılan vurgu, onun yaşamın gittikçe fakirleştiğini vurgulamasıyla doğrudan alakalıdır. Daha önce de işaret ettiğimiz üzere, Nietzsche'nin kavrayışında modern kültür ve uygarlık sürekli yüceltilmesine ve insanlığın daha ileri bir aşamasını temsil ettiği düşünülmesine rağmen, esasında insanı daha iyiye, daha ileriye götüren bir süreç değildir. Söz konusu süreç insanı insan yapan özelliklerin yok sayıldığı, bastırıldığı, iğdiş edildiği bir geleneğin zirvesidir. Nietzsche kendisini, yaşamı aşağılayan, yok sayan bu geleneğin ve medeniyetin karşısında konumlandırır. Onun yaşam ve kültür kavrayışı Batı metafizik geleneğinden farklılaşır ve söz konusu geleneğin insanı rasyonelliği temelinde onu tüm yaşam formlarının üstünde gören kavrayışın aksine insanı bir yönüyle bir bedenselliğe-hayvansallığa bağlamayı arzular. Bu bedensellik ve hayvansallık insana medenîleşme ve toplumsallaşma sürecinde her geçen gün biraz daha yitirdiği yorumlama özgürlüğü ve yaratıcılığını geri verecek ve insan ancak bu özgürlük ve yaratıcılığı yeniden kazanabilirse yeni yaşam formları yaratabilecektir[355].

---

[354] Keith Ansell-Pearson, Kusursuz Nihilist (çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 158.
[355] Vanessa Lemm, Nietzsche'nin Hayvanları (çev. Volkan Ay), Gram Yayınları, İstanbul, 2019, s. 33. Vanessa Lemm, unutma ve hatırlama kavramları üzerinden Nietzsche'de kültür ve uygarlık/medeniyet arasında bir çatışma olduğu sonucuna varır. Ona göre Nietzsche sarkacın kültür tarafına yakındır. Nietzsche'de yer aldığı haliyle kültür ve uygarlık karşıtlığı temelde insani ve hayvanî/bedensel yaşam güçleri arasındaki antagonizmayı yansıtır. Buna göre yetişme ve büyüme olarak kültür; evcilleşme ve terbiye olarak uygarlıktan ayrılır. Burada uygarlık insanın havyanlığının ve hayvana özgü unutmanın yok sayılması, göz ardı edilmesi iken kültür paradoksal biçimde bu hayvanlığın hatırlanmasıdır. Uygarlığın insanın ahlâki ve rasyonel gelişimini amaçladığı yerde kültürün temel işlevi eleştireldir ve bu bağlamda

Nietzsche'nin güvercin ayaklarıyla felsefe yapmaktan bahsetmesi boşuna değildir. O bir güvercinin zarif ve narin adımlarıyla ilerlemek ve bir güvercinin hafifliğine sahip olmak ister. Böylesi bir dünya kavrayışında adımları ağırlaştıracak yüklere ihtiyaç yoktur. Bu yükler onun istediği tarzda felsefe yapmayı ve yaşamayı imkânsız kılacaktır. Unutmanın gücü de burada yatar. Unutmak insanı yüklerinden kurtaracak, ona neşeli bir hafiflik sağlayacaktır. Nietzsche'nin tabiriyle unutma sanatı Tanrısal bir sanattır: "Ağırlığını denize at / İnsan, unut! İnsan unut! / Tanrısaldır unutma sanatı / Uçmak istiyorsan / Yükseklerde evinde olmak istiyorsan / Ağırlıklarını denize at! / Burada deniz, at kendini denize/ Tanrısaldır unutma sanatı (KSA 13: 557, NF-1888,20[46])." Tıpkı hayvanların unutması gibi, onların kin tutmamaları, hınç taşımamaları, karşılaştıkları olayları ve yaşadıkları tecrübeleri öylece bırakıp hayatlarına her an yeniden başlıyormuşçasına devam etmeleri gibi, insan da bunu yapabilmeli, hafızanın ağırlığı altında ezilmemelidir. Bu Zerdüşt'te de işaret edilen çocuk masumiyetinin olmazsa olmaz koşuludur. Ancak unutmayı başarabilenler, kendilerine azap veren, yük olan bir geçmişten kurtulup oluşun masumiyetine yaraşır şekilde yaşamı bir oyun hafifliğinde yaşama ve dönüştürme imkânına sahip olabilecektir.

Unutmanın bu hayati önem taşıyan rolüne karşı modern insan, unutmayı başaramamış, kendisi hiçbir şey yaratamayıp yalnızca geçmişin büyük eserleri arasında gezinen bir turiste dönüşmüştür. Gördüğü her şeyi iştahla yutan, her şeyi sindirebilen, sayısız yüze sahip olan bununla birlikte kendine ait bir yüzü bir karakteri olmayan bir

---

kültür medeniyetin, insanın rasyonelleştirilmesi ve ahlâkileştirilmesi amacının, insanın hayvanlığına karşı yöneltilen hükmetme teknikleri olduğunu ifşa etmeyi amaçlar. Uygarlık bir anlamda ahlâki bir tahakküm projesidir. Nitekim uygarlık, en yüksek noktasında, Nietzsche'nin en tinsel dediği kişilere karşı ciddi bir tahammülsüzlük gösterir. Lemm'e göre medeniyetin özgür tinlilere karşı beslediği düşmanlıkla, insanın bedenselliğine/hayvanlığına karşı beslediği düşmanlık, Nietzsche açısından tinin özgürlüğü ile hayvanî özgürlük arasındaki yakınlığa işaret eder. Medeniyetin sürekli ahlâkiliği vurguladığı yerde kültür ahlâk dışıdır. Bu açıdan kültür, ahlâka dayanarak özgür tinliler üzerinde tahakküm kurmaya çalışmaz. Öyle ki Lemm, kültürün insanların bedenselliklerini keşfettikleri bir sürece tekabül ettiği yerde medeniyette bunun unutulmasının söz konusu olduğunu düşünür. Uygarlık insanın hayvani doğasının bir parçası olan unutmayı ortadan kaldırmayı amaçlar ve kendisini insanın gelişim süreci olarak tahkim eder. İnsanın hayvani doğasını, insanın yalnızca ahlâkiliğini hatırlayan bir hafıza uğruna tahrip eder. Şu halde uygarlık ya da medeniyet, insanın doğal tarafına bir ahlâkilik dayatmak suretiyle, insan üzerinde bir tahakküm kurmayı hedeflerken, kültür uygarlığın baskıcılığından kurtulmanın, ona direnmenin ifadesidir. Uygarlığın hafızasının aksine kültür medenileşmenin sahte karakterinin örtüsünü kaldıran bir karşı-hafıza olarak gündeme gelir. Kültürün egemenliği altında medenileşmenin ahlâki ve rasyonel normlarından, onları unutmak suretiyle kurtulan insan, hayvanlığın ve özgür tinin, medeniyet tarafından unutturulan özgürlüğüne yeniden temas etme olanağı yakalar. İşte bu imkân evcilleştirme ve terbiye etmenin karşısında yer alan yetişmedir (Vanessa Lemm, Nietzsche'nin Hayvanları (çev. Volkan Ay), Gram Yayınları, İstanbul, 2019, s. 43-47).

insana dönüşmüştür. Bu özelliğiyle modern insan Nietzscheci perspektifte, yaratma gücü ve yetisini yitirmiş insandır. O, yeni bir kültür, yeni bir felsefe, yeni ufukları tahayyül edemeyen, yaşamı kucaklayamayan hâliyle, tamamıyla nihilizme gömülmüş durumdadır.

3.2. Nietzsche'nin Nihilizm Kavrayışı

Nietzsche'nin modernite ile alâkalı en meşhur ve en keskin yargılarından birisi, nihilizmin artık kapıya dayandığı, saklanamayacak biçimde görünür olduğu yargısıdır. Bir fragmanda Nietzsche, anlatmaya çalıştığı şeyin gelecek yüzyılların hikâyesi olduğunu söyler. Bu gelmekte olanın, başka türlü gelemeyecek olanın hikâyesidir. Söz konusu gelecek, her yerde yüzlerce işaret göstermektedir ve insanların kaçınılmaz kaderi, gelişini her yerde ilân etmektedir. Bu nihilizmin yükselişidir. Ona göre Avrupa kültürü tıpkı artık hiçbir şey düşünmeden, huzursuzca, şiddetle, düşüncesizce kendi sonuna doğru akan bir akıntı gibi kendi felaketine doğru sürüklenmektedir (KSA 13: 189, NF-1887, 11[411]). Avrupa kültürü -ve bugün Avrupa kültürünün takipçileri olarak bütün bir dünya-, her geçen gün gittikçe artan şekilde, hayatı anlamasına ve anlamlandırmasına imkân tanıyan değer ve kavramların temelsizliğini tecrübe etmektedir. Bu temel değerlerin, değersizliğinin ortaya çıkışı Nietzsche tarafından şu şekilde dile getirilir:

> "En temelde vuku bulan nedir? İnsan ne amaç (Zweck) kavramıyla, ne birlik (Einheit) kavramıyla, ne de hakikât (Wahrheit) kavramıyla varlığın (Dasein) genel karakterini yorumlayamayacağını kavradığında değersizlik duygusuna ulaşıldı. Bunlarla ulaşılan ve başarılan hiçbir şey yoktur (...) Varlığın karakteri "doğru" değil, yanlıştır. Kişi "hakiki" bir dünya tasarlamak için hiçbir nedene sahip değildir. (KSA 13: 48, NF-1887,11[99]).

Eğer varlığın karakteri yanlışsa, onu en doğru biçimde sergileyen, kendisi de olumlu anlamda bir tür yalan üzerine inşa olunan sanat olacaktır. Böylelikle modern dönemde insanın, bin yıllardır sahip olduğu ve en yüce değerler olarak adlandırdığı değerlerin değersizliğinin farkına varması, nihilizmin açığa çıkışının en önemli göstergelerinden biridir. 1887-88 yıllarından kalma bir fragmanda Nietzsche, bir psikolojik durum olarak nihilizme ulaşılmış olmasının çeşitli nedenlerini sıralar. Ona göre, esasında ortada böyle bir şey yokken bütün olaylarda bir mânâ arayan insan sonunda yorgun düşmüş ve cesaretini kaybetmiştir. Bu yönüyle nihilizm, gücün boşa harcanmasının, bütün çabaların boşunalığından ve beyhudeliğinden duyulan acının,

güvensizliğin, kişinin kendinden utanmasının ve insanın bunca zamandır kendini kandırdığının farkına varılmasını içerir. Aranan anlam, dünyanın ahlâkî bir düzene sahip olduğu türünden bir varsayım yahut gerçekleşen olaylarda ahlâkî bir kanon, bütünlük arama ya da varolanların (Wesen) birbirleriyle ilişkilerinde sevgi ve ahengin hâkim olduğu türünden bir varsayım olabilir. Oysa Nietzscheci bakış açısından oluş hiçbir şeyi amaçlamadığı gibi, oluşun ve daimî akışın son kertede ulaştığı bir nihai nokta yoktur. İşte bunun farkına varmak, daha evvel sıkı sıkıya amaçlar, erekler, hakikâtlerle düşünmeye alışmış kişide derin, tarifi gayri kabil bir hayâl kırıklığına sebep olacaktır. Bu psikolojik olarak nihilizme giden yollardan birisidir. Bunun yanında insan o zamana kadar bütün olayların gerisinde yatan bir bütünlük, bir sistem, bir düzen olduğunu varsaymıştır. Buna duyulan inanç kişide bir bağlamın parçası olduğu, kendisini aşan bir bütüne ait olduğu yahut tanrısallığın modusu olduğu yönünde vehimler ve sanrılar uyandırmıştır. Ancak esasında bu türden bir bütünlük mevcut olmadığından insan bir kez bunu fark ettiğinde, kendisini bu türden bir bütünle anlamlandırdığından, kendisine olan saygıyı, kendisinin değerli olduğu inancını da yitirecektir. Nitekim o, esasında bu türden bir bütünü, en temelde kendi değerine inanabilmek adına tasarlamıştır. Nihayet oluşun hiçbir amacı olmadığı ve oluşun hiçbir bütünlük/birlik ihtiva etmediği anlaşıldığında geriye kalan tek kaçış noktası bütün oluşun esasında bir aldatmaca olduğuna hükmetmek ve bir "öteki dünya" tasarlamak, icat etmektir. Ancak sonunda insan bu türden bir dünyanın mevcut olmadığını keşfettiğinde nihilizm tüm gücüyle geri dönecektir. Böylelikle Nietzsche, insanı bahsetmiş olduğumuz nihilizm biçimlerine götüren bütün inançların yani birlik, anlam, bütünlük türünden inançların esasına aklın kategorilerine (Vernunft-kategorien) duyulan inançlardan kaynaklandığını dile getirir. Nihilizmin ortaya çıkışı bir anlamda aklın kategorilerine duyulan inançlarla da alakalıdır. İnsan salt kurgu olan kategoriler yoluyla dünyayı anlamaya çalışarak nihilizme giden yolun taşlarını döşemiştir. İnsanın bu kategorilere inanmasının temelinde, kendi değerini muhafaza etme ve kendi egemenliğini devam ettirme isteğini gören Nietzsche, insanın kendisini şeylerin anlamı ve değer ölçütü olarak kabul etmeye yönelik bu çabasını onun hiperbolik naifliği (hyperbolische Naivetät) olarak adlandıracaktır (KSA 13: 49, NF-1887, 11[99]). Oysa artık deniz tükenmiş, insan sarılabilecek dallarını bir bir yitirmiştir. İnsanın bir zamanlar şüphesiz güven duyduğu ve dünyayı onlarla kavradığı, aklın kategorileri de dahil olmak üzere, bütün metafizik ve rasyonalist ilke ve varsayımların kurgulardan ibaret olduğu

artık yadsınamaz biçimde ortaya çıkmıştır. Nietzsche'nin o en meşhur ifadesiyle, Tanrı artık ölmüştür. Ve tanrının öldüğü yerde, onunla birlikte bütün kategoriler de geçerliliklerini yitirmişlerdir. Düsing'in yerinde ifadesiyle "tanımlayıcı kategoriler, Tanrı'nın ölümünün feci sonuçlarını tasvir etme girişiminde başarısız olurlar; agathon olmadan şeylerin hiçbir değeri yoktur[356]." O itibarla Nietzsche'nin Tanrı'nın ölümü ilanını, salt Hristiyanlığın tanrısının artık inanılırlığını yitirmesinden çok daha geniş bir bağlamda anlamak gerekir. Bu sadece dini bir figürün değil, hakikâti arayan ve arzulayan bütün akıl kategorilerinin, bütün metafizik kesinlik çabalarının da ölümüne işaret eder. Tanrı'nın ve onun temsil ettiği her şeyin meşruiyetini kaybettiği, Hristiyanlığın ve Batı felsefesinin temsil ve teşkil ettiği zeminin ıskartaya çıktığı, mevcut değerlerin, etik politik ve kültürel bir krize yol açtığı yerde varoluşun kendisi sorgulanır hâle gelecektir. Tanrı'nın ölümü teması Nietzsche felsefesinin temel hareket noktalarından birisidir.

Tanrı'nın ölümüne dair en detaylı ve meşhur pasaj, *Şen Bilim*'de yer alır. Bu uzun pasajda Nietzsche, Tanrı'nın ölümünü ilan eden bir deli adamın hikâyesini anlatır:

> "Sabahın aydınlığında, elinde fener, pazar yerinde koşarak hiç durmadan "Tanrı'yı arıyorum! Tanrıyı arıyorum!" diye bağıran o deli adamı duymadınız mı? Tanrı'ya inanmayan birçok kişi toplanmış, ona gülüyorlardı. Kayıp mı oldu? dedi birisi, Bir çocuk gibi yolunu mu şaşırdı? dedi bir diğeri, Yahut saklanıyor mu? Bizden korkuyor mu? Gemiyle mi gitti? İltica mı etti? - Böyle bağırıyorlar, karmaşa içinde gülüyorlardı. Deli adam ortalarına sıçradı ve bakışlarıyla onları delip geçti. "Nerede Tanrı?" diye bağırdı. "Söyleyeyim size! Öldürdük onu. Hepimiz onun katiliyiz! Ama nasıl yaptık bunu? Nasıl başarabildik bu denizi içmeyi? Bütün bir ufku temizleyecek süngeri bize kim verdi? Ne yaptık biz, bu yeryüzünü güneşinden koparmakla? Nereye gidiyor şimdi o? Nereye gidiyoruz şimdi biz? Bütün güneşlerden uzağa mı? Hiç durmadan aşağı gitmiyor muyuz? Geriye, yana, ileriye, dört bir yana? Daha hâlâ üst ve alt var mı? Sonsuz bir hiçlikte dolaşır gibi başıboş gezinmiyor muyuz? Boş uzay ensemizde solumuyor mu? Hava gittikçe soğumadı mı? Gece, daha fazla gece gelmeye devam etmiyor mu? Sabahları fener yakmamız gerekmiyor mu? Tanrı'yı gömen mezar kazıcıların seslerini hiç mi duymadık? Tanrısal çürümenin kokusunu hiç mi almadık? Tanrılar da çürür! Tanrı öldü! Tanrı hâlâ ölü! Ve biz öldürdük onu! Katillerin katili olarak kendimizi nasıl teselli edebiliriz? Dünyanın bu zamana dek sahip olduğu en kutsal ve en güçlü şey, bıçaklarımızın altında kanlar içinde öldü - kim silecek üstümüzdeki bu kanı? Hangi suyla temizleyebiliriz kendimizi? Hangi kefaret kutlamalarını, hangi kutsal oyunları icat etmemiz gerekecek? Bu eylemin büyüklüğü, bizim için fazla büyük değil mi? Sırf bu olaya layık olmak için kendimizin Tanrı olması gerekmiyor mu? Bundan daha büyük bir eylem olmadı. Bizden daha sonra doğanlar, bu eylemin hatırına, bu zamana kadar varolan tarihten daha yüksek bir tarihin parçası olacaklar." Burada deli adam sustu ve dinleyicilerine tekrar baktı: onlar da sustu ve şaşkınlıkla ona baktılar. Sonunda elindeki feneri yere

[356] Edith Düsing, Gottestod-Nihilismus-Melancholie. Nietzsches Denkweg als Diagnose und Therapie des Nihilismus, Der Tod Gottes und Die Wissenschaft, ed. Carlo Gentili & Cathrin Nielsen, De Gruyter Verlag, Berlin, 2010, s. 46.

> fırlattı da fener parçalara ayrıldı ve söndü. "Çok erken geldim" dedi "benim zamanım henüz gelmedi. Bu muazzam olay hâlâ yolda ve yayılıyor - henüz insanların kulaklarına ulaşmadı. Şimşek ve gök gürültüsünün zamana ihtiyacı vardır, yıldızların ışığının zamana ihtiyacı vardır, eylemlerin yapıldıktan sonra, görülmesi ve duyulması için zamana ihtiyacı vardır. Bu eylem onlara en uzak yıldızlardan bile daha uzaktır - ve yine de onlar yaptılar bunu!" - Deli adamın aynı gün çeşitli kiliselere girdiği ve buralarda Requiem aeternam deo'yu söylediği hala rivayet edilir. Dışarı çıkıp da sorulduğunda hep aynı yanıtı vermiş: "Bu kiliseler Tanrı'nın mezarları ve türbeleri değilse nedir ki?" (KSA 3: 480-482, FW-125)"

Edebi olarak son derece etkileyici olan bu pasaj okunduğunda, diğer bütün önemli noktaların yanında işaret edilebilecek dikkat çekici kimi hususlar vardır. İlk olarak akla, çalışmamızı doğrudan ilgilendirecek bir biçimde, bu pasajın neden edebi bir form içinde sunulduğu sorusu gelir. Neden Nietzsche Tanrı'nın ölümü gibi bütün Batı metafizik geleneği değerlerini sorguya çektiği bir pasajı olabildiğince öyküsel biçimde sunar. İleride daha detaylı biçimde ele alacağımız edebî form meselesine burada kısaca değinmek yerinde olur. Tıpkı *Zerdüşt*'te olduğu gibi burada da Nietzsche düşüncelerini son derece güçlü bir edebi form içerisinde sunar. Bu ne anlama gelir? Sommer, Nietzsche'nin sanata ve edebiyata başvurmasının onun felsefesine deneysel bir hüviyet kazandırma çabasıyla da alakalı olduğuna işaret eder. Sanat, yazar için bir mesafe alanı oluşturarak filozofa bir hareket alanı kazandıracaktır. Bu noktada Nietzsche, edebi bir üslûp kullanmak ve edebi şahsiyetler yaratmak suretiyle neyin doğru, neyin önemli, neyin kesin olduğu hususunda, kendisini yazar olarak kesin bir konum almaktan muaf tutan skeptik bir yazım tarzı geliştirir[357]. Bu tam da ileride daha detaylı biçimde alacağımız Nietzscheci perspektivizmin talep ettiği bir stratejidir. Üstelik, çeşitli yerlerde anlaşılmaktan ziyade, zor anlaşılmak hatta anlaşılmamak istediğine dikkat çeken Nietzsche'nin söz konusu tavrına da uygundur. Edebi form ve üslup beraberinde güç anlaşılırlığı, yorumlara açıklığı ve yorumlar bolluğunu getirecektir. Böylelikle metin, bir anlamlar denizine açılacak, tüketilmez bir hâl alacaktır.

Bir başka husus Deli Adam'ın - ve yazar olarak Nietzsche'nin- burada ve başka yerlerde- Tanrı yok yerine, Tanrı öldü demesidir. Tanrı'nın yok olduğunu söylemekle, Tanrı'nın daha evvel var olduğunu, artık öldüğünü söylemek başka, bambaşka iki

[357] Andreas Urs Sommer, Gott-Nihilismus-Skepsis. Aspekte der Religions- und Zeitkritik bei Nietzsche, Der Tod Gottes und Die Wissenschaft, Ed. Carlo Gentili & Cathrin Nielsen, De Gruyter Verlag, Berlin, 2010, s. 18-19.

ifadedir. İleride daha detaylı ele alacağımız üzere, Tanrı'nın yokluğu yerine Tanrı'nın ölümü ifadesi, binlerce yıldır Tanrı kavramıyla birlikte yaratılan bütün değerlerin, bakış açılarının ve kavramlarının artık geçersiz olduğuna, ortadan kalktığına işaret eder. Bu özelliği nedeniyle Nietzsche'nin söz konusu ifadesi, Tanrı'nın varlığı-yokluğuna ilişkin bir tartışmadan ziyade, çağdaş medeniyetin içinde bulunduğu durumu ve yaşadığı değerler krizine ilişkin bir ifadedir.

> "Tanrı'nın ölümünün ardından bütün kavramların anlamı değişmiş, kavramlar anlamlarını kaybetmiştir. Gün ortasında elinde fener Tanrı'yı arayan deli adam, geleneksel normlar çöküp, anlam ortadan kalktığı zaman insanın düştüğü durumu sembolize eder. Bu andan itibaren tüm çılgınlıklar mümkün bütün saçmalıklar mubah hâle gelmiştir. Kavramlar, özenle/ihtimamla oluşturulmuş anlamları yerinden edilip, bir enkazdan arta kalanlar gibi gizemli ve sonsuz bir denizde rotasız sürüklenmeye başladığında ne gün, gün anlamına gelir artık ne de gece, gece. Tanrı'nın ölümü bütün düzenli ve mutlak referans merkezlerini ilga ederek insanı Herakleitosçu bir '(deli) oluş'a (becoming-mad) gömmüştür[358]."

Tanrı'nın ölümü demek, hayatımıza yıllarca, binyıllarca yön vermiş olan bütün referans noktalarının, hakikât iddialarının, anlam merkezlerinin, referans noktalarının yıkılması demektir. Bunu kabullenip yeni bir başlangıca girişmemek, bu ölümü görmezden gelmek, hiçbir şey olmamış gibi yaşama devam etmeye çalışmak her şeyin devasa bir boşlukta amaçsızca sürüklenmesine göz yummaktır. Tam da bu nedenle Nietzsche'nin kurduğu mizansende bir şey oldukça dikkat çekici hale gelir. Tanrı'nın ölümünün ilan edildiği pazar yerindeki bütün insanlar inançsızdır ve ilk başta deli adam ile dalga geçip ona gülerler. Fakat deli adamın etkileyici konuşmasının ardından derin bir sessizliğe gömülerek ona hiçbir cevap vermezler. Bunun anlamı nedir? Ne olmuştur? Ne olmuştur da halihazırda Tanrı'ya inanmayan insanlar, deli adamın söyledikleriyle susmuş düşüncelere dalmışlardır? İnsanların fark ettikleri ayırdına vardıkları şey nedir? Sommer, deli adamın bu sözleriyle insanların fark ettikleri şeyin, dış dünyayı, gündelik hayatlarını belirleyen doğrultuyu, yönü (Orientierung) kaybettikleri olduğunu dile getirir. Pazar yerinde rahatlıkla dolaşan, Tanrı'yla ve deli adamla dalga geçen insanlar şimdi ilk kez olarak Tanrı'nın ölümüyle birlikte ellerinden giden şeyin, daha önce Tanrı'nın, Tanrı kavramının onlardan aldığı lâkin şimdi tamamen omuzlarına yüklenen sorumluluğun farkına varırlar. Bu bağlamda gerek dinlerin gerekse de Batı metafizik geleneğinin bütün

[358] Sarah Kofman, Nietzsche and Metaphor (çev. Duncan Large), The Athlone Press, London, 1993, s. 108.

büyük kavramlarının yitimine işaret eden Tanrı'nın ölümü kavramı, insanlar için tamamen yeni bir yolun göründüğünün işaretidir. Bu yeni yolda artık insan hiçbir şeyden emin olamaz, hiçbir belirli değere yaslanamaz, artık varoluşun temelsizliği tamamıyla fark edilmiştir[359]. Şu hâlde sormuş olduğumuz iki sorunun cevabı bir noktada birleşerek tek bir form kazanırlar. Tekrar ederek söylemek gerekirse, Nietzscheci çağdaş insanın içinde bulunduğu durumu anlatan Tanrı'nın ölümü ifadesi, Tanrı'nın yokluğuna işaret etmediği gibi salt Hristiyanlık değerlerinin geçerliliğini yitirdiğine de işaret etmez. Aynı zamanda Batı metafizik geleneğinin bütün değerlerinin, o zamana kadar insan hayatına yön vermiş olan bütün kavramlarının da temelsizliğinin ifşa olduğuna işaret eder. Şu hâlde Tanrı'nın ölümünün ilanı aynı zamanda nihilizmin, bu bütün vücuda yayılmış bir kanser gibi, her yere yayılışının ilanıdır. Zira Nietzsche nihilizmin bir anlamda en yüce değerler söz konusu olduğunda varoluşun savunulamazlığının bilgisi olduğunu dile getirir. Ahlâki yahut ilâhi olarak cisimleşebilecek olan, öte dünya veya 'kendinde şey' türünden kavramlar koyutlamaya en ufak hakkımızın dahi olmadığının bilincidir nihilizm (KSA 12: 571, NF-1887, 10[192]).

Şu hâlde Tanrı'nın ölümü ifadesinde en keskin dışavurumunu bulan nihilizm, son tahlilde modern insanın yaşadığı anlam yitimini imler. Nihilizm problemi ile anlamlı yaşam problemi arasında doğrudan bir bağ vardır. Bu bağlamda nihilizm bir değerler problemidir. Öyle ki Nietzsche açısından anlamsız (sinnlos) ve değersiz (werthlos) kelimeleri sık sık birbirlerinin yerine kullanılırlar[360]. Anlamsızlık olarak nihilizm, mevcut değerlerin değersizliği ile doğrudan alâkalıdır ve Nietzsche'nin değerleri yeniden değerlendirme çabası, nihilizmi aşma uğraşının en önemli, olmazsa olmaz safhasıdır. Esasında kendileri de bir yorum olan, ancak kendilerini nihai hakikâtler olarak sunan değerler, bütün olanaklarını ve inanılırlıklarını tüketmişler, böylelikle de büyük bir krize neden olmuşlardır. Bu açıdan denebilir ki, Nietzscheci kavrayışta, bütün ziyaretçilerin en tekinsizi (unheimlich) olarak adlandırılacak olan ve kapıya dayanan nihilizm, salt sosyal bir bozulma veya psikolojik bir yozlaşma değildir. Ortada bir yozlaşma söz konusu olduğu için nihilizm ortaya çıkmış değildir. O zaten gelecek olan, gelmesi kaçınılmaz

[359] Andreas Urs Sommer, Gott-Nihilismus-Skepsis. Aspekte der Religions- und Zeitkritik bei Nietzsche, s. 18.
[360] Bernard Reginster, The Affirmation of Life: Nietzsche on Overcoming Nihilism, Harvard University Press, Cambridge, 2006, s. 23.

olandır. Zira nihilizmin temelinde, nihilizme yazgılı bir açıklama/yorum (ausdetung)[361] yatar ve bu da Hristiyan ahlâkıdır (KSA12: 125, NF-1885, 2[127]). Gerçi görünüşte, Hristiyanlık gücünü ve bir zamanlar sahip olduğu muteber konumunu kaybetmiştir ve insanların yaşamını belirleme hususunda marjinalize olmuştur. Ancak Nietzsche'ye göre modern insanın sahip olduğu neredeyse bütün kurumların ve kavramların temelinde bir şekilde Hristiyan dünya kavrayışı yatmaktadır. Nietzsche'ye göre bütün modern yaşam pratikleri, modern politik ideolojiler, modern bilim ve modern felsefe her ne kadar insanı özgürleştirme iddiasında olan bir söyleme sahip olsalar da esasında onu bir sürü hayvanına dönüştürmekte ve küçültmektedirler ve bu anlamda Hristiyanlığın varisi konumundadırlar. Hristiyan dünya yorumu varlığını onlarda sürdürmektedir. O itibarla Nietzsche'nin Hristiyan dünya kavrayışına dair eleştirilerini incelemek, Nietzsche'nin kavradığı anlamda insanlığın içinde bulunduğu krizi daha iyi kavramak anlamına gelecektir.

3.3. Hristiyan Dünya Tasavvuruna ve İnsan Kavramının Küçülmesine Karşı Nietzsche

Nietzsche'de nihilizmin anlam ve boyutlarını, mevcut durumda ne kadar derine sirayet ettiğini kavramak, onun gelişim sürecini, büyüyüp serpildiği iklimi anlamakla mümkün olabilecektir. Nitekim her ne kadar nihilizm modern toplumda görünür hâle gelmiş ve artık saklanamayacak boyutta açığa çıkmış olsa da kökü çok daha derinlerde yatan, Batı dünyasının binlerce yıllık kavram ve yaşam pratiklerine sinmiş bir fenomendir. Öyle ki Nietzsche insanın mevcut durumunun salt modern yaşam pratiklerinin bir sonucu olduğunu düşünen romantiklerin aksine, Batı geleneğinin kavram ve ideallerinin daha en baştan artık iyiden iyiye görünür olan nihilizme yazgılı olduklarını söyler.

[361] Nihilizm söz konusu olduğunda Nietzsche'nin nihilizmle ilişkilendirdiği bir takım temel mefhumlar vardır. İlk olarak nihilizm hemen her zaman 'yorum' problemi dahilinde düşünülür. İkinci olarak nihilizm hemen her zaman hastalıkla, dekadansla, çöküşle, bozulmayla ilişkilendirilir. Nihilizmin yorum ve hastalıkla ilişkisinden hareketle kimi yorumcular nihilizmin yaşamı oluşturan yorumlama sürecinde ortaya çıkan bir işlev bozukluğunun, hermenötik bir hastalığın sonucu olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürerler ve yorumlamayı insan davranışlarının temeline koyan Nietzsche'nin nihilizme olan ilgisinin burada aranması gerektiğini vurgularlar. Buna göre Nietzsche'de nihilizm felce uğrayan yorumlama yetisinin neden olduğu bir anlam yitimidir (Karen L. Carr, The Banalization of Nihilism: Twentieth-Century Responses to Meaninglessness, State University of New York Press, Albany, 1992, s. 29).

Nietzsche'nin bakış açısından Batı düşünce geleneği boyunca neredeyse en baştan bu yana savunulduğu üzere ahlâk ve bu ahlâkın değerleri kendinden menkul, dürtü ve güdülerden bağımsız mahiyette değildirler. Ahlâk kendinden menkul bir değerler manzumesi olmadığından ve daima kişinin fizyolojik ve psikolojik, toplumun siyasi ve ideolojik düzenlenişine bağlı olduğundan ahlâka ve değerlere ilişkin bir soruşturma ahlâk dışı/ötesi/üstü bağlamda bu hususların da incelenmesini hatta daha çok onların incelenmesini beraberinde getirir. Tam da bu nedenle Nietzsche açısından, kendi felsefi psikolojisi muazzam bir önemi haizdir ve bilimlerin kraliçesi olarak adlandırılır (KSA 5: 39, JGB, 5). Günümüz psikoloji kavramından oldukça farklı olan bu felsefî psikoloji vasıtasıyla Nietzsche, hâkim ahlâkın temelinde yatan hınç dürtülerini, sürü güdülerini, yaratıcılığa ve insan gelişimine düşman idealleri ortaya çıkarmayı amaçlar.

Nietzsche'nin Hristiyan ideallerini eleştirisi, esasında onun temel meselesi olan insanın yaratıcılığının yok edilmesi, insanın kendine inancının, kendini aşma yeti ve isteğinin ortadan kaldırılması mefhumları üzerinde yükselir. Sadece Hristiyanlığın değil, Hristiyanlık öncesi Batı metafizik geleneği tarafından da kullanılan amaç, birlik, hakikât gibi kavramlar, bu dünyadan yüz çevirmenin, bedenselliğe sırt dönmenin ve nihayet hayatı olumsuzlamanın, reddetmenin araçları olmuşlardır. Bütün bu kavramlar oluşun dizginsiz gücüne gem vurmak, onun yaratıcı olanaklarına deli gömleği giydirmek uğruna bilinçli yahut bilinçsiz olarak oluşturulmuşlardır. Nietzsche'nin Hristiyan ahlâkına, Hristiyan ideallerine saldırısı, bu zemin ve kavrayış üzerinde yükselir. Hristiyanlığın değer ve ideallerinin üstesinden gelebilmek, doğru yerde ve anlamda yapıldığında nihilizmin üstesinden gelmek demek olacaktır. Dikkat etmemiz gereken temel husus Nietzsche açısından Hristiyanlığın, salt belirli bir insan topluluğunun inandığı bir dinin adı olmaktan daha fazlasına işaret ettiğidir. Hristiyanlık ve Hristiyan idealleri, belirli bir teolojik alanın çok daha ötesine geçip sirayet etmiş, onunla alâkası olmayan hatta ona karşı görünen birçok alan ve disiplin esasında söz konusu ideallerin gölgesinde yetişmiştir. Hristiyanlığa hücum etmek, onunla birlikte daha başka birçok disipline, inanca ve kavrayışa hücum etmek anlamına gelir.

Peki Hristiyanlık nedir? Daha doğrusu onu karakterize eden temel özellik nedir? Hristiyanlık, gerçeğin en üst düzeyde yadsınması, kötülenmesi, aşağılanmasıdır. Öyle ki Nietzsche, Hristiyanlık söz konusu olduğunda ne dinin ne de ahlâkın, gerçekliğe hiçbir şekilde temas etmediğini dile getirir. Ona göre burada hâkim olan "salt hayâli nedenler

(‘Tanrı’, ‘ruh’, ‘ben’, ‘tin’, ‘özgür irade’ - ya da aynı zamanda ‘özgür olmayan irade’), salt hayâli sonuçlar (‘günah’, ‘kefaret’, ‘lütuf’, ‘ceza’, ‘günahın affedilmesi’), hayâli varlıklar (‘Tanrı’ ‘tinler’ ‘ruhlar’) arasındaki ilişki”dir (KSA 6: 181: AC 15).

Nietzsche saf kurgu dünyası olarak adlandırdığı bu dünyanın, düş yahut rüya dünyası (Traumwelt) olmadığını, çünkü rüyaların dahi bu zihinsel durumdan iyi olduğunu, onların hiç değilse şu veya bu şekilde gerçeklikle ve yaşamla ilişkili olduğu, yaşamı yansıttığı kanaatindedir. Düş dünyası bir şekilde gerçeklikle alakalıyken bu saf kurgu dünyası (reine Fiktions-Welt) gerçekliği yanlışlar, değersizleştirir, olumsuzlar, kötüler. Buna göre doğa bir kez Tanrı’nın karşıtı olarak kavrandığında doğal olan (natürlich) aşağılık, iğrenç, ayıplanacak, kınanacak olan olarak tahkim edilir. Kurgu dünyası gerçeklikten duyulan derin hoşnutsuzluğun dışavurumudur. O itibarla Nietzsche’ye göre her kurgu dünyası temellerini doğal olana, gerçekliğe duyulan nefrette bulur.

> “Tüm bu kurgu dünyasının kökü doğal olan (-gerçeklik! -) karşısında duyulan nefrete dayanır ve gerçek olana karşı duyulan derin bir rahatsızlığın ifadesidir... Ama bu her şeyi açıklıyor. Gerçeklerden uzak durmak için nedenleri olan kimdir? Bundan mustarip olan kişi. Oysa gerçeklikten acı çekmek de mutsuz bir gerçeklik anlamına gelir... Hoşnutsuzluk duygularının haz duygularına üstünlüğü bu kurgusal ahlak ve dinin nedenidir: ancak böyle bir üstünlük decadence’ın formülünü sağlar (KSA 6: 181-182: AC, 15).”

Hristiyanlık vasıtasıyla dekadans, her yere yayılmış bütün alanlarda hâkim durum hâline gelmiştir. O itibarla Hristiyanlığa hücûm edip onu eleştirmek, esasında bu her yere hâkim olan dekadans durumunu eleştirmek, bütün değerlerimizde ve değerlendirmelerimizde örtük olarak en başından bu yana bulunan nihilizmi açığa çıkarmak, ifşa etmek anlamına gelir. Hristiyanlığı hasta olarak ilan etmek, bütünüyle onun gölgesi dahilinde vücuda gelen değerlerin, modern dünyanın ve hatta bilimin de temelde hasta olduğu, dekadans kültürünün ürünü olduğu ve nihayet nihilizme yazgılı olduğunu ilan etmek anlamına gelecektir.

Nietzsche Hristiyanlık temelinde, dünyayı aşağılayan her dinin insanı kurtuluşa götürüyor görünen bütün kavramlarında esasında bir rahip içgüdüsü bulunduğunu, başka bir ifadeyle bütün bu kavramların esasında rahibin içgüdülerinin örtüleri olduğunu düşünür. Bunlar rahipçe içgüdünün dünyayı değersizleştirmesinin kılıfları, gerçek amacı gizlemeye yarayan araçlarıdır.

> "Kişi şunu kavramalı: her doğal ahlâk, her doğal kurum (devlet, yasa düzeni, evlilik, hasta ve fakirlerin bakımı) yaşam iç güdüsünden doğan her istem kısaca değerini kendisinde taşıyan her şey parazit rahiplerce (yahut ahlâki dünya düzenince) kıymetsiz ve değersiz hâle getirilecektir (KSA 6: 196, AC, 26)."

Onun ahlâka saldırısı, kendi dünya anlayışı ve talep ettiği yaratıcı felsefe ve yaşam kavrayışı üzerinden vücuda gelir. Buna göre Nietzsche ahlâkın ipliğini pazara çıkararak Batı metafizik geleneğindeki düalizmleri görünür kılmak isterken bir yandan da bu düalizmler vasıtasıyla ortaya çıkmış olan değerleri yeniden değerlendirmek suretiyle ters yüz etmek ve kendi gelecek felsefesine gidecek yolu hazırlamak ister. Batı metafizik geleneğinin ve düşünme biçiminin en rafine formlarından birisi belki de birincisi olan Hristiyan ahlâkı ve dinine hücum ederek Nietzsche kendi arzuladığı düşünmenin özelliklerini daha da sarih biçimde göz önüne serer. *Deccal* 29. bölümde Nietzsche'nin Hristiyanlığa neden karşı olduğu ve onun felsefesinin temeli adeta özetlenir. Nietzsche, Renan'ın İsa yorumunu eleştirirken, onun İsa'yı tanımlamak için kullandığı iki temel kavrama şiddetle karşı çıkar. Buna göre Renan, İsa'yı tanımlamak için deha (Genie) ve kahraman (Held) kavramlarını kullanmıştır[362]. Oysa Nietzsche, eğer İncil'e ters düşen

[362] Bu iki kavram da Nietzsche düşüncesinde önemli bir yere sahiptir ve kimi zaman yan yana anılırlar. Özellikle deha (Genie) kavramı gerek Nietzsche açısından gerekse de uzun yıllar boyunca Nietzsche'nin alımlanması açısından önemli bir yere sahiptir. Doğanın sanatçının dehası aracılığıyla kendisini dile getirmesi olarak deha kavramı romantik felsefe açısından da oldukça önemlidir ve henüz ilk eserlerinden bu yana Nietzsche düşüncesinde önemli bir yer tutar. İlk eserlerinde dehanın örneği olarak Wagner'i gören Nietzsche açısından bu erken döneminde dehanın temel özelliklerinden birisi sanatçının Dionysosçu ilksel nedene dair sezgisel bir içgörü kazanmış olması ve bu içgörüyü sanatsal olarak şekillendirerek dile getirmesidir (Andreas Urs Sommer, Genie (Nietzsche), https://www.compendium-heroicum.de/lemma/genie-nietzsche/). Bu döneminde Nietzsche'ye göre sokratik-bilimsel geleneğin sunduğu toplum ve dünya idealine karşı çıkabilecek olan deha-sanatçı tarafından gerçekleştirilebilecek olan kültürel yenilenmedir. Her ne kadar yaşadığı toplum tarafından anlaşılamamakla yazgılı ve bu nedenle derin bir yalnızlığın öznesi olsa da deha, son tahlilde, insanlığın ulaşması gereken zirvedir. Nitekim "Tarihin Yaşam İçin…" metninde deha insanlığın zirvesi ve nihai amacı olarak sunulacaktır (KSA 7: 355, NF-1871, 11[1]). Yine bu erken dönemde Nietzsche, aydınlanma geleneğinin aksine insanın kendinde bir değeri ve saygınlığı olmadığını dile getirir. Her insan ancak bilinçli yahut bilinçsiz eylemleri vasıtasıyla dehanın aracı olduğu ölçüde saygınlığa sahiptir (Andreas Urs Sommer, Genie (Nietzsche), https://www.compendium-heroicum.de/lemma/genie-nietzsche/). Bununla birlikte deha kavramı geç dönem metinlerinde daha az karşımıza çıkar ve doğrudan kavram olarak ilk dönem metinlerindeki önemini kaybeder. Wagner'den ilhamla gündeme gelen metafiziksel-sanatçı teması büyük ölçüde terk edilmiştir. Bununla beraber Nietzsche, tarihi belirleyen, tarih dönüştürücü, yeni değerler yaratacak olan üst insan fikrini terk etmemiştir. Geç dönem metinlerinde dehanın ne olduğuna dair en net açıklama *Putların Alacakaranlığı*'nda "*Benim Deha Kavramım*" başlıklı bölümde bulunur. Her ne kadar dehaya dair en detaylı açıklamalardan birisini içerse de Nietzsche'nin buradaki deha tanımı, oldukça muğlaktır. Büyük kişilerin büyük birikimlerin sonucu olduğunu, uzun bir birikim sonucunda bir kıvılcımla patlayarak ortaya çıktıklarını dile getiren Nietzsche, dehanın bütün eser ve eylemlerinde, taşan, kendisini saklamayan, saçan, ortaya döken, savurgan biçimde harcayan kişi olduğunu söyler. Deha'da kendini koruma içgüdüsü mevcut değildir. Taşar, kendini tüketir ve böylelikle felaketine doğru ilerler (KSA 6: 145-146, GD 44). İlk bakışta kapalı bir anlama sahip olmakla birlikte, Nietzsche felsefesi genelinde düşünüldüğünde bu açıklama daha anlamlı hâle gelir. Nitekim Nietzsche, kendisini korumayı salık veren, varlığını devam ettirmeyi insanın temeli gören hemen

(unevangelisch) bir şey varsa onun da kahraman kavramı olduğunu dile getirir. Çünkü ona göre Hristiyanlıkta çatışma'ya, içinde-savaş-taşıma'ya (sich-in-Kampf-fühlen) duyulan nefret ve karşıtlık bir içgüdü hâline gelmiştir. Başkaldırma yeteneksizliği burada ahlâk hâline gelmiştir. O itibarla Hristiyanlığın amacı barıştaki, uysallıktaki, düşman olamamaktaki saadettir (KSA 6: 199-200, AC 29). İşte tam da bu Nietzsche'ci bakış açısından Hristiyanlık, kişioğlunun bütün yaratıcılığını elinden alan, onu uyuşuk bir atalete sürükleyen bir yapı arz eder. Nietzsche dehanın ve yaratıcı düşüncenin en güçlü emaresi olarak içinde savaş taşıma, savaşı hissetme duygusundan bahseder. Yaratmak, yeni değerler, yeni eserler, yeni ufuklar ortaya koyabilmek huzurlu ve iğdiş edilmiş bir mutluluktan doğmaz. Ancak içinde bu savaşı hissedenler, ancak Agon'u duyumsayanlar, huzursuzluğun, çatışmanın insana sunduğu imkân ve olanakların farkında olabilenler, yeni değerler yaratma imkân ve olanağına sahip olabileceklerdir.

Nietzsche kendi düşüncesi ile Hristiyanlık arasındaki farka vurgu yapabilmek adına, *Deccal*'de İncil'den yaptığı bir alıntıdan faydalanır. "Kim arkamdan gelmek isterse kendisini inkâr etsin ve haçını yüklenip arkamdan gelsin." Nietzsche bu alıntıyı İncil'in ve Hristiyanlığın mantığını teşhir etmek için kullanır. Kişi Zerdüşt'ün öğrencilerine söylediği sözleri hatırladığında, Nietzsche'nin neden bu alıntıyı yaptığı ve hangi bağlamda kendi düşüncesini Hristiyanlığın karşıtı olarak gördüğü âşikâr hâle gelir. Buna göre Nietzsche *Zerdüşt*'te öğrencilerine onu takip etmemelerini, kendi yollarını bulmalarını hatta Zerdüşt'ü inkâr etmelerini ancak o zaman Zerdüşt'ün onlara geri döneceğini söyler. Burası Nietzsche'nin dünya tasavvuru ile karşıtı olduğu Hristiyan dünya tasavvurunun mukayesesini yapmak için önemli bir noktadır. Kişilerden kendilerini inkâr etmelerini ve haçı yüklenmelerini talep eden Hristiyan kavrayışının aksine Zerdüşt, kişiden kendisini değil, kendisine sunulan değer levhalarını, hocasını, yol göstericisini inkâr etmesini, yolunu kendi bulmasını ister. Ancak bu yolla hocasına yakışır bir öğrenci hâline gelecek ve o zaman hocası tekrar karşısına çıkacaktır.

---

her türlü insan anlayışını şiddetle eleştirir. İnsan, sabit kalmaya, kendisini korumaya değil, sınırlarını zorlamaya, kendisini aşmaya, daima yeni ufuklara doğru yol almaya çalışması gereken bir varlıktır. En azından Nietzsche'nin insanlığın yüz akı olarak andığı hemen bütün örnekleri bu şekilde gördüğü açıktır. Son olarak Nietzscheci deha kavrayışı, Sommer'in de işaret ettiği üzere, insanı çevresiyle ele alan ve salt çevresinin ürünü olan açıklamalara karşıt bir mahiyet arz eder. Burada deha, çevresinin bir ürünü olan figür olmak bir yana, çevresine, zamanına karşı olan kişidir. Bu bakımdan muhtemelen bu geç dönemde deha, Nietzsche açısından kendisiyle de ilişkilidir (Nietzsche'nin deha kavramı konusunda detaylı ve doyurucu bir metin için bkz. Andreas Urs Sommer, Genie (Nietzsche), https://www.compendium-heroicum.de/lemma/genie-nietzsche/).

Nietzsche açısından, ahlâkî dünya düzeninin ve onun temsilci tipi olarak belirlediği rahiplerin kullandığı kavramların asıl anlam ve mahiyetlerini açığa çıkarmak, onların anlamını göz önüne sermek, görünüşte insanı daha 'iyi'ye sevk eden bu kavramların esasında, insanı nasıl da yoksullaştırdığı, soysuzlaştırdığını ortaya çıkaracaktır. Zira Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*'nün önsözünde, kendisini iyi ve kötü üzerine düşünmeye sevk eden süreci anlatırken, ilk zamanlardan itibaren kendisini meşgul eden sorunun, mevcut ahlâkın iyi ve kötüsünün bir fakirleşme ve soysuzlaşma (Entartung) belirtisi mi yoksa tam tersine yaşamın bolluğunu, gücünü, yaşam istencini, bir cesareti, ümidi, geleceği mi ortaya çıkardığı sorusu olduğunu dile getirir (KSA 5: 249-250, GM, Vorrede, 3). Bu esasında onun hemen bütün felsefesinde lehine yahut aleyhine konuştuğu olay, kavram ve isimler için geçerli bir tutumdur. Öne sürülen değerler, kavramlar, düşünceler yaşamla ilişkisi içerisinde ele alındığında, yaşamı zenginleştirmekte, onu bollaştırmakta, yaratıcı eylemin önünü açmakta mı yoksa tam tersine onu yoksullaştırmakta mıdır? Bu durum Nietzsche'nin Hristiyan düşüncesi, idealleri ve ahlâkı konusundaki tavrını da belirleyen bir mahiyete sahiptir.

Ona göre Hristiyanlık, bütün varlığı ile yaşamın karşısında yer alan ve onu olumsuzlayan, yaşama, sevince hayır diyen bir yapıdadır. Bu bakımdan bir tür hastalık gibidir ya da daha doğru ifadeyle o devamlı hastalığı gereksinir. Bu özelliği itibariyle Nietzsche, Hristiyanlığı ve onun değerleri altında gelişmiş olan mevcut toplumu hasta olarak nitelendirir ve düşüncesinde son derece olumlu bir yere sahip olan Sokrates öncesi Yunan toplumuyla karşıtlık içerisinde yer alır. Nasıl eski Yunanların fazla sağlığa ihtiyacı varsa, Hristiyanlığın da fazla hastalığa ihtiyacı vardır. Kilisenin asıl amacı, insanı kurtarıyor görünürken onu hasta etmektir. Buradan hareketle Nietzsche kilisenin istediği dindar insanın tipik bir dekadans örneği olduğunu dile getirir. Bu insan tipi çöküşün habercisidir ve ne zaman bir dindarlık dalgası topluma egemen olursa bu bir hastalık alâmetidir (KSA 6: 231, AC, 51). Bu hastalık şüphesiz yaşamla ilişkisinde değerlendirilmelidir. Yaşamın yadsındığı, yok edilmek istendiği yerde hastalık vardır ve Hristiyanlık temelinde dinin neredeyse bütün kavramları yaşama karşı, onu olumsuzlayan, son kertede kendi yıkımı pahasına onu da ortadan kaldırmak isteyen kavramlardır. Hristiyanlık kendisinin bütün kavramlarını yaşamın dışına koymuş, yaşamın değerini dahi ötede arayan bir yapıdadır. Burada Tanrı yaşamın karşıtı olarak tanımlanır ve onun hâkim olduğu, zenginleştiği yerde yaşam fakirleşir. Öyle ki Nietzsche

Tanrı'nın krallığının başladığı yerde hayatın sona erdiğini söyler (KSA 6: 85, GD, Moral als Widernatur, 4). Yaşama bunca düşman olan kişiler, hastalıklı, yaratıcılıklarını yitirmiş, Nietzscheci tabirle hadım edilmiş kişilerdir.

Nietzsche bu hastalıklı ahlâkı ve toplumu anlatırken, onu çeşitli kavramlarla anlatır. Bu kavramlar, Nietzsche felsefesinin oldukça farklı anlamlarda ve bağlamlarda değerlendirilmesine neden olacak olan, son derece tartışmalı, yüklü kavramlardır. Bununla beraber polemik yüklü üslûbu sık sık kullanan Nietzsche, bunu umursar görünmez. O, rahip tipi altında gündeme getirdiği insan türünü ve onun ahlâkını tanımlarken, sürü insanı, köle insanı, sürü ahlâkı ve köle ahlâkı nevinden tabirler kullanır. Bu insan tipine ve onun ahlâkına karşı son derece olumlu bir çerçeve içerisinde gündeme getirilen ise asil, soylu insan yahut efendi insanı ve efendi ahlâkıdır. Nietzsche'de soylu ahlâka sahip insan kendisini yalnızca ama yalnızca kendisi üzerinden değerlendiren, kendi üzerine, kendi eylemleri üzerine düşünürken başkalarına gereksinim duymayan, kendi üzerine güç uygulayan ve kendisi olarak eylemde bulunan insandır. Soylu insan bunu yaparken mesafe pathos'u yardımıyla kendisini daha düşük düzeylerdeki insanlardan ayırır. Buna karşı olarak köle ahlâkına sahip olan insan, zayıf ve ezilmiş olanın ahlâkına sahiptir ve kendisini kendisi olarak değil, hep bir başkasının karşıtı olarak -temelde soylu olanın karşıtı olarak- konumlandırır. Hristiyanlığın da temelinde yer alan bu ahlâk ancak başkalarını kötü olarak, zararlı olarak tanımlamak suretiyle kendisini onların karşısında konumlandırır ve iyi olarak adlandırır. Onun kendisine iyi diyebilmesi için daima parmağıyla gösterip kötü olarak adlandıracağı bir düşmana ihtiyaç vardır. Onun eylemi daima tepki olarak kendisini ortaya koyar. Burada eylemin kendiliğindenliği, içtenliği söz konusu değildir. Bir düşman öteki, bir düşman efendi olmadan, eylemde bulunmak, değerler üretmek mümkün değildir. Köle ahlâkının bu tutumunu Nietzsche ressentiment yani hınç tutumu olarak belirleyecektir. Onaylayan, evet diyen soylu ahlâkın aksine köle ahlâkı bir hayır deme, reddetme üzerine kuruludur. Nietzsche'ye göre ortaya değer koyan bir bakışın tersine çevrilmesi, kişinin bakışını kendisindense dışarıya yöneltmesine duyulan bu ihtiyaç hıncın özünden kaynaklanır ve bu ahlâk tipi olumsuzlamak zorunda olduğu şeyin asalağı gibidir[363].

[363] Keith Ansell-Pearson, Kusursuz Nihilist, ss.166-167.

Nietzsche açısından hastalık ve sağlık metaforları dâhilinde gündeme getirilen insan tipleri belirli değerlerin sonucu olarak gündeme gelirler. İnsanın konumunu belirleyen temel unsur Nietzsche açısından değerlerdir. Tıpkı ferah, mutlu, aktif, yaratıcı, asil bir yaşamın belirli değerler üzerinde yükselmesi gibi tam tersi hasis, kindar, reaktif bir yaşam da temelini belirli türden değerlerde bulacaktır. Nasıl soylu ahlâk belirli değerlere dayanıyorsa, sürü ahlâkı da belirli değerlerin sonucudur. Bu değerler de belirli tür yaratımların bir neticesi olarak gündeme gelir. Nitekim bütün üretimlerin, yapıp etmelerin bir yaratıcılığa dayandığını düşünen Nietzsche, kendisi açısından gayet olumsuz olan değerlerin de belirli bir yaratıcılık sonucunda ortaya çıktığını düşünür. Öyle ki ona göre ahlâkta köle başkaldırısı, ressentimentın yani hıncın yaratıcı hâle gelerek değerler üretmesiyle başlar. Ressentiment, gerçek tepkiyi yani eylem (that) tepkisini başaramayan, kendilerini hayâli bir intikam vasıtasıyla zararlardan koruyan insanlara aittir. Bu nedenle bütün asil ahlâk muzaffer bir evetleme üzerinde büyürken, köle ahlâkı daha en baştan dışarıda olana, ötekine, kendi olmayana hayır der ve tam da bu hayır onun yaratıcı eylemidir (schöpferische That). Bu nedenle köle ahlâkı ortaya çıkmak için her daim bir karşı ve harici dünyaya muhtaçtır. Çünkü o yaratmak için daima dış uyaranlara ihtiyaç duyarken onun etkinliği (Aktion) esasında bir tepkidir (Reaktion) (KSA 5: 270-71, GM I, 10).

Buradan hareketle denilebilir ki, bütün Nietzsche felsefesi için geçerli olacağı üzere onun soylu ahlâk-köle ahlâkı karşıtlaştırması da esasında yaratıcılık ve eylemsellik kavrayışı üzerine inşa olunur. Onun soylu ahlâk adı altında sembolize ettiği ahlâk, aktif, yaratıcı, kendinden menkul eylemleri için dış uyaranlara ihtiyaç duymayan bir ahlâktır. Buna karşılık köle ahlâkı adı altında dile getirilen ahlâk tıpkı bütün işlevlerini yitirmiş bir vücut gibi öylece duran, ancak sinirlere bir etkide bulunulduğunda tepki veren, eylemleri için daima bir başkasına ihtiyaç duyan, kendi başına hiçbir şey yapamayan, değer üretemeyen, yaratamayan ahlâktır. Nietzsche insanın "çileci rahipler" adı altında sembolleştirdiği kişilerin idealleri altında her geçen gün biraz daha yaratıcılığını yitirdiğini, evcilleştirildiğini, ressentiment içgüdüleri altında daha medeni hâle gelirken onu o yapan özelliklerini kaybettiğini dile getirir. Bir zamanlar hayranlık duyulan ama korkulan insan, kendisini korkutucu yapan özelliklerini yitirip evcilleştikçe, saygınlığını da yitirmiştir. Oysa Nietzsche insanın evcil, uygar ancak saygı duyulmayan bir varlık olmasındansa, korkulan fakat saygı da duyulan bir varlık olmasının yeğ olduğunu dile

getirir (KSA 5: 276-277, GM I, 11). Dikkat çekici olan Nietzsche'nin insanın evcilleştirilmiş olmasına yaptığı vurgudur. GM I, 11'de kültürün amacının insandan evcil ve medeni bir hayvan (ein zahmes und civilisirtes Thier), yaratmak olduğunu dile getirir. Bu karşıtlık, yani evcil hayvan-yırtıcı hayvan karşıtlığı, iki kavramın anlamına baktığımızda daha anlamlı hâle gelir. Yırtıcı hayvan tehlikelidir, tekinsizdir, ne yapacağı tam olarak kestirilebilir değildir, belirlenmemiştir. Kendi doğal ortamında otantik olarak yaşar. Buna karşılık evcil hayvan, onu kendi türüne ait kılan ne varsa onu unutmuş, onlara yabancılaşmış hayvandır. Artık ondan kolay kolay zarar gelmez çünkü evcilleşmiş, belirlenmiş, tahmin edilebilir hâle gelmiştir. Hesaplanabilirdir. Onun yaşadığı bir tür kendi türüne yabancılaşmadır. Bu yabancılaşma içinde o çok daha kolay boyun eğer, çok daha kolay tahakküm altına girer ve yönetilir bir pozisyondadır artık.

Burada bir soru gündeme gelebilir. Nasıl olur da Nietzsche Batı metafizik geleneğinin bütün düalizmlerini aşmayı amaçlarken bir yandan da köle ahlâkı-efendi ahlâkı türünden bir düalizmi sürdürebilir? Nasıl olur da aynı anda düalizmi aşmaya çalışırken, bir yandan da söz konusu düalizmi değerleri tersine çevirmek suretiyle de olsa devam ettirebilir. Eğer Nietzsche salt olarak, bir düalizmi tersine çeviren ve iyinin karşısında kötüyü savunan, yalnızca düalizmde ihmal edilen kavramların savunucusu olan bir isim olarak ele alıp değerlendirilirse yani son tahlilde düalizmin bir parçası olarak yorumlanırsa, aşmaya çalıştığı geleneğin karşı kutbunda da olsa, bir parçası hâline gelecektir. Nitekim bu yorumu benimseyen, Nietzsche'nin her ne kadar Batı metafizik geleneğine karşı çıksa da son kertede onun bir parçası olduğunu düşünen birçok Nietzsche yorumcusu vardır. Zira Nietzsche'nin kullandığı üslûp ve kurduğu karşıtlıklar bu türden bir yorumu tahrik eder mahiyettedir. Zira birçok yerde Nietzsche efendi ahlâkına, soylu ahlâka övgüler dizerken, Cesare Borgia yahut Napolyon gibi kimi tarihsel figürleri kendi üst insanına yakın isimler olarak sunar. Ancak bu durum, kendi felsefesini "iyinin kötünün ötesinde" bir yerde konumlandırmaya çalışan, arzu ettiği üst insanın henüz gelmediğini, gerçekleşmesini istediği felsefenin hâlâ ortaya çıkmadığını söyleyen Nietzsche açısından çelişki oluşturur gibi görünür. Nietzsche hem kendi felsefesini iyinin kötünün ötesinde sunup hem de nasıl, sözgelimi Cesare Borgia gibi bir figürü son derece olumlu biçimde anar? Bu problem bir şekilde çözülse bile başka bir problem karşımıza çıkar. Eğer Nietzsche ne mevcut değerleri ne de onların karşıtlarını olumlamıyorsa, onun önerdiği hiçbir değer yok mudur? Eğer karşıt değerleri de reddediyorsa, değerlerin

yeniden değerlendirilmesi çabası esasında, hiçbir değer önermemek anlamına mı gelir? Bu konuda ünlü Nietzsche yorumcusu Walter Kaufmann'ın rehberliği yol gösterici olabilir. Bu yoruma göre Nietzsche'nin bir ahlâk karşıtı olması, kendi düşüncesini iyinin ve kötünün ötesinde konumlandırma çabası bu söz konusu ahlâkın değerleri karşısında hiçbir yeni değer önermediği anlamına gelmez. Burada Nietzsche açısından önemli kavram kendini aşma kavramıdır. Eğer bir ahlâk varolabilecekse bu ancak kendini aşma vasıtasıyla mümkün olacaktır. Kişinin kendini aşması ilk anda akla gelebileceği gibi duyularımız ve dürtülerimiz karşısında bir üstünlük kazanmak, onları yok etmek suretiyle ruhsal yetilerimizi geliştirmek demek değildir. Nietzsche'nin kendini aşma için önemli gördüğü şey, bu dürtü yahut güdülerin yüceleştirilmesidir (sublimieren). Nitekim Nietzsche yayımlanmamış notlarındaki bir fragmanda kendi görevini bütün dürtüleri (Triebe) yüceltmek (sublimiren) olarak sunar (KSA 9: 211, NF-1880,6[67])[364]. Nietzsche açısından sözgelimi cinsel dürtülerimiz doğrudan tatmin edilmek yerine daha üstün eylemlere sebep olabilecek bir duruma kanalize edilebilir. Yahut insanın düşmanını yok etme yönünde sahip olduğu dürtüler, antiklerin yaptıkları gibi inceltilip, yüceleştirilebilir. O itibarla insanda mevcut bulunan güç istenci vasıtasıyla, dürtülerimiz yüceltilerek insan kendisini aşabilir. Kaufmann dürtülerin yok edilmesi gerektiğini savunan Hristiyan ahlâkı ile onların yüceltilmesi gerektiğini savunan Nietzsche düşüncesi arasındaki karşıtlığın Nietzsche felsefesinin en önemli noktalarından birisi olduğuna işaret eder[365]. O dürtü ve içgüdüleri ön plana çıkarmakla birlikte insanı tamamen dürtü ve içgüdülerine boyun eğen bir hayvan olarak da değerlendirmez. Buna karşılık sadece dürtülere göre hareket etmek ve eylemde bulunmak dahi Hristiyan ahlâkının güdüleri tamamen öldürmeyi salık veren

[364] Nietzsche benzer bir tutumu, Hristiyanlığın tutkulara (leidenschaft) düşmanlığını eleştirirken sergiler. Ona göre Hristiyanlık, tutkulara karşı doğrudan savaş açmış, asla onlar üzerine derinlemesine düşünmemiştir. "Kilise tutkularla, her anlamda kesip çıkarma vasıtasıyla savaşıyor. Onun pratiği, tedavisi castratizmdir (kısırlaştırma). Asla sormuyor: kişi arzularını nasıl tinselleştirir, güzelleştirir, tanrısallaştırır diye (...) Fakat tutkuların köküne saldırmak, yaşamın köküne saldırmaktır. Kilisenin praksisi yaşama düşmandır. (KSA 6: 83, GD, Moral als Widernatur, 1)." Bu bakış açısından Hristiyanlık tutkuları yüceleştirmek yerine onları ortadan kaldırmaya odaklanır. Tutkuları güzelleştirmek yerine onlara saldırmak, yaşamı güzelleştirmek yerine ona saldırmak, onu ortadan kaldırmayı istemek anlamı taşır. Bu yöntem yani yok etme, ortadan kaldırma yöntemi, tutkularına sınır koyamayan insanların yöntemidir ona göre. Nietzsche'nin bu ifadesi, Kaufmanncı yorumu destekler niteliktedir. Kaufmann'a ek olarak denebilir ki, Nietzsche duyuların yüceltilmesi için sadece sublimieren fiilini kullanmaz. Vergeisterung (tinselleştirme), verschönerung (güzelleştirme) ve vergöttlichung (tanrısallaştırma) da Nietzsche'nin kullandığı tabirler arasındadır. Örneğin Nietzsche, duyusallığın/tenselliğin (Sinnlichkeit) tinselleştirilmesi olarak adlandırdığı aşkın, kilise karşısında kazanılmış olan büyük bir zafer olduğunu söyler (KSA 6: 84, GD, Moral als Widernatur, 3).

[365] Walter Kaufmann, Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist, Meridian Books, New York, 1956, s. 193.

kavrayışına yeğ tutulur. Nietzsche felsefesinin en çok tartışılan ve yanlış anlaşılmaya müsait olan noktası olarak bu nokta, esasında yukarıda sorduğumuz ilk sorunun da cevabıdır. Onun Cesare Borgia yahut sarışın canavar (blonde Bestie[366]) hakkındaki sözleri bu bağlamın gözden kaçırılması nedeniyle sıklıkla yanlış yorumlanır. Nitekim Nietzsche bütün insanî duyguların ortadan kaldırılmasını yahut insanın bir vahşiye, zalime dönüşmesini arzulamaz. O sadece Hristiyanca olanın ve onun sunduğu anlamda ahlâklı olmanın değerini sorgular. Ona göre modern insan kötülük yapacak durumda dahi olmayan ama bunu kötülük yapmama düsturunun ardına saklayan insandır. Bu insanların zayıflıklarına dair uydurdukları bir kılıftır. Söz konusu gelenekte hemen her zaman ahlâklı olmak dürtülerin üstesinden gelmekle eş anlamlı olarak düşünülmüştür. Oysa Nietzsche açısından dürtüsü olamayan, herhangi bir güdüye sahip olmayan kişi ahlâklı da değildir. İşte Nietzsche'nin tartışmalı örnekleri de bu minvalde değerlendirilmelidir. Buna göre örneğin Cesare Borgia gibi bir figür, doğrudan Nietzsche felsefenin arzuladığı insan tipini, onun üst insanını temsil etmez. Fakat Cesare Borgia tarzı dürtülerle yaşayan

[366] Burada bir dipnotla, Nietzsche'nin sarışın canavar(blonde Bestie) kavramı hakkındaki tartışmayı derinleştirmeyi faydalı görüyoruz. Sarışın canavar kavramı çok uzun süre boyunca Nietzche'nin alımlanışındaki en ünlü ve tartışmalı kavramlardan birisi olmuştur. Öyle ki Sommer, başka hiçbir Nietzscheci kavramın kendisinden sonra gelenler tarafından bu denli kullanılıp yıpratılmadığına işaret eder. (bkz. Andreas Urs Sommer, Nietzsches kulturschöpferische Barbaren: Beobachtungen zu blonden und anderen Bestien in Genealogie der Moral I 11, nebst einer unwissenschaftlichen Nachschrift, Nietzsche, das ›Barbarische‹ und die ›Rasse‹ (Ed. Sebastian Kaufmann & Markus Winkler), De Gruyter, Berlin, 2022, s. 167.) Nietzsche'nin sarışın canavarla ne kast ettiği, çeşitli yorumlamalar ekseninde kişiyi birbirinden çok farklı sonuçlara yöneltebilir. Nitekim Naziler döneminde sıklıkla ırk propagandası yapmak amacıyla kullanılmıştır. İlk akla gelen ihtimal, çoğunlukla Nietzsche'nin basitçe geçmişe dönmek, bir tür arkaik toplum modeline hasret duyarak, eski arkaik toplumu yeniden oluşturmak istediği ihtimalidir. Ancak dikkatli bir okuma durumun pek de böyle olmadığını gösterir. Çalışmamız boyunca göstermeye çalışacağımız üzere, Nietzsche felsefesi hiçbir şekilde salt geçmişe dönmeyi, geçmişi yeniden canlandırmayı arzulayan bir mahiyeti haiz değildir. Onun felsefesi hemen her zaman geleceğe işaret eder. Zerdüşt'ün tabiriyle geleceğe atılmış özlem okları gibidir. Durum sarışın canavar kavramında da farklı değildir. Sommer'in dikkat çektiği gibi, Nietzsche sarışın canavar hakkında konuşurken kullandığı bütün olumlu üsluba rağmen onun istediği, özlediği, insanda yeniden görmek istediği sarışın canavarın kendisi değildir, ona duyulan saygıdır. GM 11 I, s .277 satır 4'te Nietzsche sarışın canavarı değil, bir zamanlar ondan duyulan korkuyu geri istediğini dile getirir. İlerleyen satırlarda da göstermeye çalışacağımız üzere, Nietzsche açısından insandan tiksinti duymaktansa korkmak yeğdir. Son tahlilde onun nihai olarak arzuladığı şey olmasa da bu türden bir insan, pasif ve atalet içindeki insanın aksine eyleme geçme ve yaratma imkân ve ihtimaline sahiptir. Çünkü korku ve hayranlık, insanı en yüce eylemini gerçekleştirmeye teşvik eden, onu harekete geçiren, dinamize eden duygulardır ((bkz. Andreas Urs Sommer, Nietzsches kulturschöpferische Barbaren: Beobachtungen zu blonden und anderen Bestien in Genealogie der Moral I 11, nebst einer unwissenschaftlichen Nachschrift, s. 175-176). O itibarla sarışın canavar, Nietzsche'nin son tahlilde arzuladığı bir figür olmaktan ziyade, saygı ve hayranlık uyandıran bir figür olması nedeniyle tercih edilir. Boyun eğdirilmiş, bütün yaratıcılığını yitirmiş, hiçbir saygıya layık olmayan, hasta insan figüründense sağlıklı, korkulan ama saygı duyulan insan vurgulanır. Dahası sarışın canavar tabiri tek bir ırkı imlemez. Nitekim Nietzsche, sarışın canavara benzer olarak, eski Japonlar, eski Araplar gibi birçok kadim topluluğun ismini anar. Buradan hareketle onun temel amacının tek bir ırka vurgu yapmak, bir ırkın üstünlüğünü savunmak yahut yukarıda göstermeye çabaladığımız gibi salt geçmişi tekrar canlandırmak olmadığı söylenebilir.

birisi, her halükârda hiçbir dürtüye sahip olmadığını iddia eden zayıf insana yeğ tutulur. Hristiyanlıktansa Cesare Borgia. Bir anlamda Nietzsche'nin anlayışı budur. Bu güçlü içgüdülere göre yaşayan kişinin, hiçbir içgüdüye sahip olmayan kişiden evla olduğu anlamına gelir. Bu bağlamda Kaufmann, Nietzsche'nin *Ecce Homo*'da Borgia'dan bahsettiği cümlenin çoğunlukla hatalı yorumlandığını düşünür. Nietzsche, Cesare Borgia'yı Parsifal'e yeğ tuttuğunu dile getirirken "eher noch" ifadesini kullanır. Kaufmann bu ifadenin Cesare Borgia'nın 'bile' Parsifal'den iyi olduğu şeklinde yorumlanması gerektiğine işaret eder. Hiçbir dürtüye sahip olmayan kişi hiçbir şekilde güzeli yaratma gücüne sahip değildir. Fakat güçlü dürtülere sahip olan kişi, kötü birisi de olsa, dürtülerini yüceleştirme, kendisini kontrol etme nihayet büyük eserler yaratma imkân ve ihtimaline sahiptir[367]. Bu durum Nietzsche'nin o çokça tartışılan, hatta Naziler tarafından sıklıkla propaganda malzemesi olarak kullanılan sarışın canavar ifadesi için de geçerlidir. Hem Borgia hem de sarışın canavar örnekleri henüz yüceleştirilmemiş hayvani tutkuların temsilcileridir. İkisi de doğrudan Nietzsche'nin nihai olarak arzuladığı figürler olmak yerine Hristiyan ahlâkının iğdiş edilmiş insanındansa, inceltilmemiş, güdülerini yüceltmemiş prototipler olarak tercih edilebilirlerdir.

Şu hâlde, onun savaşçı, asil, soylu kişilere yaptığı vurgu daha ziyade karşısında yer alan yaratıcılığını yitirmiş insan tipiyle anlaşılır hâle gelir. Bir bakıma yaratıcılığını yitirmiş ve böylelikle sakatlanmış insan, bu şekilde yaşamaktansa yaşamamalıdır Nietzsche'ye göre. Ancak bu onun temel hedefinin salt kadim, savaşçı kültüre dönmek olduğunu göstermez. Nietzsche, aktif yazı hayatının son zamanlarında kaleme aldığı *Ecce Homo*'da felsefesini iki kısma ayırırken, *Zerdüşt*'ü felsefesinin evetleyen kısmına *Zerdüşt* sonrası metinleri ise felsefesinin hayır diyen kısmına ait olarak sunar. Bu tür karşıtlıkların yer aldığı metinler genellikle modern yaşam, Hristiyanlık değerleri türünden Nietzsche'nin eleştirilerinin hedefi olan değerlerin ışığı altında anlamlı hâle gelir. Nietzsche felsefesinin hayır diyen döneminde felsefesi esasında bir tür tercih felsefesidir. Onun birçok tartışmalı kavramı neredeyse her zaman bir "ona karşı şu" tercihi dâhilinde gündeme gelir. Onun felsefesinin hayır diyen kısmı, hep daha iyiye ilerlediğini söyleyen modern insanın bu söyleminin içinin boş olduğunu, insanın hiç de daha iyiye doğru ilerlemediğini göstermeyi amaçlar. Ona göre insanın daha iyi hâle getirilmesi söyleminin

[367] Walter Kaufmann, Nietzsche: Philosopher, Psychologist, s. 194.

gerçek anlamı insanın daha evcil, daha zayıf, cesareti kırılmış, şımartılmış, hadım edilmiş son tahlilde hasar görmüş bir varlık haline getirilmesidir. Modern insan hiç de geçmiş karşısında bir ilerlemeye işaret etmez, bilakis bir yitim ve gerilemedir. Nietzsche bunu insanın yüzüne vururken, sürekli olarak geleceğin felsefesinin ve yaratıcı insanının ufuklarına işaret eder. O itibarla denebilir ki insan medenileştikçe daha iyi bir hâle daha üstün bir varoluş formuna geçmemektedir. Nitekim Nietzsche insanın uygarlaşıp evcilleştikçe düştüğü durumu şöyle anlatır:

> "Bu değil mi bizim felâketimiz (Verhängniss)? Ve bugün insana karşı duyduğumuz tiksinti neden? Çünkü acı çekiyoruz "insandan" bunda şüphe yok. Korku değil; daha çok insandan korkacak bir şeyimizin olmaması; ön planda solucan 'insan'ın olması ve her yerin onlarla dolu olması; evcil insanın, berbat derecede vasat olan ve can sıkıcı olan insanın kendisini amaç ve zirve olarak, tarihin anlamı olarak, "yüksek insanlar (höheren Menschen)" olarak duymayı öğrenmiş olması (KSA 5: 277, GM I, 11)."

Bir kez daha vurgulamak gerekirse, modernlik söylemlerinde hâkim olan insanın zaman geçtikçe daha iyi, daha yüksek bir tür olduğu tarih boyunca insanlığın, mevcut zaman dilimine ulaşmak, daha rahat hayatlar sürmek adına modern insana dönüşmek istedikleri söylemi, geçerli olmaması bir yana, tiksinti duyulacak bir söylemdir. Çünkü Nietzscheci kavrayışta insanın aradığı şey huzur, güven ve rahatlık değildir. Bu felsefede insan durmaksızın açık denizlerin, bilinmezlerin, belirsizliklerin tehlikelerine davet edilir. İnsan belirsizlikten, tehlikeden kaçtığı, belirli kalıpların güvenli duvarlarına sığındığı ölçüde saygınlığını yitirip tiksinti duyulacak bir varlık hâlini almıştır. Oysa onun hayâl ettiği insan "kırılmaz, gergin[368], uzaklara hazır, tıpkı bütün sıkıntıların kendisini daha da güçlendirdiği bir yay gibi (KSA 5: 278, GM I, 12)" olmalıdır. Oysa durum hiç de böyle değildir.

> "Çünkü şudur durum: Avrupalı insanın küçülmesi ve aynılaşmasıdır en büyük tehlikeyi barındıran, çünkü yoruyor bizi bu manzara. Daha büyük olmak isteyen hiçbir şey görmüyoruz bugün her şeyin aşağıya, hep daha aşağıya gittiğini, daha zayıfa, daha iyi huyluya, daha akıllıya, daha konforluya, daha vasata, daha uyuşuğa, daha Çinliye, daha Hristiyan'a doğru gittiğini hissediyoruz. Hiç şüphe yok ki insan gittikçe daha 'iyi' oluyor. Tam da burada yatıyor Avrupalı insanın felaketi. İnsana duyulan korkuyla birlikte ona olan sevgiyi, saygıyı, umudu ve evet ona olan istenci de kaybettik. İnsana bakmak yoruyor artık, eğer bu nihilizm değilse nedir ki? (KSA 5: 278, GM I, 12)."

[368] Nietzsche'nin kullanmış olduğu kavram olan gespannt: aynı zamanda merak uyandırıcı, heyecan verici ve heyecan dolu gibi anlamlara da gelir

Nietzsche bu durumun temelinde çileci rahibin ve onun idealleri olan çileci ideallerin yattığını düşünür. Çileci rahip, bütünüyle yaşamı olumlayan, yaşam gücünü artıran, dünyayı daha güzel, daha istenilesi, daha arzulanır bir hâle getiren, güçlü bedenselliği gerektiren soylu ahlâkın tam aksine yaşama ve yaşamı zenginleştirebilecek bütün kişi ve eylemlere düşman, hasis, kindar kişiler olarak sunulur. Çileci rahip, bilinçli yahut bilinçsiz olarak insan yaşamının değerini düşürmek, onu kıymetsizleştirmek, insanın şu yahut bu şekilde ona sırt çevirmesini sağlamak ister. Tam da bu nedenle Nietzsche felsefesinin tamamen karşıtı olan kavramlarla iş görür, onun onayladığı bütün değerlere karşıdır. Buna göre çileci rahip, yeryüzünün ve insan yaşamının değerine, yaşamı ve hayatı yüceltecek her türlü eyleme, güçlü bedenselliğe karşı durur. Burada yaşamın tek anlam ve değeri ancak ve ancak daha iyi, daha yetkin, daha tinsel, daha mükemmel bir başka, öte dünyaya aracılık etmesi, ona ulaşma vasıtası olmasıdır. Çileci rahibin amaç ve idealleri Nietzsche tarafından şu şekilde dile getirilir:

> "Burada mücadele edilecek düşünce, çileci rahibin yanında yaşamlarımızın değeridir. Onların tarafından yaşam (ait olduğu "doğa", "dünya", bütün bir oluş küresi" ve "geçiciliği" ile birlikte) yaşama karşıt ve ayrıcalıklı bir konumda olan bir varoluş türüyle ilişkisi içinde değerlendirilir ta ki yaşam kendisine sırt çevirip kendisini yadsıyana dek. Çileci bir yaşamın mevzu bahis olduğu bir durumda, yaşam bu farklı varoluş türü için bir köprü durumundadır. Çileci insan yaşamı başladığı yere geri döndürülmesi gereken yahut insanın eylemleriyle çürüteceği, çürütmesi gereken bir hata olarak ele alır (KSA 5: 362, GM III, 11)."

Bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda çileci rahip, her ne kadar "rahip" adı altında anılsa ve tartışma genel olarak Hristiyanlık üzerinden yürütülse de esasında salt rahipler sınıfına yahut Hristiyanlığa ait bir kavram değildir. Nitekim Nietzsche açısından çileci rahip belirli bir dönemde ortaya çıkan, belirli bir dine, topluluğa, kültüre ait olan bir figürden çok her zaman ve her mekânda ortaya çıkabilecek olan bir tip olarak tasavvur edilir. Tarihin her döneminde, her anında, her kültüründe çileci rahipler vardır yahut onların ortaya çıkma ihtimali vardır. "Çileci rahibin ne denli olağan ne denli umumi ne denli her tarata ortaya çıktığını hesap edelim" der Nietzsche "Hiç de tek bir ırka ait değildir o. Her yerde gelişir, her sınıftan yetişir (KSA 5: 362, GM III, 11)." Nerede yaşama sırt çevriliyorsa, nerede yaşam daha yüce ve yüksek bir ideal, bir öte uğruna küçümseniyor, aşağılanıyorsa, orada çileci rahip ve onun idealleri söz konusudur. Oysa çileci rahibin öne sürdüğü bütün bu saf tinsellik, mutlak hakikât söylemleri, bir kurgudan, esasen hiçten ibarettir. Ancak Nietzsche inanması gereken, inanmaya ihtiyaç duyan bir

varlık olarak düşündüğü insanın, hiç inanmamaktansa çileci rahipler tarafından sunulan çileci ideallere dört elle sarıldığını dile getirir. Ona göre insan istenci, içindeki boşluk korkusundan ötürü, hiç istememek yerine hiçliği istemiştir, çileci idealin temel anlamı budur (KSA 5: 341, GM III, 1). Çileci idealler vasıtasıyla insan, içindeki boşluk, hiçlik duygusundan kurtulmuştur. Bu özelliği itibariyle çileci ideal de çıkışı itibariyle insanı boşluk duygusundan kurtarmak adına ortaya konmuştur.

Çileci ideallerin yeryüzünde bu denli etkili olmasının bir nedeni de insanların sürü olmaya, birlikte hareket etmeye karşı duydukları güçlü yatkınlıktır. Ona göre sürünün oluşumu, depresyon karşısında kazanılmış bir zaferdir çünkü insanlar yüreklerine çöreklenen güçsüzlük duygusundan kurtulabilmek adına sürüye ihtiyaç duyarlar. Çileci rahip tam da bunu fark eden kişidir (KSA 5: 383-384, GM III, 18). Tıpkı bir uyuşturucu alır gibi, insan sürünün yaydığı mutluluk ve huzur duyguları içerisinde, kendisini yavaşça ataletin aldatıcı sükûnetinin kollarına bırakır. Bu yaratamamanın, içinde yaratıcı gerilimi taşımamanın huzurudur. Yaratıcılığın verdiği huzursuzluk ve gerginlikten, teyakkuzda sürdürülen bir yaşamın ağırlığından yorulan ya da daha doğru ifadeyle bunu hiç denemeyen, denemeyi göze alamayan insan, hayatın acımasız gerçekliği karşısında yapma dünyaların teskin edici atmosferini arzular. Ve bir kez bu sükûnetin uyuşturucu rahatlığını tecrübe eden kişi, tıpkı Platon'un mağara alegorisinde mağaraya dönen kişinin düşman ilan edilmesi gibi, kendilerine başka ihtimalleri hatırlatanlara düşman kesilirler. Çileci rahiplerin insanlara verdikleri zehirler eşliğinde onlar tatlı kan uykularına dalarlar. Tekrara düşerek söylemek gerekirse, bu Nietzsche açısından yaratıcı eylem ve düşüncenin ölümü anlamına gelecektir. Yaratmak, yaratıcı eylemde bulunmak, her an kendisini hissettiren teyakkuz hâlinin yokluğunda mümkün değildir. Zerdüşt'ün dile getirdiği gibi, dans eden yıldızlar doğurabilmek için insanın içinde kaos taşıması gerekir. Oysa insan artık her alanda, içindeki kaosu yitirmekte, dans eden yıldızlar doğurma ihtimalini giderek kaybetmektedir. Onun içindeki yaratıcılık, çileci idealler altında yavaş yavaş çürümektedir.

Zira Nietzsche'ye göre çileci idealler nerede ortaya çıkmışsa insana zarar vermiş, yüksek zevki zedelemiştir. "Çileci ideal nerede hâkim hâle gelmişse" der Nietzsche, "orada ruh sağlığına zarar vermiş ve bunu müteakip sanatsal ve edebi zevki de bozmuştur (KSA 5: 393, GM III, 22)". Bu son derece önemli ifade Nietzsche'de sanatsal ve edebi zevkin yaşamla ilişkisine işaret etmesi bakımından ayrı bir önem taşır. İyi yaşamayan,

çileci idealler eşliğinde ruhu kirlenmiş insanın, büyük edebi eserler üretmesi de mümkün olmayacaktır. Nietzscheci muhayyile açısından tıpkı bütün diğer şeyler için geçerli olduğu üzere, sanat ve edebiyat da yaşamla ilişkisi açısından ele alınacak ve bu minvalde değerlendirilecektir. Şu hâlde yaşamla ilişkisini doğru biçimde kuramayan, kendisini yaşamı aşağılamak, yok saymak, değersizleştirmek üzerinden var eden her kavrayış nihayetinde edebi zevki de bozacak, sanata da zarar verecek ve kendi hasta bakış açısının ürünlerini en yüce eserler olarak sunacaktır.

Nietzsche bunun en güzel örneğinin yine Hristiyanlıkta bulunduğunu düşünür. Başta Hristiyanların "kendinde kitabı" (Buch an sich) İncil olmak üzere -Nietzsche açısından İncil de hiç şüphesiz bir edebi eserdir- neredeyse bütün bir Hristiyan edebiyatı, modern Almancanın oluşumunun en büyük isimlerinden birisi olan Luther de dâhil olmak üzere, bunun örneğidir. Çileci idealin bu hastalıklı beğenisini Nietzsche şu şekilde dile getirir: "Muhtemelen anlaşılmıştır, çileci ideal hiçbir zaman ve hiçbir yerde iyi zevkin okulu olmamıştır, üstelik bir görgü okulu olarak bundan daha da kötüdür. (...) Ölçü eksikliği, ölçüye karşı isteksizlik (KSA 5: 395, GM III, 22)."

İşte Nietzsche felsefesi bir bütün olarak değerlendirildiğinde, kendisini, nihilizmde son bulan bu çileci idealleri aşmakla yükümlü bulan bir felsefedir. Bu görev daha evvel başarılamamış, hakkıyla girişilmemiş bir görevdir. Gerçi ilk anda insanın aklına felsefenin ve modern bilimin Hristiyanlık özelinde din eleştirisi ve din karşıtlığı eksininde bu görevi üstlenmiş olabileceği gelir. Fakat Nietzsche açısından hakikât hiç de böyle değildir. Nietzsche bilimin, her ne kadar ilk bakışta din ile bir karşıtlık içinde gibi düşünülse ve onun ideallerine karşı gibi görünse de esasında onun ideallerinin bir devam ettiricisi olduğunu düşünür ve modern bilimin çileci ideallerinin ipliğini pazara çıkarmayı amaçlar.

3.4.1. Yaratıcılık Yokluğunun Güncel Hâli: Çileci İdeallerin Temsilcisi Olarak Modern Bilim

Nietzsche'nin çileci idealler eleştirisi, özellikle çileci ideallerin taşıyıcısı ve yayıcısı olarak seçtiği figürü çileci rahip olarak adlandırmasından dolayı genellikle kimi zaman salt bir din ya da daha kesin konuşursak salt Hristiyanlık eleştirisi olarak yorumlanır. Oysa daha evvel de işaret ettiğimiz üzere çileci ideallerin Nietzscheci

eleştirisi bunun çok daha ötesine geçer ve çileci rahip figürü, ismin işaret ettiğinden çok daha fazlasını kapsar. Buna göre Nietzsche çileci idealin amaçlarına karşı herhangi, kendi döneminde dahi hâlâ bir karşı anlam ve ideal konulmadığını, o zamana değin çileci ideale karşıtmış gibi görünen kimi disiplinlerin ve ideallerin esasında, onun bir uzantısı olarak safkan çileci idealler olduklarını yahut çileci ideallere dayandıklarını düşünür. Bunların başında da birkaç yüzyıldır devamlı olarak başarıları kutlanan, sürekli yeni bir ufuk ve idealmiş gibi sunulan modern bilim gelir. Nietzsche'nin de vurguladığı üzere genellikle insanlar tarafından, gerçeklik felsefesi olarak modern bilimin Tanrı'sız, tarafsız, nesnel, hayır diyen erdemlere sahip olmayan bir yapısı olduğu ve çileci ideallerin karşısında yer aldığı gündeme getirilir (KSA 5: 395-396, GM III, 23). Bu anlatıya göre, salt kendine inanan, kendi değerlerini kendisi üreten, kendisinden başka hiçbir ideal tanımayan modern bilim, insanlığı özgürlüğe kavuşturacak, insanlara yeni ufuklar sunacaktır. Oysa Nietzsche, bu konuda hakikâtin modern bilimin sözde özgürleştirici karakterini savunanların iddia ettiğinin tam tersi bir istikamette konumlandığını düşünür. Ona göre modern bilim ne kendi üstünde bir ideale sahiptir ne de kendisine dair bir inancı vardır. Modern bilim çileci idealin karşıtı olmak bir yana, onun en yeni ve en üst formunu oluşturmaktadır (KSA 5: 396, GM III, 23). Açıktır ki Nietzsche'nin anlatısında modern bilim ile Hristiyanlık/din arasındaki ilişki, klasik olarak sunulageldiğinden oldukça farklıdır. Klasik anlatıda bilim, dinin tamamen karşısında yer alan, onun idealleriyle çakışan başka ideallere sahip olan bir mahiyettedir. Bununla beraber Nietzsche açısından, Hristiyanlık lineer tarih anlatısı ve bu anlatıya paralel olarak sunduğu kurtuluş vaadiyle modern bilimin bütün ideallerinin kökeninde yer alır. Buna göre modern bilim ve teknoloji de tıpkı Hristiyanlık gibi, ilerleyen ve gelişen bir tarih anlatısına sahiptir ve teknolojinin ve bilimin gelişmesiyle insanlığın hep daha iyiye ve güzele doğru yol aldığını, son kertede de insanlığın nihai kurtuluşunun bu gelecekte yattığını öne sürer. Hristiyanlığın gölgesinde yetişen bilim, Hristiyanlığın kurtuluşu öte dünyada gören anlayışını değiştirmiş ve "öte dünyayı", "gelecek" olarak yeniden dizayn etmiştir. Buna göre kurtuluş, insanın yaşayacağı daha iyi hayat, mutluluk gelecektedir. Hakikât öte dünyada değil, gelecekte ele geçirilecek, elde edilecektir. Nietzsche'ye göre sokratik aklın ideali olan şey, Hristiyanlık ile ilişkisi içerisinde, modern bilime ve ona eşlik eden

ilerlemeyle birlikte "gelecekte kurtuluş" idealine dönüşmüştür[369]. Hristiyanlığın doğrusal, lineer, eninde sonunda ulaşılacak bir nokta olarak kurtuluş vaadi şimdi tam da teknojik-bilimsel kurtuluş vaatlerine temel oluşturmakta böylece Hristiyanlık kendisine benzer güvencelere sahip olan modern bilimin kökeninde yer almaktadır. O itibarla bilim, hiç de en mümtaz hâlini Hristiyanlıkta bulan çileci ideallerin bir düşmanı, bir karşıtı değil, onun doğrudan bir devamıdır. Bilimin yetiştiği toprak, çileci idealin toprağıdır ve bu özelliği itibariyle bilim Nietzsche'nin arzuladığı yaratıcı tinden yoksundur. Değerler yaratamaz, idealler koyutlayamaz. Bu durum Nietzsche tarafından şu şekilde dile getirilir:

> "Hayır! Ben çileci idealin doğal karşıtını aradığımda, 'bu karşıt idealin kendini ifade ettiği karşıt istenç nerede' diye sorduğumda bana bilimle gelmeyin. Çünkü bilim uzun süre kendi başına ayakta duramaz. O her değerlendirmesinde hizmetinde olabileceği, ona inanabileceği bir değer idealine ve değer yaratıcı güce ihtiyaç duyar, kendisi asla değer yaratıcı değildir. Çileci idealle olan ilişkisi hiç de antagonistik değildir. Hatta esasen içsel gelişimindeki itici gücü temsil eder (KSA 5: 402, GM III, 25)."

Şu hâlde bilim, bütünüyle geleceğe odaklanan ve yaratıcılık ekseninde yeni değerleri yeniden değerlendirerek yeni değerler vücuda getirmeyi arzulayan Nietzsche felsefesi açısından, çileci idealleri alt etme yönündeki büyük projenin bir parçası olamaz. Zira görmüş olduğumuz üzere, Nietzsche, bilimin çileci ideallerin toprağında yetiştiğini ve çileci ideallerin onun gelişimindeki itici gücü temsil ettiğini vurgular. Bilimin çileci idealle ilişkisi bu kadarla da sınırlı değildir. Yani çileci idealler sadece bilimin gelişim safhasında bulunmazlar. Bilim sadece çileci idealleri tevarüs etmekle kalmamış, onlara kendi damgasını vurmuş, onları derinleştirmiştir. Çileci idealler burada güçlendirilip daha kuvvetli hâle getirilir. Nietzsche'ye göre, bilimle birlikte çileci ideale karşı duran, karşı durma potansiyeline sahip olan, onun ne olduğunu gösteren hemen her yapı yıkılmış ve yerle bir edilmiştir. Böylelikle çileci ideal daha soyut, kavranması daha zor, daha tinsel, daha tehlikeli bir hüviyete bürünmüştür (KSA 5: 403-404, GM III, 25). Öyle ki bugün, bilimsel kıstaslara dayanmayan hemen her düşünce, naif, çocuksu, irrasyonel olmakla itham edilip dışarıda bırakılabilmekte, küçümsenmektedir. İnsan gittikçe, daha küçük daha iddiasız bir hâl almaktadır. Elbette temelinde insanın yaratıcılığı mefhumu bulunan Nietzsche düşüncesi açısından insanın düştüğü bu durum, insan kavramının

[369] Babette Babich, Nietzsche's Antichrist: The Birth of Modern Science out of the Spirit of Religion, Jahrbuch für Religionsphilosophie , Markus Enders & Holger Zaborowski, eds. Freiburg i. Briesgau: Alber, 2014. 134–154.

küçülmesi kabul edilebilecek bir düşünce değildir. Oysa bilim aracılığı ile gerçekleşmekte olan şey tam da budur. Nietzsche bunu yaşamın yoksullaşması olarak adlandırır. Ona göre bu durum, yani yaşamın yoksullaşması, bilimin ön koşuludur. Nietzsche'nin ifadesiyle burada duygular soğur, tempo yavaşlar, içgüdünün yerini diyalektik alır, yüzlere ve jestlere bir ciddiyet (ki Nietzsche açısından ciddiyet zorluk çeken bir metabolizmanın, uğraştırıcı zorlu yaşamın bir belirtisidir) yüklenir. Nietzscheci bakışta bu manzara bir yorgunluk, bir gün batımı, bir düşüş manzarasıdır. Nerede bu manzara hâkim olsa orada bir çöküş söz konusudur. Taşkın güç, yaşamın farkındalığı, insanın kendisine ve geleceğine duyduğu güven yok olmuştur (KSA 5: 403, GM III, 25). Hristiyanlıkla ayyuka çıkan insan kavramının daralması ve küçülmesi, insanın kendisine, kendi yaratıcılık olanaklarına, kendi sınırsız imkân ve ihtimallerine duyduğu güveni yitirmesi, bilimle tersine dönmemiş, bilakis ilerlemiş ve derinleşmiştir. Üstelik insanın küçülmesi mefhumu bilimle birlikte daha başka bir boyut kazanmıştır. Ona göre Kopernik'ten bu yana insanın kendini küçültmesi, kendini küçültme isteği amansızca ilerlemektedir. İnsan varlıklar hiyerarşisinde tepede olduğu yönündeki kurgunun asılsızlığını fark etmiş, lâkin buna alternatif hiçbir yaratıcı ideal üretememiştir. Bir zamanlar -hatalı biçimde- Tanrı'nın çocuğu olarak neredeyse bir tanrı statüsüne konulan insan Kopernik'ten "bu yana kaygan bir yokuşta hızla kaymakta" ve "merkezden gittikçe daha hızlı uzaklaştmakta"dır. "Nereye" diye sorar Nietzsche, "Hiçliğe mi, hiçliğin delice hissine mi? Hadi ama, bu yol tam da eski ideale gitmiyor mu? (KSA 5: 404, GM III, 25)." İnsanın bu denli küçültüldüğü, yaratıcılığının bu denli elinden alındığı, taşkın güçlerinin bu denli sınırlandığı bir ortamda, ona sunulan her daha iyi gelecek ideali esasında içi kof bir yalandan başka bir şey değildir.

Şu hâlde, tekraren söylersek, Nietzscheci perspektifte modern bilim ve teknoloji tamamıyla çileci ideallerin ruhundan vücuda gelmiştir. Burada bir soru gündeme gelebilir. Bilim eleştirisi, bilime karşı mesafeli tutum, son derece yaygın bir tutumdur ve başta çeşitli dinlerin mensupları olmak üzere, çok sayıda insan tarafından gündeme getirilir. Nietzsche'nin getirdiği eleştirilerin herhangi bir farkı, onun kavrayışında bir farklılık var mıdır? Her şeyden önce söylenmesi gereken elbette genellikle gerçekleştirilen bilim eleştirilerindeki motivasyonun aksine Nietzsche'nin bilim eleştirisinin dinî bir mahiyet taşımaması ve onun orijinal tarafının esasında karşıt gibi görünen bu iki alanın esasında birbirleriyle derin bir bağa sahip olduğuna işaret etmesidir.

Tam da bu noktada önemli bir hususa dikkat çekilmesi gerekir. Nietzsche'nin bilimle olan ilişkisine dair birçok sayıda eser kaleme alan Babette Babich'in de vurguladığı üzere, Nietzsche'yi farklı kılan nokta, onun esasında klasik anlamda bir bilim karşıtlığı yapmış olmamasıdır. Nietzsche bilime tümden karşı çıkmaz. Onun karşı çıktığı bilim, belirli türden bir bilimdir. Onun karşı çıktığı türden bilim çileci ideallerin gölgesinde yetişen, modern bilimdir. Her ne kadar biz bugün bilimden tek bir şey anlamaya meyyal olsak da, Nietzsche açısından başka türlü bilim olanakları da mevcuttur. Sözgelimi Nietzsche eğer presokratik ruh devam edebilseydi, Sokratik rasyonalist geleneğin altında kaybolup gitmeseydi, başka türlü olanakların aktif olabileceğini düşünür. Lâkin bu gerçekleşmemiş, özellikle Sokratik rasyonalizmle birlikte modern bilime giden yol açılmıştır. Fakat modern bilim tam anlamıyla ortaya çıkabilmek için bir dine, Yahudi-Hristiyan geleneği türünden bir dine ihtiyaç duymuştur. Ancak bu geleneğin sınırlarına ulaşmasından sonradır ki modern bilim ortaya çıkabilmiştir[370]. Tabiri caizse bu "Hristiyanlığın ruhundan modern bilimin doğuşu"dur. Oysa Nietzsche felsefesinin hemen her zaman işaret ettiği üzere, başka imkân ve ihtimaller daima mevcuttur. Daha ileride de vurgulayacağımız üzere, Nietzsche'de ikisi de çileci ideallerin bir tezahürü olan gerek Hristiyanlığın gerekse de bilimin alternatifi esasında sanat ve sanatsal tavırdır. Lâkin Nietzsche'nin sanatın kurtarıcı rolünün günümüzde pek anlam ifade etmediğini çünkü sanatın günümüzde herhangi bir rol oynayamayacak kadar zayıf ve marjinal kaldığını düşünen Babich, Nietzsche düşüncesindeki asıl önemli tarafın, bilimin sanata yakın bir mahiyet alması gerektiği düşüncesi olduğunu söyler. Uzun bir inceleme yapan Babich, Almanca'da bilim anlamına gelen *Wissenschaft* sözcüğünün, İngilizce'deki *Science*'tan faklı olarak, yol göstermek, eğitmek, öğretmek gibi kadim çağrışımlarını içerdiğini ve salt bilmeye (Knowledge, Erkenntniss) indirgenemeyeceğini dile getirir. Babich bunun anlamının Almanca Wissenschaft kavramının uygulama alanının genişliğine neden olduğunu da vurgular. Buna göre Wissenschaft, Nietzscheci estetik bilimi, Kuhncu bilim sosyolojisi ve hatta günümüz roket bilimi gibi daha teknolojik alanlara için de kullanılabilir. Babich aynı zamanda Nietzsche'nin ünlü kitabına *Şen Bilim* adını verirken, aklında daha sanatsal bir bilim kavrayışı olduğuna dikkat çeker. Ayrıca ona göre bilimin (Wissenscahft), tutku (Leidenschaft) ile de bir yakınlığı vardır. Özetle Nietzscheci *Şen*

[370] Babette Babich, Nietzsche's Antichrist: The Birth of Modern Science out of the Spirit of Religion, s. 144.

Bilim, on dokuzuncu yüzyılın pozitif, ölçülebilir ya da teknolojik olarak tanımlanmış bilimler idealine karşıt olarak anlaşılmalıdır[371]. Başka türlü bir bilim imkânı mevcuttur, dahası geçmişte bilimin bugün bizim kavradığımızdan daha farklı kavrandığı zamanlar da mevcuttur. Babich, Nietzsche açısından Yunan bilimi ile modern bilim arasında mevcut bulunan karşıtlığa dikkat çeker. Buna göre Nietzsche, Yunanların bilim söz konusu olduğundan bizim sandığımızdan çok daha karmaşık teknik ve bilgiye sahip olmalarına rağmen, modern bilime giden yola tevessül etmediklerini dile getirir. Neden gereken bütün şartlara sahip olmasına rağmen modern bilim daha erken doğmamıştır? Modern bilim tarzı bir bilimin ortaya çıkması adına erekli olan her şey vardır, ancak yine de bu türden bir bilim Yunanlarda vücuda gelmemiş, ortaya çıkmak için binlerce yıl beklemiştir. Bunun anlamı nedir?

> "Modern bilimin ortaya çıkması için gerekli olan şey nedir? Matematik mi? Yunanlıların ciddi bir matematik bilgisi vardı, hatta bazıları bu disiplini onların icat ettiğini öne sürer. Aynı şey teori için de geçerli. Teknolojiye gelince, elimizdeki bilgiler bize Yunanlarda mühendislik teknolojisinin hiç de eksik olmadığını söyler. Bu soruya Nietzsche'nin tragedya üzerine olan ilk kitabından bu yana verdiği karmaşık yanıt, modern bilimin ortaya çıkmak için ihtiyaç duyduğu şeyin akla duyulan Sokratik inanç olduğudur. Bu inanç başta Yahudi-Hristiyan geleneği olmak üzere, tek tanrılı dinlerde yankı bulacak, buna kurtuluş vaadi de eklenecek ve ortaya çıkan şey bilimsel ilerleme idealine son derece benzer olacaktır[372]."

Özetleyerek söylemek gerekirse, modern bilim, çileci ideallerin gölgesinde yetişen, insanın yaratıcılığa gem vuran bir hüviyete sahip olması hasebiyle, Nietzsche'nin arzuladığı resmin bir parçası değildir. O çileci idealin karşıtı olmak bir yana onun en güçlü temsilcilerinden birisidir. Nietzsche'nin çileci idealin karşısında konumlandırdığı ufuk, hakikâte bunca düşkün, güçlü biçimde hakikât istencine (Wille zur Wahrheit) sahip olan bilimde değil, başka yerde yatmaktadır. Bunu şöyle dile getirir Nietzsche:

> "Hakikâte abartılı değer verilmesi (daha doğrusu: hakikâtin paha biçilmez oluşu ve onun eleştirilemezliğine duyulan inanç) konusunda bu ikisi bilim ve çileci ideal aynı zeminde dururlar -bunun daha önce açıklamıştım- tam da bu nedenle zorunlu olarak müttefiktirler. Böylelikle onlara karşı birlikte savaşılmalı ve birlikte sorgulanmalıdırlar. Çileci idealin değerine ilişkin bir değerlendirme, kaçınılmaz olarak bilimin değerinde ilişkin bir değerlendirmeyi de beraberinde getirir (...) Peşinen söyleyeyim ileride uzun uzadıya anlatacağım, sanat tam da yalanın kendisini kutsallaştırdığı, iyi vicdanın yanında aldatma istencinin bulunduğu sanat, çileci

[371] Babette Babich, "The Problem of Science" in Nietzsche and Heidegger, Revista Portuguesa de Filosofia T. 63, Fasc. 1/3, Filosofia e Ciência / Science in Philosophy (Jan. - Sep., 2007), pp. 209-217.
[372] Babette Babich, Nietzsche's Antichrist: The Birth of Modern Science out of the Spirit of Religion, ss. 150-151.

> ideale, bilimden çok daha karşıdır. Avrupa'nın şimdiye kadar ürettiği en büyük sanat düşmanı Platon'un içgüdüsü bunu hissediyordu. Platon Homeros'a karşı: İşte gerçek karşıtlık budur (...) (KSA 5: 402, GM III, 25)."

Çileci ideallerden kurtuluş hakikâte duyulan istençte değil, daha hafif, daha özgürleştirici başka bir yerde, yanıltıcılığın farkına varılan başka bir ufukta yatar ve bunun en büyük temsilcisi de sanattır. Sadece bilim değil, felsefe, politika vb. birçok alanda, çileci ideal bütün gücüyle varlığını devam ettirmektedir. Ona göre yaşadığı dönemin hayır diyenleri ve aykırıları, görünüşte bütün toplumsal değerleri reddetseler de ve çileci idealin uzağında olduklarını zannetseler de esasında onun hemen yanı başında konumlanmışlardır. "Zamanımıza onur veren kahraman tinler" der Nietzsche, "bütün o rengi kaçmış ateistler, anti-Hristiyanlar (Antichrist), ahlâkdışılar (Immoralist), nihilistler, şüpheciler (...) çileci idealden mümkün olduğunca kurtulduklarına inanıyorlar bu özgür, çok özgür tinler. Fakat bilakis (...) bu ideal tam da onların idealidir. Bugün belki de başka hiç kimse değil, tam da onlar bu ideali oluşturuyorlar (...) Onlar hiç de özgür tinler değiller, çünkü hâlâ hakikâte inanıyorlar (KSA 5: 398-399, GM III, 24)." Tam da bu nedenle Nietzscheci değerlerin yeniden değerlendirilmesi gerçekleşmeli, insanlığa kurtuluş reçeteleri sunan bütün disiplinlerin ve dünya görüşlerinin temellerinde çileci ideal ortadan kaldırılmalıdır. Felsefe de bundan bağımsız değildir, zira hakikâte olan inancını güçlü biçimde sürdüren felsefe, binlerce yıldır çileci idealin gölgesinde yaşamaktadır.

3.4.2. Çileci İdeallerin Gölgesinde Felsefe: Nietzsche'nin Felsefe Geleneği Eleştirisi

Nietzsche, içinde bulunulan durumda mevcut haliyle felsefenin de hiçbir işlevi olmadığını, onun insanı kurtaracak ufuk ve ideallerden yoksun olduğunu, çileci idealler söz konusu olduğunda felsefenin bir karşı çıkış sağlamak şöyle dursun, bu idealleri artırıp, derinleştirdiğini düşünür. Bu nedenle Nietzsche kendisini geleneksel felsefeden ya da kendisinden önceki bütün felsefelerden, radikal biçimde ayrı tutar. Bununla birlikte Nietzsche filozof olmaktan da vazgeçmiş değildir zira kendisini çok çeşitli yerlerde bir filozof olarak adlandırır. Dolayısıyla o, bir filozof olarak yaptığı/yapmak istediği şeyin felsefe olduğunu düşünürken, bu felsefenin yepyeni bir tarz ve ideale sahip olduğu/olması gerektiği düşüncesindedir. Nietzsche kendi döneminde yığılı durumda bulunan onca

felsefî sisteme ek olarak yeni bir felsefî sistem eklemek istememiş, belki de ilk kez bu felsefî sistemlerin değeri sorunu ve sorusunu gündeme getirmiştir. Tam da bu nedenle bir mesafe pathosuyla hemen hemen bütün felsefî sistemler karşısında o meşhur eleştirel tavrının zırhını bürünmüş ve kararlı bir şekilde felsefe tarihinin bütün büyük yel değirmenlerine cesurca hücum etmiştir. Felsefenin amacı artık, çoğu zaman hayat ile alakalı olmayan büyük fakat boş teoriler üretmek değil, hayata dokunan, yaşamı yükselten düşünceler vücuda getirmek olmalıdır. Yaşamı yükseltmek ne anlama gelir? Hiç şüphesiz bu soruya hemen her düşünce insanı kendi zaviyesinden farklı yanıtlar sunacaktır. Nietzsche'nin yaşamın yüceltilmesi, yükseltilmesinden ne anladığı sorusu sorulabilir. Bu soruyu yanıtlamakta ünlü Nietzsche yorumcusu Werner Stegmaier'in yorumu bize yardımcı olabilir. Ona göre Nietzsche açısından yaşamın yükseltilmesi, yüceltilmesi demek bir sistem oluşturmak değil, bir kültürün yükseltilmesi, gelişmesi, yüceltilmesidir[373]. Burada bir soru daha akla gelebilir. Kültürün artırılması, güçlendirilmesi, geliştirilmesi anlaşılabilir. Peki ama kültür denildiğinde aklımıza gelmesi gereken, anlamamız gereken şey nedir? Nietzsche, erken dönem yazılarından birisinde, kültür ile ne anladığını ne anlaşılması gerektiğini şu şekilde cevaplar: "Kültür, her şeyden önce bir halkın bütün yaşam ifadelerinde [Lebensäusserungen] sanatsal üslubun birliğidir. Bununla birlikte, çok fazla bilgi ve öğrenme ne kültürün gerekli bir aracıdır ne de onun bir işaretidir tam tersine, kültürün antitezi olan barbarlıkla, yani tüm tarzların durağanlığı veya kaotik karmaşasıyla en uyumludur bu (KSA 1: 163, DS 1)." Nietzsche'de yaşamın geliştirilmesi, artması demek, bir insan ya da bir kültür fark etmeksizin, güç artışı anlamına gelir. Güç artışı ise kişinin yahut kültürün bulunduğu konumu muhafaza etmesiyle, kendisini belirli sınırlar içerisine çekerek yahut hayatı veya geleceği kendisi için daha belirli bir hâle getirerek daha belirli bir yaşam sürmesi ile mümkün olmaz. Kişi daimî bir oluş içerisinde olan hayatın biteviye değişen koşullarına maruz kaldığında söz konusu yeni koşulları karşılamak adına devamlı yeni yetenekler geliştirdiği takdirde yaşam gücünü artırabilir ve böylelik esasında kendi hayatını ve gücünü muhafaza edebilir. O itibarla Stegmaier'in işaret ettiği üzere gücün korunması ve

[373] Werner Stegmaier, Europa im Geisterkrieg. Studien zu Nietzsche, Openbook Publishers, Cambrige, 2018, s. 73.

artışı birbirine zıt değildir bilakis korumak veya muhafaza etmek ancak gücün artışıyla mümkündür[374].

İşte onun gerçekleştirmek istediği felsefi devrimde, felsefe yaşamı zenginleştireceği bir mahiyet kazanacaktır. Kendi felsefî düşünme biçiminin biricikliğini vurgulamak istercesine Nietzsche, kendisinden önceki bütün bir felsefe geleneğine ciddi eleştiriler getirmiştir. Nietzsche filozofların sistem peşinde koşarak, düşünmeyi belirli kalıplar içine hapsetmek, güvenli limanlarında "tehlikeli belki"lerden uzaklaşmak ve esasında kendi muhayyilelerinin ürünlerinden başka bir şey olmayan düşüncelerini yegâne hakikât olarak sunmakla hayata karşı bir suç işlediklerini düşünür. Bu konuda Nietzsche'nin filozoflara karşı tavrı son derece serttir. Nitekim ünlü bir fragmanda sistematikçilere güvenmediğini ve onların yolundan çekildiğini söyledikten sonra ekler: "sistem istenci (Der Wille zum System) dürüstlük eksikliğidir (KSA 6: 63, GD, Sprüche und Pfeile, 26)."

Bu özellikleri hasebiyle tarihte büyük bilgeler olarak adlandırılan birçok ismin esasında bir tür bozulmaya işaret eden çöküş tipleri (Niedergangs-Typen) olduğunu düşünür ve örneğin felsefe tarihinin iyi büyük ismi olan Sokrates ve Platon'u yozlaşma semptomları (verfalls-Symptome) olarak algıladığını dile getirir. Ona göre Sokrates başta olmak üzere iki isim, Yunan dünyasının çözülmesinin araçlarıdır ve Nietzsche onları sahte Yunanlar hatta anti-Yunanlar olarak adlandıracaktır (KSA 6: 67-68, GD, Das Problem des Sokrates, 2). Nietzsche'ye göre, Sokrates ile birlikte kadim Yunan dünyasının zevkinin incelikleri yitirilmiş, Sokratesçi diyalektik ile birlikte avam (Pöbel) hâkim olmaya başlamıştır. Öyle ki Nietzsche Sokratik ironi aracılığıyla galip gelen şeyin avamın hıncı (Pöbel-ressentiment) olduğunu düşünür (KSA 6: 69-70, GD, Das Problem des Sokrates, 7).

Gerçi ona göre Sokrates de esasında Yunan toplumunda gerçekleşmekte olan yozlaşmayı ve çöküşü sezmiş onu önlemeye çalışmıştır. Dahası Nietzsche Sokrates özelinde filozofların da esasında dekadansa karşı savaştıklarını ve etraflarında görünür

[374] Werner Stegmaier, Europa im Geisterkrieg. Studien zu Nietzsche, s. 75. Burada güç artışını kesinlikle militer bir bağlamda yorumlamaktan kaçınmak gerekir, zira Nietzsche kendi döneminde vücut bulan Fransa Almanya savaşında, bu savaşta kazanılan zaferin savaşın kazananı Almanya'ya kültürel olarak zarar verdiğini söylüyordu.

olan yozlaşmayı sonlandırmak istediklerini söyler. Buna göre Sokrates'in yıkılmakta olan Atina'yı kurtarmak adına aklın egemenliğini (Nietzsche "tiranlığı" der) talep etmesinin nedeni budur. Sokrates'e göre ancak akıl erdemli olmayı sağlayacak ve bir kez erdemi tanıyan insan kötü yola, yanlış eylemlere tevessül etmeyerek mutlu bir hayat sürebilecektir. Mutlu bir hayat sürmenin, hayatı doğru yaşamanın koşulu aklın egemenliğinden geçmektedir. Bununla beraber Nietzsche filozofların ne olursa olsun akıl ve akılsal olanı ön plana çıkarmalarının bir aldatmacadan ibaret olduğu kanaatindedir. Onlar böylelikle kendilerini aldatmaktadırlar. Dekadansı aşmak, dekadanstan kurtulmak bu filozofların güçlerinin çok ötesinde yer alır. Onların bütün kurtuluş yolları ve reçeteleri esasında sadece dekadans ideallerinin başka türlü ifade edilmesinden ibarettir. Filozoflar sadece söylemi değiştirmişler, dekadansı farklı biçimde ifade etmişler ama son tahlilde yine onun bir parçası olarak, onun ideallerini dile getirmişler, ondan kurtulamamışlardır (KSA 6: 72, GD, Das Problem des Sokrates, 11). Şu hâlde Hristiyanlıktan pek de farklı olmayan bir şekilde, filozofların salt nesnellik sürecine dayalı olarak vücuda getirdiklerini iddia ettikleri ve hakikât olarak sundukları kavramların esasında dile getirdiği şey yalnızca çileci ideallerdir.

Oysa filozoflar çoğunlukla kavramlarını yegâne hakikât olarak sunmakta hiç de tereddüt etmezler. Nietzsche, filozofların tarihsellik fikrinden uzak olduklarını, oluşu tasavvur etmekten nefret ettiklerini, bir şeyi tarihsizleştirmekle (Enthistorisieren) onu onurlandıklarını sandıklarını düşünür. Oysa Nietzsche bunu mumyalaştırmak olarak algılar ve bunu filozofların Mısırcılıkları olarak adlandırır. Filozofların binyıllardır kullandıkları şeyler sadece kavram mumyalarıdır (KSA 6:74, GD, Die "Vernunft" in der Philosophie). Hayatın oluş ve akıştan ibaret olan karakterine karşı filozoflar kavramları yaşayan bağlamlardan ve tarihselliklerinden koparak onlara sözde evrensel ve ebedi anlamlar yüklerler. Böylelikle filozofun muhayyilesinde bir kavram bütün zamanlar ve insanlar için geçerli bir hüviyet kazanarak, filozofun mutlaka çıkması gereken hakikât yolculuğunda kişinin yegâne rehberi hâlini alır. Kişi sadece idealarla, *cogito*yla veya egoyla bütün zamanlar için geçerli olan hakikâte ulaşabilir. Oysa esasında bu fikir oluştan, değişimden son kertede belki de bizzat yaşamın kendisinden duyulan korkunun bir dışavurumudur. Çünkü yaşam daimî bir değişim ve dönüşümün öznesidir. İnsanın korktuğu, durdurmaya, değiştirmeye, geri çevirmeye yetili olmadığı bu dönüşüm çoğu zaman oldukça acımasız hatta gaddarca gelir insanlara. Bu sebepten insanlar

sığınabilecekleri güvenli limanlar ararlar. Kendilerini tehlikeli belkilerin açık denizlerine, tahmin edilemezliğin, zengin belirsizliğin sonsuz ihtimâllerine açmak varken, dar ufukları isterler. Hiç şüphesiz daha güvenlidir bu. Daha teskin edici, daha rahatlatıcıdır. Oysa güvenlik, belirlilik, hesaplanabilirlik uğruna vazgeçilen hayatın uçsuz bucaksız ihtimalleridir.

Ancak bu uçsuz bucaksız ihtimallere katlanabilenler, belirsizliğe ve bilinmeyene kucak açabilirler. Ancak isim koymayanlar, ad vermeyenler tecrübe edebilirler bu zenginliği. Oysa biz modernler, tıpkı filozofların kavram mumyacılıkları gibi, yaşamak yerine müzeleştirmeyi tercih ederiz. Yaşamaktansa bir zamanlar yaşanmış olanları araştırmayı, incelemeyi yeğleriz. İşte kavram mumyacıları olarak filozoflar da yaşamın sınırsız ihtimâllerine kucak açmaktansa, oluşa katlanamadıklarından, söz konusu oluşun yalandan, aldatmadan ibaret olduğuna, ardında bir hakikât bulunması gerektiğine hükmetmişler, sabit ve değişmez olduklarına inandıkları bu hakikâtin peşinden gitmişlerdir.

Her ne kadar Nietzsche'nin eleştirilerinde temel figür olsa da onun eleştirileri hiç şüphesiz sadece Sokrates ile kısıtlı değildir. Nietzsche felsefe tarihinden birçok figürü, doğrudan isimlerini anarak eleştirir. Örneğin Descartes ve Kant bu isimlerden bazılarıdır. Esasında Nietzsche, Descartes'ın gelenek karşısında şüpheciliğini, onun geleneğe karşı çıkışını takdir eder bir tonda konuşur. Bununla beraber ona göre Descartes'da geleneğin bir parçası olmuş, Nietzsche'nin filozoflarda derin biçimde kök saldığına inandığı hakikât istencinden (Wille zur Wahrheit) kurtulamamıştır. 1885 yılından kalan bir fragmanda Nietzsche, "Descartes benim için yeterince radikal değil" der ve devam eder "Onun kesinliğe sahip olma arzusu ve "aldatılmak istemiyorum" ifadesi karşısında "neden olmasın?" diye sorulması gerekir. [Bunlar] kısaca, görünüş ve belirsizliğin karşısında olan kesinliğin lehinde önyargılardır (veya faydalı temeller). Bu konuda Vedanta felsefesinden bu yana filozoflara bakıyorum. Doğru olmayana (Unwahre), kötü olana, acı verene karşı bu nefret neden? (KSA 11: 632, NF-1885,40[10]) Nietzsche her şeyi şüphe süzgecinden geçirerek, rasyonel bir temelde felsefesini oluşturmak isteyen Descartes'ın, aldatılmama ve hakikâti elde etme içgüdülerinin bizzat kendilerinin hiçbir rasyonel temeli olmadığını düşünür. Bu durum, onun hakikât istencinin bir yansımasıdır temelde. Nitekim Nietzsche başka bir *Nachlass* fragmanında "aldatılmayacağım", "aldatmayacağım", "sağlam duracağım" türünden cümlelerin hepsinin esasında hakikât

istencinin bir formu olduğunu dile getirecektir (KSA 11: 624, NF-1885, 39[13]). 1885 yılından kalma bir fragmanda diyalektik ve akla olan inancın esasında ahlaki önyargılarla olan ilişkisine değinir. Buna göre Platon'un idealar dünyasını bir zamanlar temaşa etmiş olması hasebiyle aklı vasıtasıyla hâlâ o dünyaya ulaşma imkânı olan insan ve Descartes'ta duyularımızın garantörü olarak Tanrı fikirleri, düşünülen şeyin ve düşünmenin gerçekliğin bir ölçütü olduğu tasavvurunun dışavurumudur ve ahlâkî bir inanç saadeti fikrinin uzantısıdır ve bütün deneyimlerimizin çeliştiği iddialardır (KSA 12: 107, NF-1885,2[93]). Ona göre Descartes, kendi düşüncesinin temelini oluşturan, felsefe tarihinin en ünlü ifadelerinden birisi olan "cogito ergo sum"u vücuda getirirken kelimelerin oyununa düşmüştür. Bu nedenle Nietzsche, okurlarını kelimelerin tuzağına düşen Descartes'ın durumuna düşmemeleri konusunda uyarır. Descartes, düşünme eyleminin bir faili olması gerektiğine hükmetmiş, eylem ile eyleyen kişi arasında bir ayrım yapmıştır. Sonrasında düşünmenin kendisini failin varlığının kesinliği olarak belirlemiştir. Ancak bu esasında gramatik bir hatadan ibarettir (KSA 11: 639-640, NF-1885,40[23]). Bütün bunların yerine o, filozofun bilgide kesinliğin mümkün olup olmadığının, aracısız bir kesinlik iddiasının ne derece gerekli olduğunun sorulması gerektiği kanaatindedir. Daha önce de vurgulamış olduğumuz üzere, onun için filozofların bu denli kesinlik peşinde koşmalarının sebebi esasında hiç de rasyonel olmayan bir temele, onların hakikât istençlerine dayanır.

Felsefî üslup ve düşünme tarzı mevcut bulunduğu haliyle yetersizdir. Lâkin bununla sınırlı kalmaz ve söz konusu düşünme tarzı düşünmeye hatta hayata zarar verir. Bu bağlamda Nietzcshe birçok yerde filozofların eleştirdiği çileci rahip tipinin bir devamı olduğunu dile getirir (KSA 6: 178, AC, 12). Felsefe tarihinde birkaç dürüst filozof dışında bütün filozoflarda bu özelliğin mevcut olduğunu öne sürer. Onun bu düşüncesi *Deccal*'de yer alan bir fragmanda Kant hakkında dile getirdiği sözlerde açığa çıkar. Kant'ın felsefesini, onun felsefî lügatini Hristiyan düşüncesinin başka bir formu olarak gören ve Kantçı ödev ahlâkının, derin kişisel tercihi ortadan kaldırdığını, tutkular olmadan düşünmeye çalışmaktan ve hissetmekten bahsettiğini ve insanı ödevin bir otomatı (Automat der Pflicht) düzeyine indirgediğini düşünen Nietzsche bu nedenle Kant'ı

budalalıkla itham eder ve Kant'ın, Goethe[375] gibi bir figürün çağdaşı olması gerçeğine şaşırdığını vurgular (KSA 6: 177, AC 11). Edebi üslupların verimli imkânlarından yararlanan ve bu özelliği ile hayata, oluşa hak ettiğini verir görünen Goethe'nin aksine Kant, kısır ve tahdit edici üslup ve düşünme tarzıyla hayatın karşısında yer alır. Ona göre Kant da dâhil olmak üzere filozofların hayatı, doğayı, dünyayı, düşünmeyi tasvir etmek için kullandıkları kavramlar, esasında oluşun sonsuz deryasından bir damlanın alınıp yegâne hakikât olarak sunulmasından, bir fotoğraf karesinin bütün bir evreni tasvir ettiğinin öne sürülmesinden ibarettir. Bu nedenle nesnellik iddiasının kendisi temelde mümkün olmayan, gerçekleştirilmesi imkânsız olan bir hedeftir. Filozofların büyük bir ciddiyetle gündeme getirdikleri, nesnel, evrensel, her yerde ve her zaman geçerli, ebedi olduğunu öne sürdükleri kavramları; insanı bütün varlığın temeline koyan, varolanları ve evreni insan bilincinden yola çıkarak kavrama çabaları boş ve hatta tehlikelidir. Bunlar geleceğin filozofunun kendisini sakınması gereken kavramsal uydurmalardır. Zira Nietzsche, bir yorumlar bolluğu olduğuna inandığı ve yalnızca belirli bir perspektiften kavranabileceğine inandığı yaşama bu türden sözde hakikâtler dayatmanın insanın aktifliğini ve yaratıcılığını yok edeceğini düşünür.

> "Şu andan itibaren bay filozoflarım, 'saf, istençsiz, acı duymayan, zamansız bilgi öznesi' öne süren tehlikeli kavramsal-uydurmalardan kendimizi koruyalım. 'Saf akıl', 'mutlak tinsellik', 'kendinde bilgi' gibi çelişkili kavramların ahtapot kollarından kendimizi koruyalım. Burada arzulanan şey, esasında asla varolamayacak türden bir gözdür. Hiçbir eğilime sahip olmayan, aktif ve yorumlayıcı güçlerin engellendiği, noksan olduğu türden bir göz. Oysa ancak bu güçler aracılığıyla bir görme, bir şeyi görme hâline gelir. O halde burada arzulanan bir tür anlamsızlık, bir kavram-olmayandır (Unbegriff). Yalnızca perspektival görme, yalnızca perspektival bilme vardır (KSA 5: 365, GM III, 13)."

Nietzsche başka dünyaların çeşitliliğinin farkına varıp onları evetlemektense (bejahen) "hakikâtin derin dünyasına" sığınıp onu evetlemek diye bir teselli türü olduğundan bahseder (KSA 3: 41, M, 32). Bu farklı imkânlara açılamayan, açılmaya cesaret edemeyen, başka türlü duyamayan, başka türlü düşünemeyen, başka türlü hissedemeyen insanların oluşturduğu bir yalandır. Bir tür ayak bağıdır. Çünkü küçük olanın, belirli ve güvenilir olanın dünyasına kapanıp öteki bütün olanakları, imkânları görmezden gelmek, hatta bununla yetinmeyip başka türlü duyuş ve düşünüşleri hakikât

[375] Nietzsche, çeşitli yerlerde Goethe'ye duyduğu büyük saygıyı dile getirir. Goethe'yi duyduğu hayranlığı şu şekilde ifade eder: "Goethe hayranlık duyduğum son Alman: benim hissettiğim üç şeyi o da hissetmiş olmalı - "haç" konusunda da birbirimizi anlıyoruz... (KSA 13: 153, GD,Streifzuege,51)"

dışı olarak görerek reddetmek ve böylelikle kendi konumunu sağlamlaştırmak… İşte tam da bu Nietzsche'nin temelden, bütün felsefesi boyunca karşı çıktığı şeydir. Yeni olanak ve imkânların önünü kesen, her türlü yaratıcılığı yaratıcı istemi ortadan kaldıran şeydir bu. Fakat neredeyse bütün bir düşünce tarihi, hatta daha da ileri gitme cesaretini göze alarak söylersek bütün bir insanlık tarihi söz konusu güdü ve duygunun etkisi altındadır. Örneğin, Nietzsche'nin adlandırmasıyla, 'erdem olarak sunulan kibarlaştırılmış gaddarlık' (die verfehrte Grausamkeit als Tugend) buna güzel bir örnek teşkil eder. Kendileri yaşamayan, yaşayamayan ve bütün yaşayamadıklarını, yapamadıklarını ahlâk hâline getiren, sonra onunla sivrilmeye, öne çıkmaya çalışan; nihayet son kertede bu ahlâk ve erdemleri başkasına eziyet etmek için kullanan insanlardan bahseder Nietzsche. Oysa tam da bu nokta, daha evvel de vurgulamış olduğumuz üzere, her türlü yeni imkânın, her türlü yaratıcılığın, açılabiliecek yeni yolların önünün tıkandığı ve vasatın hâkim olduğu noktadır.

Burada akla bir soru gelebilir. Nasıl olur da Nietzsche bütün doğruluk ve hakikât iddialarından vazgeçer. Dile getirdiğimiz ifadeler, karar vermemizi sağlayan kriterler bütünüyle ortadan kalktığında yaşamak nasıl mümkün olur? Burada Nietzsche'nin hakikât ile alâkalı itiraz ve belirlenimlerini iyi kavramak gerekir. Nietzsche hakikâti bir hata olarak tanımlar ancak hiçbir canlının da onsuz yapamayacağını söyler. "Hakikât" der Nietzsche, "belirli bir canlı türünün onsuz yaşayamayacağı türden bir hatadır (KSA 11: 506, NF-1885,34[253])."

Bu göz önünde bulundurulduğuna Nietzsche'nin vazgeçtiği şey doğrudan hakikât değil, belirli türden bir hakikâttir. Onun hakikâtten, özneden, nesnellikten, bilimden vazgeçişi, varolan tek şey olarak gördüğü görünüşe dönüş bir hareketle gerçekleşir. Çünkü ona göre bu türden bir hakikât istenci kişiyi atalete götüren, onu eylemsellikten alıkoyan bir yapı arz eder. Bir Nachlass fragmanında Nietzsche "Hakikât nedir?" diye sorar ve şöyle yanıtlar "atalet, tatminin (Befriedigung) ortaya çıktığı hipotez, tinsel gücün en az kullanıldığı durum vb. (KSA 12: 125, NF-1885,2[126])" Dolayısıyla mutlak hakikâtten vazgeçiş daha faal bir yaşam özlemi neticesinde ortaya çıkar. Bu hareket metaforların gönüllü şekilde felsefeye davetini içerir. Kesin hakikât iddiaları şüpheli hâle gelir. "Artık tehlikesiz bilgi istemiyorum: her zaman hain deniz ya da araştırmacının etrafındaki acımasız yüksek dağlar olsun (KSA 9: 351, NF-1880,7[165])" diyen Nietzsche, kesinlik iddialarından vazgeçtiğini de ilan etmiş olur.

Stegmaier de Nietzsche'nin hakikâtten vazgeçmediğine fakat başka türlü bir hakikât anlayışı oluşturduğuna işaret eder. Nietzscheci evrende her şeyin birbirine gönderimde bulunduğuna, bu evren söz konusu olduğunda gerçeklikte dahi nihai bir olgunun olmadığını, dünyanın ancak kişilerin bağlı bulunduğu bedenler içerisinden belirli perspektiflerde kavrandığına dikkat çeker. Dünya burada bir yoruma dönüşür. Hakikât de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Hakikât artık başlangıçta verili olana ya da zorunlu olarak geçerli olana değil, her zaman kendisi tarafından olduğu kadar başkası tarafından da belirlenmiş olana karşılık gelir ve daima değişim hâlindedir. Stegmaier'in ifadesiyle "hakikât, verili olanın yanı sıra insan açısından da sabit düzenini, tutuculuğunu yitiren ve artık kalıcı ilişkiler arasında nihai karar verilebilir bir davranış olarak anlaşılamayan bir olay haline gelir[376]."

Filozofların hakikât istençleri, onları yaşamın çoğulluğunu, farklı türlü düşünebilme olanaklarından alıkoymuştur. O, Filozofların hakikât istençleri karşısında, tam da onların bu hakikât istencinin başımıza açtıklarını tartıştıktan sonra "varsayalım hakikâti istiyoruz" der ve sorar "peki neden gayrı-hakikâti (Unwahrheit) değil? Neden belirsizliği (Ungewissheit) değil? Hatta neden bilgisizliği değil? (KSA 5: 15, JGB 1). Ona göre başlangıcından itibaren felsefe, filozofun kendi muhayyilesinde bir dünya yaratıp bunun yegâne hakikât olduğunu söylemesi ve şeylerin başka türlü olma olanağını yadsıması şeklinde zuhur ettiğinden, esasında tiranca bir dürtüdür. Nietzsche hakikât istemiyle dolu olan ve başka hiçbir şeyi gözü görmeyen metafizikçilerin bir avuç dolusu kesinliği (gewissheit) bir araba dolusu güzel olanağa (möglichkeiten) tercih ettiğini dile getirecektir. Esasında hiçlik olan, hiçliğe dayanan kavramlarına sığınırlar. Bir belirsizlik üzerinde durmaktansa hiçlik üzerinde durmayı tercih ederler ki Nietzscheci perspektiften bakıldığında bu nihilizmin ve ölümüne yorgun bir ruhun en belirgin işaretidir (KSA 5: 23, JGB, 10).

Nietzsche'nin filozofların kullandığı kavramlarla, onların yorgun ruhu arasında bağlantı kurmasının nedeni, filozofların her türlü duyusallık ve duygusallıktan bağımsız, bilinçli düşünceler olarak sundukları düşüncelerinin büyük bir bölümünün esasında iç güdülerinin eylemleri (instinkt-thätigkeiten) olarak olduğunu düşünmesidir. Ona göre

[376] Werner Stegmaier, Nietzsches Neubestimmung der Wahrheit, Nietzsche Studien, Sayı: 14, 1985, ss. 83-84.

filozofların bilinçli düşüncelerini yöneten onların iç güdülerinden ibarettir. Şu hâlde filozofların felsefeleri ve ahlâki yargıları, bir hakîkatle ilgili olmak şöyle dursun, doğrudan filozofun iç dünyasıyla alakalıdır. Bu nedenle bu türden yargılar esasında bize, gerçeklikten ziyade, dile getiren ile ilgili bilgi verir.

> "'İçimizde kategorik imperatif var' türünden gözlemlerin değeri bir kenara bırakıldığında dahi, kişi şu soruyu sorabilir: Bu türden bir gözlem, gözlemi yapan kişi hakkında ne söylüyor? Yaratıcısını başkaları önünde haklı çıkarması gereken bazı ahlâklar vardır; başka bazıları kişiyi rahatlatır ve kendinden hoşnut kılar; başka bazılarında kişi kendisini çarmıha gerer ve kibrini kırar; başka bazılarıyla intikamını alır; başka bazılarıyla kişi kendini gizler; başka bazılarıyla kendisini onurlandırır ve kendini yükseğe, öteye koyar; ahlâk yaratıcısının kendisini yahut kendisindeki bir şeyi unutmasına hizmet eder. Bazı ahlâkçılar insanlık üzerinde kendi güçlerini ve yaratıcı mizaçlarını test etmek istemişlerdir. Başka bazıları, ihtimâl tam da Kant, ahlâkıyla şunu söylemek istemişlerdir: "Bende saygı uyandıran, boyun eğebildiğim şeydir - sizde de durum benden farklı olmamalı." Kısaca söylersek, ahlâklar, esasında sadece duygulanımların (Affekte) işaret dilleridirler (KSA 5: 107, JGB 187)."

O itibarla filozofların hep birer nesnel çözüm önerileri olarak sundukları kavramlar esasında sadece filozofların duygu dünyaları, dünyayı kavrayışları ve en temelde de çileci idealleri hakkında bilgi verir. Felsefe tarihinde sayısız filozof ve sayısız felsefi sistem olsa da bunlar çileci idealin birer görünümleri olarak esasında birbirlerine bağlıdırlar. Öyle ki Nietzsche bütün felsefe tarihinin bir şekilde birbiriyle ilişkili olduğunu ve bir anlamda birbirinin devamı olduğunu; filozofların birbirlerinden çok farklı görünen kavramlarının esasında yeni yaratımlardan ziyade, yeniden gündeme getirme tekrar hatırlama olduğunu vurgular. Bu özelliğiyle en yüksek derecede atavizm olan felsefe mevcut haliyle yeni dünya yorumlarına, başka olanaklara izin vermez (KSA 5: 34-35, JGB 20[377]). Oysa filozofların kavraması gereken, dünyanın bir sabiteler bütünü değil, yorumlar çoğulluğu olduğudur. Her şey esasında yorumun bir parçasıdır, her şey bir perspektife dayanır. Filozofların hiç şüphe duymadıkları bütün o ahlâki fenomenler esasında bir kurgudan ibarettir. Nitekim Nietzsche o çok ünlü fragmanında "ahlâki fenomenler yoktur, sadece fenomenlerin ahlâki yorumlanmaları vardır (KSA 5: 92, JGB 108)" der.

[377] Nietzsche bu nedenle farklı bir gramer yapısının içinden ortaya çıkabilecek olan -sözgelimi Türkçenin de içinde bulunduğu ve özne kavramının çok da güçlü olmadığını düşündüğü Ural-Altay dil ailesini örnek verir- bir felsefenin başka dünya yorumları sunabileceği kanaatindedir.

Dünyada varolan sadece yorumlar, sadece perspektiflerdir. Dünya bir yorumlar çoğulluğudur. Öyle ki Nietzsche bizim bilimsel veriler olarak tartışılmaz kabul ettiğimiz mefhumların dahi esasında bir yorum olduğu kanaatindedir. Buna göre, örneğin fizikçilerin gururlar savundukları dünyanın yasalılığı fikri dahi esasında bir yorumdur ve modern demokratik içgüdünün bir sonucudur. Şöyle der Nietzsche:

> "Fakat siz fizikçilerin hakkında gururla konuştukları şu 'doğanın yasaya uygunluğu - esasında sadece sizlerin yorumlamalarına ve kötü filolojiye dayanır- bir gerçeklik, bir 'metin' değildir. Daha çok naif bir insanî tertip ve anlam tahrifidir; onun vasıtasıyla modern ruhun demokratik içgüdüleri kâfi derecede karşılanır. 'Her yerde yasa önünde eşitlik var, bu konuda doğa bizden farklı ve bize üstün değil.' Bu ayrıcalıklı ve kendine yeter olan her şeye karşı ayak takımının husumetini gösteren bir tür art düşüncedir (...) (KSA 5: 37, JGB 22)."

Yorumun ve perspektifin bu Nietzscheci radikalleştirilmesi, beraberinde birçok soruyu getirebilir. Sözgelimi Nietzsche, fizikçiler tarafından doğa yasaları olarak adlandırılan hususlarda dahi geçerli olduğunu söylediğinde, kendi iddialarının da bir yorumdan ibaret olduğu söylenerek karşı çıkılabilir. Nietzsche'nin kendi düşüncesine bir yorumdan ibaret olduğunu öne sürerek karşı çıkacak olanlara cevabı hazırdır: "Eh, daha iyi ya (KSA 5: 37, JGB 22)." Bu kendi iddialarının da bir yorum olduğu gerçeğini kavrayan bir düşüncenin cesur ifadesidir. Çünkü Nietzsche insanın yaratıcılığını ancak böyle muhafaza edebileceğini, ancak böyle yaşam karşısında her an teyakkuzda kalacağını ve ancak böyle her daim kendisini aşabileceğini düşünür. Oysa filozofların ve rahiplerin hakikât iddiaları ve ahlâk vasıtasıyla, bilinçli yahut bilinçsiz, vücuda getirmek istedikleri şey insanın farklılığının, yaratıcılığının sonsuz olanaklarının, yeni ufuklara yelken açma fırsatının ortadan kaldırılması, bütün insanların birbirine benzedikleri bir vasatta eşitlendikleri bir distopyadır. Böylesi bir kavrayışta "en yüksek ve bağımsız tinsellik" olarak yalnız kalma istemi, büyük akıl tehlike olarak duyumsanacaktır. Her ne kişiyi farklı kılıyor, onu sürünün dışına çıkarıyor, sürü ahlâkına dair soru sormasına yol açıyorsa insanlarda korku uyandıracak ve kötü olarak adlandırılacaktır. Bayağılık, acizanelik (Bescheiden), kendini hizaya sokmak (sich Einordende), aynı düşünmek, arzuların bir örnekliği gibi durumlar ahlâki statü kazanacak ve onurlandırılacaktır. Bu derece uysal koşullar altında kalan insanın yaratıcılığına, daha güçlü hâle gelmesine dair fırsatlar ve ihtiyaçlar zamanla ortadan kalkacaktır. Her türlü yücelik, kati asalet ve kendine yeterlik/özgüven/öz-sorumluluk (selbst-Verantwortlichkeit) başkalarına karşı aşağılama olarak görülerek güvensizliğe sebep olacak, sadece kuzu olan, sürü olan saygı

değer olarak görülecektir (KSA 5: 123, JGB 201). Daha önce de dile getirmiş olduğumuz üzere, Nietzsche'ye göre yaşadığı dönemde Avrupa'da egemen olan -belki de bugün modernleşme vasıtasıyla bütün dünyaya yayılmış olan- ahlâk tam olarak budur. Bu hiç şüphesiz sürü hayvanının ahlâkıdır. Esasında farklı dünya görüşleri arasında bir dünya görüşü, çeşitli ahlâklar arasında bir ahlâk, bambaşka perspektifler arasında bir perspektiften ibaret olan bu ahlâk, bugüne değin kendisini hep yegâne ahlâk olarak sunmuştur ve her yerde hâkimdir.

İşte Nietszche'nin, kendi tasavvur ettiği, gelmesini istediği filozoflardan talep ettiği şey, kendilerini geleneksel ahlâkın değerlerinden uzaklaştırmaları, yeni değerler yaratabilmek adına eski değerlerin iyisinden ve kötüsünden sakınmalarıdır. "Filozoflardan talep ettiğim şey bilinir," der Nietzsche "kendilerini iyinin ve kötünün ötesine yerleştirmeleri. Ahlâki yargıları aşağıda bırakmaları. Bu talep ilk kez benim tarafımdan formüle edilen bir anlayıştan kaynaklanıyor: hiçbir şekilde ahlâki gerçeklikler yoktur. Ahlâki yargı ile dinî yargının ortak yanı aslında varolmayan gerçekliklere inanmalarıdır. Oysa ahlâk belirli fenomenlerin yorumlanışıdır. Daha doğrusu yanlış yorumlanışıdır (KSA 6: 98, GD, Die Verbesserer der Menscheit, 1)."

Buradan hareketle denilebilir ki, Nietzsche mevcut felsefeye getirdiği bütün eleştirilere rağmen filozoflardan, geleceğin filozoflarından umudunu kesmiş değildir. Zerdüşt'ün diliyle söylersek, filozofların, her şeye rağmen hâlâ dans eden yıldızlar doğurabilme ihtimalleri vardır. Ona göre filozof yarınların, öbürgünlerin olmazsa olmaz figürüdür. Zamanıyla hep kavgalı olan filozof, günün ideallerine hep karşı çıkmıştır. İşte modern dünyanın idealleri de karşı çıkılmayı, hesaplaşılmayı beklemektedir. Modernliğin insan kavramını küçülttüğü yerde Nietzsche geleceğin filozoflarına yeniden büyüklüğü bulma sorumluluğunu verir.

> "Herkesin bir köşeye, bir uzmanlığa hapsedilmek (bannen) istendiği "modern fikirler" dünyası karşısında filozof -eğer bugün filozof varsa- insanın büyüklüğünü, bütün geniş kapsamlılığı, çok boyutluluğu içinde, çokluktaki bütünlüğü içinde 'büyük' kavramını ortaya koymaya mecburdur (KSA 5: 146, JGB 212)."

Nietzsche, insanın büyüklüğü ve büyük kavramı ile ne kastettiğini doğrudan dile getirmez. Ancak büyük kavramının anlamını "asil olabilmek, kendisi için istemek, başka türlü düşünebilmek, yalnız kalabilmek ve kendi Faust'unu yaşamak zorunluluğu" olarak sunar (KSA 5: 147, JGB 212)." Başka türlü düşünebilen, başka türlü hissedebilen, kendisi

için isteyen, geleneksel ahlâkın ve felsefenin içleri çokça kirlenmiş kavramlarından, onların iyi ve kötüsünden uzak durabilen filozof, yarının filozofu olabilir ancak. İşte onun giriştiği projede, artık her yerde iyiden iyiye hissedilen ahlâkın, kendisini yegâne yaşam tarzı, yegâne perspektif olarak sunan bu perspektifi yerinden etme, insanı küçülten, onu tektipleştiren bütün değerleri yeniden değerlendirme, yeni bir yaşam olanağının izlerini sürme ihtimâlinin koşulları aranır. Bu ise yeni bir bakış, yeni bir duyuş, yeni bir felsefe gerektirir. İşte Nietzsche, umudunun oklarını bu yeni felsefenin ufkuna doğru fırlatır.

Bu yeni felsefenin filozofları, iyi ve kötü ile neyin amaçlandığını anlamış olan, hakikât istencinden vazgeçmiş, çelişkilerden korkmayan, içinde savaş taşıyan kişilerdir. Zira Nietzsche, insanın ancak içinde barındırdığı çelişkiler ölçüsünde, içinde savaşı hissettiği ölçüde yaratıcı, üretken ve verimli olabileceğini düşünür. Nerede huzura, sakinliğe, dinginliğe bir özlem varsa orada çürüme vardır. "Kişi ancak çelişkiler bakımından zengin olursa verimli olabilir" der Nietzsche "Kişi ancak ruhun dinlenmemesi, huzurun peşinde koşmaması pahasına genç kalabilir (...) Kişi savaştan feragat ederse, büyük yaşamdan da (das Grosse Leben) feragat etmiş olur "(KSA 6: 84, GD, Moral als Widernatur, 3)." Kişi gerilimlerden, savaşlardan, karşıtlıklardan korkmamalı onlara kucak açmalıdır. Hakikâtin güvenli limanlarındansa, belirsizliklerin bitimsiz olanaklarına açılmalıdır. Yeni filozof, insanın bu dünyada, perspektifler ve yorumlardan bağımsız bir amacı bulunduğuna dair her söylemin içinin boş olduğunun, bu tür söylemlerin bir kurmaca, bir hayal, bir palavra olduğunu fark etmesi gerekir. Onun, oluşun masumiyetini inkâr eden, oluşu belirli bir neden sonuç ilişkisine indirgeyen, insan eylemlerini özgür irade, Tanrı'nın istemi gibi hayâli kurgular üzerinden okuyan her değerlendirmenin esasında bu dünyaya zarar veren yorumlardan ibaret olduğunu görmesi gerekir. Ancak bu filozoflardır yeryüzünün umutları.

> "Biz başka türlü inananlar, biz demokratik hareketi sadece siyaset kurumunun çöküşü olarak, onu vasatlaştıran, değerini düşüren bir şey olarak görenler, biz umutlarımızla nereye varacağız peki? Yeni filozoflara. Başka seçenek yok. Karşıt değerlendirmeler ortaya koymak ve 'ebedi değerleri' tersine çevirmek için nedenleri olan, yeterince güçlü ve bozulmamış/kökensel (ursprunglich) tinlere (...) binlerce yıllık istemi yeni yollara çeken geleceğin insanına (...) bunun için yeni felsefecilere ve yöneticilere ihtiyaç var (KSA 5: 126, JGB 203)."

Ancak bunun gerçekleştirilmesi için öncelikle felsefenin başka imkânların ufkuna açılması gerekir. Ona göre yeni ufuklar kurma girişimi mevcut felsefe tarafından

gerçekleştirilebilmesi mümkün olan bir görev değildir. Çağında felsefenin salahiyetini kaybettiğini düşünen Nietzsche, felsefi bilginin salt bilgi teorisine indirgendiğini, bu haliyle de kanaatkarlık öğretisinden başka bir şey olmadığını vurgular. Eşikleri asla aşmayan, dahası böyle bir girişimi, eşikleri aşma hakkını yadsıyan, acı içinde can çekişmekte olan bir felsefedir bu (KSA 5: 132, JGB 204).

Onun ihtiyacı olan sınırları ihlâl eden, eşikleri aşmaktan korkmayan ve aşan, daha cesur bir felsefedir. Nietzsche'nin felsefesini yeni formlar altında vücuda getirmesi, şiirsel üslup kullanımı, Zerdüşt gibi tam olarak sınıflandırılamayan bir metin yazması, basit bir edebi oyundan ibaret değildir. O bütün bu araçlar vasıtasıyla düşünmeyi estetize etmek, düşünme tertibatını değiştirmek ve böylelikle düşünceye yeni yollar açmayı amaçlar. Düşünceyi değiştirmek hayatı değiştirmeye neden olacaktır. Felsefenin farklı formlar içerisinde edebileşmesi, daha estetik daha sanatsal bir hâl alması bir anlamda insanlığın yarınlarını kurtarabilmek adına gerçekleştirilen bir faaliyettir. Onun bütün eleştirileri nihilizmin her yere sirayet eden gücünü göstermeyi amaçlar fakat bununla sınırlı değildir. Ona göre bu durumun yani nihilizmin fark edilmesi insana yeniden başlamak için bir fırsat sağlayabilir. Bu onun aktif nihilizm dediği şeydir. Aktif nihilizm, nihilizmin ötesine geçmek anlamına gelir. Yeni bir duyuş, yeni bir görüş gereklidir. Sanat ve edebi üslubun önemi bu noktada ortaya çıkacaktır.

3.5. "Sanat, Yalnızca Sanat": Bir Mutluluk Vaadi olarak Sanat ve Nietzsche'de Sanatın Olumlayıcı Konumu

Tanrı'nın ve onun temsil ettiği her şeyin meşruiyetini yitirdiği, Hıristiyanlığın ve Batı felsefesinin temsil ve teşkil ettiği zeminin ıskartaya çıktığı mevcut değerlerin etik, politik ve kültürel bir krizin nedeni olarak göründüğü yerde varoluşun bir anlamının olup olmadığı sorusu bütün şiddetiyle kendisini dayatır. Tanrı'nın ölümünün bir kez farkına varılmasıyla artık bütün çıplaklığı ile ortaya çıkan nihilizmin, hiç şüphesiz alabildiğine derin ahlâki ve epistemik sonuçları olacaktır. Yaşantımızı sürdürürken, ahlâki yargılarımızı belirlerken kullandığımız, yardım aldığımız, varoluşumuzu onlar üzere inşa ettiğimiz kavram, fikir ve inançlar artık boşa çıkmıştır. Nihilizmin teşekkül ettiği nokta burasıdır. Bununla birlikte, çoklukla yanlış biçimde hükmedildiğinin aksine, Nietzsche bir nihilist değildir ve bu noktada kalmak istemez.

Tanrı'nın ölümünün vücuda getirdiği tek bir sonuç yoktur. Bu devasa olay birbirinden farklı sonuçları tetikleyebilir. Derin bir karamsarlığa neden olabileceği gibi en büyük neşeyi de ortaya çıkarabilir. Bir *Nachlass* notunda Zerdüşt tarafından dile getirileceği üzere en büyük tehlikenin nedeni olan Tanrı'nın ölümü aynı zamanda en büyük cesaretin de nedeni olabilir (KSA 12: 129,NF-1885,2[129]). Görünüşteki, ilk bakıştaki yenilgiler, batışlar, yıkımlar eğer kişi bunları doğru değerlendirebilir, doğru yorumlayabilirse büyük bir imkân da olabilir. Bütün yıkımlar bıraktıkları büyük tahribatlara rağmen kişiye yepyeni başlangıçlar yapma imkânı sunar. Nietzsche bizzat kendi hayatını buna örnek olarak gösterir. Ona göre kişi Nietzsche'nin kendi yaşamında olduğu gibi, uçurumdan, ağır dermansızlıktan, güçlü şüphelerin yarattığı hareketsizlikten geçip onları aşarak yeniden doğmuş olarak dönebilir. Kabuk değiştirmiş, daha nazik, daha muzip (boshaft), sevinçler için yeni bir zevkle bütün iyi şeyler için daha hassas bir dille, önceki hâlinden yüz kere arınmış olarak, bir çocuk gibi dönebilir (KSA 3: 351, FW, Vorrede, 4). O itibarla Nietzsche açısından görünüşteki geri çekilmeler, yıkım ve yenilgiler yepyeni imkânlara gebedir. Olayların içindeyken gelmekte olanı göremeyen, büyük bir ısrar ve inatla mevcudu sürdürmeye çabalayan insan ancak bir dibe vuruştan sonra yenilenebilir. Aynı anda birbirine çelişik durumların kaynağı olabilecek olan bu büyük olay, yaşamı reddeden bir ruh durumunu da onu sonuna dek olumlayan bir ruh durumunu da doğurabilir. "Eğer" der Sommer, "kişi (...) Tanrı'da yaşamın özünü, bütün neşenin kaynağını görüyorsa, onun ölümüyle birlikte bütün sevinçler de yiter ve tüm umutlar nihilizmin soğuk dalgaları altında söner. Öte yandan kişi Tanrının kozmik düzende abartılan (...) bir figür olduğunu düşünürse, onun ölümü sanatsal (künstlich) bir öz-sorumluluk şiirinin yolunu açar[378]."

Tam da bu nedenle Nietzsche nihilizmi aynı zamanda bir yeniden başlangıç imkânı, bir fırsat olarak görür. Bunun sebebi nihilizmin ve onun sonuçlarının bir kez farkına varılmasının ardından bu farkındalığın yeni bir başlangıç yapabilmeye imkân vermesidir. Sınırları belirlenmiş bir nihilizm olan aktif nihilizm aracılığı ile kişi, insanı nihilizme sürükleyen hakikât ve metafizik mefhumlarının üstesinden gelebilir. Bütün mevcut değerlerin değersizleştirilmesi bir aşamadır ancak burada kalmak, tam da nihilizme gömülmek demektir. Bu nedenle aktif nihilizm Nietzsche açısından yeni

[378] Andreas Urs Sommer, Gott-Nihilismus-Skepsis. Aspekte der Religions- und Zeitkritik bei Nietzsche, , s. 21.

değerler üretilebilmesinin imkânı olarak görülecektir. Kişinin içine hapsolduğu dilsel çerçevenin üstesinden gelme mücadelesine işaret eden Nietzscheci bakış açısı, nihilizm teşhisinin küllerinden saf yaratıcılığın doğması gerekliliğinin farkındalığı ile karakterize olur. Bu dünyayı değersizleştiren hakikât kavrayışımıza ait olan bütün unsurların hatta dilin kendisinin, yeniden değerlendirilmesi, yeniden yaratılması; insanların büyük çoğunluğu anlayamayacak olsa bile yeni bir dilin inşa edilmesi gerekmektedir[379].

Ancak elbette bu yeniden değerlendirme, baştan aşağı yeni bir kavrayış içinde vücuda getirilecektir. Nietzsche açısından yaşamın temelinde düzen, belirlilik ve ahenk değil, kaos ve belirsizlik yer alır. Nietzsche'nin yaşamı olumlamaya, onu haklı çıkarmaya dair yaptığı ısrarlı vurgu, yaşamın kaos ve belirsizliğe dayanan dehşet verici ve tekinsiz karakterine katlanmak, tahammül etmek demek anlamına gelmez. Nietzsche'nin göstermek istediği şey, varoluşun şimdiye kadar inkâr edilen yanlarının sadece gerekli olduğu değil aynı zamanda arzu edilebilir olduğudur. Kavranması gereken temel gerçek budur. Bu nedenle varoluş, yalnızca hakkında en inkâr edilebilir görünen şeye -korkutucu ve şüpheli karakterine- rağmen değil, tam da onun yüzünden olumlanmalıdır[380]. Yeni dil bunun kavranması için de olmazsa olmazdır.

Söz konusu yeni dil yaşama, oluşa, değişim ve dönüşüme hakkını verecek olan; nihai ereklerin, değişmez sabitelerin peşinde koşmayan ve anlamı tek bir noktaya hapsetme amacı gütmeyen, çokluğa açık bir karaktere sahip olacaktır. Bu yeni dil ve onunla inşa edilecek olan yeni felsefe, umutsuzluktan, yaşamdan intikam almaktan, hınç duymaktan uzak; mevcut ahlâkın iyisinin ve kötüsünün ötesinde konumlanacak ve dünyaya ilişkin tutumumuzu sağlıktan, enerjiden, oluştan müteşekkil yeni bir kavrayış üzerine kuracaktır. Bu yeni varoluş tasvirinde felsefe, insan ve hayat en temelde estetik bir duyuş ile kavrandığında katlanılabilir olarak görülecektir.

Nietzsche'nin anladığı anlamıyla felsefe yahut yeni felsefe tam da varoluşun o zamana dek sırt çevrilmiş, göz ardı edilmiş yollarında yürümek, o yolları keşfetmek zorundundadır. Nietzsche bunu kendi deneysel felsefesi [Experimental-Philosophie] olarak adlandırır. Şöyle der Nietzsche:

---

[379] Stephen Snyder, End-of-Art Philosophy in Hegel, Nietzsche and Danto, Palgrave Macmillan, 2018, ss. 90-91.

[380] Bernard Reginster, Art and Affirmation, Nietzsche on Art and Life, Ed. Daniel Came, Oxford University Press, Oxford, 2014, s. 25.

> "Felsefe, bugüne kadar anladığım ve yaşadığım şekliyle, varoluşun lanetli ve kötü yanlarını gönüllü olarak aramaktır. Buzda ve çölde böyle bir yürüyüşün bana kazandırdığı uzun deneyim sayesinde, daha önce felsefesi yapılmış her şeye farklı bakmayı öğrendim: - felsefenin gizli tarihi, büyük isimlerinin psikolojisi benim için gün ışığına çıktı. [...] Benim yaşadığım şekliyle böylesine bir deneysel felsefe, deneme yoluyla temel nihilizm olasılıklarına dahi önceden işaret eder. Üstelik hiçbir şeye hayır demeden, hiçbir şeyi olumsuzlamadan, hiçbir hayır istencine (Willen zum nein) sahip olmadan. Aksine tam tersi yolda ilerlemek, hiçbir istisna, seçim olmaksızın bütün dünyaya Dionysosçu bir evet demek ister. Ebedi döngüyü (ewigen Kreislauf), aynı şeyleri, aynı mantığı ve mantıksızlığı ister. Bir filozofun ulaşabileceği en yüksek konum budur: Varoluşa karşı Dionysosçu duruş. Bunun için benim formülüm Amor Fati'dir (KSA 13: 492, NF-1888,16[32])."

Formülü Amor Fati olan bu felsefede, varoluşun o zamana kadar inkâr edilen yanları sadece gerekli olarak kavranmaz aynı zamanda arzu edilir (KSA 13: 493, NF-1888,16[32]). Yaşamı bütün yönleriyle olumlayan dahası bütünüyle arzulayan bir kültürün, bir felsefenin ve bir dilin kurulması hususunda sanat Nietzsche'nin lügâtinde büyük önemi haizdir. Nihilizmi aşmak, yeni bir felsefe kurmak, yeni değerler yaratmak ve bu yeni değerler üzerinde yükselen yepyeni bir kültür yaratmak konusunda sanatın rehberliğine ihtiyaç vardır. Ancak Nietzsche'nin anladığı türden bir sanat ve sanatsal kavrayış vasıtasıyla varoluşa hak ettiği değer verilebilecektir.

Nietzsche, özellikle geç dönem eserlerinde sıklıkla kendi felsefî kavrayışını temsil eden Dionysos'u, Hıristiyanlıkla ve Hristiyan değerleriyle karşı karşıya getirecektir. İleride de görebileceğimiz gibi henüz ilk eserinde kullandığı ve Apolloncu ilke ile karşıtlık içerisinde ele aldığı Dionysos figürü, daha sonra Hıristiyanlığın ve Hıristiyanlık değerlerinde vücut bulan modern kavrayışın karşısına çıkarılır. Dünyayı ve yaşamı kötüleyen, aşağılayan, ona sırt çeviren ve son tahlilde nihilizme yazgılı olan mevcut değerlerin karşısında Dionysos tarafından temsil edilen Nietzscheci yeni felsefede dünya kutsal görülecektir. Nietzsche *Ecce Homo*'nun son satırında "İnsanlar beni anladı mı? Çarmıhtakine karşı Dionysos (KSA 6: 374, EH,Schicksaal,9)" diyerek karşıtlığı ilan eder. Bu karşıtlığın tam anlamı ise bir *Nachlass* fragmanında açıklanır. Aynı metaforu kullanarak "Çarmıhtakine karşı Dionysos: İşte karşıtlık burada yatar" diyen Nietzsche, hayatın bu Dionysosçu yorumunda, yaşamı kötü-aşağı bir şey olarak gören Hıristiyanlığın aksine onun olumlandığı, bütün acılarıyla evetlendiğini, varoluşun muazzam miktarda acıyı dahi haklı çıkaracak kadar kutsal olduğunu dile getirir ve ekler:

> "Trajik insan hâlâ en sert acılarını onaylar: bunun için yeterince güçlü, dolu, ilahidir; Hıristiyan insan hâlâ yeryüzündeki en mutlu kaderi reddeder: hayatın her biçiminde

> acı çekecek kadar zayıf, fakir, mirastan mahrumdur. Çarmıhtaki tanrı, yaşam üzerine bir lanettir, kendini yaşamdan kurtarmak için bir işarettir; - parçalara ayrılmış Dionysos bir yaşam vaadidir: sonsuza dek yeniden doğacak ve yıkımdan eve dönecektir (KSA 13: 267, NF-1888, 14[89]).”

Nietzsche’nin kurduğu karşıtlık Dionysos’la temsil edilen sanatsal kavrayış ile Hristiyanlık ve onun değerleri tarafından temsil edilen dünyanın ahlâkî yorumlanması arasındaki karşıtlıktır. Yahut başka türlü dile getirirsek, geç dönem Nietzsche felsefesinin merkezinde yer alacak şekilde nihilizm ve sanat karşıtlığıdır[381]. Bizzat Nietzsche bu karşıtlığı onaylar. Bir fragmanda sanatsal bakış ile metafizik bakışı açıkça karşıt olarak sunar: “Sanatsal bir dünya görüşü (Eine artistische Weltbetrachtung) – anti-metafizik ama sanatsal (KSA 12: 160, NF-1885, 2[186]).” Tıpkı anti-metafizik görüş gibi sanatsal görüş de metafiziğin evrensel hakikât ve sabit öz iddialarına karşı bir direnç noktası oluşturur.

Bu karşıtlık dahilinde açıktır ki yaşamı olumsuzlayan, onu yok sayan Hıristiyanlığın ve onun temsil ettiği bütün metafizik görüşlerin karşıtı olarak sanat yaşamı olumlayan en önemli unsurlardan birisidir. Dahası olumlanması gereken yaşamın bizzat kendisi bir sanat eserine benzer. Tıpkı bir sanat eseri gibi yaşam da bir yüzeyden, bir görünüşten, bir aldatmacadan ibarettir. Zira Nietzsche yıllar sonra *Tragedyanın Doğuşu*’na yazdığı önsözde yaşamın temelinin aldatma (Schein), sanat ve görünüş olduğunu dile getirecektir (KSA 1: 18, GT,Selbstkritik,5). Doğal gerçekliğin bir tamamlayıcısı olarak sanat yaşamı olumladığında bir anlamda kendisini de olumlayacak, kendisini dönüştürerek, yaşamı da dönüştürecektir[382].

Metafiziksel dünya görüşü ile sanatın karşıt hâle getirildiği bu kavrayışta temel bazı hususlar vardır. Nietzsche’nin sanatı yüceltmesinin, esasında sanatsal bağlamın dışına taşan bir anlamı vardır. Sanat, yaşamla ilişkisinde, yaratma faaliyeti ekseninde büyük bir önem taşır. Sanata vurgu yapmak suretiyle dünya ile ilişki kuran filozofa, kavramların ve hakikâtlerin doğrudan verili şeyler olmadıkları onların sürekli olarak inşa edildikleri fikri hatırlatılır. Böylece dünyanın eylemlerimize açık olduğu hatırlatılır. Bu yüzden Nietzsche sanatçı olgusunun en kolay anlaşılabilir olgu olduğunu ifade eder. Sanatçı olgusu aracılığı ile gücün, doğanın ve hatta din ile ahlâkın temel iç güdülerinin ne olduğuna bakılabilir (KSA 12: 129, NF-1885,2[130]). Öyleyse sanat ve sanatçı

[381] Shane Weller, Literature, Philosophy, Nihilism, Palgrave Macmillan, New York, 2008, s. 29.
[382] Shane Weller, Literature, Philosophy, Nihilism, s. 30.

kavramları Nietzsche'de bir sanat eseri tahlilinin nesneleri olmaktan çok, dünyayı belirli türde görebilmenin işaretleridirler.

Bu yüzden yaratıcılık ve faal eylemsellik onun temel kavramları arasında yer alır. Nietzsche'de sanatın ayrıcalıklı bir konuma sahip olmasının nedenlerinden birisi de budur. Zira ona göre sanatın özü yaratıcılıkta, etkin ve faal eylemsellikte yatar. Bu andan itibaren sanat yaratıcı eylem vasıtasıyla vücuda getirilmiş nesneler olarak görülmemelidir. Bütün eylem ve değerlerimiz, yaşantı ve ilişkilerimiz, bir sanat yahut edebiyat eseri olarak görülecektir. Salim Kemal'in dile getirdiği üzere, nasıl sanat ve edebiyat eserleri yeni değerler üretiyor, nesnelerin yeni özelliklerine işaret eden karşılaşmalar sağlıyor ve başka eserlerde ele alınıp çözülmesi gereken meseleler ortaya çıkarıyorsa, kendi değerlerimiz, problemlerimiz ve nesnelere ilişkin bilgimiz benzer bir ışık altında görülmelidir. Tıpkı eserlerin oluşturulma aşamalarının izlerini gizleyememesi ancak hâlâ kıymetli olması gibi, değerler ve nesneler de birer yapı ve insan eseri olarak görülmelidir. Eserlerin kaynaklarını ve temellerini görebileceğimiz yorumlar barındırmalar yeni yorumlara izin vermeleri gibi nesneler ve değerler de sahip oldukları yorumların açığa çıkarılmaları adına soykütük işlemine tâbi tutulacaktır[383].

Nietzscheci estetik, kendi dönemine kadar olan estetikten farklı bir mahiyete sahiptir ve estetiğin doğasını kendi dönemine kadar yapıldığı tarzda, pasif izleyicinin gözünden kavrama çabası yanlıştır. Nietzsche'yle birlikte estetiği yorumlamada bir perspektif kayması gerçekleşir. Eser alımlayıcının değil, yaratıcının perspektifinden değerlendirilir. Zira Nietzsche 1888 yılından kalma bir notta, kendi dönemine kadarki estetiğin sanatı alımlayan kişilerin gözünden "güzel olan"ın deneyimlenmesi olarak anlaşıldığını ve bu nedenle o zamana kadar felsefede bir sanatçının, Nietzscheci anlamda sanatçı duyarlılığının eksik olduğunu dile getirecektir (KSA 13: 357, NF-1888,14[170]). Nietzsche açısından yaratıcılık ve üretkenlik sanat eserinin özünü oluşturduğundan, daimî bir faaliyeti talep eder. Bu nedenle Nietzsche'nin estetik kavrayışında sanatçı oldukça itibarlı bir konuma yükselir. Yeni değerler yaratmak, yeni formlar vücuda getirmek onun elindedir. Bu nedenle Nietzsche, insanlardan kendi yaşamlarının sanatçıları olmalarını bekler. Zira onun bakış açısından sanatçı, yeni formlar yaratmak suretiyle gerçekliğe

[383] Salim Kemal, Nietzsche, Creativity and The Redundancy of Literary Value, Nietzsche Studien, 21, 1992, s. 67.

müdahale edip onu şekillendirme gücüne sahiptir[384]. Böylelikle Nietzsche açısından sanat insanın varoluşuna dokunabilme imkânına sahip bir alan olarak yeni bir başlangıca, insanın içinde bulunduğu koşullar söz konusu olduğunda bir kurtuluş ve çözüm olanağını işaret edebilir[385].

Sanatın bu önemli rolü nedeniyledir ki, henüz ilk eseri olan *Tragedyanın Doğuşu*'ndan itibaren sanat Nietzsche'nin eserlerinde mümtaz ve seçkin bir yere sahip olmuş ve zaman içerisinde sanata atfettiği konum farklılaşsa da onun önemi hakkındaki kanaati aynı kalmıştır. Sözgelimi Figal, Nietzsche'nin sanata verdiği önemi ve onun sanat ile felsefenin iç içe geçmesi konusundaki çığır açıcı rolünden bahsederken sanatı bütün entelektüel faaliyetler arasında yaşam için bir model olarak görme hususunda kendinden önceki bütün filozoflardan cesur davrandığını, ona kendinden önceki düşünürlerden daha büyük değer atfettiğini söyler. Bu özelliği hasebiyle Figal'e göre yetkin bir sanatçı-filozof olarak Nietzsche, sanatçıların filozofudur[386]. Belki de tam da bu yüzden Nietzsche felsefesi, birçok sanatçı ve edebiyatçı açısından ilgi çekici olagelmiştir. Gerçekten de Nietzsche felsefesi, yazarın ölümünden bugüne sanatçıları ve edebiyatçıları derinden etkilemiştir. Dünya edebiyatına damga vurmuş olan Mann, Yeats, Rilke, Lawrence gibi isimler kendi edebi serüvenlerinde Nietzsche'den etkilenmişler ve bu etkiyi açıkça dile getirmişlerdir. Öyle ki Nietzsche felsefesinin bu özelliği kimi yorumcuları Nietzsche'nin sanatçılarla doğrudan ve özel bir sesle konuşuyor olabileceği türünden bir varsayım yapmaya itmiştir[387]. Nietzsche'nin sanatçılara doğrudan hitap eden bir sese sahip olup olmadığı meçhul olsa da onun felsefesinde sanatın felsefî kariyerinin başından itibaren ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu kesindir.

3.5.1. Tragedyanın Doğuşu

Nietzsche, felsefi gelişiminin henüz başında yazmış olduğu *Tragedyanın Doğuşu* metnindeki fikirlerin birçoğundan daha sonra vazgeçse ve bu kitaptaki kimi düşüncelere

[384] John D. Arras, "Art, Truth and Aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power" Nietzsche-Studien, vol. 9, no. 1, 1980, s. 40.
[385] Adnan Esenyel, Nietzsche Sokrates'i Neden Öldürdü, Fol Yayıncılık, Ankara, 2020, s. 174.
[386] Günter Figal. "Nietzsche und Heidegger über Kunst" Nietzsche-Studien, vol. 39, no. 1, 2010, s. 235.
[387] Aaron Ridley, Nietzsche on Art and Literature, Routledge, London, 2007, ss. 141-142.

keskin biçimde sırt çevirse de[388] bu metindeki kimi temel fikirler Nietzsche'nin ilerleyen yıllarda ortaya atacağı düşüncelerin öncüsü ve müjdecisi konumundadır. Her şeyden evvel bu metinde yaşamın estetik olarak haklı kılınması kavramını ortaya atacak ve o andan itibaren sanat ve dünyanın estetik kavranışı onun felsefesinde önemli bir yere sahip olacaktır. Dünyanın estetik haklılandırılması yahut gerekçelendirilmesi (Rechtfertigung) estetik yargının doğruluğunun yahut haklılığının kanıtlanması anlamına gelmez. Onun kastettiği dünyanın ve yaşamın bizzat kendisinin ancak estetik olarak haklı kılınabileceğidir. Nietzsche'nin sanatta gördüğü devrimci ve dönüştürücü güç doğrudan yaşamla ve varoluşla alakalı olarak karşımıza çıkar. Zira Nietzsche, 1883'ten kalan bir *Nachlass* notunda en başından beri temel amacının oluşun masumiyetini kanıtlamak olduğunu ifade eder ve bunu başarmak için, "insanlığın geleceğiyle ilgili hedeflerin peşinden gitmek için," bulduğu ilk çözümün varoluşun (dasein) estetik olarak gerekçelendirilmesi olduğunu dile getirir (KSA 10: 238, NF-1883, 7[7]). Daha sonraları 1886 yılında *Tragedyanın Doğuşu*'na yazacağı önsözde Nietzsche, bu metinde varolanın dünyanın varlığının yalnızca estetik olarak kanıtlanabileceğini savunan bir sanatçı metafiziği olduğunu vurgulayacaktır (KSA 1: 17, GT,Selbstkritik,5). Her ne kadar bu ilk kitabında ciddi biçimde Wagner ve Schopenhauer'un etkisi altında olsa da burada dahi Nietzsche'nin sanata verdiği önem son derece eşsizdir. Nietzsche'nin bu eserde ortaya koyduğu sanatın yüce konumu tek başına Schopenhauer'un ya da Wagner'in etkisiyle açıklanamaz. Gerhardt tarafından da ifade edileceği üzere, varoluşun estetize edilmesi amaç ve programı, Nietzsche'nin kendi başarısıdır[389].

[388] Daha sonra keskin şekilde reddedeceği fikirlerin en açık örneği hiç şüphesiz Nietzsche'nin bu dönemki Wagnerciliğidir. Ancak Nietzsche'nin bizzat kendisi kendi açısından kitabın defolarının bununla sona ermediğini, sözgelimi kitaptan nahoş bir Hegelcilik konusu geldiğini dile getirir (KSA 6: 310, EH, GT,1). Bununla beraber Nietzsche'nin geç dönem düşüncesine damga vuracak bazı son derece önemli temalar da bu kitapta yer bulur. Buna göre içgüdülere verilen önem ve akılsallığa (Vernünftigkeit), ne olursa olsun akılsallığın yüceltilmesine karşı içgüdünün öne çıkarılması ve bu türden bir akılsallığın yaşamın altını oyduğu temaları bunun örneğidir. Son derece önemli biçimde nihilizmin karşısına çare olarak estetiğin koyutlanması da ilk kez bu metinde gerçekleştir. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nda, hıristiyanlık konusunda derin bir sessizliğin olduğunu, bunun nedeninin Hıristiyanlığın ne Apolloncu olanı ne de Dionysosçu olanı tanıdığını, Hıristiyanlığın en derin anlamıyla nihilistik olduğunu söyler. Buna karşılık metinde, Dionysos sembolüyle olumlama en uç sınırına gelmiştir. Nihilizmin sembolü olarak Hıristiyanlık, *Tragedyanın Doğuşu*'nun tanıdığı yegâne değer olan estetik değerin tam karşısında konumlandırılır (KSA 6: 310, EH, GT, 1).

[389] Volker Gerhardt. "Von der Aesthetischen Metaphysik zur Physiologie Der Kunst". Nietzsche-Studien, *Band 13 1984*, edited by Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel, Günter Abel and Werner Stegmaier, Berlin, Boston: De Gruyter, 1984, ss. 374-393.

Metin, Nietzsche'nin sonraki felsefesinin de nüvelerini barındırmaktadır. Zira "*Özeleştiri Denemesi*"nde Nietzsche, yaşama düşman olan şeylere dair duyduğu öfkenin ve bu konuda en büyük otorite olan Hıristiyanlık karşıtlığının henüz bu kitapta dahi mevcut olduğunu söyler. Ona göre salt ahlâkî saiklerle hareket eden yahut etmeyi amaçlayan Hıristiyanlık, tüm sanatı yalana indirger ve bunu sanatı olumsuzlamak, kınamak, mahkûm etmek için yapar. Gerçi daha sonra Nietzsche de sanatın yalanla ilişkisine değinecek fakat bunu kötü bir özellik olarak değil, onun en yüce özelliği olarak görecektir. Hıristiyan dünya kavrayışında ise sanata olan düşmanlık hayata olan düşmanlıkla el ele gider çünkü Nietzsche'ye göre hayat da tıpkı sanat gibi görüşüne, aldatmacaya, bakış açılarına, perspektifin ve hatanın gerekliliğine dayanır. Nietzsche, henüz ilk metnini yazdığı bu erken tarihte bile, iç güdülerinin yaşamı savunan iç güdüler olarak, Hıristiyanlığa ve onun değerlerine karşı çıktığını, tamamen sanatsal ve Hıristiyanlık karşıtı bir değer icat ettiğini bunun da adının Dionysos olduğunu söyler (KSA 1: 19, GT, Selbstkritik, 5).

Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* metninde, Antik Yunan tragedyalarından hareketle, yaşamı estetik olarak gerekçelendirme imkân ve potansiyeline sahip olan sanatın iki temel güç üzerine yükseldiği fikrini öne sürer. Burada Nietzsche, bugün hâlâ onun en tanınan görüşlerinden birisi olan Apollon-Dionysos karşıtlığı/birlikteliği fikrini gündeme getirir.

Nietzsche, Apolloncu ve Dionysosçu olanın en temelde rüyanın (Traum) ve esrikliğin (Rausch) ayrı sanatsal dünyaları olduğunu söyler. Ona göre, rüya deneyiminin (Traumerfahrung) neşeli gerekliliği Apollon'da ifade edilmiştir. Apollon daha yüce hakikâtin, tam olarak kavranamayan gerçekliğin aksine, rüyanın, düşsel bir yaşamın imgesinin hâkim olduğu sanatların sembolüdür. Bu özellikleri itibariyle Nietzsche Apolloncu sanatı görünüşün/yanılsamanın (Schein) bilgeliğinin sanatı olarak adlandıracaktır (KSA 1: 27, GT, 1)[390].

Dionysosçu sanat ise, görünüşte ve bireyselleşme ilkesinde vücuda gelen Apolloncu sanatın aksine, söz konusu bireyselleşme ilkesinin parçalanması, bireyin

[390] Bu oldukça dikkat çekicidir. Zira ilerleyen zamanlarda Nietzsche açısından Apollon-Dionysos karşıtlığı büyük oranda ortadan kalkacak ve Nietzsche kendi anladığı anlamıyla Dionysosçu sanatı görünüşe hak ettiği değeri veren, görünüşe dair iyi isteme olarak adlandıracaktır.

yaşadığı kendinden geçme/esrime (Rausch) deneyiminde ortaya çıkar. Bu bütün sınırların ortadan kalktığı bir durumdur. Nietzsche'nin tabiriyle zorunluluğun insanlar arasında çizdiği sınırlar yıkılmış, köle olan özgür hâle gelmiştir. Maya'nın peçesi yırtılmış, herkes bir olmuş, artık insanlar kendilerini ilk-birin (Ur-eine) bir parçası olarak duyumsamaya başlamıştır. İnsanın doğayla ve Tanrılarla arasındaki sınırlar kalkmış, insanın bizzat kendisini T anrı gibi hissetmeye başlamış ve insan bir sanatçıdan ziyade sanat eseri hâline gelmiştir (KSA 1: 30 GT, 1)[391].

O, Dionysosçu ditramboslarda, insanın bütün yeteneklerinin en üst seviyede uyarıldığını, daha önce hiçbir biçimde hissedilmemiş bir şeyin kendisini dile getirmeye zorladığını, maya peçesinin yok olduğunu her şeyin tek ve bir hâle geldiğini düşünür (KSA 1: 33, GT, 2). Nietzsche'ye göre bu Dionysosçu ilke doğrudan Yunanlara ait değildir. Hatta esasen Yunan dünyasına yabancıdır. Ona göre Apolloncu Yunan dünyasında ve dininde insana çileciliği, maneviyatı ve ödevi hatırlatan hiçbir unsur yoktur ve bu dünyada insana seslenen sadece bereketli bir varoluştur (KSA 1: 35, GT,3).

Nietzsche, eski Yunanların varoluşun dehşetini ve anlamsızlığını kavradıklarını ama bunun onları yaşamdan nefret etmeye yahut yaşama sırt çevirmeye götürmediğini düşünür. Onlar bu kavrayış ve kabulle birlikte yaşamı estetik bir fenomen olarak deneyimleme fırsat ve imkânına sahip olmuşlardır. Yaşamı bir estetik fenomen olarak deneyimleme imkânı onun ezeli-ebedi bir oluş olarak kavranabilmesine imkân veren sanatın, Yunan tragedyasının icadıyla mümkün olmuştur. Nietzsche'ye göre, Yunanların kavradığı şekliyle sanat görüntülerin tüm değişimine rağmen yaşamın yok edilemeyecek denli güçlü ve zevkli olduğunu insana gösterir[392]. Yunanlı, varoluşun dehşetini bildiğinden yaşayabilmek adına yüzeyde olan, parlak bir düş dünyası oluşturmak zorunda kalmıştır. Dionysos hakikâti, yaşamın dehşetli yönünü tecrübe etmenin ilkesi olarak, esasında doğuludur. Fakat Yunan dünyası onu temellük etmiş ve Apolloncu olan ile gerilim ve birlik içerisinde sanatın ilkesi hâline getirmiştir. Nietzsche bu ilk dönemdeki sanatsal konumunu şu şekilde açıklar:

[391] Bu Nietzsche'nin erken dönem sanat metafiziği ile daha sonraki hafif sanat kavrayışı arasındaki en önemli karşıtlıktır. Dionysosçu sanat, Maya'nın peçesinin yırtıldığı ve hâkikate, ilk-bir'e (ur-eine) ulaşılabildiği ruh durumu olarak tasvir edilir. Fakat Nietzsche ileride mayanın peçesinin ardında bir hakikât olduğu fikrinden vazgeçecek ve sanatın sadece yüzeyle, görünüşle ilgili olduğunu öne sürecektir.
[392] K. A. Pearson, Kusursuz Nihilist, s. 92.

> "Sanatı, her sanat eserinin zorunlu kaynağı olarak tek bir ilkeden türetmeye hevesli olanların aksine, ben bakışlarımı Yunanların iki sanat Tanrısı olan Apollon ve Dionysos'a sabitliyor ve onlarda en derin özleri ve en yüce amaçları bakımından farklılık gösteren iki sanat dünyasının yaşayan ve canlı temsilcilerini görüyorum. Apollon yalnızca görünüşteki/yanılsamadaki kurtuluşun (erlösung im Scheine) bireyselleşme ilkesinin dehası olarak karşımda duruyor. Dionysos'un mistik coşkusu altında bireyselleşmenin büyüsü bozuluyor ve varlığın temeline, şeylerin en içteki özüne giden yol açılıyor. Apolloncu sanat olarak plastik sanatlar ile Dionysosçu sanat olarak müzik arasında ortaya çıkan bu muazzam karşıtlık (...) (KSA 1: 103, GT, 16)."

Bu ilk metninde Nietzsche, Dionysosçu sanatın bizi hakikâte götüreceğini ve bizi varoluşun ebedi hazzına ikna etmek istediğini dile getirir. Fakat bu haz görünüşlerde değil, görünüşlerin ardında aranmalıdır. İnsan, varlığa gelen her şeyin nasıl da ölümlü olduğunu fark etmeli, varoluşun dehşetine bakmalı ama yine de donup kalmamalıdır. İnsan, bu kısacık Dionysosçu anlarda, o kökensel özün (Urwesen) kendisi hâline gelme imkânına sahiptir (KSA 1: 109, GT-17).

Nietzsche'ye göre Yunan dünyasında Apolloncu olan ile Dionysosçu olan bütünüyle birleştirilmiş ve bu birleşmeden Tragedya doğmuştur. Fakat Tragedya ve onun ruhu, yine Yunan dünyasında beklenmedik başka bir unsur tarafından ortadan kaldırılmıştır. Nietzsche, Dionysosçu olana düşman olan Sokrates ve Euripides üzerinden Yunan tragedyasının ve dünyasının Dionysosçu olanı kaybettiğini ve böylelikle Apolloncu olanın da onları terk ettiğini düşünür (KSA 1: 75, GT,10). Ona göre Euripides'in temel amacı Dionysosçu ögeyi tragedyadan tamamen temizlemek ve böylece Dionysosçu olmayan yeni bir, ahlâk, sanat ve dünya görüşü kurmaktır. Fakat Euripides burada bir maskedir. Onun ağzından konuşan ne Apollon ne de Dionysostur. Onun ağzından konuşan Sokrates ve onun temsil ettiği bilim tini ve bilimsel ideallerdir. Bu andan itibaren karşıtlık Dionysosçuluk ile Sokratesçilik arasındadır (KSA 1: 83, GT, 12). Nietzsche'nin anladığı anlamda Sokrates'in şahsında cisimleşen bilimsel tin, doğanın kavranabileceğine ve bilginin evrensel gücüne duyulan inançtır. Bilimsel tin vasıtasıyla mit yok edilmiş ve şiir yurtsuz kalmıştır (KSA 1: 111, GT, 17). Modern dünyada hâkim olan bilimsel ve teorik bilginin kökenleri de Nietzsche'ye göre Sokratizmin mirasıdır. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nda bu türden bir dünya görüşünün karşısına sanatın yol göstericilik yaptığı bir yaşam biçimini çıkarır. Yunan toplumunun deneyimi insanlara nihilizmin politika yahut din aracılığı ile değil ancak varoluşun trajik deneyimini onaylayan bir sanat ile mümkün olabileceğini öğretmiştir. Tıpkı modern insan gibi

nihilizmin yarattığı bunalımla karşı karşıya kalmış olan Eski Yunanlar, bunun üstesinden sanatın yardımıyla gelebilmişlerdir. Burada sanat Platoncu anlamda bir taklit değildir. Doğanın kabuk değiştirmesini hatta alt edilmesini sağlayan ve onun yanına eklenen bir mahiyettedir[393].

3.5.2. İnsanca Pek İnsanca

Nietzsche'nin sanat karşısında takındığı bu çok saygılı tavır ve sahip olduğu sanat metafiziği çok geçmeden değişikliğe uğrar. *İnsanca Pek İnsanca* metniyle birlikte Wagner'le ilişkisi geri dönülmez biçimde hasar alan ve Schopenhauer'un etkisinden kurtulan Nietzsche, Wagner ve Schopenhauer'da bulunan pessimizmi terk etmiştir. Bununla kalmamış, uzun, ağır ve ciddi pasajları bırakarak, geri kalan yazın hayatı boyunca kullanacağı ve felsefesinde önemli bir yere sahip olan ironik, kısa fragmanları kullanmaya başlamıştır.

İnsanca Pek İnsanca ile birlikte Nietzsche felsefesi, bu kitaptan önceki ve sonraki düşüncelerinden oldukça farklı bir noktaya savrulur. Her ne kadar önceki ve sonraki felsefesiyle bütünlük içerisinde değerlendirilebilecek olan birçok tema mevcutsa da bu metin Nietzsche düşüncesinde genellikle istisnâî bir konum işgal eden bir metin olarak değerlendirilir. Zira bu metinde *Tragedyanın Doğuşu*'nda yer alan modern kültür eleştirisi terk edilerek dönemin bilim temelli ilerleme düsturu ve dünya tasavvuru yüceltilir. Bilimsel ilerleme vasıtasıyla kimi kültürlerin, dünya görüşlerinin ortadan kalktığı teması bu metinde de mevcuttur fakat bu gerçek daha önceki ve sonraki metinlerinde karşılaştığımızın aksine bir yergi unsuru değil de yeni renkli bir kültürün ve bir mukayeseler çağının alâmeti olarak övgüyle karşılanır. Sembolik düşünme ve kavrayış, Nietzsche'nin diğer metinlerinin aksine daha düşük bir kültürün alâmeti olarak yorumlanır. Artık değerli olan insanlığın metafiziksel ve sanatsal aşamalarından ziyade söz konusu doğru aşamaların başaramadığı doğru düşünme vasıtasıyla sade hakikâti keşfedebilmektir[394]. Nietzsche'nin erken ve geç dönem metinlerinde ciddi biçimde eleştirilen modern bilim gittikçe hâkikati keşfetmeye yaklaşan bir alan olarak sunulur.

[393] K. A. Pearson, Kusursuz Nihilist, s. 92.
[394] Julian Young, Nietzsche's Philosophy of Art, Cambridge University Press, New York, 1992, ss. 59-60.

Nietzsche'nin *İnsanca Pek İnsanca*'daki bu alışılmışın dışındaki konumu nedeniyle onun sanatla ilişkisi genellikle üç konumda incelenir. Kabaca tarif etmek gerekirse Nietzsche, ilk döneminde Wagner ve Schopenhauer'in etkisi altında sanata metafizik bir önem atfeder ve onu varoluşu haklılandırmanın aracı olarak görür. Bilim ve felsefe sanatın nokta-i nazarından eleştirilir. İkinci dönem *İnsanca Pek İnsanca*'yı yazdığı zamanları kapsayan, Nietzsche'nin arkadaşı Ree'nin etkisiyle pozitivist bir tutum takındığı ve bilime büyük önem atfederken, sanata eleştirel yaklaştığı dönemdir. Nihayet *İnsanca Pek İnsanca*'dan itibaren Nietzsche, bu pozitivist tavrı terk etmiş ve yeniden sanata büyük önem vermeye başlamıştır. Fakat burada sanat sadece teori olarak yer almaz. Bu aşamada sanatsal yaratım felsefe için de paradigmatik bir hâle gelirken, felsefenin bizzat kendisi estetize edilmeye çalışılır. Burada estetik, metafiziğin yerini alır fakat hakikâte ulaşmanın bir aracı olmaktan ziyade, yaratıcı bir aldatma olarak iş görür[395]. Her ne kadar bu popüler fikir zaman zaman eleştiriye uğrasa da ve Nietzsche'nin hiçbir dönemde klasik anlamda bir pozitivist olmadığı yahut eserleri arasında bu türden bir kopukluk olmadığı ileri sürülse de kimi açılardan haklılık payına sahiptir. En azından Nietzsche özellikle *İnsanca Pek İnsanca*'yla birlikte Wagner ve Schopenhauer'dan kopmuş, sanatı metafiziksel bir gücün bir ilk-birin tezahürü olarak görmekten vazgeçmiştir. Dahası *İnsanca Pek İnsanca*'da geri planda tutulan sanat, daha sonraki eserlerde yeniden ön plana çıkacaktır.

*İnsanca Pek İnsanca'*nın daha sonraki Nietzsche felsefesini derinden etkileyen temel özelliklerinden birisi, metafiziğe karşı ciddi bir güvensizliğin ortaya çıkmasıdır. Nietzsche din ve bilim arasında kesin bir karşıtlık kurar ve daha sonra sıklıkla kullanacağı bir temayı yani kendi zamanına kadar olan felsefenin esasında dini birtakım dogmalara, alışkanlıklara sahip olduğu temasını ilk kez gündeme getirir. Buna göre filozoflar genellikle dini alışkanlıkların yahut metafizik ihtiyacın miras alınmış gücü altında felsefe yaptıklarından esasında dini görüşlere çok benzeyen görüşlere ulaşmışlardır (KSA 2: 48, MAM, I, 27). Bu metinle Nietzsche, metafiziğin kişilerin kendilerini yaratmalarının, kendini aramanın o zorlu ve yorucu yolculuğuna çıkmalarının önüne geçtiğini düşünmeye başlar. Öyle ki bu eleştiriden, daha sonra tekrar olumlu bir hüviyet kazanacak olan sanatçılar ve şairler de nasibini alırlar. Ona göre metafiziğe sırtlarını yaslayan şairler ve

[395] Oldukça popüler olan bu yorum hakkında fikir edinebilmek adına bir örnek için bkz: Kai Hammermeister - The German Aesthetic Tradition, Cambridge Uni. Press, Cambridge, 2002, ss. 136-150.

sanatçılar da insanın kendisini yaratma ihtimaline ket vururlar. Örneğin Nietzsche bir fragmanda, şairlerin kullandığı dayandığı metafiziksel yöntemlerin insanlara sahte bir konfor ve rahatlama alanı sunarak onları uyuşturduğunu ve kendilerini yaratmalarının önüne geçtiğini dile getirecektir (KSA 2: 143, MAM, I, 148).

Nietzsche'nin sanatı ve sanatçıları eleştirirken modern bilime karşı takındığı bu olumlu tavır çok geçmeden değişecek, bilimin hakikât arayışı ve istenci ciddi biçimde eleştirilirken, sanat ve edebiyatın uçucu, neşeli, perspektiflere dayanan, yüzeye bağlı tavır ve mahiyeti Nietzsche tarafından yüceltilecektir.

3.5.3. Orta ve Geç Dönem Eserlerde Sanatın Konumu

İnsanca Pek İnsanca metniyle birlikte metafizikten kopan Nietzsche, daha sonraki metinlerinde sanata tekrar üstün bir rol biçer ancak metafiziğe bir geri dönüş yapmaz. Bu andan itibaren sanat bambaşka, yepyeni bir hüviyetle karşımıza çıkacaktır. Görünüş-hakikât arasındaki ikilik görünüş/yanılsama (Schein) lehine ortadan kalkacak ve sanat görünüşün, yanılsamanın, yüzeyde olmanın en mümtaz örneği olarak seçkinleşecektir.

Hatırlanacağı üzere, Nietzsche felsefesinde görünüş ve yanılsama erken dönem metni olan *Tragedyanın Doğuşu*'nda da önemli bir yere sahiptir. Dionysosçu hakikât karşısında Apolloncu yanılsama arzusu insana bir tatmin sağlar. İlk-Bir'in metafizik hakikâtini çeşitli anlarda kavrayan Dionysosçu kavrayışın aksine, o yüzeye, görünüşe aittir.

Nietzsche'nin daha sonraki metinlerinde, Dionysos-Apollon karşıtlığı Dionysos lehine ortadan kalkacaktır. Bununla beraber bu yeni kavrayışta Dionysosçu sanat artık görünüşlerin ardındaki hakikâte, metafizik bir gerçekliğe ait olmaktan çıkar ve tam da bu dünyayı, görünüşleri, yaşamı olumlayan bir mahiyet kazanır.

Genellikle hatalı olarak *Tragedyanın Doğuşu*'nda Nietzsche'nin iki sanat kutbundan Dionysosçu olanı tercih ettiğine hükmedilir. Oysa bahsetmiş olduğumuz üzere, esasında Nietzsche bu iki Tanrısal figürden birisini ötekine tercih etmez. Bu hatalı yargının temel nedeni Nietzsche'nin ilk dönem metinlerindeki Dionysos kullanımıyla son dönem yazılarındaki Dionysos kullanımını aynı varsaymaktan ileri gelir. İsim aynı kalsa da ileri dönem Nietzsche metinlerinde Dionysosçu olan Hıristiyanlığın tutkulara savaş

açan, bu dünyayı yok sayan tavrının karşısında yaşamın ve tutkuların tarafındadır. Bu nedenle Kaufmann, son dönem Nietzsche metinlerinde Dionysos figürünün esasında *Tragedyanın Doğuşu*'nda karşıtlık içinde sunulan Dionysos ve Apollon figürlerini aynı anda, birlikte ihtiva ettiğini öne sürer. Yeni dönemde Dionysos, *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki Apollon ile Dionysos'u eş zamanlı olarak içerir. Tam da bu nedenle ilk dönemde karşıtlık Apollon-Dionysos karşıtlığı iken son dönemde Dionysos-Çarmıha gerilen karşıtlığıdır ve yine tam bu nedenle büyük bir klasist olarak Apolloncu olarak görülebilecek olan Goethe, Nietzsche'nin metinlerinde Dionysosçu sanatın örneği olarak sunulur[396].

Şen Bilim metniyle birlikte Nietzsche sanata tekrar önemli bir rol atfedecek fakat artık onun temel mahiyetinin görünüşün ardındaki hakîkâte ulaşmak değil, görünüşü yüceltmek olduğu fikrini öne sürecektir. *Şen Bilim*'in hemen önsözünde, Nietzsche kendi istediği sanatın nasıl ve ne türden bir sanat olduğunu, olacağını, olması gerektiğini ifade eder. Çağının Wagnerci romantizmi ile karşıtlık içerisinde sunduğu şekliyle onun sanatı başka türden bir sanattır. Bu sanat hafif, uçucu, alaycı, rahatsız etmeyen, tanrısal bir sanatsallığa sahip olan sanattır (göttlich künstliche Kunst) ve Nietzsche'nin ifadesiyle parlak bir alev gibi gökyüzünde yalımlanır. Bu sanatın sanatçılara ait olduğunu ilan eden Nietzsche şöyle seslenir: "Her şeyden önce: sanatçılar için bir sanat, sadece sanatçılar için! (KSA 3: 351, FW, Vorrede, 4)."

Bu sanatın talep ettiği şey neşe ve sevinçtir Nietzsche açısından. Sadece görünüşlere, yüzeye bağlı olan bu yeni sanat fikriyle birlikte sanatın bir yönüyle ilk-bir'in temsilcisi olduğu yönündeki "sanat metafiziği" terk edilir ve sanatın hakikâtin temsilcisi olduğu fikrinden ve son kertede hakikât fikrinin kendisinden vazgeçilir. Zira Nietzsche, *Şen Bilim*'in önsözünde son derece önemli bir temaya değinir. Nietzsche'ye göre bu yeni sanatçı tipi hakikâtin peçesini kaldırdığında ortada bir hakikât kalmayacağını bilen kişidir. Nietzsche'nin bir zamanlar kendisinin de sahip olduğu hakikât istenci (Wille zur Wahrheit), her koşulda hakikâti isteme, hakikâte duyulan aşkın deliliği gibi mefhumlar yeni sanatçının bakış açısından bütün cazibelerini yitirmişlerdir. "Hakikâtin peçesi/tülü kaldırıldığında, herhangi bir hakikât kaldığına inanmıyoruz" der Nietzsche, "buna inanamayacak kadar uzun yaşadık (KSA 3: 352: FW, Vorrede, 4)."

[396] Walter Kaufmann, Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist, s.109.

Bu yeni kavrayışta sanat tülün ardını merak etmeyen, yüzeyi, görünüşleri seven ve orada kalmayı başarabilen, yaşamı kolaylaştıran en büyük yardımcıdır. Hayatı olumsuzlayan, ondan nefret eden, onu mahkûm eden bütün bakışlara karşı olan Nietzscheci sanat kavrayışı, insanlardan yaşamayı bilmelerini, kendi yaşamlarını da bir sanat eseri gibi icra etmelerini talep eder. O, Antik Yunan'da insanların bunu başardıklarını düşünür. "Ah şu Yunanlar" der Nietzsche, "yaşamaktan anlıyorlardı. Yaşamak için gereken korkusuzca yüzeyde, kıvrımda, tende kalmak, görünüşe tapınmak, formlara, seslere, kelimelere, görünüşün bütün Olimpos'una inanmak. Yunanlar yüzeyseldi - hem de derinden (KSA 3: 352, FW, Vorrede, 4)."

İlk bakışta oldukça paradoksal olan bu cümle Nietzsche'nin yüzey ve derinlik arasında kurduğu ilişki hakkında çok şey anlatır. Yunanların yüzeyselliklerinin derinliklerinden kaynaklanması türünden bir cümle (Diese Griechen waren oberflächlich. aus Tiefe!) ne anlama gelir? Nietzsche burada çoğu zaman yaptığı gibi, okuru şaşırtan, ilk bakışta oldukça zıt ve çelişkili görünen paradoksları birlikte kullanır. Her şeyden evvel Nietzsche, yüzeye bir derinlik atfeder ve yüzeyi derinleştirir. Yunanların yüzeyselliklerinin derinlikten vücuda gelmesinin nedeni, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda sıklıkla vurguladığı bir tema ile alakalı gibidir. Onların derinliklerinin nedeni hayatın dehşetini kavramaları, oluşun korkunç realitesini fark etmeleri bununla birlikte yaşamaya sımsıkı bağlı kalmaları, kendilerine sanatsal bir yüzey yaratmalarında yatar. Onlar tam da Nietzsche'nin arzuladığı gibi yaşamın karakterini yansıtan bir sanatsal yüzey inşa etmek suretiyle yaşama bağlılıklarını sürdürürler. Burada yüzeysellik, görünüşlere bağlı kalmak derin bir anlam kazanır. Ancak gerçekten derin kayrayışa sahip kişiler, yüzeye, yüzeyselliğe, uçuculuğa, geçiciliğe, çocuksuluğa, oyunlara, değişmeye hak ettiği değeri verirler. Çünkü sadece onlar oluşun dehşetli karakterini kavrayabilmişlerdir ve buna rağmen yahut tam da bu nedenle, yüzeyde kalır, yüzeyde yaşarlar.

Nietzsche'nin Yunanların derinlikten yoksunluğuna, yüzeyselliğine, onların görünüşe bağlı kalmalarına dair tespiti ve buna olumlu bir anlam atfetmesi, onun daha sonraki metinlerinde, özellikle de *Ahlâkın Soykütüğü*'nde, yaşamın ardında anlamlar arayan, yaşama sırt çeviren, unutmayı beceremeyen, hafızası vasıtasıyla ruhunu derinleştiren çileci rahip figürü ile mukayese edildiğinde daha anlamlı hâle gelir. Daha evvel de değinmiş olduğumuz üzere, insanın evcil ve uygar bir hayvan hâline

getirebilmesi onun unutamaması, hep hatırlaması, yüzeyde kalamaması vasıtasıyla mümkün olacaktır. Asketik süreçler ve yaşam formları ve belirli sabit fikirler vasıtasıyla bütün sinirleri ve zihinsel sistemleri hipnotize edilen (KSA 5: 295-296, GM, II, 3) insan artık unutmayı, yüzeyde kalmayı, kıvrımda ve tende kalmayı, görünüşün Olimpos'una inanmayı başaramayacaktır. Artık görünüşün ardına yattığına hükmedilen anlamlar, hakikâtler uğruna görünüş ve yüzey reddedilecek, yok sayılacaktır. Öyle ki bu çileci ideallerin iplerine tutuna tutuna yürümeyi öğrenen filozofların alâmeti farikaları da duyusallığa duydukları düşmanlık olacaktır. Nietzsche'ye göre tarih boyunca filozofların çileci ideallere bağlılıkları ve inançları o raddededir ki, çileci ideallere uzak birinin hakikî mânâda filozof olarak adlandırılması güçtür (KSA 5: 350, GM, III, 7).

İşte felsefede yeni bir başlangıç yapmak isteyen ve bu başlangıçta çileci ideallerden, hakikât iddialarından, duyulara ve görünüşe duyulan nefretten kurtulmak isteyen Nietzsche, sanatın oyunsu karakterine, aldatıcılığına ve yüzeyselliğine sığınır. Yunanların da yüzeysellikleri nedeniyle övülmelerinin nedeni burada yatar. Zira o, geleceğin insanının, geleceğin düşünürlerinin, geleceğin özgür tinlilerinin çağdaşı olduğu insandan tamamen farklı olmasını arzular. Belki de kendi çağı için birçok şey söz konusu olduğunda artık çok geç olduğu kanaatindedir nitekim *Deccal*'e yazdığı önsözde kendisine ait olanın yarınlar ve ertesi günler olduğunu dile getirir. Yine aynı kısa önsözde Nietzsche geleceğin insanının günlük itiyatlarında dahi bugünün insanından farklı olması gerektiğini belirtir. Bu insan yükseklerde yaşamaya alışık olacak, çağın acınası siyasi tartışmalarına yüz vermeyecek ve hakikâtin gerekliliği konusunda umursamaz olacaktır. Kendi ifadesiyle Nietzsche yeni bir müzik için yeni kulaklar, yeni uzaklıklar için yeni gözler ve şimdiye kadar sessiz kalmış gerçekler için yeni bir vicdan talep eder. O itibarla onun müstakbel okurları kendilerini, insanın üzerinde konumlandırmalıdırlar (KSA 6: 167, AC, Vorwort).

Bu muazzam amacı gerçekleştirmek konusunda sanat hayatî bir öneme sahiptir. Ancak sanatın önemi bununla da sınırlı kalmaz. Sanat, aldatıcı ve görünüşe bağlı doğasıyla bizim varoluşumuzu devam ettirmemiz hususunda da olmazsa olmazdır. *Şen Bilim*'de *Sanata Karşı Son Minnettarlığımız* başlıklı bir fragmanda Nietzsche, eğer sanatları tasdik etmeseydik ve bu türden bir gayri-hakikât kültü (Cultus des Unwahren) icat etmeseydik hayatın dayanılmaz olacağını dile getirir. Çünkü sanatın aldatıcı yapısı olmadan salt doğruluk (Redlichkeit) tiksinti ve intihara neden olacaktır. Hayatın

anlamsızlığı ve kaotik yapısı insanın yaşama katlanmasını olanaksız kılar. İşte bu türden bir doğruluğa karşı sanat kötü yazgıdan kaçınmanın bir imkânıdır. O aldanışın, yüzeyde kalmanın en büyük aracıdır. Bu nedenle Nietzsche sanatı görüşüne karşı iyi isteme (guten Willen zum Scheine) olarak adlandıracaktır (KSA 3: 464, FW, II, 107). Burada Nietzsche o ünlü tespitini yapar ve varoluşun bizim için estetik bir fenomen olarak katlanılabilir olduğunu ve kendimizi de bir estetik fenomen olarak yaratabilmemiz için sanat aracılığıyla bize gözler, eller ve her şeyden de önemlisi iyi bir vicdan verildiğini dile getirir (KSA 3: 464, FW, II, 107). Nietsche'nin *Şen Bilim*'de varoluşun ancak estetik bir fenomen olarak katlanılabilir olduğu teması, *Tragedyanın Doğuşu*'nda daha önce andığımız yaşamın estetik bir fenomen olarak haklı kılınabileceği fikrine yakınlık arz eder. Fakat elbette arada derin farklar da vardır. *Tragedyanın Doğuşu*'nu yazdığı sıralarda hâlâ bir metafizik arka plan varsayan Nietzsche felsefesi, metafiziksel ilk-bir'in ancak sanat aracılığı ile keşfedilebileceğini/hissedilebileceğini savunurken, *Şen Bilim*'de bütün metafiziksel zemin ortadan kalkmıştır. Yaşamın hiçbir verili anlamı yoktur ve insan bu anlamı bizzat kendisi kurmak, yaratmak durumundadır. Bu yaratıcılık ve kurgusallık temaları Nietzsche'nin kavradığı anlamda sanatın alanına ait temalardır. Ancak sanatın önemi bununla da sınırlı değildir. Daimî kaos olarak gerçeklik insanın katlanabileceği bir mahiyette olmadığından insan sanata, sanatsal dünya bakışına muhtaçtır. Aktif yazın yaşamının son yılından kalan bir fragmanda Nietzsche, insanlığın gerçeklik yüzünden yok olup gitmemek adına sanata sahip olduğunu dile getirir (KSA 13: 500, NF, 1888, 16[40]).

Şu hâlde sanat bize varoluşa farklı türlü bakmayı, onu başka türlü görmeyi, bütün bir evren ve varoluşla farklı türden bir ilişki kurmayı öğretecek kendimizi de bir estetik fenomen hâline getirmemize olanak tanıyacak bununla da kalmayıp evrenin kaotik karakterine katlanabilmemizi sağlayacaktır. Burada ilk bakışta oldukça kapalı olan insanın kendisini estetik bir fenomen hâline getirmesinin anlamının ne olduğu sorusu sorulabilir. Nietzsche bununla ne kasteder. Esasında bu sorunun cevabı Nietzsche'nin sanat ve dünya arasında kurduğu ilişkide gizlidir. Sanatın dünyayı hafif, uçucu bir hüviyette kavraması ve onu olduğu şekliyle bütün hâlleriyle kabul etmesi gibi kişi de kendi yaşamını ve dünya ile olan ilişkisini böyle kurgulamalıdır. Nietzsche'nin kendi sözleriyle, kişi kendisine sanatsal bir mesafeden bakarak kendisine gülebilmeli ve ağlayabilmelidir. Nietzsche bilmecevari bir üslupla kişinin bilgeliğinden memnun

kalabilmek için aptallığından memnun olması gerektiğini söyler. İnsan unutabilmeli, üzerindeki ağırlıkları atabilmelidir.

> "İdealimizin bizden talep ettiği şeylerin üzerindeki özgürlüğü kaybetmemek için tüm yüksek ruhlu, yüzen, dans eden, alay eden, çocuksu ve mutlu sanata ihtiyacımız var. Sinir bozucu dürüstlüğümüzle tamamen ahlaka kapılmamız ve hatta bu konuda kendimizden yaptığımız aşırı talepler uğruna erdemli canavarlar ve korkuluklar haline gelmemiz bir gerileme olacaktır. Ahlâkın üzerine çıkabilmeliyiz ve her an kayıp düşmekten korkan birisinin endişeli kasılmasıyla orada durmakla kalmamalı, onun üzerinde gezinmeli ve oynamalıyız. Sanattan nasıl mahrum kalabiliriz ki? Ve kendinizden utandığınız sürece bizden değilsiniz (KSA 3: 465, FW, II, 107)."

Kişi kendisini estetik bir fenomene dönüştürmek suretiyle, yaşam ile bir çocuğun oyunuyla kurduğu türden bir ilişki kuracaktır. Ondan korkmayacak, zevk alacak, alay edecek, mutlu olacaktır. İnsanı nihilizme götüren hakikât istencinin yerine o görüşünü (Schein) isteyecek, arzulayacaktır. Yapılması gereken dünya ile sanat eserinin kurduğu tarzda bir ilişki kurabilmektir. Yaşamı olduğu şekliyle kabul edebilmek, yüzeye görünüşe bağlı kalmak, görünüşlerin ardında hiçbir hakikât aramamak yine de dünyadan el etek çekmeden ona dair derin bir tutku duymaktır. Bunu yapabilen kişi, dünyayı olduğu gibi kucaklayan bir sanat eseri gibi kendi yaşamını olduğu gibi kucaklayacaktır. Kendi yaşamının hiçbir anından pişman olmayacak, hiçbir anından utanç duymayacaktır. Kişi kendi hayatını her anıyla, bütün acıları, mutsuzlukları, hatalarıyla onaylayacak, sevecek hatta arzu edecektir. Nietzscheci ünlü edebi dönüş ve amor fati kavramlarının anlamı bu bağlamda anlaşılır hâle gelir. *Şen Bilim*'de çok ünlü bir pasajda, kişinin hayatı ile kurduğu ilişkiye dair şöyle bir benzetme yapar Nietzsche:

> "Bir gün ya da bir gece, en yalnız ânınızda, bir iblis (dämon) gelip şöyle dese: Bu hayatı, şimdi yaşamakta olduğun ve bu zamana dek yaşamış olduğun şekliyle bir kez daha ve sayısız kez daha yaşamak zorunda kalacaksın; yeni hiçbir şey olmayacak, her acı, her zevk, her düşünce, her iç çekiş ve hayatındaki tarif edilemeyecek kadar küçük ve büyük her şey sana yeniden dönecek. Her şey aynı düzen ve sırayla (...)." Yerlere yatıp, dişlerini sıkar ve böyle konuşan iblisi lanetler miydiniz yoksa daha önce hiç böyle bir an yaşamadığınızı düşünüp ona şöyle mi derdiniz: "Sen bir Tanrı'sın ve ben daha evvel böylesine Tanrısal bir şey duymadım (KSA 3:570, FW, IV, 341)."

Bu soru karşısında takındığımız tavır ve tutum Nietzsche kendimizi estetik bir fenomen olarak yaratma çağrısını anlamlı kılan, ne türden bir hayat yaşadığımızı ele veren şeydir. Yaşamın olduğu şekliyle yeniden ve yeniden gelişini onaylamak, ona, onun en ufak ânına dahi hınç duymamaktır Nietzsche'nin talep ettiği şey. Esasında varolmayan

bir hâkikat uğruna görünüşü, dünyayı, yaşamı reddetmemek; onu bir sanat eseri gibi güzelliği içerisinde kavrayabilmek ve tıpkı sanatın yarattığı dünyayı kucakladığımız gibi, esasında görünüşten başka bir şey olmayan yaşamı kucaklayabilmektir sanatın bize öğreteceği temel anlayış.

Ancak burada temel bir hatadan kaçınmamız gerekir. Nietzsche sanatı farklı türden bir hakikâtin temsilcisi olarak görmez. Dolayısıyla sanatı, metafizik hakikâtin karşısında başka türden bir hakikât olarak çıkarmaz. Bu bakımdan sanatın hakikâti ifşa eden bir karaktere sahip olduğunu iddia etmekten şiddetle kaçınır. Onun anladığı anlamda sanat, oyunun, muhayyilenin, aldatmanın, görünüşe dair iyi istemenin aracıdır. "Sanat ne nesnel, hakikî bir dünyayı ne de duyular üstü bir alanı açığa vurur. Esasında onun açığa vurduğu hiçbir şey yoktur. Sanat bir dünya yaratır[397]."

Görünüş-gerçeklik arasındaki o ünlü ikilik görünüş lehine ortadan kalkacaktır. Görünüşün ardında hiçbir hakikât yoktur. Varolan sadece görünüştür. Hatta esasında görünüş diye bir şey bile yoktur çünkü görünüş kelimesi o zamanda kadar hemen zaman, görünenin ardında yatan bir hakikâti imlemiştir. Bu bakımdan görünüş tek gerçekliktir. Elimizde olan yegâne şeydir. Hakikât dediğimiz şey, görünüş olduğu unutulan bir görünüş, yanılsama olduğu unutulan bir yanılsamadır. Görünüş ya da yanılsama olarak Schein, hakikât iddiasının tahakküm edici yapısına direnen bir mahiyette olan tek gerçekliktir. Buradan hareketle, dünyayı görünüş-gerçeklik olarak ikiye ayırma çabası da esasında bir dekadans belirtisidir. Şöyle der Nietzsche:

> "Dünyayı 'hakikât' ve 'görünüş' olarak ikiye ayırmak, ister Hıristiyanlık tarzında olsun, ister Kant'ın yaptığı tarzda (ki esasında o da sinsi bir Hıristiyandır), sadece bir dekadans belirtisidir - düşüşte olan bir yaşamın belirtisi... Sanatçının görünüşe gerçeklikten daha fazla değer vermesi bu cümleye bir itiraz değildir. Çünkü 'görünüş' burada bir kez daha gerçeklik anlamına gelir, sadece bir seçme, güçlendirme, düzeltme... Trajik sanatçı kötümser değildir, - sorgulanabilir ve korkunç olan her şeye evet der, o Dionysos'tur… (KSA 6: 79, GD, Vernunft, 6)[398]"

[397] Matthew Rampley, Nietzsche, Aesthetics and Modernity, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, s. 204.

[398] Yine *Putların Alacakaranlığı*'nda Nietzsche, filozofların varlık kurgularını ve görünüşten nefret etmelerini çok çarpıcı biçimde anlatır: "İşte hepsi, çaresizlik içinde varlığa (seiende) inanıyorlar. Fakat onu elde edemediklerinden kendilerini bundan mahrum bırakan sebeplerin peşinde koşuyorlar. Varlığı algılamamıza engel olan bir görünüş (Schein), bir aldatma olmalı. Nerede o sahtekâr? - "Yakaladık onu" diye bağırıyorlar mutluluktan uçarak. "duyusallıktır bizi aldatan". Alabildiğine ahlâksız olan(unmoralisch) duyulardır hakikî dünya konusunda bizi aldatan. Ahlâk: duyuların, oluşun, tarihin yalanlarından kurtarır bizi. Tarih denilen şey duyulara, yalanlara inanmaktan başka bir şey değildir. Ahlâk: duyulara inanmaya

Şu hâlde görünüş/yanılsama ve hakikât/gerçeklik olarak iki dünya yaratmak ve sözde hakikât uğruna bu dünyayı yok saymanın filozofların zihinsel kurguları olmak dışında hiçbir temeli yoktur. Daha önce de alıntılamış olduğumuz bir pasajda "Tek bir dünya vardır" der Nietzsche, "ve o da sahte, acımasız, çelişkili, baştan çıkarıcı, anlamsızdır... Böyle kurulmuş bir dünya gerçek dünyadır." Bu nedenle bu dünyada yaşamak, bu hakikâte karşı zafer kazanmak için yalanlara ihtiyacımız vardır (KSA 13: 193, NF-1887,11[415]). Ancak yalanlara, görünüşlere, kendi yaratımlarımıza sığınarak dünyayı yaşanılabilir kılarız. Hakikâtler yoktur sadece görünüşler/yanılsamalar vardır ve bu gerçeğe göre iş gören belki de tek alan sanattır. Bu yüzden sanat böylesine önemlidir. Bu yüzden Nietzsche sanatın hakikâtten daha değerli olduğunu görenin, deneyimleyenin sadece kendisi olduğunu dile getirir (KSA 13: 522, NF-1888,17[3]).

Oysa filozoflar bu gerçeği kabullenmek yahut fark etmek yerine, esasında kendi kurgularından ibaret olan kavramlara hakikât payesi vermiş ve onlar lehine dünyayı, yaşamı, görünüşü değersizleştirmişlerdir. Onların her şeyin nedeni olduğunu öne sürdükleri en yüce kavramlar esasında en alelâde ve içleri en boş olan şeylerdir. Onlar kendi icatları olan bu kavramların asla oluşun bir parçası olamayacağına hükmederek, onların kendinden menkul olduğu sonucuna varırlar ki Nietzsche'ye göre Tanrı da dahil olmak üzere birçok kavramın çıkış noktası burasıdır (KSA 6: 76, GD, Vernunft, 4). Bu varsayım, yani hakikâtin görünüşten daha değerli olduğu yargısı esasında ahlâkî bir önyargıdır. Filozoflar bunu fark etseler de etmeseler de her şey, görünüşlere, perspektiflere dayanır.

> "Şu itiraf edilmeli: eğer temelde perspektival değerlendirmeler ve görünümler olmasaydı, yaşam diye bir şey olmazdı; bazı filozofların o erdemli coşkuları ve beceriksizlikleri ile görünüşte dünya ortadan kaldırılmak isteniyor, bunun başarıldığını varsayalım: o zaman sizin "hakikât"inizden de geriye bir şey kalmazdı (KSA 5: 53, JGB, 34)."

Hakikât uğruna görünüşü, kalıcılık uğruna oluşu, doğruluk uğruna yalan ve aldatmayı reddeden filozofların aksine sanat ve sanatçılar, daimî bir yaratmanın imkânı olarak, oluşa hak ettiği değeri verir ve onu olduğu şekliyle yüceltir. Sanatın devamlı görünüşe vurgu yapması, dünyayı görünüş-gerçeklik tarzı ayrımlara sığınmadan

---

sevk eden her şeye, insanlığın geri kalanına hayır demektir. (...) Filozof mimikleriyle monoteizmi tasvir etmektedir (KSA 6: 74-75, GD, Vernunft, 1)."

kavraması, Platon'dan bu yana sadece gölgelerle, değersiz şeylerle, görünüşle ilgilendikleri için suçlanmalarına neden olan dünya kavrayışları, Nietzsche'nin bakış açısından övgüye mazhar olan en önemli özelliktir. Böylece denilebilir ki Nietzsche, Platon'un şairleri 'yalancı' ve sanatı bir tür 'yalan' olarak nitelendirmesine katılmayı seçer ancak Platon'unkine tamamen ters düşen bir tavır ve niyetle. O tam da sanatın yalan, sanatçıları ise yalancı oldukları için onları över. Sanat yalan söylediği üstelik bunu bilerek, gizlemeden, açıkça yaptığı için değerlidir. Nietzsche'nin tavrı iki yönlüdür. İlk olarak sanatın dünya hakkındaki temel hakikâtleri açığa çıkaran bir disiplin olarak düşünülmemesi gerektiğini savunur. İkinci olaraksa, bunun sanatı zedelemek bir yana onun lehine olduğunu düşünür[399]. Böylece sanat hayatı daha iyi kavramamıza, yüzeye, görünüşe değer vermemize de imkân sağlar. Nietzsche tarafından Yunanların, yüzeyde kalabilmeyi kavradıkları için methedilmesinin anlamı budur. Yunanların Odysseus'a hayranlıklarının nedenini soran Nietzsche, buna cevap olarak Odysseus'un yalana olan yatkınlığı ve hilekârlığı olduğunu dile getirir. Odysseus'a hayranlıkta görünür hâle gelen bu Yunan idealinde dikkate değer olan nokta görünüş-varlık (Schein-Sein) karşıtlığının asla hissedilmemesi ve ahlâki anlamda herhangi bir değere sahip olmamasıdır (KSA 3: 224, M, 306). Bu Yunan idealinin en aşikâr biçimde görünür olduğu yer sanat ve edebiyattır. Devamlı hakikâti elde etmek, onu ifşa etmek isteyen metafizik geleneğin aksine sanat büyük bir basiretle yüzeyde kalabilen, dünyayı oluş içinde kavrayıp takdir edebilen bir karakterdedir. Sanatçı tıpkı oluşun bizzat kendisi gibi daima hareket hâlindedir. Devamlı yapar, yıkar ve yeniden yapar. Asla sabit duraklara sığınmadan sürekli yaratır.

Yaratıcılığın ve yaratmanın Nietzsche felsefesi açısından sahip olduğu önemli konum düşünüldüğünde sanata atfedilen bu yüksek konum daha da anlaşılır hâle gelir. Sanat eseri, hakikâti, en doğru bilgiyi keşfettiğini iddia eden felsefenin ve bilimin; hakikâte odaklanan metafiziğin aksine daha en baştan bir dünya kurduğunu ve bu dünyanın aldatıcı, yanıltıcı, perspektival doğasını ilan eder. Dünyaya sabit resimlerle bakmak isteyen, hayatı taşlaştırmaya çabalayan metafiziğin aksine gerçekliği oluş olarak, yorumlara dayalı olarak yansıtma yetenek ve ayrıcalığına sahip olan sanat, metafiziğin aksine asla tek bir perspektife bağlı kalmaz. Sanat devamlı kurar ve yıkar. Devamlı yeni

[399] Richard Schacht, Nietzsche's Second Thoughts About Art, The Monist , Vol. 64, No. 2,1981, s. 232.

dünyalar oluşturur. Dinamik bir daimî kendini aşma süreci olarak sanat, tam da bu özelliği nedeniyle gerçekliği oluş olarak yansıtabilir[400].

Tanrının ölümünün ve bütün metafizik kavramlarımızın iflasının ilânının ardından sanat, nasıl bir yaşam yaşanması gerektiği konusunda insanlara rehberlik edecek en büyük kılavuzlardan birisi hâline gelir. İnsanın saplanıp kaldığı nihilizm bataklığından çıkması, bir takım metafizik kavramlara sabitlenmiş, değişmez anlamlara sığınmakla mümkün değildir artık. Yaşam bütün değişkenliği, çok anlamlılığı, çok boyutluluğu içinde yaşanmalıdır. Ve burada insanın sanatçılardan öğreneceği çok şey vardır. İnsan kendi yaşamını estetik bir fenomene dönüştürmeyi ve nasıl güzel bir hayat yaşayabileceğini sanatçılardan öğrenebilir. İnsan ilk elden dünyayı güzelleştirmeyi, daha güzel bakmayı, şeyleri sabitlikler içinde değil de belirli perspektifler içinde görmeyi, şeylere belirli bir mesafeden bakabilmeyi, onlara tam şeffaflığa sahip olmayan bir yüzey vermeyi dahası ve en önemlisi kendi hayatının şairi olmayı öğrenebilir sanatçılardan (KSA 3: 538, FW, IV, 299). Nietzsche'nin gözünde sadece sanat eseri üreten kişiler değil aynı zamanda büyük bireyler de sanatçıdırlar. Çünkü bu kişiler, farkında olarak yahut olmayarak, daimî kendini aşma sürecinin içindedirler ve bunu yaparken güzelliği kendi içinde üretirler. Onlar kendilerini yaratırlarken, aynı zamanda yaşamın büyük uyaranı hâline de gelirler ve başkalarını da kendini mükemmelleştirme, kendini aşma sürecine davet ederler. Nietzsche Goethe'ye sadece Werther ve Faust'u yarattığı için değil, esasında her şeyin ona bağlı olduğu bir şeyi başardığı için; kendi kendini yarattığı için hayranlık duyar[401].

Buradan hareketle açıktır ki Nietzsche açısından sanat hayatla ilişkisi içerisinde önem arz eder. O hayattan kopuk marjinal bir faaliyet olmak bir yana, kimi zaman yaşamaya devam etmemizin olmazsa olmaz koşulu olarak sunulur. Nietzsche, sanatı hayata düşman olarak gördüğü Hıristiyanlığa ve onun çevresinde örgütlenen bütün yaşam biçimlerine bir itiraz, bir karşı çıkış olarak kavrar. Nihilizme saplanıp kalmış insanlığın

[400] Matthew Rampley, Nietzsche, Aesthetics and Modernity, s. 195.
[401] Daniel W. Conway - Love's Labor's Lost: The Philosopher's Versucherkunst - Nietzsche, Philosophy and the Arts, (Ed. Salim Kemal, Ivan Gaskell, Daniel W. Conway), Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 298. Nitekim Nietzsche kişinin kendi karakterine bir üslûp kazandırmasından bahseder. Ona göre kendi karakterine bir üslûp kazandırabilen kişi bütün hayatını sanatsal bir plana oturtacak, hayatının kusurları ve eksiklikleri dahi bu sanatsal plan içerisinde görünecektir. Nietzsche bunu yapabilenlerin büyük insanlar olduğunu dile getirir. Buna karşılık, üslûp kazandırmaktan aciz olanlar, bundan nefret edenler, zayıf kişilerdir (KSA 3: 530-531, FW, IV, 290).

yeni bir başlangıç yapabilmesinin temel enstrümanı ve yardımcısı sanatsal kavrayıştır. Değinmiş olduğumuz üzere, mevcut hâlleri göz önünde bulundurulduğunda dindar insan, iyi insan, filozof figürleri esasında hep birer dekadans ve yozlaşmışlık örneğidir. Nietzsche sanatı bu dekadansın karşı hareketi (Gegenbewegung) olarak sunar (KSA 13: 355, NF-1888, 14 [169]). Eğer dünya dönüştürülecekse bu söz konusu dekadans ve yozlaşmışlık örneklerinin dışında, onların karşısında bir hareketle mümkündür. Bu karşı hareket de sanattır.

Sanat dünyayı nihilizme sürükleyen ahlâkî dünya yorumunun karşıtını oluşturur. Ona göre her şeyin ahlâkîleştirilmesine (Vermoralisirung) karşı sanatla mücadele edilebilir. Sanatsal dünya kavrayışı ahlâki kısıtlamaların ve belirli bakış açılarına hapsolmaktan kurtulmanın, özgürleşmenin aracı olarak sunulur (KSA 13: 202, NF-1888, 12[1]). Nihilizmden kurtulmak, yeni ufuklara yelken açmak, dünyayı farklı türlü kavrayabilmekle mümkündür. Ahlâkî yorum dâhilinde dünyanın katlanılmaz bir yer olduğunu vurgulayan Nietzsche, dünyayı olumsuzlayarak onu aşmaya çalışan Hıristiyan dünya yorum ve kavrayışının yerine farklı bir dünya yorumu ve kavrayışı ikâme etmeye çabalar ve bunu sonları pek meşhur olacak bir cümle ile ifade eder: "kendi kendisini doğuran bir sanat eseri olarak dünya (KSA 12: 119, NF-1885, 2[114]). Bir sanat eserinin tek bir anlama sabitlenmesi gibi yaşam da tek anlamlara, değişmez yorumlara indirgenemez. O daimî yeni olasılıklar ve ihtimâllerle kendisini doğurur. Nietzsche'nin kendi sözleriyle "güzel ihtimâllerden oluşan altın bir örtünün altında yatar (KSA 3: 569, FW, V, 339)." Budur yaşamın güçlü büyüsü. Yaşama benzeyen yapısıyla sanat, dünyayı olumsuzlayan bütün yorumlara karşı yaşam konusunda bir tetikleyici, insanın gücünü artıran, onu yaratmaya, üretmeye sevk eden bir unsurdur. Sanat özsel olarak varoluşu tamamlar, onu daha mükemmel ve daha dolu hâle getirir. Öyle ki sanat özünde varoluşun olumlanması, kutsanması, tanrısallaştırılmasıdır (KSA 13: 241, NF-1888 14[47]). Sanat yaşamı reddeden, olumsuzlayan bütün düşüncelerin karşıtı olarak kavranır.

> "Sanat, yalnızca sanat! Yaşamın o en büyük kolaylaştırıcısı, yaşamın en büyük baştan çıkarıcısı ve uyaranıdır. Sanat! Yaşamı yadsımaya yönelik tüm istençlerin, Hıristiyanlığın, nihilizmin, budizmin en büyük karşıtı olarak sanat!
>
> Bilenlerin (Erkenenden) kurtuluşu olarak sanat - Varoluşun korkunç ve müphem karakterini gören, görmek isteyen, onu trajik olarak bilenlerin kurtuluşu olarak.

> Yapanların (Handelnden) kurtuluşu olarak sanat - varoluşun korkunç karakterini görmekle kalmayıp onu yaşayanın, yaşamak isteyenin, trajik-savaşçı insanın, kahramanın kurtuluşu olarak sanat.
>
> Acı çekenin kurtuluşu olarak sanat - acının istendiği, yüceltildiği, Tanrılaştırıldığı durumlara giden, acının büyük bir coşku biçimi olduğu durumlara giden yol olarak sanat… (KSA 13: 521, NF-1888 17[3])"

Tam da bu nedenle, yani sanatın yaşamın büyük kolaylaştırıcısı, uyaranı olması; yaşamı yadsımaya yönelik tüm istençlerin karşıtı olması nedeniyle Nietzsche'de sanat problemi doğrudan yaşamla alâkalıdır. O insanın yaratmasına olanak tanıyacak, daimî kendini aşma sürecine katkıda bulunacaktır. Zira onun anladığı anlamda sanat bir güç artışıdır. Sanat kişideki yaşamsal güdü ve özellikleri güçlendirirken hayata dair büyük bir uyaran olarak hayatı daha yüksek ve daha arzu edilir hâle getirir. Nitekim Nietzsche bir fragmanda sanatın bize hayvanî canlılık (Animalischen Vigor) durumlarını hatırlattığını, bu yönden sanatın büyüyen bir bedenselliğin imgeler ve arzular dünyasına dökülmesi öte yandan yaşamın imgeleri ve arzuları aracılığıyla yaşam dünyasının yükselmesi ve uyarılması olduğunu dile getirir (KSA 12: 394, NF-1887, 9 [102]). Yaşamın büyük uyarıcısı olarak sanat, kişide güç istencini artıracak, onun daimî olarak kendini aşma çabasına uygun ortam ve zemini hazırlayacaktır. Nietzsche'nin sanatçılara duyduğu saygının temelinde de bu durum yatmaktadır.

Bu özellikleri itibariyle sanat insana bütün zorlukları ve güçlükleriyle birlikte yaşama evet deme gücü sağlayacak, insanda güç duygusunu artıracak ve kişiye farklı perspektifler kazandırarak, kişinin kendisini daimî oluşun neşesine bırakmasına imkân tanıyacaktır. Sanatın sahip olduğu güzellik bunu sağlar. O kadar ki Nietzsche, kendi anladığı anlamda sanatta çirkinliğe yer olmadığını söyler. Zira ona göre çirkin olan her şey insanı zayıflatır, ona çürümeyi ve güçsüzlüğü hatırlatır. Güç duygusu ve güç istenci çirkin olan ile düşerken, güzel olan ile yükselir (KSA 13: 499, NF-1888, 16[40]). Sanatın doğrudan kaslar ve duyular üzerinde bir etkisi olduğunu düşünen Nietzsche, kuvvetlendirici (tonisch) etkisiyle sanatın gücü ve güç duygusunu artırdığını, ateşlediğini, esrimenin (Rausch) bütün ince anılarını uyardığını dile getirir. Buna karşılık çirkin, sanatla çelişen, yaşamın düşüşünü imleyen bir mahiyettedir. O, insanın gücünü alır, fakirleştirir, baskılar. Çirkinin çirkinliği tetikleyip akla getirdiğini düşünen Nietzsche,

onun ağırlık, donukluk, yaşam karşısında kayıtsızlıkla el ele gittiği fikrini ortaya atar (KSA 13: 296, NF-1888, 14[119]).

Sanat eserlerinde mevcut olan, bugün adlandırdığımız şekliyle çirkin ve karamsar öğeleri düşündüğümüzde Nietzsche'nin sözleri ilk bakışta tuhaf görünür. Zira sanat, çirkinliği de son derece estetik biçimde bünyesinde bulundurabilir. Üstelik Nietzsche, eserlerinde bugün çirkin ve karamsar olarak adlandırdığımız birçok tema bulunan Zola ve Dostoyevski gibi yazarlardan övgüyle bahseder. Nietzsche'nin sanatta çirkinliğe karşı çıkışının anlamını doğru kavramak gerekir. Bunun temel nedeni hiç şüphesiz sanata yüklediği rol ile alâkalıdır. Ona göre sanat, kişide yaşama olan bağlılığı artırmalı, yaşamı olumlamalıdır. Vurguladığımız üzere, Nietzsche'nin anladığı anlamda çirkinlik baskılayıcı bir güce sahiptir ve kişinin eylemselliğini azaltıp baskılayarak son tahlilde onu yaşamı reddetmeye sevk eder. Şu hâlde çirkinlik sanat eserinde kendisine yer bulacaksa bu ancak yaşamı olumlamasına, kişinin etkinliğini artırmasına bağlıdır. Bazı eserlerde çirkin öğeler dahi güç duygusunu ve yaşam isteğini artırabilir[402]. Karamsar bir sanatın olmadığını söylerken, bunun ilk bakışta bir çelişki olabileceğini ve kendisine Zola, Goncourt, Dostoyevski gibi isimlerle itiraz edilebileceğini düşünen Nietzsche, onların eserlerinde karamsarlığın ve çirkinliğin gösterilmesinin, çirkinliğin verdiği zevk için gösterildiğine değinir (KSA 13: 241, NF-1888, 14[47]). Burada çirkinlik dahi yaşamı olumlamanın bir aracı olarak kullanılmaktadır.

Sanatı doğrudan yaşamla ilişkisi içerisinde ele alan hatta onun insanla fizyolojik bir ilişkiye sahip olduğunu düşünen[403] Nietzsche, başta Kant estetiği olmak üzere,

[402] Julian Young, Nietzsche's Philosophy of Art, Cambridge University Press, New York, 1992, s. 131.

[403] Nietzsche sanatın ortaya çıkabilmesi, estetik eylem ve bakışın vücuda gelebilmesi için bir fizyolojik önkoşulun olmazsa olmaz olduğunu düşünür ki bu da kendinden geçme/esrimedir (rausch). Bütün esrime türleri insanı uyarma, onu eyleme geçirme, sanatsal üretime sevk etme yeti ve gücüne sahiptir. Tüm büyük arzuların, güçlü duygulanımların ardından gelen esrimenin, gösterişin, zaferin, zalimliğin, yıkımın, bahar vaktinin sarhoşluğunu buna örnek olarak gösterir Nietzsche (KSA 6: 116, GD, Streifzüge, 8). Bu bakımdan yaratıcı eylem bir tür kendinden geçme, bir tür coşkunluk talep eder. Bu sanatın olmazsa olmazıdır. Nietzsche sanatçının psikolojisini irdelediği bir metninde, sanatın coşkunlukla, dolulukla her şeyi zenginleştirdiğini, dönüştürdüğünü dile getirir. Buna göre dolan, taşan, kendisinden geçen, Rausch ile dolu olan sanatçı, dokunduğu, işittiği, gördüğü her şeyin de güçle dolup taşmasını ister ve çevresindeki her şeyi, onlarda kendi doluluğunu görene kadar başka bir ifadeyle onlar kendi doluluğunun yansımaları oluncaya kadar onları değiştirip dönüştürür. İşte Nietzsche açısından sanat her şeyin bu doluluğa, tamlığa (Volkommenheit) dönüşme durumudur (KSA 6: 116-117, GD, Streifzüge, 9). Bu tam da Nietzsche felsefesinin çekirdeğini oluşturan talebin yansımasıdır. Eğer sanat bu denli dolulukla dönüştürme ve değiştirme gücüne sahipse, hayatı bu denli zenginleştirebiliyorsa en arzu edilecek şey olmak durumundadır. Çünkü hayatı zenginleştirmek, onu arzu edilebilir ve istenir kılmak Nietzsche'nin temel arzusudur. Nietzsche'ye göre insan sanat vasıtasıyla kendi bütünlüğünün tadını çıkarır. Bunun tam karşısında ise her şeyi yoksullaştıran, cılızlaştıran, tüketen bir yaşam biçimi vardır. Nietzsche bu tür bir yaşam biçimini anti-

Kant'tan kendi dönemine kadar hâkim olan estetiği de ciddi biçimde eleştirir. Güzelliği duyular için iyi olanın açığa çıkarılması olarak adlandıran Nietzsche (KSA 10: 438, NF-1883, 13 [1]), güzelin çıkarsızlık ve ilgisizlikle ilişkili olduğunu öne süren Kantçı varsayımı şiddetle reddeder[404]. Ona göre Kant'tan bu yana sanat ve güzellik kavramları çıkarsızlık/ilgisizlik (ohne interesse) kavrayışıyla kirletilmiştir (KSA 10: 243, NF- 1883, 7 [18]). Sanatta ilgisizlik yönündeki Kantçı teori hiç de masum değildir Nietzsche'nin gözünde. Ona göre, ahlâkta diğerkâmlık ile sanatta ilgisizlik arasında bir bağ vardır. Bu ikisi aynı ruh hâlinin yansımalarıdır. *İyinin ve Kötünün Ötesinde* metninde fedakârlık, başkası için kendini feda etme duygularının amansızca sorguya çekilmesi gerektiğine işaret ederken, sanatın insansızlaştırılması (Entmännlichung) olarak adlandırdığı ilgisiz görü estetiğinin de (die Aesthtetik der Intereselosen Anschauung) bundan payını alması gerektiğini ifade eder (KSA 5: 52, JGB, 33).

Bu nedenle o, 19. ve 20. yüzyıllarda egemen olan "sanat için sanat" kavrayışına da ciddi biçimde karşı çıkar. Gerçi Nietzsche bu görüşü savunanların sanatın ahlâki amaçlarla kullanılmasına dair yaptıkları itiraza katılır fakat sanatın hiçbir amacı olmadığı iddiasını kabul etmez. Ona göre 'sanat için sanat' kavrayışı da bir şekilde hayatı

sanatsal olarak adlandırır ve onun en belirgin örneğinin Hıristiyanlık olduğunu dile getirir. Buna göre anti-sanatsal bakış açısıyla Hıristiyanlık ele aldığı her şeyi zayıflatıp, kurutmuştur. Burada temel bir soru akla gelebilir. Bugün çok güçlü bir Hıristiyan sanat geleneğinden bahsetmek mümkündür. Acaba Nietzsche bütün bir Hıristiyan sanat geleneğini bir tür anti-sanat olarak reddetmekte midir? Hiç şüphesiz hayır. Nietzsche burada, çoğu zaman yaptığı gibi, esasında kavramları bir tür genel tip olarak kullanır. Hıristiyanlık bir tür ruhsal durum yahut dünyayı görme tarzı olarak ele alınır. Bu nedenle Hıristiyan sanatının kimi önemli figürleri Nietzsche tarafından Hıristiyanlık karşıtı olarak değerlendirilir. Hıristiyanlığı anti-sanatsal dünya görüşüne sahip olmakla eleştirdiği satırlarda kendisine, örneğin Rafael ile itiraz edecek olan kişilerin çocukça davranmış olacağını çünkü Rafael'in evet dediğini, evet eylediğini ve bir Hıristiyan olmadığını dile getirir (KSA 6: 117, GD, Streifzüge, 9). Bu sözlerden Hıristiyanlığın bir ruhsal durum olarak kavrandığı açıkça ortaya çıkar.

[404] İnsandan bağımsız bir kendinde güzellik kavramını reddeden Nietzsche, güzellik kavramını daima insanla ilişkisi içerisinde düşünür. Öyle ki güzelliği insandan, insanın ilgi ve arzularından soyutlayarak kavraman isteyen birisi ayaklarının altındaki zemini kaybedeceğini düşünen Nietzsche'ye göre hiçbir şey güzellik duygumuzdan daha koşullu daha bağımlı değildir. Güzellik doğrudan insanla, insanın duygu, arzu, istekleriyle alâkalıdır. Vurgulamış olduğumuz üzere, güzel insanda güç istencini, güç duygusunu artıran şeydir. İnsan güzel aracılığı ile kendi kendisi ile farklı türde bir ilişki kurar ve kendisini olumlar. Doğrudan Nietzsche'nin sözleriyle ifade edersek, insanoğlu dünyayı güzelliklerle dolu gördüğü her an esasında dünyayı kendi güzelliğiyle doldurur. İnsanın güzel olarak kabul ettiği her şey esasında ona bütünlük/mükemmellik duygusunu (Volkommenheits-gefühl) şeydir (KSA 13: 498, NF-1888, 16[40]). Tam da bununla ilgili olarak "Hiçbir şey güzel değildir, yalnız insan güzeldir" der Nietzsche, güzelliğin yalnızca insanla alâkalı olduğunu vurgulamak için. Nietzsche bu düstûrun kendi estetiğinin ilk naifliği, ilk hakikâti olduğunu ifade eder (KSA 13: 498, NF-1888, 16[40]). O, estetiğinin temel amacı, esasında tamamen insanla ilişkili olan, insanın ürünü ve üretimi olan fakat insanın bir şekilde farklı varlıklara atfettiği güzellik ve ihtişam kavramlarını insana geri kazandırmak olduğunu söyler ve ekler: "şair olarak, düşünür olarak, Tanrı olarak, güç olarak insan (KSA 9: 582, NF-1881, 12[34])."

karalamak isteyen içgüdünün yansımasıdır. Bu nedenle o 'sanat için sanat' ilkesini tehlikeli bir ilke olarak tanımlar. Bu ilke de "gerçekliğin karalanması anlamına gelir. (…) 'Güzel uğruna güzel', 'doğru uğruna doğru', 'iyi uğruna iyi' bunlar gerçeğe kötü gözle bakmanın biçimleridir (KSA 12: 572, NF-1887,10[194])." "Tüm sanatlar ne yapar?" diye sorar, "övmez mi? Yüceltmez mi? Seçmez mi? Çekip çıkarmaz mı? Tüm bunlar aracılığı ile belirli değerlendirmeleri güçlendirir yahut zayıflatır. (...) Sanat hayatın en büyük uyaranıdır, nasıl olur da amaçsız, hedefsiz, sanat için sanat olarak düşünülür? (KSA 6: 127, GD, Streifzüge, 24).

Onun sanatı bunca yüceltmesine ve sanatın temel işlevinin yaşamı yücelterek insanda bedenselliği ve yaşama isteğini artırmak olduğunu öne sürmesine karşı sanatın tek bir türü olmadığı başka sanatların da olduğunu söyleyerek itiraz edilebilir. Gerçekten de insanı baskılayan, onu âtıl bırakan, harekete geçirmekten alıkoyan sanat türleri de mevcuttur. Nietzsche bu türden bir sanat olduğu realitesini yadsımaz. O bütün estetik değerler söz konusu olduğunda, onların yaratıcı hâle gelmesi hususunda temel bir ayrım yapar. Buna göre Nietzsche hangi estetik değerle karşılaşırsa karşılaşsın şu temel soruyu gündeme getirir. "Bu estetik değerin yaratıcı hâle gelmesini sağlayan bir tür bolluk yahut taşkınlık (Überfluss) mıdır yoksa bir tür açlık yahut yoksunluk mu?" Bu ayrımın temel nedeni yaratıcı eylemde hâkim olanın katılığa, sürekliliğe, değişmezliğe ve varlığa yönelik arzunun mu yoksa değişime, yeniye, geleceğe, oluşa yönelik arzunun mu hâkim olduğunu anlamaktır. Değişim, yıkım, oluşa dair arzu, onun gözünde geleceğe gebe güç olarak Dionysosçuluğu imler (KSA 3: 621-622, FW, V, 370).

Onun istediği, ortaya çıkmasını arzuladığı müstakbel sanat kendi dönemindeki hâkim sanat kavrayışından farklıdır hatta onun tam karşısında yer alır. Kendi döneminde hâkim olan sanat kavrayışını eleştiren Nietzsche, bütün eğitimli kitlelerin peşinden gittiği ve yücelttiği romantik galeyanın ve karmakarışıklığın, romantik tutkunun tiyatral çığlığının (der Theater-schrei-der Leidenschaft) kulakları tırmaladığını söyler (KSA 3: 351, FW, Vorrede, 4). Oysa bu sanat iyileşenlerin sanatı değildir. Bu konumuyla, romantik sanatın hastalık olduğunu dile getiren Goetheci konumu bir kez tasdik eden Nietzsche, bir oyun geçiciliği ve uçuculuğuna ait olan, rahat, sağlıklı bir sanatı arzular. Onun anladığı anlamda Romantizm en temelde Wagnerci sanat ve Schopenhauercu sanat görüşüdür. Bu sanat, yaşamı yadsıyan, yok sayan Hristiyan tininin sanatıdır. Burada insan dünyadan, hayattan sırt çevirerek öteye bakar. Kendi bedenine, kendi yaşadığı dünyaya

derin bir hınç besler. Bu türden bir sanatta kişi yaşam enerjisi ve mutluluğu ile dolmak bir yana onlardan nefret eder. Bu türden romantik sanat, Nietzsche'nin sözleriyle Homeros'un, Rubens'in, Goethe'nin, Hafız'ın yaşamı yücelten sanatının karşısında yer alır (KSA 3: 622, FW, V, 370).

Nietzsche sanatı ilgisizlik olarak gören Kant'ın sanat görünüşü de dünyaya sırt çevirmesi bakımından bir tür romantizm olarak görür. Yahut daha doğru biçimde ifade edersek, bütün bir Kant felsefesi hatta başta Leibniz, Kant, Hegel ve Schopenhauer olmak üzere bütün bir Alman felsefesi bu dünyaya sırt çevirdikleri için bugüne kadarki en büyük romantizm ve yurt özlemi/sıla hasreti (heimweh) türüdür, çünkü hep buradan başka bir yerde olmayı, mutlak iyiyi arzular (KSA 11: 678, NF-1885, 41 [4]). Kant'ın güzeli ve sanatı ilgisizlik ile tanımlaması da esasında bu romantik özlemin bir dışavurumudur. *Ahlâkın Soykütüğü*'nde dile getirildiği üzere ilgisizlik ile birlikte Kant, esasında filozofların birçoğunun düştüğü tuzağa düşerek salt nesnelliği ve tarafsızlığı arzulamıştır. Hatta Nietzsche'ye göre Kant estetiğinde odak noktası tam da bu yüzden yaratıcı olarak sanatçı değil eserin alımlayıcısı olarak, okur/dinleyici/izleyicidir. O bu nedenle güzeli çıkar gözetmeden hayranlık uyandıran şey olarak tanımlamıştır. Bu sanatın yaşamdan koparılması, yaşam ile olan ilişkisinin kesilmesi demektir. Sanat ilgisiz değildir, olamaz. Nietzsche'ye göre filozofların temel problemlerinin güzelliği doğrudan tecrübe etmemiş olmaları, onun hakkında tam fikir sahibi olmadan sanat, güzellik ve estetik hakkında hüküm vermiş olmalarıdır. Bu nedenle onlar sanatın önemini ve anlamını hatalı biçimde izleyicinin bakış açısından değerlendirmişlerdir.

Oysa Nietzscheci kavrayış sanatı, alımlayıcının değil yaratıcının gözünden değerlendirir. Sanat eserini vücuda getiren sanatçının bakış ve konumu büyük bir önem kazanır. Artık sanat eserinden beklenen şey, icracısının geleceği güzelleştirecek, yaşamı olumlayacak bir kişi olmasıdır. Sanat daha iyi bir dünya umudunun tezahürüdür. Nietzsche bu nedenle bu Kantçı estetiğin karşısına, Stendhal'ın sanat anlayışını koyar. Burada sanat bir mutluluk vaadidir (une promesse de bonheur) (KSA 5: 347, GM, III, 6). Bize yeni yaşamları, yeni başlangıçları, yeni dünyaları, değişimi, dönüşümü sunar ve hatırlatır. Böylece sanat dünyadan sırt çevirmenin değil, yeni başlangıçlar uğruna dünyaya dört elle sarılmanın formudur. Bir mutluluk vaadi olarak sanat, dünyayı başka türlü gören bir bakışın umududur.

Nietzsche'nin Alman filozoflarının karşısına Stendhal'ın sanat anlayışını çıkarması en temelde bu figürlerin dünyayı alımlayışlarındaki farklılıktan kaynaklanır. Kantçı ilgisiz/çıkarsız temaşa fikri, herhangi bir şey vücuda getirebilecek bir zihinsel durum değildir. O nesnellik, salt yansıtma, istencin askıya alınması gibi durumları, sanatsal olmayan durumlar (unkünstlerische zustände) olarak adlandıracaktır (KSA 13: 298, NF-1888, 14 [119])[405]. Burada filozof figüründe güzellik, yaratma hemen her zaman dışarıda, orada bir yerde aranırken Stendhal örneğinde sanatçı, kendisi hakkında iyi bir vicdana sahip olan, kendi ruhunun yaratıcısı/sanatçısı olan, kendinden biçim ve anlam çıkaran, dünyaya bir anlam sunabilen kişidir. Mutluluk vaadi, kişinin kendi üzerinde çalışarak, kendini yeniden yorumlayarak güzelliği doğurabileceğinin habercisidir[406]. Şu hâlde sanatın özü temaşada değil, eylem ve yaratımda yatar ki Nietzsche'nin lügatinde sanatçı yaratıcı, eyleyen, yapan, ihlâl eden kişi olarak tanımlanır[407].

Bu yaratıcı özellikleri nedeniyle Nietzsche kendi anladığı anlamda sanatçıyı diğer insanlardan farklı olan ve daha güçlü bir ırka (stärkeren Rasse)[408] mensup olan bir varlık olarak görür. Ona göre diğer insanlar için zararlı ve hasta edici olan birçok şey, sanatçının doğasının bir parçası (KSA 13: 297, NF-1888, 14 [119]) olarak onların yaratmasına, güzeli üretmesine fayda sağlayacaktır.

Yine bu yaratıcı özellikleri yahut yaratmaya meyyal yapıları nedeniyle genel olarak sanatçıları, kendi zamanına dek filozoflardan daha üstün görür. Ona göre -bunun birçok istisnası olsa da- filozofların aksine sanatçılar genel olarak yaşama saygı duymayı sürdürmüşler, ondan yüz çevirmemişler ve duyulara hak ettiği değeri vermişlerdir:

> "Genel olarak sanatçılara bugüne dek yaşamış olan bütün filozoflardan daha fazla hak veriyorum. Onlar hayatın ilerlediği büyük yolun izini kaybetmediler, "bu dünyanın" nesnelerini sevdiler. Duyulardan kurtulmaya çabalamak: bu bana sadece bir iki yüzlülük ve kendini kandırma olarak değil aynı zamanda büyük bir yanlış

[405] Nietzsche hemen bir sonraki paragrafta, sanatsal olmayan durumlara başka özellikler de yükler. Bu özellikler "yoksullaşan, geri çekilen, solan, bakışları altında yaşamın acı çektiği" yani "Hıristiyan" özelliklerdir (KSA NF-1888, 14 [119]).

[406] Aaron Ridley, What is the meaning of aesthetic ideals? - Nietzsche, Philosophy and the Arts, (Ed. Salim Kemal, Ivan Gaskell, Daniel W. Conway), Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 139.

[407] Julian Young, Nietzsche's Philosophy of Art, s. 121.

[408] Her ne kadar doğrudan konumuzla alâkalı olmasa da Nietzsche'nin ırk (Rasse) kavramını kullanma biçimine dikkat çekmek istiyoruz. Fark edileceği üzere ırk kelimesi klasik anlamından oldukça farklı biçimde kullanılır. Irk belirli ibir millete, genetik yapıya mensup kişiler için değil de bir tür tinsel birliğe sahip olarak adlandırılabilecek olan Nietzscheci anlamda sanatçılar için kullanılır. Dahası daha önce de gördüğümüz üzere Nietzsche geçmişten beğendiği büyük sanatçıların isimlerini sayarken çok çeşitli millet ve kültürlerden isimleri bir araya getirir.

> anlama veya hastalık veya perhiz olarak görünüyor. (...) Duyuların rahipçe ve metafiziksel kötülenmeleri bizi ilgilendirmez. Goethe gibi birisinin "dünyevi şeyleri" büyük bir zevk ve içtenlikle kucaklaması bir incelik/iyi eğitimlilik/nasiplilik (wohlgeratenheit) işaretidir. Çünkü böylelikle kişi, insanın kendisini dönüştürdüğünde varoluşu dönüştüreceği, insana dair o büyük kavrayışa ulaşır (KSA 11: 587-588, NF-1885, 37 [12])."

İşte bütün bu nedenlerle Nietzsche kendi arzuladığı, gelecekte ortaya çıkacak olan felsefeye sanatsal bir hüviyet vermek ister. Geleceğin felsefesinin bu sanatsal hüviyeti belirsiz bir geleceğe ertelenmez. O, söz konusu hüviyeti çeşitli yöntemler ve formlarla doğrudan kendi felsefesinde vücuda getirmeye çalışır. O sanatçının yaratan, daha iyi hâle getiren, mükemmelleştiren özelliklerini felsefe ile birleştirmeye çabalar. Belki de bu nedenle, bir *Nachlass* fragmanında daha yüksek sanatın vücuda getiricisi olan bir sanatçı-filozoftan (der Künstler-Philosoph) bahseder (KSA 12: 89, NF-1885, 2 [66]). Yeni felsefenin yaratılması, yeni bakış açılarının, bambaşka perspektiflerin onaylanması lazımdır. Dünyada, insanda henüz bilinmeyen imkânlar, daha önce keşfedilmemiş anlamlar, henüz yürünmemiş yollar mevcuttur. Nietzsche bu korunaklı, konforlu sığınaklardansa bu tehlikeli yollarda yürümek, engin denizlerin bilinmezliğine açılmak ister. Bu yepyeni felsefenin yaratılması için o geleceğin filozoflarına da bilinmez denizlere açılmalarını salık verir: "Yeni bir adalete ihtiyacımız var. Yeni bir şiara ve yeni filozoflara! Ahlâkî dünya da yuvarlaktır. Onun da karşıtları vardır! Keşfedilecek başka bir dünya var - hem de birden fazla. Filozoflar, gemilere! (KSA 3: 530, FW, IV, 289).

Nietzsche, geleceğin filozoflarından yeni bir felsefe yeni bir dünya görüşü vücuda getirmelerini talep ederken, bir yandan da kendi metinlerinde bunun temellerini atar. Onun felsefesi, kendi dönemine kadar olan filozofların hiçbirinin erişemeyeceği edebi stratejiler ve sanatsal unsurlarla doludur. O felsefeye sanatsal bir form vermek suretiyle, felsefenin o zamana değin yaptığı şeyi, yaşamı teoriler içerisinde değerlendirme ve ele alma tavrını kırmayı arzular. Yaşam hakkında dile getirilen şeyler, yaşamın içinde yaşam koşullarında söylenecektir zira yaşama ilişkin bir teori, yaşamdan bağımsız, onun üstünde bir bakış açısı varsaydığı sürece başarısız olmaya yazgılıdır. Stegmaier'in de vurguladığı üzere, felsefe ancak bir tür felsefî sanat hâline gelerek ufkunu bu 'teorik' bakışın ötesine doğru genişletebilir. Bu felsefî sanat, sanat eserlerinin sanatının da ötesine geçecek yeni bir türdür. Felsefe, sanat ve bilim birlikte hareket edeceklerdir. Hayat hem net ve keskin sınırlar çizen bilimin netliğini hem de bu sınırları sürekli aşarak yeni ufuklara doğru

hareket eden sanatın dinamikliğini gerektirmesi nedeniyle felsefî sanat bilimsel açıklık ve sanatsal başkalaşım kapasitelerini bünyesinde barındıracaktır[409].

3.6. Nietzsche Düşüncesinde Üslup ve Edebi Form

Nietzsche, kendi felsefe yapma biçimiyle felsefeyi bir tür 'felsefî sanat' haline getirmeye çabalamış ve bilimsel açıklık ve sanatsal başkalaşım kapasitelerini felsefenin bir parçası kılmaya çalışmıştır. Çalışmaları geliştikçe Nietzsche, felsefeyi gittikçe sanata yakın bir disiplin olarak tasavvur etmeye başlar. Nesneler, olaylar ve değerler sanatsal kavramlar dahilinde yorumlanır. Sanata ve sanatsal formlara verilen itibar bizzat kendi felsefe yapma tarzında görünür hâle gelir. Onun felsefesinin ve metinlerinin temel özelliği olan sabitlenmelerin, değişmezliklerin reddedilmesi, ilk bakışta açıkça belirlenmiş sınırların devamlı ihlâl edilmesi teması, doğrudan bir filozof olarak Nietzsche imgesi için de geçerlidir. Zira bir edebiyatçı/şair olarak Nietzsche ile filozof olarak Nietzsche imgeleri arasında daimî bir ilişki vardır[410]. O, edebî formlara başvurmak, edebi biçimleri kendi düşünmesinin merkezine yerleştirmek suretiyle felsefesini daha edebî ve daha sanatsal hâle getirir ve böylece anlam sabitlenmelerine meydan okur. Yazıları devamlı bu gerilim çevresinde hareket eder ve tam da arzuladığı üzere nihai kararın verilmesini hep erteler. Eserleri, bizzat düşünme ve yazım tarzı ile edebiyat ve felsefe arasındaki sınırda durur ve ele avuca gelmezliğin, net biçimde tasnif edilemezliğin örneğini oluşturur.

Nietzsche, yazın yaşamı boyunca çeşitli formlar altında yazar. Her şeyden sarfı nazar Nietzsche filozof olduğu kadar şairdir de. O felsefi metinlerinin yanında şiirler de kaleme almıştır. Sağlığında yayımladığı şiirlerin yanı sıra el yazmaları içinde gün ışığına çıkarılan şiirleri hesaba katıldığında, Nietzsche'nin yazmış olduğu 700 civarı şiirden bahsetmek mümkündür. Gerçi onun şairliği filozofluğu kadar ses getirmemiştir. Nietzsche de bunun farkındadır. O zaman zaman bütün bir düşünsel serüvenini bir şair olarak sürdürmüş olmamanın pişmanlığını ifade eder. Örneğin *Tragedyanın Doğuşu*'na yıllar sonra yazdığı önsözde, bütün söylediklerini bir şair olarak söyleyememiş olmanın üzüntüsünü dile getirir: "Bu 'yeni ruh' şarkı söylemeliydi - konuşmamalıydı! Ne yazık ki

[409] Werner Stegmaier, Nietzsche, Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard (ed. Stefan Majetschak), Verlag C.H.Beck, München, 2005, ss. 203-204.
[410] Katharina Grätz; Sebastian Kaufmann, Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Zur Einführung. Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur, Universität Verlag Heidelberg, 2016, s. 11.

o zaman söylemek zorunda olduğum şeyi bir şair olarak söylemeye cesaret edemedim: belki de söyleyebilirdim! (KSA 1: 15, GT, Versuch einer Selbstkritik, 3)."

Tragedyanın Doğuşu'ndan yıllar sonra, felsefî kariyerinin son yıllarında dile getirdiği, pişmanlıkla yüklü bu sözler, Nietzsche'nin şiir ve edebiyata verdiği önemi, şiirsel ifadenin kendi düşüncelerini açıklamakta kendisine belki de daha büyük katkılar sağlayacağını düşündüğünü göstermektedir. Yine de Nietzsche'nin edebiyatla olan ilişkisi, iyi bir filozofun görece başarısız şiir denemelerinden ibaret değildir. Onun bu pişmanlıkla dolu sözleri dahi düşüncesindeki şiir-felsefe ilişkisinde nihai bir noktaya işaret etmez. Nietzsche düşüncesinde sarkaç devamlı olarak salınır. Birçok yerde metinlere şiirler eşlik eder. Metinlerde edebî ifade olanaklarından güçlü biçimde faydalanılır. O, şiirsel ve felsefi ifade olanaklarını kullanan, bunlar arasında karar vermeyen, aksine her ikisini de birbirini tamamlayan, dönüşümlü olarak birbirini yansıtan ya da aynı zamanda birbirini sorgulayan ifade biçimleri olarak kullanan bir sınır aşıcısı olarak kalır ve son noktada kati olarak belirlenmemiş bir üslup içinde şiirsel ve felsefî ifade olanaklarını çalışmalarında birleştirip bir senteze ulaştırır[411]. Oldukça bilinçli bir stratejiyle, şiirsel üslubu felsefesinin merkezine yerleştirir. Böylelikle Nietzsche, felsefe tarihinde edebi formlarla donatılmış bir yazma ve tabii ki düşünme pratiğinin en mümtaz örneklerinden birisi olarak değerlendirilir. Nietzsche'nin muazzam bir etkiye sahip olmasında eserlerinin sahip olduğu edebi niteliğin payı yadsınamaz. *Böyle Buyurdu Zerdüşt* içeriği kadar üslubu nedeniyle de felsefe tarihinin en çok okunan metinlerinden birisi hâline gelmiştir. Onun dili kullanımı öylesine yetkindir ki, Gadamer bir filozof olarak Nietzsche'nin Goethe ve Heinrich Heine'yle birlikte Alman dilinin en büyük üslupçularından birisi olduğuna işaret eder. Onun Alman dilini kullanışı her türlü zorluk ve ağırlığın yokluğu ile karakterize olur ve Zerdüşt'ün ağırlık ruhuyla mücadelesinin dışa vurumu gibidir[412].

Ancak onun üslûba verdiği önemin salt estetik değil felsefî amaç ve sonuçları vardır. Örneğin Babich, Nietzsche'nin üslup ahengi (Stilische Konzinnität) olarak adlandırdığı özelliği vasıtasıyla dikte eden/dayatan bir felsefe geliştirmediğini, nüansın/tonun/vurgunun (Ton) onun düşüncesinin anahtarı olduğunu öne sürer.

[411] Katharina Grätz; Sebastian Kaufmann, Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. s. 14.
[412] Hans-Georg Gadamer, Das Drama Zarathustras, Nietzsche Studien, Sayı 15, Yıl: 1986, s. 1.

Nietzsche'nin felsefesi, nüansları kuvvetlendirmek suretiyle okuru da metnin içine daha fazla katılmaya davet ederken, özünde diyalojik bir hermenötik faaliyet olan felsefenin bu özelliği ile yüceltilmesini ve vurgulanmasını gerektirir. Bu karşılıklı ahenkte okurun yaratıcı katkısı da ön plana çıkarılır ve okur bir ortak-düşünür hâline getirilir[413].

Üslûp üzerine geliştirilen bu strateji, mevcut felsefî dilden ve düşünme biçimlerinden duyulan hoşnutsuzluktan kaynaklanır. Bu hoşnutsuzluğun temel nedeni, mevcut haliyle felsefî dilin evrenin ve düşünmenin zengin dünyasını, bitimsiz çeşitliliğini kavramlara hapsederek taşlaştırmasıdır. Onun filozofların ürettikleri kavramların mumyalara benzediğini düşünmesinin nedeni budur (KSA 6:74, GD, Die "Vernunft" in der Philosophie). Filozoflar, kimi zaman gerçeği görseler dahi, vazgeçemedikleri ifade ve düşünme biçimleri nedeniyle onu taşlaştırmaktadırlar. Sözgelimi Nietzsche, 1873 gibi erken bir tarihe ait olan metni *Yunanların Trajik Çağında Felsefe*'de buna işaret eder. Nietzsche'nin anlatımıyla, şeylerin birliğini gören Thales, buna işaret etmek istemiş lâkin kendini su'dan söz ederken bulmuştur (KSA 1: 817, PHG, 3). Yapılması gereken, düşünceyi taşlaştırmaktan kurtaracak bir yazma ve düşünme üslûbu geliştirmektir. Bu amaçla Nietzsche, ifade ve kavramlarını 'taşlaşmak'tan kurtaracak biçim ve stratejiler arar. Çoğu zaman onun yanlış anlaşılmasına ya da hiç anlaşılmamasına neden olan bu stratejiler vasıtasıyla o, felsefesini çok anlamlı bir hâle getirir. Nietzsche çok anlamlılığı öyle bir noktaya taşır ki, metafor-kavram ilişkisi tersine çevrilir. Aristoteles'ten bu yana metafor bir kavrama işaret eden dilsel edim olarak görülürken Nietzsche'yle birlikte kavramların metaforlara işaret ettiği fikri öne çıkar. Metaforun bir kavramın anlamının başka bir kavrama taşınmak suretiyle oluşturulduğunu düşünen Aristoteles'in aksine Nietzsche, anlam dediğimiz şeyin kendisinin insanca metaforlar olduğunu vurgular[414].

Bunu gösterebilmek adına Nietzsche, bütün felsefî imkânlarını seferber eder. Güçlü ve son derece şairane bir üslûp geliştirir. Ancak Nietzscheci dönüşün önemi felsefî fikirlerini son derece etkileyici bir üslûpla aktarmasından gelmez. Daha derinde yatan çaba felsefeyi edebileştirmektir. Zira o bunu yaparak aynı zamanda hakikâti saf akıl ve açık bir dil aracılığıyla kayıpsız bir şekilde ifade etmeyi uman bir felsefe anlayışının

[413]Babette Babich, Zu Nietzsches Stil, Articles and Chapters in Academic Book Collections, sayı:17, 2009, s. 9.
[414] Sarah Kofman, Nietzsche and Metaphor (çev. Duncan Large), The Athlone Press, London, 1993, ss.14-15.

radikal bir eleştirmeni olarak karşımıza çıkar. Heit'ın son derece yerinde tespiti ile felsefenin edebileştirilmesi ile Tanrı'nın ölümü öğretisinin ortaya atılması arasında bir bağ kurulması gerekir.

> "Nietzsche'nin metinleri sadece Tanrı'nın ölümünden sonra değişen konstelasyonu ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda bunu kendileri de uygular. Böylece logos ve mitos arasındaki yanlış karşıtlığı açık ve örtük bir şekilde düzeltir. Yazma yöntemleri ve metinsel stratejilerindeki niteliksel farklılaşmalar, farklı türlerden bahsetmeyi ortadan kaldırmaz fakat daha ince ayrımlar gerektirir. Gerçekten de felsefe ve şiir gece ve gündüz kadar farklıdır: kişi aradaki farkı genellikle çok iyi anlar. Ancak alacakaranlıkta kesin bir sınır çizgisi asla çizilemez. Nietzsche'nin felsefi edebiyatı bu gri bölgede zarif ve bilinçli bir şekilde hareket eder. Bu nedenle haklı olarak sadece seçkin bir dil sanatçısı olarak değil, aynı zamanda felsefeyi şiir lehine terk etmeyen, ancak onu yeniden ve kısmen başka yollarla sürdüren önemli bir düşünür olarak kabul edilir[415]."

Şu hâlde onun felsefî projesini, Tanrı'nın ölümü üzerine yaptığı konuşmaları, ısrarla kullandığı edebî biçim ve bağlamları dikkate almadan bir şeyler söyleme girişimi başarısızlığa mahkumdur[416]. Bütün bir Nietzscheci yazma biçimleri, Tanrı'nın ölümü ifadesinin yarattığı uzamda meydana gelen devasa sorunlara çare olabilecek düşünme biçimlerinin sonucudur.

Söz konusu yazma biçimlerinin Tanrı'nın ölümü ifadesi ile neden bu kadar alakalı olduğu sorusu akla gelebilir. Burada Nietzscheci anlamda Tanrı'nın ölümü temasının muhtevasını hatırlamak yol gösterici olacaktır. Tanrı'nın ölümü basitçe dinlerin Tanrı'sının artık varolmadığı yahut kimsenin onlara inanmadığı/inanmaması gerektiği anlamına gelmez. Bu bütün bir sabit anlam çerçevesinin, değişmez hakikât iddialarının, kıymeti kendinden menkul değerler dünyasının ortadan kalkması anlamına gelir. Nietzsche'nin yepyeni ve ele gelmez bir üslup yaratma çabası, onun hakikâtin mahiyetine dair görüşleriyle el ele gider.

Nietzsche insanın hakikât diye yücelttiği şeyin esasında metaforlardan ibaret olduğu kanaatindedir. 1873 gibi oldukça erken bir tarihte yazdığı, "*Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* [Ahlakdışı Anlamda Hakikât ve Yalan Üzerine]" başlıklı metninde Nietzsche, henüz felsefî kariyerinin başlarında olsa da hakikât-metafor

---

[415] Helmut Heit, Literatur oder Lehre? Philosophisches Schreiben über und nach Gottes Tod, Nietzsche Zwischen Philosophie und Literatur (ed. Katharina Grätz; Sebastian Kaufmann), Universität Verlag Heidelberg, Heidelberg, 2017, ss. 222-223.

[416] Helmut Heit, Literatur oder Lehre? Philosophisches Schreiben über und nach Gottes Tod, Nietzsche Zwischen, s. 228.

ilişkisi üzerine düşünür. Bu metinde Nietzsche, bütün insanî kavramların kökeninde son derece keyfî metaforların yattığını öne sürer. Devamlı olarak şeylerin özlerini bildiğini ve bunu kavramsal olarak aktarabileceğini gündeme getiren kişi büyük bir yanılgıya düşmektedir çünkü zihnin (Intellekt) insanî perspektifin ötesine geçebilmesi için hiçbir imkân ve vasıtası yoktur. 'Kendinde şey (Ding an sich)' tarzı ifadeler, yaratıcısı da dahil kimse için hiçbir anlam ifade etmez. Bu türden kavramlar olsa olsa şeylerin (Dinge) insanlarla ne türden ilişkilere sahip olduğunu gösterebilir: "Ağaçlardan, renklerden, kardan ve çiçeklerden bahsederken, şeylerin kendilerine dair bir şeyler bildiğimizi sanırız oysa elimizde şeylerin orijinal özlerine hiç de uymayan metaforlardan başka bir şey yoktur (KSA 1: 879, WL, I)."

Böylece bütün kavramlarımızın kökeninde yatan şey esasında metaforik ilişkilerdir. İnsan devamlı olarak şeylerle birtakım ilişkilere girer ve bu ilişkiyi belirli bir kavramla isimlendirir. Daha sonra bu metaforik isimlendirme unutularak, o nesnenin özüne ait bir şey olarak değerlendirilmeye başlar. Soyutlama ve genelleştirme yoluyla söz konusu nesnenin bütün benzerleri de aynı mütehakkim ilişkinin muhatabı olurlar. Nitekim Nietzsche'ye göre her kavramın temelinde aynı olmayan şeylerin aynılaştırılması yatar. Nietzsche bunu yapraklar üzerinden örneklendirir. Esasında hiçbir yaprak birbirinin aynısı değildir. Oysa yaprak kavramı aynı olmayan teklerin farklılıklarının keyfi biçimde bir kenara bırakılması ve onları birbirinden ayıran şeyin unutulmasıyla ortaya çıkar. Böylece her kavramın temeli bireysel ve gerçek (wirklich) olanın unutulmasına dayanır (KSA 1: 880, WL, I). İnsandaki hakikât dürtüsü de (Trieb nach Wahrheit) kavramlarımızın metaforlara ve farklılıklara dayanan ama unutulan kökeninden kaynaklanır. Böylelikle hakikât (Wahrheit) dediğimiz şey, son tahlilde bir metafordan başka bir şey değildir.

> "Öyleyse nedir ki hakikât? Metaforlardan, metonimilerden, antropomorfizmlerden oluşan hareketli bir ordu. Kısacası şiirsel ve retorik olarak güçlendirilmiş, aktarılmış, süslenmiş ve uzun süre kullandıktan sonra, bir topluluğa sabit, kanonik ve bağlayıcı görünen insanî ilişkiler toplamı. Hakikâtler yanılsama oldukları unutulmuş yanılsamalardır, yıpranmış ve duyusal olarak güçsüzleşmiş metaforlardır, imgelerini (Bild) kaybetmiş ve artık madeni para olarak değil, metal olarak görünen paralardır (KSA I:880-881, WL, I)."

Nietzsche için metafor, basit bir söz oyunu olmaktan çıkar ve bütün bilmemizin hatta yaşamamızın kökenindeki edim haline gelir. Metaforlar insan yaşamı açısından vazgeçilmez öneme sahiptir. Nietzsche metaforları o denli önemli bulur ki insanın bütün

yapıp etmelerinin temelinde metaforların olduğunu düşünür. Rasyonel bir varlık olarak bütün eylemlerini soyutlamanın egemenliği altında gerçekleştiren insan bu sayede esasında metaforlara dayanan bir düzen, bir ayrıcalıklar, yasalar, tâbiyetler ve sınırlar dünyası oluşturur (KSA 1:881, WL, I). Esasında her metafor bireysel ve eşi benzeri bulunmayan bir dil edimidir ve bütün sınırlamalardan kaçar. Fakat bir kavram haline dönüştürülüp metaforik kökenleri unutulduklarında, o zaman mantık ve matematiğin titizliği ve soğukkanlılığı kavramda egemen hâle gelir (KSA 1:881, WL, I).

Metaforlar oluşturmak, metaforlarla düşünmek insanın vazgeçebileceği, bir kenara bırakabileceği bir şey değildir. Metafor oluşturma dürtüsü, insanın bir an bile yok sayılamayacak bir özelliğidir çünkü onu yok saymak insanı yok saymak demektir. Gerçi bu dürtü, insanın akıp giden kavramlardan düzenli ve katı bir dünya etme isteği tarafından ortadan kaldırılmaya çalışılır. Fakat asla yok edilemez, ancak baskılanır (KSA 1: 887, WL, II). Kavramların metaforlara dayanan kökenini unutmak, daimî olarak devam eden metaforlar oluşturma dürtüsünü bastırmak yoluyla insan, kendisini huzurlu, güvenli ve tutarlı bir dünyanın parçası olarak görmek ister. Fakat bu aynı zamanda tahakkümün de ortaya çıktığı, hem de son derece güçlü biçimde çıktığı bir dünya yaratır. Metafora dayalı kökenlerini unuttuğu için kimi kavramların saf olduğuna, a priori olduğuna, duyulardan tamamen bağımsız olduğuna hükmeden kişi, mutlak adaletin de bu kavramlar vasıtasıyla sağlanabileceği illüzyonuna kendisini kaptıracaktır. Kendini bu kavramlara adayarak, bu kavramları yanlış kullandığına inandığı yahut onlara saygısızlık ettiğine hükmettiği şairleri, sanatçıları şehirden kovmaya kadar gidecektir[417]. Böylelikle esasında unutmaya dayanan, değişmez hakikâtlerin peşinde insan Nietzsche'nin tabiriyle bir avuç kesinliği sonsuz ihtimallerin güzelliğine tercih eder hâle gelir.

Nietzsche'nin yazma biçimlerine verdiği önem, bu felsefî kavrayışın ufkunda şekillenir. Dil üzerine düşünmek, dilin kökeninde metaforların yattığını, kavramların asla sabit-değişmez köklere sahip olmadığını öne sürmek, yepyeni bir biçimle yazmayı gerektirir. Kofman'ın da dile getirdiği üzere, bu oldukça erken tarihli eserde ortaya çıkan metafor kavrayışı, orta ve geç dönemde ortaya çıkacak olan son derece orijinal felsefî konum ve üslûbun hazırlayıcısıdır. Bu yeni felsefede sanat, bilim ve felsefe yepyeni bir ilişki ağı içerisinde gündeme gelecektir. Uzun zaman boyunca felsefe ve bilim daha doğru

[417] Sarah Kofman, Nietzsche and Metaphor (çev. Duncan Large), The Athlone Press, London, 1993, s. 46.

ifade edebilmek adına imge kullanımından kaçınmış ve metaforu felsefenin dışına itmiştir. Bu kavrayışta filozof metaforu ancak didaktik nedenlerle yahut son derece tâli bir araç olarak ve her zaman son derece büyük bir dikkatle kullanmak durumundadır. Böylelikle filozoflar da esasında felsefelerinin ve kullandıkları kavramların metaforlara dayanan temellerini gizlemeye çabalamışlardır. Buna karşılık Nietzsche metafor ve kavram arasındaki sınırı ortadan kaldırmak ve kavramı da esasında bir tür metafor olarak görmek suretiyle metaforların serbestçe kullanıldığı yepyeni bir felsefe kavrayışı gündeme getirir ve bunu salt bir edebiyatçı olarak görülerek felsefe mahfillerinin dışında bırakılmak pahasına yapar. Ancak bu türden bir durum da Nietzsche açısından kötü bir şey olarak görülmeyecektir çünkü felsefe-edebiyat karşıtlığının kendisi esasında metafiziksel düşünmenin bir neticesidir[418]. Eğer metaforlar dilimizi ve bütün bir dünyamızı oluşturuyorsa, felsefe ve edebiyat birbirinden ayrılamaz hâle gelecektir.

Düşünmenin estetize edilmesi yoluyla ortaya çıkan felsefî kavrayış görünüş-gerçeklik, edebî-felsefî türünden ayrımları sorgulanır hâle getirip yerine göre ortadan kaldıracak ve dünyayı kişinin sanatsal formlar aracılığıyla oluşturduğu kendi üretimi hâline dönüştürecektir. Sanatsal yaratıcılık ayrıca yokluklarında dünyanın daha eksik olacağı yeni formlar keşfeder ve yeni değerler ve anlamlar ortaya koyar. Böylelikle Nietzsche'ye göre kasıtlı olarak metaforların kullanılması, üslûbun ve edebi formların düşünmede önemli bir noktaya gelmesi esasında soylu bir isteme işaret edecektir. Çünkü metaforları kullanmak tek bir perspektife bağlı kalmak yerine daima belirli bir mesafede kalmayı, dünyayı başka gözlerle görebilmeyi beraberinde getirir. Kişi böylelikle tek bir perspektifin kölesi olmayacak, kendinde gerçeklik türünden çiğliklere düşmekten kaçınacaktır[419].

Bu konum bir perspektifin diğer bütün perspektiflere galebe çalarak kendisini yegâne alternatif olarak sunmasına meydan okuyan bir konumdur. Nietzsche açısından bir perspektifin, bütün perspektiflere üstün gelmesi ölümün hayat, öte dünyanın bu dünya, çileci idealin sanatçı, Hristiyanca olanın Dionysos, ortalamanın seçkin karşısındaki zaferini imler. Zira dünyayı sabitlikler içinde kavrama söz konusu olduğunda ahlâk ve kavram hemen hemen aynı yerde dururlar. Kofman'ın ifadesiyle bu ikisi doğal

[418] Sarah Kofman, Nietzsche and Metaphor, s. 17.
[419] Sarah Kofman, Nietzsche and Metaphor, s. 78.

müttefiklerdir. Ahlâk kendi evrensellik iddialarını garanti altına alabilmek adına kavramın genelleştirici doğasından faydalanır. İkisi de kendisini hakikât formu olarak sunarlar oysa ikisi de esasında bir hiçlik istemidir[420]. Çünkü her ikisi de ihtimaller arasından bir ihtimal, perspektifler arasından bir perspektif olduklarını unutmak ve unutturmak üzere inşa olunur. Olması gereken söz konusu metaforların farkına varmak, bu metaforlardan kaynaklanan perspektifler çokluğunu kabullenmektir. Nietzsche'nin edebi olanı kendi felsefesine dahil etme çabası, söz konusu perspektifler çokluğunu bünyesine katabilmeyi arzulamasıyla doğrudan alâkalıdır. Kofman, titiz bir filolog olan Nietzsche'nin, tek bir perspektife hapsolmamak, kavramların sabitleyici doğasından kaçınmak, metafiziksel ayartmaların neden olacağı yanlış anlaşılmalardan kurtulabilmek adına stratejik biçimde kendisini bir şaire dönüştürdüğünü vurgular. Bu amaçla o metaforları felsefesinin merkezine yerleştirip çeşitlendirmiş, geleneksel metaforları tekrar edip onlara yenilerini eklemiş ve bunları sınırlarına kadar genişleterek sonuçlarını test etmiştir. Metaforları çoğaltmak ve üslûbu edebileştirmek tek bir doğru yahut diğerlerinden daha doğru bir metaforun olmadığını, doğru dediğimiz şeyin belirli bir perspektif çerçevesinde dünyanın temellük edilmesi olduğunu gösterir[421].

Nietzsche bunu gösterebilmek adına, bir üsluplar çokluğu yaratır. Hakikâtin olmadığı bir ortamda hakikâte referansta bulunan yazma biçimlerinin de hiçbir anlamı kalmayacaktır. Bu nedenle onun metinleri devamlı olarak yeni biçimlerin arandığı metinler olarak karşımıza çıkar. Onun metinlerinde okuru sürekli teyakkuzda tutacak şekilde metinlerle, ifadelerle oynanır. Kimi zaman birbirini nakzeden ifadeler artarda kullanılır. Görüşler çeşitli edebî figürler aracılığıyla dile gelir ve böylelikle Nietzsche bir yazar olarak kendisini hem gösterir hem de gizler. O, edebi form ve biçimleri kullanmak suretiyle tek bir perspektife bağlı kalmadığı gibi okuru da bu türden bir duruma mahkûm bırakmak istemez. Daha doğrusu okura tek bir perspektifin imkânsız olduğunu, yaşamda düşünce başta olmak üzere hiçbir şeyin sabitlenemeyeceğini göstermek ister.

Onun bütün bir soykütük projesi değişmez, ebedi olarak kutsadığımız bütün değer ve yargıların kökeninde yatan yorumları, değerlendirme biçimlerini ifşa edebilme çabasıdır. O, dünyadaki hiçbir hareketin sabit ve belirli bir noktaya doğru aktığını

[420] Sarah Kofman, Nietzsche and Metaphor, ss. 57-58.
[421] Sarah Kofman, Nietzsche and Metaphor, s. 102.

düşünmez. Bir fragmanda belirttiği gibi, onun açısından tek temel gerçek hiçbir erek/hedef durumun (Zielzustand) olmadığı gerçeğidir. Buna karşı ortaya sunulan her felsefî yahut bilimsel hareket -Nietzsche örnek olarak mekanik dünya görüşünü gösterir- bu tek gerçek tarafından çürütülmeye yazgılıdır. "Bu gerçeğin hakkını veren bir dünya anlayışı arıyorum" der Nietzsche "oluş bu tür nihai niyetlere başvurmadan açıklanmalıdır: oluş her an haklı görünmelidir (KSA 13: 34, NF-1887,11[72])." Oluş sadece sistemlerde değil, sadece görüşlerde değil aynı zamanda yazma biçimlerimizde de haklı gösterilmelidir. Onun üslup konusundaki hassasiyeti de bu gerçeğin hakkını veren arayışa matuftur. Düşünceler öyle bir üslûp altında vücuda getirilmelidir ki, okur devamlı olarak metnin anlamını sabitlemeye karşı tetikte olması gerektiğinin bilincinde olmalıdır.

Böylece açıktır ki, Nietzsche düşüncesinde edebi olan ile felsefî olanın bir araya gelişi, felsefî düşünceleri zorlama biçimde edebi biçimlerle ifade etme yahut bir takım tez ve öğretilerin edebî formlar kisvesinde sunma isteğinin bir tezahürü değildir. Edebiyat ve felsefe ilişkisi asla dışsal olmayan çok daha derin bir ilişkidir. Edebî ifade ve temsil biçimleri tam da düşünme hareketinin kendisine karşılık gelir ve paradoksal biçimde Nietzsche'nin felsefî önemi onun geleneksel felsefî biçimleri reddederek, edebî formlardan yararlanan yeni felsefî biçimler gündeme getirmesinde yatar[422]. Edebî form, düşünmenin özgürleştiği bir yüzeye karşılık gelir. Nietzsche'de felsefenin edebî formlarla olan ilişkisi bahsetmiş olduğumuz kaygılar ekseninde şekillenen ve giderek onun felsefesinin temeline doğru yayılan bir ilişkidir.

Şiirsel biçimleri düşüncesinin bir parçası hâline getiren Nietzsche bunu yaparken felsefeden asla vazgeçmemiştir. Uzunca bir süre Nietzsche'nin gayri-ciddi bir düşünür olarak yaftalanmasına neden olan şiir düşkünlüğü, felsefe pahasına gerçekleşmez, felsefeyle birlikte gerçekleşir. Burada felsefe ile şiir, felsefe ile edebi stratejiler arasında kesin bir tercih yapılarak, diğer taraf yok sayılmaz ve bu yüzden Nietzsche düşüncesini şiirselleştirirken, filozof kalmayı da başarabilir[423].

[422] Philipp Schwab, Rück- und vorsichtig lesen': Nietzsches ‚aphoristische' Denkform, Nietzsches Literaturen (ed. Ralph Häfner, Andreas Urs Sommer, Sebastian Kaufmann), De Gruyter, Berlin, 2019, s. 54.
[423] Katharina Grätz; Sebastian Kaufmann, Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Zur Einführung., s. 13.

Bu nedenle o, felsefî serüveninin başından sonuna kadar sanatçı-filozof ideasından vazgeçmez. Şair-filozof yahut sanatçı-filozof ideali, bütün felsefî kariyeri boyunca Nietzsche düşüncesinin çekim noktalarından birisi olarak kalır. Henüz 1872 gibi erken bir tarihten günümüze kalan fragmanların birisine Nietzsche, "estetik değeri olan bir sanat eseri vücuda getiren tamamen yeni bir filozof-sanatçı türü hayal edebildiği"nden (KSA 7: 431, NF, 1872 19[39]) bahsederken, 1886'da akıl sağlığını yitirmeden birkaç sene evvel yazdığı bir notta bu ideali tekrarlar. Ona göre geç kalmış olan şair-filozof hayattaki her şeye, hatta bayağı olana (das Gemeine) dahi muzipçe bir gülümseme ve mutlulukla bakan birisi olacaktır:

> "Belki de sözcükler dünyası için de benzer bir şey vaat ve tasavvur edilebilir. Yani bir gün cüretkâr bir şair-filozof gelecek, tükenme noktasına gelecek kadar rafine ve "geç doğmuş", ama halkın ahlakçılarının ve eskinin kutsal adamlarının dilini konuşabilecek ve bunu sanki kendisi de "ilkellerden" biriymiş gibi o kadar bilinçsizce, o kadar özgün, o kadar coşkulu, o kadar neşeli bir şekilde yapacak. (KSA 12: 240, NF, 1886, 6[22])."

Bir gün kelimeler dünyasına da çocukça saflığa ve muzipliğe sahip olan, bir şair-filozofun geleceği ideali ilk eserinden son eserine kadar onu ilgilendiren bir husustur. Bu şair-filozofun gelme zamanı genellikle müphem bir geleceğe atılır. Ancak bu salt bir ütopya yahut temenni de değildir. Çünkü Nietzsche, her ne kadar bu şair-filozofu geleceğe ait olan bir figür olarak görse de kendisi de edebiyatın felsefe ile olan sınırlarını sıklıkla ihlal etmeye çabalar. Grätz ve Kaufmann tarafından yerinde bir şekilde ifade edildiği üzere o, çalışmalarında edebiyat ve felsefe arasındaki ilişkiyi oldukça sıra dışı bir tutarlılıkla canlı tutmuş, edebi temsil araçlarını eserleri açısından olmazsa olmaz vasıtalar olarak kullanmış, metinlerinde felsefe ve şiirin birbiriyle nasıl ilişkili olduğu sorusu etrafında biteviye dönmüş ve hem bir şair hem de Zerdüşt gibi tasnif edilemez bir metnin yazarı olarak zaman zaman sınırın öte yanına geçmiştir. Eserlerinin dünyasını şiirlerin, aforizmaların, denemelerin, diyalogların ve mesellerin (Parabel) oluşturduğu bir filozof olarak Nietzsche kendi çağına dek olan vücut bulmuş olan felsefe yapma geleneklerini tahrif etmiş, felsefî ifade biçimlerini ve felsefe yapma tarzlarını önemli ölçüde genişletmiştir[424].

> "Nietzsche'nin tüm metinleri, genellikle edebîliğin kanıtı olarak kabul edilen dil ve üslup özelliklerinin büyük bir yoğunluğunu sergiler. Retorik mecazlar ve figürlerle doludurlar, metaforları, ünlemleri ve retorik soruları, anaforları, paralellikleri ve

[424] Katharina Grätz; Sebastian Kaufmann, Nietzsche als Dichter: Zur Einführung, Nietzsche als Dichter, Herausgegeben von Katharina Grätz und Sebastian Kaufmann, De Gruyter, Berlin, 2017, s.1.

> antitezleri yoğun bir şekilde kullanırlar ve cümlelerin temposuna kadar müzikal ilkeleri takip ederler. Nietzsche'nin bir yandan geleneksel formlarla nasıl bağ kurduğu, ama sonra onlara kendi özgün karakterini verdiği görülebilir; bu şekilde geleneksel metaforları ve sembolleri ele alır ve onlara yeni anlamlar yükler. Ayrıca dille oynama eğilimi de dikkat çekicidir; zaman zaman sözcük seçimi anlamsal içerik tarafından değil, tonal ve ritmik nitelikler tarafından kontrol ediliyor gibi görünmektedir. Yalnızca geleneksel felsefi yazma biçimleriyle değil, çağdaş edebiyatla karşılaştırıldığında da açık bir fark ortaya çıkar: Şiirsel gerçekçilik edebiyatı sanatsal karakterini gizleme eğilimindeyken, Nietzsche metinleri sanatsal retorik dilsel biçimini özdüşünümsel bir şekilde tekrar tekrar ön plana çıkarır[425]."

Bir filozof olarak Nietzsche'nin felsefî ifade biçimlerini ve felsefe yapma tarzlarını önemli ölçüde genişlettiği tespiti, onun şairlerin sürekli olarak, doğanın ve insanî şeylerin yeni ve daha iyi bilgisine doğru yeni yaklaşımlar açtığı düşüncesiyle tutarlıdır. Ona göre insan bilgisine sürekli olarak yeni perspektifler katan şairin karşılaştırmaları, metaforları daha evvel duyulmamış özdeşlikler olarak verilirler ve bu özdeşlikler aracılığı ile de bir bilgi alanı açarlar. (KSA 9: 77-78, NF-1880,3[108]).

Nietzsche bunu tasdik edercesine sıklıkla kendi felsefî projesini de edebî ve estetik kavramlar ışığında tanımlar. Sözgelimi *Şen Bilim*'de bir pasajda, sanatçılardan öğrenmemiz gereken şeyin dünyaya nasıl bakmamız, dünyayı ve nesneleri nasıl görmemiz gerektiği olduğunu söyler. Buna göre sanatçılar bize, kendi içlerinde güzel, çekici, arzu edilir olmayan nesneleri öyle görebilmeyi öğretirler. Böylece insan nesnelere bütünüyle şeffaf olmayan bir yüzey kazandırabilir ve kendi hayatının şairi olabilir (KSA 3: 530, FW, 299). Başka bir yerde Nietzsche, kişinin kendi karakterine üslup (Stil) vermesi gerektiğini ifade eder ve bunu büyük ve nadir bir sanat (Kunst) olarak tanımlar. Burada kişi kendi doğasının güçlü ve zayıf yönlerini onlara sanatsal bir görünüm verene kadar ele alıp inceler (KSA 3: 538, FW, 290). En önemli felsefî projelerinden birisi olan değerlerin yeniden değerlendirilmesini, esasında edebi yahut sanatsal bir kavram olan 'yorum' kavramı üzerinden gerçekleştirmek ister. Değerler ve dünyaya bakışımız yorumlar üzerinden gerçekleşiyorsa, bu yorum üzerinden inşâ etme projesinde yaratıcılık, olaylar ve değerlerle etkileşimimizin merkezinde yer alır ve bu etkileşim varlıktan ziyade

[425] Katharina Grätz; Sebastian Kaufmann, Nietzsche als Dichter: Zur Einführung, s.2.

oluş çağrışımları taşır. Nesnelerin ve değerlerin dilde inşâ edildiği düşünüldüğünde, edebi yaratım özellikle önemli görünür[426].

Bir filozof olarak Nietzsche'de, her şeyden önce, şiir ve şiirsellik her zaman önemli bir yer tutar. Şiir burada, romantikler için olduğu gibi, düzyazıya da sızabilecek bir mahiyettedir. Nitekim o, büyük düzyazı ustalarının esasında açık yahut gizli şairler olduklarını ve iyi bir düzyazının ancak şiirin ufkunda vücuda gelebileceğini düşünür (KSA 3: 447, FW,92).

Büyük bir düzyazı ustası olarak Nietzsche de kendi metinlerini şiirsel bir kavrayışın ufkunda ve edebî formları kullanmak suretiyle vücuda getirir. Onun metinlerinin en karakteristik edebî biçimlerinden birisi hiç şüphesiz, fragman ya da aforizma formudur. Nietzsche'de aforizma formu tam da onu sanatsal biçime, edebi üsluba yaklaştıran şeydir. Sommer haklı olarak Nietzsche'nin aforizma formunun nihai belirlenimlerden vazgeçmekle karakterize edildiğine dikkat çekerken, aforizma ile birlikte düşüncenin biçimsel ve özsel olmak üzere, kategorik olarak birbirinden farklı iki biçime ayrılamaz hâle geldiğine işaret eder. Bu nedenle, aforizma formunun yoğun biçimde ilk kez ortaya çıktığı *İnsanca Pek İnsanca*'yla birlikte paradoksal bir durum ortaya çıkar. Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'ndan sonra nihai referans çerçevesi olarak sanata veda ettiği anda, kendisi bir sanatçı olmaya başlar çünkü Nietzsche'nin felsefesi, aforizma yazımıyla büyük bir edebi biçim kazanır[427].

Nietzsche, aforizmalarla yazmak suretiyle kendi felsefesine bitmek bilmeyen bir güncellik vermek ister. O, zamana karşı dirençli sürekli olarak yeniden yorumlanmaya açık bir biçim oluşturma amacındadır. Bu bir anlamda ölümsüzlük için çabalamak olacaktır. Aforizma da bu çabaya en uygun form olarak görülür. Kendisini bir aforizma ustası olarak gören Nietzsche aforizmayı sonsuzluğun biçimi olarak tanımlar.

> "Zamanın dişlerini boşuna geçirdiği şeyler yaratmak; biçimde, özde küçük bir ölümsüzlük için çabalamak - kendimden daha azını talep edecek kadar alçakgönüllü olmadım hiçbir zaman. Almanlar arasında ilk ustası olduğum aforizma, 'sonsuzluğun' biçimleridir; benim tutkum başkalarının bir kitapta söylediğini on cümlede söylemektir - başkalarının bir kitapta söylemediğini... (KSA 6: 153, GD-Streifzuege-51)."

[426] Salim Kemal, Nietzsche, Creativity and The Redundancy of Literary Value, Nietzsche Studien, 21, 1992, s. 66.
[427] Andreas Urs Sommer, Nietzsche und Die Folgen, ss. 29-30.

Onun aforizmayı sonsuzluğun biçimi olarak tanımlaması, sadece aforizmanın yazarın uzun yıllar okunmasına vesile olacak bir form olması anlamına gelmez. Hatta bu Nietzsche açısından birincil amaç da değildir. Aforizmaya başvurmanın temel nedeni aforizmaların anlamın sabitlenmesine olan güçlü dirençleridir. Aforizma yoğunlaştırılmış bir nokta gibi birçok anlamı aynı anda içerisinde barındırır. Anlamın bağımsız bir mahiyette olmadığını, onun algılarımıza bağlı olduğunu düşünen Nietzsche, düşünme alışkanlıklarımızla fizyolojik eğilimlerimiz arasında yakınlıklar bulur. Tam da bu nedenle o üslûbu yetkinleştirmenin, düşünmeyi yetkinleştirmek olduğunu (KSA 2: 610, WS 131) düşünür. Anlamı sabitlemeyen, onu çoğaltan aforizmalarla yazmak, başka türlü düşünebilme umut ve çabasının bir tezahürüdür. Üstelik aforizmalar vasıtasıyla ilerleyen üslubu felsefe okumalarına hâkim olan değer yargılarını bozmak ve felsefî düşünce için yeni bir ortam sağlamak amacını da güder[428].

Aforizmalar her ne kadar kısa ve bir çırpıda dile gelmiş gibi görünseler de uzun bir zihinsel çabanın sonucu vücuda gelen felsefî parçalardır. Nitekim Nietzsche, '*Kısalığı Suçlayanlara Karşı*' başlığını taşıyan bir fragmanda kısaca ifade edilen bir düşüncenin, çok uzun bir düşüncenin meyvesi ve hasadı olabileceğine işaret eder. Fakat bu alanda acemi olan ve henüz bu konuda düşünme yetkinliği kazanmamış okur, yazarın ifade biçimlerini henüz gelişmemiş bir embriyo olarak görerek yazarı suçlayabilir (KSA 2: 432, MAM II, VM, 127). Oysa Nietzsche söz konusu olduğunda aforizma kullanımı hem biçim hem de içerik bakımından, son derece radikal bir çabaya matuftur. Nietzsche'nin kendisi de aforizmayı ardında uzun düşünme zincirleri barındıran bir form olarak görür. Görünüşteki aceleciliğine rağmen, Nietzscheci aforizmalar uzun bir çalışma ve çabalamanın ürünüdürler.

> "Nietzsche'nin son derece dikkatli biçimde hesaplanmış olan üslûbu başarılı bir edebi sanatın ürünüdür. Sadece Edgar Allan Poe yahut Friedrich Hölderlin gibi şairlerin değil aynı zamanda Paul Valèry, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Mark Twain ve diğerlerinin de işaret ettiği üzere, şiirin sırrı tam da bu metodik hesaplama yahut metinsel çalışmadır. Onlardan öğrendiğimiz, şiirin öznel ifade ve duygudan ziyade zorunluluk ve yasa olduğudur. Şiir her şeyden evvel kuraldır. Nietzsche de genellikle yazım tarzına atfedilen ihtiyatsız acelecilik damgasının aksine fırsat bulduğu her ânı, bu şiirsel zanaatı prova ederek geçirmiştir[429]."

[428] Jill Marsden, Nietzsche and the Art of the Aphorism, A Companion to Nietzsche Edited by Keith Ansell-Pearson, Blackwell, 2006, s. 27.
[429] Babette Babich, Words in Blood, Like Flowers State University of New York Press, Albany, 2006, ss. 22-23.

Böylelikle onun aforizmalara dayanan üslûbunun ilk bakıştaki yüzeyselliği derinlikten kaynaklanan bir biçim kazanır. Hatırlanacağı üzere Nietzsche'de yüzey ve derinlik arasında son derece katmanlı ve girift bir ilişki mevcuttur. Nietzsche'nin Yunanlar için başvurmuş olduğu bu metafor onun üslûbuna da uygulanabilir. Onun ilk bakışta kolay anlaşılır, bir çırpıda söylenivermiş, üzerine düşünmeye pek de gerek yokmuş gibi görünen üslûbunun temelleri son derece derinde konumlanır. Bu üslûp derin olduğu için yüzeydedir. Babich buradan hareketle Kant'ın sanat eseri tanımını Nietzsche'nin üslubuna uygular. Tıpkı bir sanat eserinin doğa ürünü değil de sanat ürünü olması ama buna karşılık sınırlamalardan azade görünmesi gibi Nietzsche'nin felsefi üslubu da oldukça tesadüfi ve bir çırpıda akla gelen düşüncelermiş gibi görünmesine rağmen, çok uzun ve planlanmış düşünsel mesailerin ürünüdür. Nietzsche'nin nokta-i nazarından felsefi yazımda sanatsız bir üslûp yani açık ve net bir yazım tarzı, kendinden habersiz olduğu ve kendi üzerine düşünmediği sürece, özünde felsefi olmayan bir yazım biçiminden başka bir şey olmayacaktır. Bununla birlikte Babich, Batı felsefe geleneğinde sanatsal yahut çokça düşünülmüş bir üslûba şüpheyle yaklaşıldığını, Nietzsche'nin üslûp farkındalığını talep eden refleksif konumuna karşılık, üslûp yoluyla zenginleştirilmiş bir metnin, anlamı karanlıklaştıracağından korkulduğunu, metnin dolaysızlığını bozduğuna inanıldığına işaret eder[430].

Felsefedeki aforizmalara ve genel olarak üslûp üzerine düşünmeye karşı temkinli bakışa karşılık, Nietzsche de bu uzun süre prova edilmiş aforizma ile karşılaştırıldığında klasik felsefî üslubu ve yazma biçimlerini ciddi biçimde küçümser. Ünlü Oedipus'a göndermede bulunan Nietzsche, aforizmalarında bulunan çok anlamlılığın Oedipus ve Sfenks için dahi çözülmesi güç olduğunu dile getirir ve ekler "Ben makale (Abhandlung) yazmam: onlar eşekler ve gazete okurları içindir (KSA 11: 579, NF-1885,37[5])." Buradan da açıktır ki, Nietzsche'nin aforizma formunu benimsemesi hiç de rastgele bir durum değildir. Onun klasik makale formunun anlatımından uzak durması, anlatısallıktan bağımsız işleyen aforizmalara başvurması okurda gerçekleştirmek istediği temel değişiklikle de alâkalıdır. Aforizmaların devamlı kesilen temposu, birbirini takip eden konuların tüketilemez birikimi, seslerin polifonisi ve aynı anda çok çeşitli bakış açılarına

[430] Babette Babich, Self-Deconstruction: Nietzsche's Philosophy as Style, Soundings: An Interdisciplinary Journal, Vol. 73, No. 1, 1990, s. 107.

sahip bir form yaratma isteği Nietzsche'nin çeşitli yerlerde eleştirdiği belirli türden gramatik alışkanlıklardan kopuş çabasının bir ürünüdür[431].

Bununla birlikte Nietzsche aforizmanın yaşadığı çağda yeterince ciddiye alınmadığının da farkındadır. Bu hiç şüphesiz düşünme alışkanlıklarıyla alâkalıdır ve Nietzsche bu alışkanlıkları yerinden etmek ister. O, aforizma sanatıyla birlikte bir yorum sanatının da ortaya çıkacağını düşünür. Burada okumak basit bir eylem değil, bir sanat hâlini alacaktır. Bu nedenle Nietzsche okurdan kendisini daha iyi, daha dikkatli okumasını ister. Okumayı bir sanat olarak icra edebilmek için kendi çağında öğretilmeyen bir şeye ihtiyaç olduğunu düşünen Nietzsche, yazılarının okunabilir hâle gelmesi için henüz zaman olduğunu düşünür. Son derece hızlı yaşayan modern insan, onun aforizma sanatının bir okuru olamayacaktır. Çünkü ona göre okur, bir çırpıda yazılmış gibi görünen aforizmalara uzun saatler harcamalıdır. Devamlı dönüp durmalı, çözüldü zannedilen bir meseleye tekrar tekrar dönebilmelidir. Bu nedenle Nietzsche kendisini iyi okuyabilecek kişinin hiçbir şeye vakti olmayan modern insan gibi olmamasını, tabiri caizse sürekli geviş getiren bir inek sabrına sahip olmak gerektiğini söyler (KSA 5: 256, GM,Vorrede,8).

Nietzsche, bu tür bir okur yaratabilmek amacıyla, acelesi olan bir okuru hayâl kırıklığına düşürmeyen hiçbir şey yazmamayı şiar edindiğini dile getirir. Bir filolog olarak, okurundan da bir filolog titizliği ve sabrı bekler. Okura düşen "bir kenara çekilmek, acele etmemek, durgunlaşmak, yavaşlamak - tıpkı bir kuyumculuk sanatı ve kelime uzmanlığı gibi, tüm ince dikkatli işleri yapmak" tır. Böylelikle okur iyi okumayı yani "yavaş, derin, geriye doğru ve dikkatle (rück- und vorsichtig), art düşüncelerle (Hintergedanken), açık bırakılmış kapılarla, hassas parmaklarla ve gözlerle okumayı" öğrenir. Nihayet okurlarına şöyle seslenir Nietzsche: "Benim sabırlı dostlarım, bu kitap sadece kusursuz (volkommene) okuyucular ve filologlar içindir: beni iyi okumayı öğrenin! (KSA 3: 17, M,Vorrede,5)"

Philipp Schwab, Nietzsche'nin bu satırlarda kullandığı rücksichtig ve vorsichtig sıfatlarının kullanımı açısından Nietzsche'nin okurdan talep ettiği okuma tarzının bir çözümlemesini yapar. Rück (Rücken), Almanca'da arka anlamına gelmekteyken Vor, ön

[431] Jill Marsden, Nietzsche and the Art of the Aphorism, A Companion to Nietzsche Edited by Keith Ansell-Pearson, Blackwell, 2006, s. 28.

anlamına gelir. Nietzsche Rücksicht ve Vorsicht'i bilinçli olarak tercih ederek, her iki kelimeye içkin olan perspektif unsurunu ön plana çıkarır ve onları uzamsal-zamansal bir bağlama yerleştirir. Rück-sicht geçtiğimiz, arkada bıraktığımız yerlerin/satırların/düşüncelerin görünümünü, Vor-sicht ise gelecek olanın görünümünü ifade eder. Böylece Nietzsche okuru zamansal bir bağlama yerleştirerek, ondan hâlihazırda okuduklarını ve geride bıraktıklarını düşünmesini; aynı zamanda da gelecek olanı, beklenmekte olanı hatta henüz söylenmemiş olanın sonucunu öngörmesini talep eder. Okur ihtiyatlı bir konuma davet edilir. Böylelikle okuma, söylenmiş olanın daima yeniden değerlendirildiği ve henüz söylenmemiş olanın da devamlı yeni ışıklar altında görünmesine izin veren döngüsel bir süreç hâline gelir[432].

Böylece okur, Nietzsche'nin kimi zaman son derece radikal hâle gelen aforizmatik ifadelerine karşı bizzat yazarın kendisi tarafından uyarılır. Burada okura hatırlatılan şey, Nietzsche felsefesinin karşı çıktığı şeyin ne olduğunun da göz önünde bulundurulmasıdır bir bakıma. Okur, yazarın söylemek istediğini 'sabit' hale getirip, o konum içerisinden hükümler vermekten kaçınmalıdır. Yazar bir yandan kendi metnini her türlü tektipleştirme tehlikesine karşı korumayı amaçlarken bir yandan da okurdan devamlı olarak metnin kendisi ve üslup stratejileri üzerine düşünmesini ister. Aforizma formu bütün bunları sağlayabilmesi nedeniyle sonsuzluğun biçimi olarak tanımlanmıştır. Aforizma metnin ele geçirilemezliğinin, sona erdirilemezliğinin cisimleşmiş hâli olarak karşımıza çıkar. Yoğun sembolik ve metaforik karakteri itibariyle aforizma hem sistematikleştirilmeye hem de nihai bir anlam çıkarılıp sona erdirilmeye direnir. Aforizmanın okurdan talep ettiği şey biteviye yeniden ele geçirilmektir. Böylelikle metin daima açık kalacaktır.

Metnin açık kalması, anlamın sabitlenmemesi konusunda Nietzsche'nin gündeme getirdiği tek form aforizma değildir. Sommer onun üslup çeşitliliğine dikkat çekerken Nietzsche'nin aforizma biçiminde değil, aforizmalar biçiminde yazdığına işaret eder ve Nietzsche'nin üsluplarının kendi içinde ihtiva ettiği farklılığa odaklanmanın onun zengin dünyasına girebilmeyi kolaylaştıracağına dikkat çeker. Ona göre daha yakından bakıldığında, Nietzsche'nin 'aforizmalarının', kısa metinlerinin, yalnızca içerik olarak

[432] Philipp Schwab, Rück- und vorsichtig lesen': Nietzsches ‚aphoristische' Denkform, Nietzsches Literaturen, s. 52.

değil, biçim olarak da çok sayıda farklı biçimi gizlediği görülür: kısa diyaloglar kadar monologlar, deneysel talimatlar kadar kelimenin tam anlamıyla sivri epigramlar, minyatür anlatılar kadar hatırlatıcı işaretler, düzyazı şiirler kadar benzetmeler. Bu metinlerin çoğunun ortaklığı, kapladıkları sınırlı alanın kavramamıza izin verdiğinden çok daha fazlasının olmasıdır[433].

Metnin açık kalması, anlamın kesin çizgilerle dile getirilmemesi beraberinde birtakım dezavantajlar da getirecektir. Bunlardan en önemlisi zor anlaşılmak daha da ötesi anlaşılmamak olacaktır. Fakat Nietzsche bunu sorun olarak görmez. Bilakis kendisini daha da anlaşılmaz kılmak ister. Nitekim *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de "kendimi zor anlaşılır bir hâle getirmek için neredeyse her şeyi yapıyorum" der (KSA 5: 45, JGB, 27). Benzer şekilde *Tan Kızıllığı*'na 1886'da yazdığı önsözde şöyle der Nietzsche:

> "[Bu kitabın yazarı] belki de kendi uzun karanlığına/belirsizliğine (finsterniss), kendi anlaşılmazlığına, kendi saklılığına, kendi muammasına sahip olmak istiyordur. Çünkü biliyordur ki bunlara sahip olmakla şunlara da sahip olacak: bizzat kendi sabahına, bizzat kendi kurtuluşuna, bizzat kendi tan kızıllığına (KSA 3: 11, M, Vorrede, I)."

Metaforlar ve fragmanlarla yazmak, kendini bile isteye daha kapalı daha güç anlaşılır hâle getirmek ve bunu kurtuluşuna götürecek bir hamle olarak kavramak ne anlama gelir? Bunun temel nedenlerinden birisi Nietzsche'nin kitleler karşısındaki mesafeli tavrıdır hiç şüphesiz. Kapalı yazmak, güç anlaşılmayı istemek, sözlerinin değerini yitirmemesini istemek, yalnızca duyan kulaklara hitap etmeye çabalamak anlamına gelir. Buna göre metaforların, fragmanların, diyalog ve benzetmelerin iş başında olduğu bir yazım tarzı belirli bir okura hitap etme isteğinin bir sonucudur. Sadece seçkin kulaklara, Dionysos'un anlamak için kanıta ihtiyaç duymayan öğrencilerine ulaşmak isteyen bir çabadır bu. Harcıalem dili kullanmanın vülgarize olmak anlamına geldiği yerde, metaforlara dayalı zor bir üslup ile yazmak kendi gücünü hissetmek isteyen, harici tasdiklere ihtiyaç duymayan, daha Aristokratik bir çabanın dışavurumudur[434]. Bu nedenle "Birisinin bir kitabı anlaşılmaz bulması, o kitaba karşı bir itiraz değildir" der Nietzsche "belki de yazarın niyeti tam da buydu – 'birisi' tarafından anlaşılmak istemiyordu (KSA 3: 633-634, FW, 381)." Ona göre "her asil tin ve zevk, iletişim kurmak istediğinde kendi dinleyicisini de seçer ve onu seçerken diğerlerine karşı

[433] Andreas Urs Sommer, Nietzsche und Die Folgen, ss. 28-29.
[434] Sarah Kofman, Nietzsche and Metaphor, ss. 112-113.

da engellerini çizer." Nietzsche, bir üslubun bütün yasalarının kökeninin burada yattığını düşünür. Böylesi bir düşünceden doğan her üslup aynı zamanda bir mesafe yaratır, kolay erişilmeyi, kolay anlaşılmayı yasaklarlar ve kendilerini sadece tinsel bir bağ olan insanlara açarlar. "Ve bunu kendi aramızda ve kendi durumumda söylüyorum, - ne cehaletimin ne de mizacımın canlılığının siz dostlarıma karşı anlaşılır olmamı engellemesine izin vermeyeceğim (KSA 3: 634, FW, 381)."

Nietzsche bütünüyle anlaşılır olmayı bir tür taviz vermek olarak görür gibidir. Kendi yazılarının herkes için olmadığını düşünür. Bu sebeple kendi yazılarının havasını sıklıkla herkesin tırmanamayacağı yüksekliklerin havasına benzetir. *Ecce Homo*'da yazılarının havasını dağların zirveleri ile karşılaştırır ve alışık olmayanlar için üşütme tehlikesinin çok olduğunu söyler. Fakat bir kez alışanlar, bu yazıyı okuyabilecek güç ve haleti ruhiyeye sahip olanlar için her şey büyük bir dinginlikle ışıkta uzanır: "Yazılarımın havasını solumayı bilen herkes bunun yüksek bir hava, güçlü bir hava olduğunu bilir. İnsan bunun için yaratılmış olmalı, aksi takdirde üşütme tehlikesi hiç de az değildir. Buz yakındır, yalnızlık muazzamdır - ama ışıkta her şey ne kadar sakince uzanır! (KSA 6: 258, EH,Vorwort,3)" Georg, devamlı olarak felsefesinin kapalılığına opak karakterine yapılan bu göndermelerin, Nietzsche'nin yönteminin bir parçası olduğuna işaret eder. Bu onun, hakikâtin yokluğuna dair kavrayışını takip eden düşünme biçiminin bir ürünüdür ve onun düşüncesinin dilsel-eleştirel kanalına dayanan sürekli bir deneyden başka bir şey olamayan ve olmak istemeyen 'deneysel felsefesinin' karakterine karşılık gelir [435]."

Nietzsche, bütünüyle anlaşılır olmanın önüne geçmek adına her şeyi yapar. Edebi formları kullanma biçiminin had safhaya çıktığı *Zerdüşt*'te Nietzsche, öğretilerinin zor anlaşılır niteliğini iyiden iyiye kuvvetlendirir. *Zerdüşt*'te metaforlar, aforizmalar, benzetmeler, hikâyeler, diyaloglar, şiirler iç içe geçer. Gerek dilin ustaca kullanımı gerekse de farklı üslûpların iç içe geçtiği yapısı nedeniyle *Zerdüşt*, Nietzsche'nin sınırda yürüme projesinin en mümtaz örneği olarak anılabilir. Stegmaier'in son derece doğru biçimde işaret ettiği üzere, burada -ve tüm felsefî serüveninde- Nietzsche doğrudan öğretmek yerine Zerdüşt'ün işaretler (Zeichen) vermesini ve çeşitli işaretleri takip etmesini sağlar. Esasında Zerdüşt'ün başarılı ve başarısız bütün öğretileri işaretler olarak

[435] Jutta Georg, Hat Man Mich Verstanden. Nietzsche: Philosophieren in Metaphern, J. B. Metzler, Stuttgart, 2018, ss. 29-30.

kavranmalıdır. Zira o bütün bir felsefî dünyasını işaretler ve benzetmeler hâline getirmek adına *Zerdüşt*'ü de edebi bir form içre kurgular. Zerdüşt'ün temel özelliği işaretleri herkesten daha iyi anlayabilen, başkalarına da işaretler sunabilen bir karakter olmasıdır[436]. Zira Nietzsche tam da dünyanın anlamının bu benzetmeler, işaretler olduğu kanaatindedir. Yayımlanmamış bir *Nachlass* notunda şöyle dile getirecektir bu durumu: "İmgeler [Bilder] aracılığı ile sesler dans eder ve sessizlikler konuşur: ve eğer bütün bir dünya işaretler ve benzetmeler dünyası olmasaydı, ne anlamı olurdu bu dünyanın var olmasının! (KSA 11: 384, NF 1884, 31[51]) İşaretler, sonsuz oluş dünyasının erişebileceği yegâne yüzeydir. Eğer Nietzsche'nin bütün bir felsefî projesi çeşitli işaretler bırakarak daima işaret etmek olarak yorumlanabilirse, *Zerdüşt* hiç şüphesiz bu çabanın zirvesinde yer alır.

Zerdüşt'ün Nietzsche'nin bütün yazdıkları içinde, en azından yazarın kendisi için, son derece ayrıcalıklı bir yeri olduğu tartışmasızdır. "Yazdıklarım arasında" der Nietzsche "*Zerdüşt*'ün yeri başkadır. Onunla insanlığa şimdiye kadar aldığı en büyük armağanı verdim (KSA 6: 259, EH,Vorwort,4)." *Zerdüşt* sadece Nietzsche için önemli olmakla kalmaz, tüm dünyada Nietzsche alımlanmasında da başrolü oynar ve çoğunlukla filozofun magnum opus'u olarak değerlendirilir. Şaşırtıcı biçimde bir filozof olarak Nietzsche *Zerdüşt* aracılığıyla kendi yarattığı karakterle anılan edebiyatçıların arasına girer. Homeros'un Akhilleus'u, Cervantes'in Don Quijote'si, Goethe'nin Werther'i, Flubert'in Bovary'si gibi Zerdüşt de Nietzsche'nin yazarından ayrılamaz karakteri hâline gelmiştir. Ancak Grätz'in dikkat çektiği üzere, Nietzsche'nin Zerdüşt'ü diğer edebi-kurgusal eserlerin kahramanlarıyla karşılaştırılabilir olsa bile, onu biricik bir vaka haline getiren belirleyici bir fark vardır. Çünkü karşımızda açıkça edebi kurgu alanına ait bir eser figürü değil hem yaygın tür sınıflandırmalarını aşan hem de felsefe ile şiir arasındaki sınırları bulanıklaştıran melez bir metin figürü vardır[437]. Bu melez figür vasıtasıyla Nietzsche, Alman dilinin edebi zirvelerinden birisini yarattığı kanaatindedir. O kendisinden önceki birçok büyük edebiyatçı ve şaire saygı duyup, *Zerdüşt*'ün

[436] Werner Stegmaier, Nietzsche's Doctrines, Nietzsche's Signs, Journal of Nietzsche Studies, 2006, No. 31, s. 22.
[437] Katharina Grätz, Zarathustra als fiktive Figur, Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur (ed. Katharina Grätz & Sebastian Kaufmann), Universität Verlag Heidelberg, 2016, s.357.

öncüllerinin daha çok şairler arasında aranması gerektiğini ima etmekle birlikte, *Zerdüşt*'ün benzersiz olduğu kanaatindedir.

> "Onunla mizan edildiğinde insanlığın geride kalan bütün eylemleri yoksul ve koşullu (bedingt) görünür. Bir Goethe, bir Shakespeare bu olağanüstü tutku ve yükseklikte bir an bile nefes alamazlardı. *Zerdüşt*'le yan yana konduğunda Dante salt bir inanandan ibarettir ve hakikâti bizzat yaratan, dünya düzenleyen bir tin, bir kader değildir (KSA 6: 343, EH,Za,6)."

Bu oldukça cüretkâr iddiaların mahiyeti elbette son derece tartışmalıdır. Ancak bir şey kesindir ki, *Nietzsche* Zerdüşt vasıtasıyla düşünmeyi estetize etme projesini doruk noktasına çıkarır. Zerdüşt'le birlikte okur, edebî-felsefî sınır noktasında yürümeye başlar. Metin gerçekten de edebî-felsefî bir sınır noktasıdır çünkü bir yandan Nietzsche'nin bazı temel felsefî söylemlerini gündeme getirir ve bir yandan da güçlü bir kurgusal mahiyet taşır. *Zerdüşt*'ün mahiyeti ve zorluğunu Sommer şöyle dile getirir:

> "Nietzsche'nin tüm eserleri arasında bu en anlaşılmaz olanı, kopuk (angerissenen) fikirlerin, şahsi tecrübelerin, Tanrısız-dinî vizyonların, karanlık kehanetlerin ve parlak ihtilafların, meşum cümlelerin, teatral monologların (...) neredeyse kavranılmaz bir örgüsüdür. Fakat her şeyden önce, felsefeyi bir mit mertebesine yükseltme girişimidir[438]."

Nietzsche, kurgu-kuram arasında salınan bir felsefî metin vücuda getirmekle, geleneksel felsefeye bir kez daha meydan okur. Nitekim Gadamer, Zerdüşt üzerinden Nietzsche felsefesinin düşünen insan için daima bir meydan okuma olarak kaldığına işaret eder. Bir tür aşırılıklar dehası, radikal bir deneyci olarak Nietzsche'nin düşüncesi kavramsal analize ve geleneksel felsefî bağlama entegre edilmeye devamlı olarak direnir. Ancak o, sadece baştan çıkarıcı bir düşünür de değildir. Gadamer'e göre o, verili formülleri sürekli ele alıp dönüştüren, onu çoğu zaman alışılmadık yönlere doğru genişleten ve çoğu zaman alay edercesine çarpıtarak konuşan yapısıyla bir parodisttir. Kendisini doğrudan ifade etmeyen parodik söylem verili metinlerin anlamını değiştiren, büken imâlardan yararlanır. Üstelik Nietzsche, yüzeye sürekli nüfuz eden gizli, saklı, söylenmemiş olanı keşfeden ve okurlarına yüzeysel olanı bir maske olarak yorumlamayı öğreten bir filozoftur[439]. Nietzsche'nin maskelerinden birisi olarak görülebilecek olan *Zerdüşt*, bu türden bir felsefe yapma tarzında merkeze taşınır. Kavramsal bir içerik çıkarmaya direnç gösteren ve çeşitli mimesis biçimleri kullanan *Zerdüşt* vasıtasıyla Nietzsche kendi konumunu da belirsizleştirir. Burada okur, metinde dile getirilen

[438] Andreas Urs Sommer, Nietzsche und Die Folgen, s. 55.
[439] Hans-Georg Gadamer, Das Drama Zarathustras, Nietzsche Studien, Sayı 15, Yıl: 1986, ss. 2-3.

görüşlerin doğrudan yazara mı ait olduğu yoksa sadece yazarın yarattığı kurgusal karakter tarafından dile getirilen görüşler mi olduğu hususunda şüpheye düşer. Böylelikle edebî üslup kullanımı, yazarın kendisine alan açtığı ve belirli sınırlara hapsedilmeye karşı direndiği bir strateji hâlini alır. Sommer'in de dikkat çektiği gibi, Zerdüşt gibi edebi figürlerin icadı, Nietzsche'nin deneysel felsefesinin karakteristik özelliğidir çünkü bu tür figürlerin eylemleri ve konuşmaları deneysel filozof olarak Nietzsche'yi herhangi bir görüş ya da doktrine kesin olarak bağlanmaktan kurtarır. Bu figürler mesafe oluşturmak suretiyle, yaratıcılarına bir filozof olarak sonuna kadar kullandığı manevra alanı sağlar. Bu nedenle Nietzsche, okurlarına belirli görüşleri salık veren, dayatan bir figür olmaktan ziyade, neyin doğru ve önemli olduğuna dair kararı son tahlilde daima onlara bırakır. Böylece nihai kararı okura bırakan edebi üslubu kullanmak ve edebi-sanatsal figürleri icat etmek suretiyle, kendisini nihai ifadeler tahkim etmekten alıkoyan bir şüpheci bir üslûp geliştirmiştir[440].

Nietzsche felsefesinin bu karakteri göz önünde bulundurulduğunda, bir soru daha gündeme gelir. Zerdüşt'ün fikirleri bütünüyle Nietzsche'ye atfedilebilir mi? Uzun yıllar boyunca eğilim *Zerdüşt*'te yer alan bütün görüşlerin doğrudan Nietzsche'nin görüşleri olarak okunması olmuştur. Ancak son yıllarda bu eğilim şüpheyle karşılanmaya başlar. Gerçekten de Nietzsche gibi, okurla oynamayı, onu sürekli olarak teyakkuzda tutmayı, okura hemen her şeye şüpheyle yaklaşmayı salık veren bir filozofun, yazdığı edebî karakterli bir metinde dile getirilen bütün düşünceleri onaylayacağı konusu oldukça şüphelidir. Üstelik Nietzsche kız kardeşine yazdığı bir mektupta "Oğlum Zerdüşt'ün benim fikirlerimi dile getirdiğine inanma" diye uyarır ve ekler "O benim hazırlıklarımdan ve ara eylemlerimden birisi (BVN-1885,600)." Böylece, Nietzsche adeta okurla oynar ve kendi düşüncelerini okura karşı bir kalkan olarak kullanır. *Zerdüşt*'te öne sürülen kavramlara dair her aceleci yaklaşım, okuru Nietzsche'nin düşülmesi konusunda ikaz ettiği tuzaklara düşürür. Gerçi Nietzsche, çeşitli kereler *Zerdüşt*'ün kendisi için önemini belirtmiş ve *Zerdüşt*'ün ana fikrinin ne olduğunu açıklamıştır. Sözgelimi *Ecce Homo'*da *Zerdüşt*'ün ana fikrini şöyle anlatır: "Şimdi *Zerdüşt*'ün hikâyesini anlatıyorum. Eserin temel kavramı, ebedi dönüş fikri, ulaşılabilecek bu en yüksek olumlama formülü, Ağustos 1881'e aittir (KSA 6: 335, EH-Za-I)." Yine de Nietzsche ebedi dönüş'ün tam olarak ne

[440] Andreas Urs Sommer, Nietzsche und Die Folgen, ss. 47-48.

anlama geldiğini ve nasıl yorumlanması gerektiğini yayımlamış metinlerinin hiçbir yerinde açıklamaz[441].

Bütün bu özellikleri nedeniyle Sommer, kimsenin aceleci bir tavırla *Zerdüşt*'ün öğretileriyle, Nietzsche'nin öğretilerinin bir tutulmaması gerektiğini söyler. Uzmanların, Nietzsche'nin bu sürekli olarak kendini geri çeken, kimi zaman iptal eden anlatı ve

[441] Burada Nietzsche'nin ebedi dönüş ile ne kastettiğini açmaya çalışmanın faydalı olacağına inanıyoruz. Her ne kadar, ebedî dönüş düşüncesini Zerdüşt'ün özü olarak sunsa da Nietzsche, birçok kavramı için geçerli olacağı üzere yayımlanmış eserlerinin hiçbirisinde ebedi dönüş ile ne kastettiğinin teorik bir açıklamasını sunmaz. Bu da ebedî dönüşün ne anlama geliyor olabileceğine dair birbirlerinden çok farklı yorumlar bolluğu doğmasına neden olur. Sözgelimi Kuçuradi'ye göre ebedi dönüşle anlaşılması gereken şey, varlık çemberinin ardı arkası kesilmez, son bulmaz dönüşünün farkına varıp onu istemek demektir. Buna göre insan, öz yapısı itibariyle değişmez. Yani her zaman sürü insanları vardı ve olacaktır, her zaman özgür ve trajik insanlar olacaktır. Bu hayat çemberi sürekli vardır, ardı arkası kesilmez. (bkz. İoanna Kuçuradi, Nietzsche ve İnsan, TFK Yayınları, Ankara, 2016, s. 69.) Buna karşılık Deleuze, ebedi dönüşü aynının dönüşü olarak anlamamamız gerektiği kanaatindedir. Deleuze'e göre, bir döngüye, aynı olanın dönüşüne, inanmaktan kaçınmamız gerekir. Ona göre geri dönen aynı değildir, geri dönen benzer değildir. Daha ziyade, dönüş aynı olanın farklı şekilde geri dönmesidir. Deleuze'ün ifadesiyle, "geri dönen bir değildir (…) edebi dönüşte özdeşlik, geri dönenin doğasını değil, farklılaşanın geri dönme olgusunu ifade eder. (Gilles Deleuze, Nietzsche ve Felsefe (çev. Ferhat Taylan), Norgunk, İstanbul, 2021, s. 68.)" Ona göre edebi dönüşün anlamı yaptığımız eylemleri ya da istediğimiz şeyleri (tembelliği, cesareti, oburluğu vb.) onun edebiyen dönüşünü de isteyecek şekilde istememizin gerektiğidir. Eğer böyle olursa, tembellik, korkaklık gibi durumlar bile ebedi dönüş sayesinde etkin hale gelir. Bu anlamda ebedi dönüş seçici varoluşa sahiptir. Onun yardımıyla yadsınabilecek her şey dışarı atılır. Bu anlamda Deleuze için edebi dönüş bir tekerleğe benzetilebilir; burada tekerleğin hareketi olumsuzluğu dağıtan bir merkezkaç kuvvetiyle donatılmıştır ve döndükçe olumlu şeyleri muhafaza ederken istenmeyen şeyleri çemberin dışına atar.(Bkz. Gilles Deleuze, Nietzsche (Çev. İlke Karadağ), Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 49.)" Paolo D'Iorio, Nietzsche'nin el yazmaları, okuduğu kitaplar, bu kitaplar hakkında aldığı notlar üzerinde yaptığı titiz çalışmasında, ebedi dönüş öğretisini söz konusu anlamlar dahilinde yorumlamak için acele etmememiz gerektiğini düşünür. Ona göre Deleuze'ün özellikle İngilizce konuşulan dünyada ve Fransa'da oldukça popüler olan yorumunu kabul etmeden önce Nietzsche'nin Nachlass'ına bir kez daha bakmak gerekir. D'Iorio, Deleuze'ün bu yorumunun, esasında doğrudan Nietzsche tarafından kitaplaştırılmayan *Güç İstenci'*nin 334. aforizmasına dayandığına dikkat çeker. Bu aforizma Nietzsche tarafından farklı tarihlerde yazılan iki aforizmanın, *Güç İstenci* editörleri tarafından bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. D'Iorio'nun Nietzsche'nin el yazmalarından kontrol etmek suretiyle işaret ettiği üzere, Nietzsche'nin burada ebedî dönüş üzerine yazdığı cümleler, esasında kendi ebedi dönüş anlayışıyla Johannes Gustav Vogt'un aynının zaman ve mekân içinde ebedi bir arada varoluşunu da içeren mekanistik anlayışıyla karşılaştırdığı cümlelerdir. Nietzsche burada sadece Vogt'un eserine atıfta bulunmakla kalmaz, aynı zamanda Vogt'un kullandığı kavramları da kullanır. D'Iorio, Deleuze'ün yorumunun aksine Nietzsche'nin ebedi dönüş ile sadece olumlu şeylerin geri dönüşünü arzulamadığını, Nietzsche'nin dönüş fikrinde olumlu ve olumsuz bütün unsurların içerildiğine dikkat çeker. Üstelik D'Iorio'nun çok titiz çalışmasında gösterdiği üzere, ebedi dönüş sadece bir etik öğreti olarak gündeme gelmez. Nietzsche'nin notlarından hareketle D'Iorio, Nietzsche'nin edebî dönüşe bilimsel bir karakter atfettiğini de söyler. Nietzsche'nin yapmak istediği şey hem felsefi ve bilimsel teolojilere hem de Hristiyan geleneğinin doğrudan zamansallığına bir yanıt vermektir. Ebedi dönüşün kozmosunda yaratılışa, takdire, kurtuluş gününe yer yoktur. Zamanı durdurmak yahut yönlendirmek de mümkün değildir. (D'Iorio'nun bu konudaki oldukça titiz ve ilgi çekici çalışması için bkz. (Paolo D'Iorio, The Eternal Return Genesis and Interpretation, Lexicon Philosophicum, Sayı: 2, 2014, ss. 41-96.) Yani Nietzsche, ebedi dönüş öğretisi aracılığıyla hem yaşamı olumlamanın bir yolunu bulurken hem de dönemin bilim tartışmaları çerçevesinde başka türlü bir zaman kavrayışının imkânlarını sorgulamış gibidir. Ancak bu konu üzerine bu kadar düşünmesine rağmen buna yayımlanmış eserlerinde yer vermemesi, Nietzsche'nin kavramı bile isteye yoruma açık bırakmış olabileceği ihtimalini de açık bırakır.

kavramlarını kelimesi kelimesine ciddiye almaları, Sommer'e göre onun çalışmalarının tarihindeki ironinin bir parçasıdır. Kuşkusuz Nietzsche, kendi metinleri vasıtasıyla felsefenin dünyayı değiştiren gücünü yeniden canlandırmak ve bundan faydalanmak istemiştir. Fakat onun kavramlarını, üzerine çok da düşünmeden kelimesi kelimesine anlamaya çalışmak, kavramların akışkan ve ironik doğasını gözden kaçırmak bir anlamda Nietzsche felsefesine ihanet etmek anlamına gelir[442]. Çünkü, bu sözde 'ana öğretiler' çoğu zaman yaşam ve düşünce deneyleri ya da yine Sommer'in başka türlü adlandırmasıyla deneysel mitlerdir. Peki ama Nietzsche'nin bu 'deneysel' stratejilerle 'denediği' şey nedir? Bunlarla elde edilen, harekete geçirilen nedir? Sommer, Zerdüşt maskesi altında Nietzsche'nin savaştığı şeyin sabitlemeler, doktrinel standartlaştırmalar, düşüncesini özetleme girişimleri olduğu söyler[443].

Bütün bu söylenenlerden Nietzsche'nin bir felsefesi ve öğretisi olmadığı sonucunu çıkarmak büyük bir hata olur. Hiç şüphesiz Nietzsche'nin bir felsefesi ve bir öğretisi vardır. Kullandığı kavramlar belirli anlamlara gelir. Ancak burada ısrarla vurgulanmak istenen ve dikkat edilmesi gereken şey, bu öğreti ve kavramların yazar tarafından bilerek açık bırakılmak istendiği ve böylelikle Batı felsefe tarihinde devamlı olarak eleştirdiği filozofların konumuna düşmekten kaçındığıdır. Eğer filozofların felsefelerinden geriye kalan temel unsuru aramak ve sormak bir felsefeci refleksiyse Nietzsche felsefesinden geride kalanın ne olduğu burada kısmen açık hâle gelmiştir. Onun felsefesinden geriye kalan temel unsur, bütün sabitleme çabalarına direnen, devamlı olarak yeniden gündeme getirilmeyi talep eden bir kavramlar konstellasyonudur. Hemen her kavramın bir diğeriyle anlamlı hâle geldiği bu düşünme biçiminin varlık amacı ya da tarzı herhangi bir boyunduruğun egemenliğinden kaçmaktır.

Böylelikle Zerdüşt başta olmak üzere bütün bir felsefi külliyatında Nietzsche, düşünmeyi estetize etmeye girişir ve nihai kararın askıda bırakılmasını sağlayan edebi ve sanatsal formlar aracılığı ile felsefesini icra eder. Burada felsefe, *Zerdüşt* metni 'içinde' değil, metin 'ile', metnin bizzat kendisi aracılığıyla icra edilir. Biçim ve üslûp felsefeyi dile getirmek için bir araç değil, felsefe yapmanın bir formu olarak görülür. Diğer filozofların yapmak istediklerinin yahut maruz kaldıklarının aksine o edebi formları

[442] Andreas Urs Sommer, Nietzsche und Die Folgen, ss. 180-181.
[443] Andreas Urs Sommer, Nietzsche und Die Folgen, s. 60.

kullanarak felsefesini bir belirsizliğe taşır. Sözgelimi edebi formları kullanan güçlü bir metin olarak Zerdüşt'ü okuyan her okur, söz konusu kitapta dile getirilen ifadelerin Nietzsche'nin yarattığı karakterin düşünceleri mi yoksa doğrudan kendi düşünceleri mi olduğu sorusunu sormak durumundadır. Ve soru daima nihai olarak cevaplanmamış kalacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:

NIETZSCHE VE ROMANTİKLER: BİR MUKAYESE

Nietzsche'nin romantizm ile olan ilişkisini sorgulamak ve incelemek, yürüdükçe giriftleşen, sürekli çatallanan bir yolda ilerlemeye benzer. Seçilecek her farklı istikamet kişiyi başka neticelere, birbirinden farklı hatta kimi zaman birbiriyle çelişen sonuçlara götürür. Bunun nedeni sadece Nietzsche felsefesinin taşıdığı çok anlamlılık ve/veya romantizmin çok çeşitli ve zengin bir içeriğe sahip olması değildir yalnızca. Nietzsche'nin felsefi tarz ve tavrı ile onun felsefi gelişimi boyunca romantizm karşısında aldığı farklı tavırlar da söz konusu ilişkinin mahiyetini kavramayı alabildiğine güçleştirir.

Kelimenin günümüzdeki edebi çağrışımları göz önünde bulundurulduğunda Nietzsche; hayata beslediği derin tutku, alabildiğine yalnız hayatı, sürekli yollarda olduğu yertsiz-yurtsuz yaşam biçimi ve bunlara ek olarak ömrünün son yıllarında tıpkı Hölderlin gibi aklını yitirmesiyle ilk bakışta son derece romantik bir figürdür. Neredeyse tamamıyla yollarda geçen bir hayat yaşamış, ömrü boyunca derin bir yalnızlığın acısını çekmiş, fırtınalı bir sona sahip hikâyenin nihayetine benzer şekilde artarda kitaplar yazdığı son derece verimli bir senenin ardından, trajik biçimde aklını yitirmiştir. Oysa Nietzsche'nin eserlerinde romantizm kelimesi son derece menfî bir içeriğe sahiptir. Nietzsche, romantizmi büyük hayranlık duyduğu Goethe'nin tanımlamasını benimseyerek bir hastalık olarak görür. Romantizm kavramını kullandığı her yerde bu kelime yaşama karşı bir mefhum olarak ele alınır ve sağlıklı olan, neşeli olan her şeye düşman olarak tasvir edilir.

Nietzsche'nin metinlerindeki olumsuz anlamından hareket edilerek yorumlandığında, onun romantizm ile olan ilişkisini ele almak, yukarıda bahsetmiş olduğumuz zorluklardan azade bir hüviyete bürünür ve kolaylaşır. Buna göre başlangıçta Schopenhauer ve Wagner'in etkisiyle romantik olan Nietzsche daha sonra bu isimlere yüz çevirmiş ve romantizmi de hastalık olarak tanımlamıştır. O halde Nietzsche ile romantizm arasında hiçbir ilişki, alaka olmaması bir yana Nietzsche romantizme bütünüyle karşıdır

ve onu kendi felsefesinin tam karşıtı, zıddı olarak görür. Bu basit ve yüzeydeki anlama bağlı kalan yorumda da elbette doğruluk payı vardır. Nietzsche yazılarında gerçekten de romantizme karşı çıkarak onu hastalık olarak tanımlamış ve kendi felsefesinin antitezi olarak sunmuştur. Bununla beraber başka bir yorum, Nietzsche'yi romantizmin doğrudan ardılı ve temsilcisi olarak görmüş, Nietzsche'nin dile getirdiği eleştirilerin tamamen romantik eleştiriler olduğunu öne sürmüştür. Bu yorumun savunucuları, istisnaları bulunmakla birlikte ekseriyetle romantizme pejoratif bir anlam yükleyerek Nietzsche düşüncesinin romantik olmasının onun irrasyonalist, salt nostaljik ve son tahlilde nihilist olması anlamına geldiğini savunurlar ve burada romantik olmak suretiyle Nietzsche bir ucu Nazizme varan bir hareketin parçası hâlinde değerlendirilir. Oysa Del Caro'nun haklı olarak işaret ettiği üzere söz konusu ilişkiyi derinlemesine incelemeden genel geçer görüşlerle hareket etmek Nietzsche düşüncesini anlama ve onunla meşgul olma zahmetinden kaçınarak onu belirli kalıplar içine hapsetmek ve son kertede lekelemek anlamına gelecektir[444].

Nietzsche'nin romantizme olan ilgisini incelerken, Romantizmin söz konusu olumsuz çağrışımları dâhilinde, Nietzsche'yi aklamak adına, onun romantik olmadığını göstermek isteyen isimler de mevcuttur. Örneğin en önemli Nietzsche yorumcularından birisi olan Walter Kaufmann, Nietzsche'nin romantiklerle benzerliklere sahip olduğu düşüncesini reddederek, onun Dionysos kavrayışı ile Alman romantiklerinin romantik kavrayışının tamamen farklı olduğunu öne sürer. Öyle ki Kaufmann, Nietzsche'nin romantiklerle en bariz yakınlıklarından olan sanata verilen büyük önem, sanatın her şeyin temelinde yer alması gerektiği temalarının Nietzsche'nin erken dönemine ait olduğunu, Wagner'den hareketle gündeme geldiğini, Nietzsche'nin temel maksadıyla uyum içinde olmadığını ve *Tragedyanın Doğuşu*'nun yayımlanmasından kısa süre sonra, onun düşüncesindeki romantik temaların ortadan kaybolacağını ve sanat ile estetiğin önemi fikrinden vazgeçeceğini söyler[445]. Kaufmann'ın Nietzsche ile romantiklerin sanat yaklaşımlarının farklı olduğu tespiti hiç şüphesiz doğrudur. Nietzsche gerçekten de romantik hareketin doğrudan bir temsilcisi olarak görülemez. Bununla beraber Kaufmann'ın Nietzsche'nin romantiklerle hiçbir benzerliği olmadığı iddiasının ardında

[444] Adrian Del Caro, Nietzsche and Romanticism: Goethe, Hölderlin and Wagner, The Oxford Handbook of Nietzsche (ed. Ken Gemes & John Richardson), Oxford University Press, Oxford, 2013, s. 108.
[445] Walter Kaufmann, Nietzsche: Philosopher, Psychologist, s. 119-120.

yatan Nietzsche'nin üzerindeki Nazi etiketini kaldırma çabasını göz ardı etmemek ve Kaufmann'ın metnini yazdığı dönemde romantizmin hâlâ Nazizmin kurucu düşüncelerinden birisi olarak görüldüğünü akılda tutmak gerekir. Zira Walter Kaufmann Nietzsche ile alakâlı ünlü metnini İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden yalnızca beş yıl sonra 1950 yılında yayımlamıştır. Birçok geç dönem romantik düşünürün Nazilerle ilişkisi bağlamında, Romantizmin salt Nazizmin bir selefi olarak, bir tür proto-nazilik olarak görüldüğü bir dönemde, Nietzsche'nin düşüncesini Nazi etiketinden kurtarmaya çalışan bir metnin bu türden bir tavır alması oldukça anlaşılırdır. Zira bir düşünce akımı olarak romantizmin bu anlamdaki kötü şöhreti öylesine güçlüdür ki, Bertrand Russell, romantik isyanın Byron, Schopenhauer ve Nietzsche üzerinden Mussolini ve Hitler'e geçtiğini dile getirir[446]. Benzer şekilde Lukacs Romantizmin bir devamı olarak gördüğü Nietzsche'yi emperyalist irrasyonalizmin kurucusu olarak adlandırırken, onun parazit entelijansiyanın gereksinim duyduğu hemen her şeye sahip olduğunu, bu parazit sınıfın içgüdülerini doyurabilecek olan nüanslar ihtiva ettiğini ve bu nüansların da emperyalist sınıfın güçlü gerici sınıf içeriğine sahip olduğunu öne sürer. Burada Nietzsche felsefesinin işlevi ya da misyonu burjuva entelijansiyasını kurtarmak, selâmete çıkarmaktır[447]. Her ne kadar Lukacs'ın ideolojik birtakım önyargılara sahip bu değerlendirmesi, Nietzsche yorumlamalarında bugün artık esaslı bir yere sahip olmasa da Nietzsche felsefesinin değerlendirilme yelpazesinin genişliğini göstermesi bakımından ve Kaufmann gibi düşünürlerin Nietzsche'yi romantizmden ayırarak onun Nazizmle herhangi bir ilişkisi olmadığını kanıtlama çabalarını anlamlandırmak bakımından önem arz eder.

Bunun yanında Kaufmann'ın Nietzsche'nin romantik olmadığını göstermeye çalışırken vurguladığı üzere Nietzsche'nin düşüncesinin dönüşümü içerisinde, sanatın rolünün de değiştiği, başkalaştığı âşikârdır. Üstelik erken romantiklerin sanata yükledikleri anlamla, Nietzsche'ninki elbette birebir aynı değildir. Yine de Nietzsche'nin sanattan tamamen vazgeçtiğini, ömrünün ve düşüncesinin ilerleyen yıllarında sanata sırt çevirdiğini ve onun için sanatın artık önem arz etmediğini düşünmek hata olur. Çalışmamız boyunca göstermeye çalıştığımız üzere sanata verilen önem onun bütün felsefî serüveni boyunca bâki kalır. Nitekim akıl sağlığını yitirmeden çok kısa süre önce

[446] Bertrand Russell, A History of Western Philosophy, Simon and Schuster, New York, 1945, s. 719.
[447] György Lukacs, Nietzsche: Emperyalist İrrasyonalizmin Kurucusu (çev. Vural Yıldırım), Epos Yayınları, Ankara, 2013, ss. 10-12.

yazdığı "*Nietzsche contra Wagner*"de Nietzsche, yeni bir sanata ihtiyaç duyulduğundan bahseder. Bu yeni sanat, hastalıklarını fark edip büyük uğraşlar sonucu ondan kurtulanların, iyileşenlerin sanatıdır. Ve bu sanat metafizik takıntıların, lüzumsuz ağırlıkların bulunmadığı, hafif, oyunvari bir sanat olmak durumundadır. Şöyle der Nietzsche:

> "Hayır, eğer biz iyileşenler bir sanata ihtiyaç duyuyorsak, bu başka türlü bir sanattır. Alaycı, uçucu, tanrısallıkla rahatsız edilmemiş, tanrısal olarak sanatsal (künstliche) bir sanat (kunst), saf bir alev gibi bulutsuz gökyüzünde yalımlanan bir sanat! Her şeyden evvel sanatçılar için bir sanat, yalnızca sanatçılar için! Bunun için ne gerektiğini anlıyoruz, neşe dostlarım, her türlü neşe (KSA 6: 438, NW, Epilog, 2)[448]."

Felsefi yaşamının son anlarında yazdığı göz önünde bulundurulduğunda bu sözler, Nietzsche açısından sanatın felsefî düşüncesinin her anında önemli olduğunun göstergesidir. Burada uçucu, neşeli, ferah olması gerektiği söylenerek yeni sanat, başka türden eski bir sanat kavrayışının karşısına yerleştirilir ki, Nietzsche açısından bu Wagnerci romantik sanattır. Göreceğimiz üzere Nietzsche, Wagner üzerinden romantizmin kendi zıt kutbu olduğunu dile getirecektir. Bu kavrayışta Romantizm iyi, güzel, sağlıklı ne varsa onun karşısında konumlandırılacaktır. Ancak göstermeye çalışacağımız üzere bu romantizm karşıtlığı, erken dönem Alman romantikleriyle pek de alâkası olmayan, Wagner üzerinden tanınan bir romantizme duyulan karşıtlıktır.

Hatırlanacağı üzere, öncesinde Wagner ile son derece yakın bir arkadaşlığı daha doğrusu bir tür hoca-öğrenci ilişkisi olan Nietzsche, özellikle *İnsanca Pek İnsanca* ile birlikte Wagner'den kopmuştur. Daha sonra, *İnsanca Pek İnsanca'*ya 1886'da yazdığı önsözde *İnsanca Pek İnsanca* öncesi dönemi Wagner'in deva bulmaz romantizmine aldanma (KSA 2:14, MAM I, Vorrede, I) olarak anlatacaktır[449].

Nietzsche, Wagner'le arasına mesafe koyduğu eseri olan *İnsanca Pek İnsanca*'ya yazdığı önsözde, kendisine romantik müziği yasakladığını; bu sanatın kasıntı ve bunaltıcı

[448] Nietzsche'nin burada kullandığı kavram olan Heiterkeit'ın hem neşe hem de ferahlık anlamı vardır.

[449] Nietzsche'nin Wagner'le olan ilişkisi üzerine son derece kapsamlı müstakil çalışmalar hazırlanacak denli geniş bir konudur. Söz konusu ilişkinin mahiyeti hususunda ciddi ihtilaflar mevcuttur. Sözgelimi Kaufmann, Nietzsche'nin Wagner'le olan ilişkisinin önemli görmekle birlikte, kopuşlarından sonra Nietsche'nin Wagner'in etkilerinden kurtulduğunu ve ondan aldığı fikirleri terk ettiğini söyler (1974: 41) Bununla beraber Mark Berry, Kaufmann'ın bu iddiasını tamamen yanlış olduğunu öne sürerek, Wagner'in Nietzsche üzerindeki etkisinin her zaman devam eden bir etki olduğunu dile getirir (Berry 2019: 99) Berry, M. (2019). Nietzsche and Wagner. In T. Stern (Ed.), The New Cambridge Companion to Nietzsche (Cambridge Companions to Philosophy, pp. 97-120). Cambridge: Cambridge University Press.

bir sanat olduğunu söyler (KSA 2:372, MAM II, Vorrede, 3). Burada kastedilen romantik ve bunaltıcı müzik hiç şüphesiz Wagner'in müziğidir. Nitekim Wagner'le kopuşundan itibaren Nietzsche'nin birçok kavrama olan tavrı son derece olumsuz bir şekilde değişmiştir ve romantizm bunlardan bir tanesidir. Söz gelimi Wagnerci döneminde Almanlık konusunda nispeten olumlu bir tavır içerisinde olan Nietzsche, yaşadığı kopuşla birlikte Almanlık hakkında da son derece katı ve katî bir tavır alacaktır[450]. Zira Nietzsche, Wagner'in icra ettiği şey her ne ise, onun kendi gerçekleştirmek istediği dönüşümün karşısında olduğuna kanaat getirmiştir. Wagnerci sanat ve ona benzeyen bütün romantik sanatlar kendi yaratmak istediği dünya kavrayışının antitezi, karşı kutbu olarak sunulur. Nietzsche, 1888 başlarından kalan bir fragmanda, romantizmi kendi sahip olduğu bütün ideallere karşıt bir hareket olarak tanımlayacaktır:

> "Romantik:
> Rönesans'a karşı,
> Antik dünya idealine karşı
> Baskın tinselliğe karşı
> Klasik zevke, basit, güçlü, büyük üsluba (den Grossen Stil) karşı
> 'Mutlu olan'a karşı
> 'Savaşçı olan'a karşı
> Düşmanlık…(KSA 13: 221, NF-1888, 14[7])"

Rönesans ideali[451], Antik dünya ideali, klasik zevk, büyük üslup, savaşçı karakter vb. türünden temalar hiç şüphesiz Nietzsche felsefesinin merkezinde yer alan temalardır. Bu bakımdan Nietzsche romantik olanı bir kez söz konusu ideallerin düşmanı olarak koyutladığında esasında onu kendi felsefesinin de antitezi olarak koyutlar. Öyle ki Behler'in haklı olarak işaret ettiği üzere, kişi Nietzsche'nin amacının romantizmi

[450] Del Caro'nun da işaret ettiği üzere Nietzsche, en azından gençlik yıllarında Almanya'ya dair birtakım ümitler taşımaktaydı. Wagner'e duyduğu ümit ile Almanya'ya duyduğu ümit paralellikler göstermekteydi. Buna göre Nietzsche, erken dönemlerinde dahi Alman kültürünü eleştirse de bu daha çok kültürel filistinizm eleştirisiydi ve her şeye rağmen içinde bir umut taşımaktaydı. Wagner'in ve kendisinin uzun vadede Alman kültürü için bir şeyler sunabileceklerine inanıyordu. Ancak Wagner bütün bu umutları bitirecek bir şekilde popülizmi seçmiş ve Nietzsche bu andan itibaren hem Wagner'e hem de Almanlığa sert eleştiriler yöneltmiştir (Adrian Del Caro, Nietzsche Contra Nietzsche: Creativity and the Anti-Romantic, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989: 152).

[451] Rönesans, Nietzsche açısından son derece mümtaz bir yere sahip önemli bir harekettir. Nitekim ona göre Rönesans temelde Hıristiyan değerlerinin bir yeniden değerlendirilme çabasıdır. Deccal'de Nietzsche, Rönesans'ın bütün araçlarla, bütün içgüdülerle, bütün bir dehayla, karşıt değerleri, asil değerleri muzaffer kılma çabası olduğunu dile getirir ve kendi sorusunun Rönesans'ın sorusu olduğunu söyler (Friedrich Nietzsche, KSA 6, AC 61, 250).

Avrupa'nın zihninden silmek ve son kertede Dionysosçu klasizmin hâkim olacağı bir dönemi başlatmak olduğu öne sürebilir[452].

Öyleyse Nietzsche'nin romantizm saldırısı, onun Hristiyanlık saldırısıyla büyük benzerliğe sahiptir. Nietzsche hem romantizmin hem de Hristiyanlığın yaşama karşı bir nefret olduğunu düşünür ve yaşamı alçalttıklarına inanır. Nitekim romantizme karşı kavgasını anlattığı bir fragmanda, romantizmin Hıristiyan idealleri ile Rouesseaucu ideallerin bir karışımı olduğunu dile getirir (KSA 12: 454, NF 1887, 10[2]). Buradan hareketle Nietzsche'nin romantizmi, Hristiyanlığın bir devamı olarak gördüğü, tıpkı Hıristiyanlık gibi romantizmin de yaşamın ağırlık merkezini bu dünyadan alarak öteye yani hiçliğe yerleştirdiğini düşündüğü açıktır. Bu bir hastalığın, hayata karşı duyulan ölümüne düşmanlığın işaretidir. Bu onun, kendi felsefesinin antitezi olarak gördüğü şeydir. Öyle ki Nietzsche, *Nachlass*'tan bir fragmanda, her kim, hiçliğe bir yol olarak tarif ettiği Hıristiyan geleneğine aitse, tek parmağını dahi uzatmayacağını dile getirir (KSA 13: 416, NF-1888 15[17]).

Bütün bu kanıtlardan hareketle, Nietzsche'nin romantizmle olan ilişkisinin alabildiğine tek yönlü olduğu, onun bir romantizm düşmanı olduğu, romantizmi kendi yaşamı evetleyen felsefe ve sanat idealinin karşısına koyduğu kanaatine varmak oldukça kolaydır. Bununla beraber daha önce de vurgulamış olduğumuz üzere, romantizm son derece karmaşık, çok katmanlı, içerisinde sayısız ismin bulunduğu bir akım, bir harekettir. Nietzsche'nin Wagner üzerinden romantizmi mahkûm etmesinden hareketle onun romantizm ile hiçbir bağ ve illiyetinin bulunmadığını öne sürmek aradaki ufuk açıcı benzerlikleri görmeyi önleyecek, düşünceye yeni yollar açabilecek kimi imkânların önünü tıkayacaktır. Üstelik Wagner örneğinde gördüğümüz üzere Nietzsche'nin romantizm algısı, belirli birtakım figürler etrafında şekillenmiştir. Bu elbette sadece Wagner'den ibaret değildir.

Nitekim Ernst Behler, Nietzsche'nin romantizme karşı sergilediği olumsuz tavrın temelinde, Wagner'in yanında kendisinden önce mevcut bulunan romantizm imgesinin de payı olduğunu düşünür. Buna göre Nietzsche, kendi çağında mevcut olan üç temel önyargıyı benimsemiş, romantizm eleştirisini en temelde bu üç önyargı ekseninde gündeme getirmiştir. İlk olarak büyük bir Goethe hayranı olan Nietzsche, Goethe'nin

[452] Ernst Behler, Nietzsche und die Frühromantische Schule, Nietzsche Studien, Cilt:7 Sayı:1, 1978, s. 64.

yaptığı o ünlü ayrımdan, yani klasik olanın sağlıklı olanla, romantik olanı ise hastalıklı olanla özdeşleştirmesinden, etkilenmiştir. Hemen bütün felsefesi hayatı zenginleştirmek üzere şekillenmiş olan ve hayatı fakirleştiren, yoksullaştıran, onun değerini düşüren her şeye karşı topyekûn bir savaş açmış olan Nietzsche açısından, Goethe gibi tamamıyla sağlığın, hayatı zenginleştirmenin figürü olan bir ismin romantizmi hastalıkla özdeşleştirmesi, romantizmin de hayatı fakirleştiren bir unsur olarak görülmesini adeta kaçınılmaz kılar. İkinci olarak Hegel tarafından oluşturulan ve Marksist gelenek içindeki kimi düşünürler tarafından hâlâ savunulan, romantizmin akla karşı, aydınlanmaya karşı, edebi zevklere karşı olduğu imajıdır. Üçüncü olarak ise romantiklerin geleceğe dair hiçbir yeni görüş ve vizyonlarının olmadığı, geçmişe saplanıp kaldıkları ve bu nedenle de dinde Ortaçağ Katolikliğine politikada ise gerici hareketlere düştüğü fikirleridir. Nietzsche kendisinden önce de mevcut bulunan bu üç önyargıyı benimsemek ve tekrar etmekle kalmamış, bu önyargıları yoğunlaştırıp derinleştirerek onların iyiden iyiye yayılmalarına yol açmıştır[453].

Özellikle Goethe'nin Nietzsche üzerindeki etkisi yadsınmaz niteliktedir. Nietzsche söz konusu olduğunda oldukça nadir ve mümtaz bir figür olan Goethe'nin romantizm konusundaki yaklaşımı Nietzsche'nin tavrının şekillenmesinde oldukça önemli pay sahibidir. Gerçi Goethe erken dönem Alman romantik düşünürleri göz önünde bulundurulduğunda ilk başlarda oldukça olumlu bir tavra sahiptir. Bu bakımdan başlangıçta, klasizm ile romantizm arasındaki fark ya da zıtlık, sonradan kazanacağı güçlü karşıtlığa sahip değildir. Friedrich Schlegel, klasik beğeninin temellerini atan Winckelmann'ın başlangıçtan itibaren sadık bir takipçisidir ve gerçekleştirmek istediği romantik sanatın temeli Winckelmanncı klasisizm ile yakından ilişkilidir[454]. O, biraz da abartılı biçimde, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ini, Fransız Devrimini ve Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'si ile birlikte çağın en büyük olayları olarak görür[455].

Ancak zaman içerisinde romantik hareketin mahiyeti değişecek, başlangıçta sahip olunan idealler yerini neredeyse tamamıyla bir karşıtlığa bırakacak ve bir zamanlar romantizme ve romantiklere sempatiyle yaklaşan Goethe, Nietzsche'nin Alman

[453] Ernst Behler, Nietzsche's Challenge to Romantic Humanism, Canadian Review of Comperative Literature, No: 5, 1978, s. 40.
[454] Adrian Del Caro, Dionysian Classicism, or Nietzsche's Appropriation of an Aesthetic Norm Journal of the History of Ideas Vol. 50, No. 4, 1989, s. 590.
[455] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.198, fr. 216.

edebiyatının en güzel metni olarak tanımladığı (KSA 2: 599, WS 109) Eckermann ile söyleşilerinde klasizmi sağlık, romantizmi ise hastalık olarak tanımlayacaktır[456]. Del Caro, Goethe'nin, Universalpoesie (evrensel şiir) bahsinde kendisinden etkilenen romantikleri reddererek kendisiyle Schlegel ve Novalis arasında bir çizgi çektiğinde, uzun yıllar boyunca savunucusu olacağı Winckelmanncı estetiğin saflarına çekildiğini dile getirir. Buna göre Goethe gerek Fransız Devriminin belirsizliği gerekse de Kant sonrası felsefede yükselen spekülatif eğilimlere karşı, sanatta sadeliği, basitliği, üslupta zarafeti benimsemişti ve edebi metinlerle iştigal edenlere, büyüklüğü isteyenin kendisini sınırlandırması gerektiğini, kişinin ancak böyle ustalaşabileceğini ve yalnızca yasanın kişiye özgürlük verebileceğini dile getirmiştir. Romantik, kaotik ve açık uçlu doğa kavrayışına karşı daha derli-toplu daha düzenli bir doğa kavrayışını benimseyen Goethe, ayrıca Winckelmann'dan mülhem, romantiklerin devamlı vurgu yaptığı özgünlük ve yaratıcılığın abartıldığı kanaatini gündeme getirecektir[457]. Nietzsche Goethe'den gelen ve kendi çağında oldukça popüler olan bu kavrayışı, Wagner'in olumsuz etkisiyle de birleştirecek ve onu daha da derinleştirecektir.

Dikkat çekici olan, Nietzsche'de son derece olumsuz bir şekilde anılan figürlerin başta Wagner olmak üzere, Rousseau, Victor Hugo gibi figürler olmasıdır. Buradan hareketle Behler, Nietzsche'de mevcut bulunan bu romantik imajının Schlegel ve Novalis gibi isimler üzerinden değil, Wagner ve Rousseau gibi isimler üzerinden şekillendiğine dikkat çeker[458]. Bu bakımdan, Nietzsche'nin romantizm hakkındaki olumsuz sözleri, yanlış bir şekilde onun baştan sona bütün romantik isimlere karşı olduğu şeklinde yorumlarken ve son tahlilde Nietzsche'nin romantizmin bütün dönem ve formlarının bir düşmanı olarak değerlendirirken dikkatli olmak gerekir. Zira Behler'in de dikkat çekeceği üzere, Nietzsche düşüncesinde erken Alman romantiklerine karşı hiçbir özel düşmanlık sergilenmez. Nietzsche, Schlegel ve Novalis'e hiçbir karşıtlık beslemediği gibi Schleiermacher ile schleier-macher (karanlık üretici/peçe yapıcı) diyerek dalga geçtiğinde kastettiği *Athenäum*'da yazan genç Schleiermacher değil, geç döneminde bir teolog olmuş olan Schleiermacher'dir. O, kendisine baba olarak Fichte'yi seçen Alman

[456] Johann Peter Eckermann, Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar (çev. Mahmure Kahraman), İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2018, s. 321.
[457] Adrian Del Caro, Dionysian Classicism, or Nietzsche's Appropriation of an Aesthetic Norm Journal of the History of Ideas Vol. 50, No. 4, 1989, ss. 591-593
[458] Ernst Behler, Nietzsche und die Frühromantische Schule, ss. 67-68.

gençliği ile dalga geçtiğinde de kastettiği erken Alman romantiklerinden ziyade 1830'lu ve 40'lı yıllarındaki haliyle Alman romantizmi ve Genç Almanya (Junges Deutschland) hareketidir[459]. Bu önemli bir farktır çünkü daha önce göstermiş olduğumuz gibi erken Alman romantikler ile daha sonraki romantizmler arasında ciddi farklar vardır.

Nietzsche'nin eserlerinde romantiklerin ismi yok denecek kadar az geçer. Yayımlanmış eserlerinde Schlegel'leri sadece iki metinde, *Tragedyanın Doğuşu*'nda (KSA 1: 53, GT 7) ve *Yunan Müzikdraması* (KSA 1: 525, GMD 1) metinlerinde anar. İkisi de Tragedya ile alâkalı olan bu göndermelerin muhatabı F. Schlegel değil, A.W. Schlegel'dir. Bunun dışındaki neredeyse bütün göndermeler 1869-1870 yıllarından kalan erken dönem *Nachlass* metinlerindir ve yine çoğu zaman Yunan tragedyası üzerine alıntılardan ibarettir. F. Schlegel ile alâkalı Nietzsche'nin külliyatında geçen kayda değer tek gönderme, 1888 yılından kalma bir notta karşımıza çıkar. Burada Nietzsche, bütün romantiklerin ustaları F. Schlegel gibi, Goethe'nin sözleriyle "ahlâki ve dinî gevezeliklerin saçmalığında boğulma tehlikesi yaşadıklarını dile getirir (KSA 13: 495, NF-1888,16[36])". Burada Nietzsche'nin göndermede bulunduğu romantiklerin hepsi, Schlegel de dahil olmak üzere, dini bir bağlamda gündeme getirilir. Burada karşımıza çıkan kişi, inançsız genç F. Schlegel'den ziyade, daha sonra kendi gençlik düşüncelerini çocuksu oyunlar olarak görecek olan ve Katolikliğe dönen yaşlı Schlegel'dir. Nietzsche Novalis'in adını ise yalnızca üç kez anar. İlkinde Nietzsche *İnsanca Pek İnsanca*'da, Novalis'ten şehvet ile ilgili bir alıntı yapar (KSA 2:138, MA I-142). Diğer ikisinde ise Novalis'e Goethe ile ilişkisi üzerinden gönderimde bulunur. İlkinde Novalis'i Goethe'ye karşı nefret olarak tanımlarken (KSA 13: 457, NF-1888,15[86]) ikincisinde Novalis'in *Wilhelm Meister* eleştirisini hastanın bütünlüklü olana karşı nefreti olarak nitelendirir (KSA 13: 496NF-1888,16[36]). Burada da Nietzsche'nin Novalis imgesi, bariz biçimde Goethe'nin eleştirilerinin izini taşır.

Oysa Nietzsche erken dönem Alman romantik düşünürler söz konusu olduğunda bu isimlerle son derece önemli kimi ortak temalara sahiptir. Öyle ki erken dönem romantik düşünürleri tarafından öne sürülen ve vurgulanan bazı düşünceler yaklaşık bir yüzyıl sonra Nietzsche tarafından daha keskin ve rafine biçimde savunulmuştur. Behler,

[459] Ernst Behler, Nietzsche und die Frühromantische Schule, s. 59.
Junges Deutschland hareketi, erken Alman romantizminin dağılmasından yaklaşık 30 yıl kadar sonra, 1830'da ortaya çıkmış ve 1835'te yasaklanmış genç ve liberal şairlerin başını çektiği edebî bir harekettir.

bunun hem felsefe hem de edebiyat için son derece büyük önemi haiz olan, sonsuz refleksiyonlar aracılığı ile kendini idrak etmeye ve böylelikle insanlığa yeni yollar, imkânlar sunmaya çalışan sanatsal ve edebi düşünmenin mantığı olduğunu dile getirir. Tıpkı romantikler gibi Nietzsche de bir çağ dönüşümünün arifesinde olduğunu fark etmiş ve son derece farklı ve yeni –zaman zaman peygambervari- üslubu aracılığı ile bu dönüşümün insanlığa yeni olanaklar ve imkânlar sunacak bir fırsat hâline gelmesinin yollarını aramıştır[460].

4.1. Gönül Yakınlıkları: Nietzsche ve Erken Alman Romantizmi

Nietzsche ile erken dönem Alman romantikleri arasında kurulacak bir ilgi, Nietzsche'nin bu filozoflarla aynı akıma ait olması, metinlerinde bu filozofların adlarını sıklıkla anması yahut felsefesini doğrudan bu isimlerin gölgesinde filizlendirmesi anlamında bir ilgi değildir. Nitekim Nietzsche herhangi bir akım altında sınıflandırılması imkânsız olan bir filozof olması bir yana, gördüğümüz gibi eserlerinde bu düşünürlerin isimlerini çok az zikreder. Dolayısıyla burada kurulabilecek olan ilgi, bu isimlerin birbirlerinden birçok anlamda farklı olduklarının, amaçlarının en temelde farklılık gösterdiğinin bilincinde olarak, bir tür tinsel bir ilgidir. Söz konusu düşünürler arasındaki bu ilgi, en azından belirli bazı konularda, Goetheci tabirle gönül yakınlıkları (Die Wahlverwandtschaften)[461] olarak adlandırılabilir.

Söz konusu ilgi her şeyden önce estetik bir mahiyete sahiptir. Nitekim aradaki benzerliğe işaret eden çalışmalar genellikle iki tarafın da sahip olduğu ortak sayılabilecek bir estetik duyarlılığa işaret eder. Sözgelimi Alan Megill, düşüncelerini bir kriz kavrayışı ufkunda gündeme getiren bu isimlerin hem ortaklıkları hem de ciddi farklılıkları

[460] Ernst Behler, Nietzsche und die Frühromantische Schule, s. 60.

[461] Goethe'nin 1809 yılında yayımladığı, Die Wahlverwandtschaften adlı romanıyla meşhur olan kelime ruhsal-duygusal uyum, belirli anlamlarda yakınlıklara sahip olmak, birbirlerine çekilmek anlamlarına gelir. Roman dilimize, Sadi Irmak tarafından, bizce oldukça güzel biçimde Gönül Yakınlıkları olarak tercüme edilmiştir.
Tabii ki Nietzsche ile romantik düşünürler arasında doğrudan bir bağ yahut her konuda (hatta birçok konuda) bir bağ/benzerlik yoktur. Ancak göstermeye çalışacağımız üzere, belirli konularda gönül yakınlıkları bulmak mümkündür.
Romanın Türkçesi için bkz: Goethe, Gönül Yakınlıkları (çev. Sadi Irmak), Patika Kitap, İstanbul, 2014.

olduğuna dikkat çekerken; onları birleştirecek en önemli bağın estetik bağ olduğuna işaret eder[462].

Çalışmamız boyunca göstermeye çabaladığımız gibi her iki taraf için de felsefe dünyayı değiştirecek, dönüştürebilecek bir disiplin olarak görülürken bu dönüşüm talebinin temelinde bir hoşnutsuzluk ve itiraz yatar. Hoşnutsuzluk duyulan şey en başta mevcut toplumun alışkanlıkları ve bunu onaylamaktan başka hiçbir şey yapmayan mevcut felsefe yapma biçimleridir. Bu nedenle her iki taraf da felsefeyi, arzu ettikleri dönüşümü gerçekleştirme imkânına açmak isterler ve bunun için de sanatsal-edebî stratejilerden faydalanırlar. Örneğin yaşadıkları çağın burjuva toplumunu filistin olarak tanımlayan romantikler, zaman ve mekân üstü kavramlarla iş görmek isteyen felsefelerin söz konusu toplumun ihtiyaçlarını gidererek onlara bir konfor alanı sağladığına işaret etmeye çabalarlar. Söz konusu felsefelerin insanı salt rasyonel olarak değerlendiren bakışına ve yine on sekizinci yüzyıl sanat kavrayışına itirazı dahilinde romantik hareket, edebî formlar başta olmak üzere sanatsal üretimi yeni, bambaşka, yepyeni bir bakışla kavramaya çalışır. Yaratıcı muhayyilenin merkezde yer aldığı bu kavrayışta sanatçı orfik bir kâhin, peygambervari bir şahsiyet hâline gelir[463]. Çok benzer bir çaba Nietzsche'de de mevcuttur. Yaşadığı çağın insanını son insan [letzter Mensch] olarak tanımlayan Nietzsche, insanın yaratıcılığını tamamen yitireceği zamanın gittikçe yaklaştığını ve neredeyse tamamıyla hâkim hâle geldiğini düşünür. Çoğunlukla bütün 'kurtuluş umutlarından' vazgeçmiş bir filozof olarak tasvir edilen Nietzsche, sunulan bu genel resmin aksine insanın yaratıcılığına ve koşulları değiştirme potansiyeline inanmaktan hiçbir zaman vazgeçmez. Zerdüşt'te bu umut şu şekilde dile gelir:

> "Size diyorum ki: kişi danseden bir yıldız doğurabilmek için kaos taşımalıdır içinde. Size diyorum ki: hâlâ kaos taşıyorsunuz içinizde." Ama umut dolu bu cümlenin hemen ardından uyarı gelir: "Yazık! İnsanın yıldız doğuramayacağı zaman geliyor, en aşağılanası insanın, kendini aşağılamayan insanın zamanı geliyor. Bakın, size son insanı gösteriyorum (KSA 4: 19, Z, Vorrede, 5)."

Daha sonra dekadans olarak adlandıracağı çağı ve düşünme biçimlerini aşmak söz konusu olduğunda Nietzsche de romantikler gibi, sanatı ve edebi stratejileri çok önemli görür. Onun gözünde sanat, çağın yaşam biçimlerini onaylayan düşünme tarzının karşı

[462] Alan Megill, Aşırılığın Peygamlerleri (çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, ss. 32-35.
[463] Ernst Behler, Nietzsche's Challenge to Romantic Humanism, s. 34.

hareketidir. Sözgelimi, 1888 yılının başlarında kaleme aldığı bir notta bunu dile getirecektir: "(…) Dekadans tipi olarak filozof. Dekadans tipi olarak dindar insan. Dekadans tipi olarak iyi insan. Karşı hareket (Gegenbewegung): Sanat! (KSA 13: 503, NF-1888,16[51])"

Bir Gegenbewegung olarak sanat yahut düşünmeyi estetize etmek, kültürel ve toplumsal bir hüviyet kazanarak, pratik problemlerin çözümünün bir unsuru hâline gelir. Düşünmenin edebi formlar aracılığı ile zenginleştirilmesi, Nietzscheci nihilizmin ve romantik burjuva filistin kültürünün panzehiri olarak sunulur. Entelektüel bir uğraş olmaktan çok daha fazlası olan sanat toplumsal çöküşe ön alma çabasının dışavurumudur. Norman'ın da vurguladığı üzere, geleneksel felsefenin hakikât yaklaşımına karşı çıkış, romantiklerde olduğu gibi Nietzsche'de de son derece güçlü bir temadır ve çarpıcı benzerlikler taşır. Hakikâtin eleştirisi teması hem Nietzsche hem de romantiklerde düşünmenin estetizasyonu kavrayışıyla doğrudan alakalıdır. Çünkü iki taraf için de mevcut haliyle hakikât kavrayışının insandan tamamen uzak olduğunu ve artık geçerliliğini koruyamayacağı düşüncesi, mevcut haliyle felsefeye karşı ciddi bir tepkiyi ve felsefenin sanata yaklaşarak daha poetik-sanatsal bir hüviyet kazanması gerektiği düşüncesini doğurur[464]. Her ne kadar birbirlerinden temelde farklı düşüncelere sahip olsalar da iki kutbun da bir tür kriz, bir tür çöküş varsayması ve bunun devası olarak sanatı, daha doğru ifadeyle düşünmenin sanatsallaştırılmasını görmeleri oldukça çarpıcıdır. Burada sanat, iki taraf için de felsefi itirazlarının nirengi noktasını oluşturur.

Böylelikle sanat hem Nietzsche hem de romantikler açısından dönüşüm imkânının adı hâline gelir. Her şeyi kucaklayan, hatta son tahlilde her şeye hükmeden şiir insan türünün vücuda getirdiği yaratımlar arasında en yüce olanıdır ve romantikler açısından işaret edilemez olana işaret etmenin en güçlü imkânıdır. Romantiklere göre ne Mutlak'a ne de nesnelere dair bilgimiz bir kesinlik taşır. Onlar, Kartezyen kesinlik iddialarının esasında bilgimizde varolmayan bir ön varsayım altında mümkün olabildiğini, böylece bilgimizin mutlak koşulsuz değil bilakis mutlak koşullu olduğunu dile getirirler. Bu özellikleri nedeniyle, Frank'a göre erken romantikler söz konusu olduğunda mutlak bilme, yerini mutlak bilmemeye bırakacaktır. Bilgi dediğimiz şey her seferinde zaten

[464] Judith Norman, Nietzsche and Early Romanticism, Journal of History of Ideas, 2002, vol:63, No:3, s. 507.

koşullanmış bir şey olmak durumundadır[465]. İnsanın dünya ile kurduğu ilişki, her noktasında karanlıkta kalan bir şeylerin olduğu, bu karanlığın çözülemez olduğu kadar arzu edilir de olduğu bir ilişkidir. Aydınlanma düşünürlerinin doğanın mutlak olarak anlaşılabileceğine, insan bilgisi ve dilinde temsil edilebileceğine inandıkları yerde romantikler bunu reddederler. Karanlıkta kalana verdikleri önem nedeniyle Behler, romantiklerin ışığa yaptığı vurguyla romantik karanlık vurgusunu karşıtlaştırır[466]. Bu düşünürlere göre insanın özü edimsellikte, enerjide, güçte, kendiliğindenlikte ve birdenbirelikte yatar. Şu hâlde güzele ulaşmak, doğanın ihtişamını kavramak, onu taklit etmekle mümkün olamaz. İnsan ancak kendi iç dünyasına doğru derinleştiğinde, kendi iç dünyasının müziğine kulak verdiğinde doğadaki güzele ulaşabilecek ve böylelikle doğa, insan aracılığıyla kendisini dile getirebilecektir.

Sanat eseri bünyesinde barındırdığı potansiyeller nedeniyle bu devasa projenin temelinde yer alır. O, dünyayı dönüştürebilmek ve başka perspektifler altında görebilmek yönündeki Nietzscheci ve romantik arzunun en önemli unsurudur. Bu düşünürler açısından sanat ve sanat eseri bugün çoğunlukla olduğu üzere marjinal bir konumda bulunmaz. Sanat, müzelerin, müzayedelerin, pek kimsenin ilgilenmediği dar bir çevreye ait sohbet ve buluşmaların konusu değildir. O yaşamın tam içinde, ortasında yer alır / almalıdır. Dolayısıyla şiirsel formların bütün düşünme alışkanlıklarımızı değiştirecek şekilde temellük edilmesi, bir edebî akım yaratma çabasının çok ötesinde konumlanır.

Romantiklerin dünyaya yeni bir mitoloji armağan etme çabalarının anlamı budur. Yeni bir mitoloji kurabilmek bütün sanatsal üretimin, kültürel anlatılar bütününün ve nihayet dünyayı alımlama biçimimizin malzeme ve referans çerçevesini sağlayarak başka türlü düşünme imkânını yaratacaktır. Bu, dünyayı romantikleştirme çabasının yansımasıdır. Dünyayı romantikleştirmek, bireyin, toplumun, devletin bir sanat eserine dönüşmesi anlamına gelecektir ve böylece hayatlarımızın şairâne bir boyut kazanmasıyla modern dünyanın parçalı yapısı içerisinde kaybolan anlam, gizem, bütünlük ve büyü yeniden kazanılacaktır[467]. Bütünlük ve büyünün yeniden kazanılması, modernitenin getirdiği ve dayattığı hayat pratikleri içerisinde yolunu kaybetmiş olan insanı, yeniden

[465] Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations (çev. Elizabeth Millan-Zaibert), State University of New York Press, Albany, 2004, s. 56.
[466] Ernst Behler, Nietzsche's Challenge to Romantic Humanism, s. 36.
[467] Frederick C. Beiser, The Romantic Imperative, Harvard University Press, Cambridge, 2003, s. 19.

ahenkli bir bütünün parçası hâline getirme amacına matuftur. Bu elbette salt edebi alanda yahut sanat alanında kaldığında başarısız olmaya mahkûm bir girişimdir ki tam da bu nedenle romantikler, sadece felsefe ile edebiyat arasındaki sınırların değil, hayat ile edebiyat, hayat ile felsefe arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı arzularlar. Sanat, bir güzellik formu olarak, bir köşeye, belirli çizgilere hapsedildiğinde, bütün güzelliği de kendisiyle birlikte götürür ve geriye sonsuz bir çirkinlik alanı kalır. Ancak sanatın duvarı yıkıldığında ve bu sonsuz enerji insanların sıradan dünyasına karıştığında hayat yaşamaya değer bir hâl alacak, yaşam edebileşecek ve ebedileşecektir. Tam da bu nedenledir ki, daha önce de anmış olduğumuz o ünlü fragmanında Friedrich Schlegel, disiplinler arasındaki sınırlar yıkıldığında, hayatın ve toplumun da bu ahenkli bütünün bir parçası olacağını dile getirir. Şiir ile felsefe, nesir ile nazım, deha ile eleştiri bir araya gelip aynı potada eridiğinde, hayat ve toplum da şairâne bir hâl alacak ve şiirselleşecektir[468].

Sanatın duvarının yıkılması, onun verdiği sonsuz enerji ile kişinin yaratıcı faaliyetinin artması, çeşitli edebî stratejiler vasıtasıyla düşünme biçimlerimizin estetize edilmesi ve nihayet bir sanatçı-filozof figürü aracılığıyla ufku gelecekte olan yepyeni bir felsefenin doğması gerektiği temaları doğrudan Nietzsche'yi çağrıştıran temalardır. Edebî formların kullanımı, sanat ve felsefenin iç içe geçişi ve biçimi felsefe yapmanın merkezine taşımak söz konusu olduğunda Nietzsche ile romantikler arasındaki yakınlık çok kez dile getirilmiştir. Örneğin Lacoue-Labarthe ve Nancy, Nietzsche'nin romantiklerden tevarüs ettiğini düşündükleri filozof-sanatçı temasının onun felsefesindeki en merkezî temalardan birisi olduğuna işaret ederken[469], Grätz ve Kaufmann erken romantik sentez denemeleri yardımıyla şiir ve felsefe arasında duran sınır-söylem alanını keşfeden Schlegel ve Novalis'ten Nietzsche'ye biçimsel-estetik bir izin uzandığına dikkat çeker[470].

Bütün biçimsel yakınlıklarının ve felsefî üslûbu şiirselleştirmek suretiyle düşünmeyi daha estetik hâle getirme türünden stratejik çabalarının benzerliği yanında iki tarafta da şiir ve felsefenin yakınlaşması gerekliliğine atıfta bulunan çok fazla pasaj vardır. Örneğin Schlegel çok ünlü bir fragmanda bütün bilimin sanat, sanatınsa bilim

[468] Friedrich Schlegel, Kritische-Fragmente, s.183, fr. 116.
[469] Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism, s.148.
[470] Katharina Grätz; Sebastian Kaufmann, Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Zur Einführung, s. 19.

olmasının gerekliliğini, felsefe ile şiirin birleşmiş olması gerektiğini dile getirir[471]. Bunu başaranlara çok yüksek bir pâye verir ve şair-filozof ile felsefe yapan şairin birer peygamber gibi görülebileceğini söyler[472]. Schlegel gibi Novalis'in kavrayışında da şiir ile felsefe derinden bağlıdır yahut bağlı olmalıdır. Novalis şiirin her şeyi diğer geri kalan şeylerle ilişkisi içinde düzelttiğini felsefeninse dünyayı fikirlerin aktif etkisine hazırlayan bir alan olduğunu düşünür. Eğer böyleyse der Novalis "o zaman şiir, felsefenin anahtarı, amacı ve anlamıdır. (…) Şiir aracılığıyla en yüksek sempati ve ortak etkinlik, sonlu ve sonsuzun en samimi birlikteliği ortaya çıkar[473]." Filozof yaşamla daha doğru bir ilişki kurabilmek adına kendisini bir şaire dönüştürmek zorundadır çünkü "sadece bir sanatçı hayatın anlamını tahmin edebilir[474]."

Benzer şekilde Nietzsche de sanata ve şair-filozof figürüne hayatî bir rol biçer. O, sanatı yaşamın esas görevi (eigentliche Aufgabe) olarak görür (KSA 13: 522, NF-1888, 17[3]). Sanat, Nietzsche'nin bütün bir felsefî mücadelesi ve karşı çıkışının düğüm noktasında durur. Ona göre ahlâkî darlıktan ve eğri bakıştan özgürleşmek sanat aracılığı ile mümkündür (KSA 12: 469, NF-1887, 10[24]). Şu hâlde, Schlegel ve Novalis'te karşımıza çıkan sanatçı-filozof ideali, Nietzsche'de de mevcuttur. Onun düşüncesinde de değişim ve kurtuluş umudu, bir sanatçı-filozof idealine bağlanır gibidir. Bu nedenle bir gün, halkın dilini de konuşan ama bunu bilinçsizce, coşkulu, özgün biçimde yapan geç doğmuş bir şair-filozofun geleceğini hayal eder (KSA 12: 240, NF, 1886, 6[22]). Bu sanatçı-filozof, kendi kendini yaratabilen, münzevi, insanlara belirli bir mesafede bulunan ama yine de onlarda bir şeyler yaratabilen bir figür olacaktır (KSA 12: 89, NF-1885,2[66]). Bu figür, onun yüzeye, görünüşe bağlı, dünyayı olumlayan yaratıcı figürüdür. Görüşünün ardında yatan bütün hakikât iddialarının reddi ve asıl olanın görünüş olduğu fikrinden hareketle Nietzsche görünüşe bu denli bağlı kalıp yaratıcılığı sürdürmeyi gerçekleştirebilecek olanın bu şair-filozof olduğunu ifade eder. Bir fragmanda hakikâti arama iç güdüsü ile görünüş olarak dünyayı karşıtlaştırır ve şair-filozofu görünüş olarak dünya ile birlikte anar: "Görünüş [Schein] olarak dünya - Kutsal şair filozof (KSA 7: 633, NF-1873,29[17])."

---

[471] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.161, fr. 115.
[472] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.207, fr. 249.
[473] Novalis, Logological Fragments I, s. 54, fr. 25.
[474] Novalis, Aphorismen und Fragmente 1798-1800, https://www.projektgutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html

Burada Nietzsche'nin ve Novalis'in ortak bir noktası iki filozofun da görünüşe (Schein) yaptıkları güçlü vurgudur. Hem Nietzsche hem de Novalis, Kantçı Schein-Erscheinung ayrımını eleştirir ve Kant'ın aksine Erscheinung karşısında Schein'ı yüceltirler. Burada görünüş, Kantçı anlamda görünüş ile karıştırılmamalıdır. Bu görünüş, kendinde şey ile bağlantılı bir görünüş değildir. Nietzsche ve Novalis'te ortaya çıkan Schein vurgusunu anlayabilmek adına, Alman düşüncesinde ve Kant'ta kavramların kullanımına kısaca değinmek faydalı olabilir.

Alman düşüncesinde Schein kavramı genellikle varlık (Sein) kavramının karşıtı olarak ele alınmış ve salt görüntü, görünüş olarak değerlendirilmiştir. Burada Schein, bir varlığın sahteliği ve yanıltıcılığına işaret eder. Schein varlık, varolan yahut hakikâtin kendisi olmaksızın ona benzeyen her şey için kullanılır. Kant Schein ile Erscheinung arasında bir ayrım yapar. Erscheinung, aldatıcı bir doğaya sahip olan Schein'dan farklı olarak, 'kendinde şey'in sahip olduğu mutlak gerçekliğe sahip olmasa da ampirik bir gerçekliğe sahiptir. Eisler, Erscheinung'un daha ziyade duyusallık ve anlama yetisi ile alakalı olan bir gerçeklik olduğuna işaret eder. Erscheinung, gerçek olanın (das Wirkliche) kendisini görü formlarına (zaman ve mekân) ve anlama yetisinin formlarına (kategoriler) sunma şeklidir. Böylelikle Erscheinung, Schein'ın aksine tüm bilen özneler için geçerlidir. Bütün görülerimiz, Erscheinung olan görünüşlerin kavranmasından başka bir şey değildir. Eisler'in işaret ettiği üzere, Kant düşüncesinde Schein ile Erscheinung arasında kesin bir çizgi çekmek gerekir çünkü Schein'ın aksine Erscheinung'ta nesneler ve hatta onlara atfettiğimiz nitelikler, her zaman gerçekten verilmiş bir şey olarak kabul edilir. Kant'a göre, bütün nesnelerin bir kişi için varoluşlarının koşulu olan uzay ve zaman niteliklerinin nesnelerin kendinde değil de kişinin algılama tarzında yattığı söylendiğinde burada kastedilen cisimlerin sadece belirli bir kişi için öyle göründüğü (scheint) yahut bir kişinin öz bilincinde öyle göründüğü değildir. Erscheinung, doğrudan nesnede bulunmayan ama bütün öznelerin nesneyle ilişkisinde her zaman bulunan şeydir ve bu bakımdan Schein'dan farklıdır. Bu özellikleri itibarıyla Erscheinung, Kant düşüncesinde 'kendinde şey' ile ilişkisi içerisinde düşünülmelidir. Zira 'kendinde şey' olarak bir nesne

hakkında doğrudan bilgi mümkün değildir fakat yalnızca duyusal algının bir nesnesi olduğu yani bir Erscheinung olduğu ölçüde bir bilgi edinilebilir[475].

Hem Nietzsche hem de Novalis'in Schein'a yaptıkları vurgu bu ufukta şekillenir. Her iki düşünür de Kantçı Erscheinung kavramını eleştirir. Örneğin Novalis hakikâtin (Wahrheit) ve görünüşün/yanılsamanın (Schein) bu denli keskin biçimde ayrılmalarını kabul etmez. Onları birbirleriyle ilişkili olarak görür. Ona göre yanılsama gerçeğin, gerçek ise yanılsamanın bir parçasıdır. O Schein'ı tin, hakikâti ise madde olarak adlandırır[476]. Ona göre Schein ve hakikât birlikte tek bir gerçekliği oluşturur. Çeşitli kereler Novalis yanılsamayı form olarak sunar. Hatta onu hakikâtin kök-formu (Urform) olarak tanımlar. Hakikât ve Schein öylesine iç içe geçmiştir ki, hakikât bir anlamda varlık olmayanın/ varolmayanın (Nicht-Sein) biçimi ve yanılsama olarak Schein da bir varlığın / varolmanın (Sein) biçimidir. Yanılsama ile hakikâtin birlikte tek bir gerçekliği oluşturduğunu düşünen Novalis, daha da ileri giderek bütün bir düşünme sanatının yanılsama yani Schein olduğunu öne sürer. "Dolayısıyla tüm düşünce bir yanılsama sanatıdır. Yanılsama tüm biçimlerin ve tüm maddelerin tek zeminidir[477]." Daha önce de işaret etmiş olduğumuz üzere, Beiser Novalis'in diskürsif düşünceye saldırısı olarak gördüğü bu görüşlerde Kantçı Erscheinung-Schein arasındaki ayrımın, Schein lehine ortadan kaldırıldığına dikkat çeker[478].

Novalis'in Schein-Erscheinung ayrımına dair yaptığı nispeten dolaylı eleştiriler, Nietzsche'de bir doğrudanlık kazanır. Nietzsche Erscheinung kelimesinin bilgiyi ifade ediyor gibi görünüp esasında bilgi sahibi olmayı engelleyen feci bir kelime olduğunu ifade eder (KSA 11: 654, NF-1885, 40[52]). O bir fragmanda, "Erscheinung kelimesine karşı" çıkar ve bunun yerine Schein'ı ön plana çıkarır. Hatırlanacağı üzere, Nietzsche görünüşü (Schein) şeylerin tek gerçekliği olarak görür ve onu hayalî bir hakikât dünyasının denetimine girmeye direnen yegâne gerçeklik olarak sunar (KSA 11: 654, NF-1885 40[53])." O, kendi düşünesinin hakikâte, varlığa, gerçekliğe değil görünüşe (Schein), yanılsamaya (Illusion), aldatmaya (Täuschung), oluşa (Werden) ve değişime (Wechseln) yönelik bir isteme (Wille) olduğunu söyler. Novalis'in hâlâ bir hakikât

[475] Kant düşüncesinde Schein ile Erscheinung arasındaki farkın daha detaylı anlatımları için bkz. Rudolf Eisler, Kant Lexicon: https://www.textlog.de/eisler/kant-lexikon/titel Schein ve Erscheinung maddeleri.
[476] Novalis, Fichte Studies (çev. Jane Kneller), Cambridge University Press, Cambridge, 2003, s. 77.
[477] Novalis, Fichte Studies, s. 79.
[478] Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801, s. 415.

varsaydığı ve hakikât ile Schein'ı bir şekilde birbirleriyle ilişkili olarak gördüğü yerde, Nietzsche'de hakikât varsayımı tamamen ortadan kalkar ve Schein terk gerçeklik olarak sunulur.

> "Benim anladığım kadarıyla, görünüş/yanılsama (Schein), şeylerin esası ve tek gerçekliğidir - var olan tüm yüklemler ona aittir ve onunla ilişki kuran herkes ona karşıt yüklemler yükler. Ama o, mantıksal prosedürler ve ayrımlarla ulaşılabilir değildir. Bu nedenle görünüş/yanılsama ile ilgili mantıksal bir hakikât ancak hayali bir dünyada mümkündür. Bu nedenle 'görünüşü/yanılsamayı' 'gerçekliğin' (realität) karşısına koymuyorum, tersine görünüşü/yanılsamayı, hayali bir 'hakikât dünyasına' dönüşmeye direnen gerçeklik olarak algılıyorum (KSA 11: 654, NF-1885 40[53])."

Dolayısıyla Nietzsche tarafından Schein-Erscheinung veya görünür dünya – hakiki dünya türünden ayrımlara yapılan itiraz, bir düalitede vurgunun yer değiştirerek bir zamanlar küçümsenip değersiz görünenin, zıttı karşısında önem kazanması türünden bir anlama sahip değildir. Görünüş dünyası hakikât karşısında ve Schein, Erscheinung karşısında önem kazanmaz. Bütün düaliteler iptal olur. Schein, insanın başvurabileceği yegâne gerçeklik hâline gelir. Geleceğin filozoflarının kavraması gereken, görünüşün ve oluşun dışında hiçbir gerçeklik olmadığıdır.

Hem Nietzsche hem de romantikler açısından Schein'ın önemi, hayatın oluş karakterini vurgulayabilmesinden ve onu en iyi yansıtan kavramlardan birisi olmasından kaynaklanır. Hayatın gerçekliğinin oluş olduğunu düşünen Nietzsche, dünyada vuku bulan akışın ve gerçekleşen hareketlerin hiçbir erek durumu olmadığına inanır. Tek temel gerçek herhangi bir hedef durumunun olmamasıdır. Onun bütün felsefesi bu kavrayışla karakterize olur. "Bu gerçeğin hakkını veren bir dünya kavrayışı arıyorum" der Nietzsche. "Oluş nihai ereklere başvurmadan açıklanmalıdır. Oluş her an haklı görünmelidir. Şimdiki zaman bir gelecek adına ya da geçmiş şimdiki zaman adına haklı gösterilmemelidir (KSA 13: 34, NF-1887, 11[72])." Bütün Nietzscheci düşünme ve yazma biçimleri, bir şekilde hayatın bu oluş karakterine işaret edebilecek bir yapı içerisinde sunulmaya çalışılır. Edebî stratejileri devreye sokma, oluşu onurlandırmak ona hak ettiği değeri verme ve onu en iyi şekilde ifade edebilme çabasının bir sonucudur.

Oluş söz konusu olduğunda romantikler, bu mesele hakkında Nietzsche kadar doğrudan yazmazlar ve oluşun kendi düşüncelerini temelinde olduğunu Nietzsche kadar açık ilân etmezler. Ancak bu onların bütün düşüncelerine yayılmış olan bir düşüncedir. Hem Schlegel hem de Novalis dünyanın asla bir noktada son bulmayacak daimî oluş

hâlindeki karakterine işaret edebilmek adına bütün felsefelerini bile isteye oluş halindeki tamamlanmamış bir felsefe olarak sunacaklardır. Schlegel, bundan dolayı, romantik şiiri oluş hâlinde olan ve daima oluş hâlinde kalacak olan şiir olarak tanımlar. Çünkü bu asla sona ermeme ve daima oluş hâlinde kalma romantik şiirin özü, esas niteliğidir. Bu niteliği itibariyle romantik şiir hiçbir teori ve kuram tarafından bütünüyle kuşatılabilir değildir[479]. Schlegel romantik şiirin bu nitelikleri nedeniyle kendi üslûbunu da oluşun karakterini yansıtacak biçimde şekillendirmek ister. Evrende bitmiş ve tamamlanmış hiçbir şey olmadığından, her şey devamlı bir oluş içerisinde olduğundan dilsel bütün stratejiler hayata içkin olan tamamlanmamışlığa işaret etmek üzere kurgulanır. Sanat ve edebi formlar oyunsal karakterleri itibariyle bu tamamlanmamışlığa ve eksikliğe ve hayatın daimi oluşa yazgılı karakterine işaret ederler. Millan, Schelgelci edebî stratejilerin oyunsal karakterlerinin ne dünyaya ne de varlığa dair bir küçümseme olmadığını tam tersine dünyaya ve nesnelere bir tür saygı çabası olduğunu düşünür. Bu stratejiler vasıtasıyla romantikler, insanlığın, ne kadar az şey bildiğini, kâinat karşısında ne kadar küçük olduğumuzu göstermeyi hedefler[480]. Schlegel'e benzer biçimde, Novalis de düşüncesinin temel karakterini tamamlanmamışlık ve kusurluluk olarak tanımlayacaktır. Fakat bu bilinçsizce yapılan bir hatadan ziyade düşünürün bile isteye yaptığı bir sona erdirmeme hamlesinin yansımasıdır. Zira Friedell'in dile getirdiği üzere, Novalis her zaman tohum halinde kalan ve asla tam anlamıyla çiçek açamayacak olan bir düşüncenin peşindedir. Bu sebeple, hiçbir şeye tamamen ulaşmayacağını, bütünüyle çiçek açmış olan her şeyden kendisini ayırdığını dile getirecektir. Burada felsefe *Saf Aklın Eleştirisi* yahut *Tinin Fenomenolojisi* gibi sistematik eserlerin karşısında konumlandırılır çünkü bütünlüklü bir sistemin yaşamı kavramakta eksik kalacağı düşüncesi hâkimdir[481].

Her sistem, her anlama çabası nihayetinde eksik kalmakla maluldür çünkü Mutlak'ı tamamıyla bilmek mümkün değildir. Böylelikle romantik felsefe daima çabalayan ve hiçbir zaman sona ermeyen bir hâl alır. Felsefe yapmak daima bir eksikliğin gölgesinde vücuda gelecektir. Böylelikle tüm felsefenin temeline bir gerilim yerleşir.

[479] Friedrich Schlegel, Kritische-Fragmente,. s.183, fr. 116.
[480] Elizabeth Millán, The Aesthetic Philosophy of Early German Romanticism and Its Early German Idealist Roots, The Palgrave Handbook of German Idealism, ed: M. C. Altman, New York, 2014, s.400.
[481] Egon Friedell, Novalis als Philosoph, Verlaganstallt Bruckmann, München, 1904, ss. 25-26.

Felsefe yapmak bir yandan bütünüyle anlama, kavrama istek ve çabası diğer taraftan bunun asla gerçekleşemeyeceğinin bilincidir. Şöyle der Schlegel:

> "Eğer sonsuzun bilgisi kendi başına sonsuzsa, bu nedenle her zaman yalnızca tamamlanmamış, kusurlu ise, o zaman bir bilim olarak felsefe hiçbir zaman tamamlanamaz, kapanamaz ve mükemmel olamaz, her zaman yalnızca bu yüksek hedefler için çabalayabilir ve onlara yaklaşmak için mümkün olan tüm yolları deneyebilir. Felsefe genel olarak bir bilim olmaktan çok bir arayış ya da bir bilim için çabalamadır. (KA XII: 166).[482]"

Bu imkânsız konum, Schlegel'in filozof olmanın anlamı üzerine düşündüğü sözlerinde de ortaya çıkar. Schlegel, kişinin asla tam anlamıyla filozof olamayacağını ancak filozof olma yolunda olabileceğini düşünür. Paradoksal biçimde kişi filozof olduğunu düşündüğü anda, filozof olmaktan çıkar[483]. Novalis'in felsefeyi 'yurt özlemi' ve 'her yerde evde olma arzusu' olarak tanımlarken ima ettiği gibi, felsefe yurdu özlemek ancak asla tam olarak orada olamamaktır. 'Mutlak' da hiçbir zaman bütünüyle kavranılamayacak olan fakat arzulamaktan da vazgeçemediğimiz yapısıyla felsefenin merkezine yerleşir. Bu dile getirme isteği ile asla tam olarak dile getiremeyeceğini bilmenin gerilimli durumudur.

Tam olarak dile getirememe, kesin olarak ifade edememe fikri, romantiklerde olduğu kadar Nietzsche'de de hâkim olan bir fikirdir. Eğer varlık ya da yaşam kuşatılamazsa, onu bir sistem içerisinde tek seferde ifade etmek mümkün değilse, ona dair söylediğimiz her şey bir yorum hâline gelecektir. Nietzscheci perspektifte, yorum felsefenin merkezine oturur. Nietzsche açısından yorumlamanın ne anlama geldiği sorusu sorulabilir. Gerçekten de metafiziğin ve kesinlik iddiası üzerine inşa olunan sistemlerin ortadan kalktığı bir iklimde yorumlamanın mahiyeti ne olacaktır? Bu soruyu sormak ondan önce cevaplanması gereken başka soruları ortaya çıkarır. Bu temel sorular cevaplanmadığı takdirde hem Nietzsche'nin yoruma yaptığı vurgu hakkıyla kavranamayacak hem de Nietzsche'nin amaçlarıyla belki taban tabana zıt bir şekilde değerlendirilecektir. Buna göre ilk soru şudur: yorumlanmak ne anlama gelir. Hakikâte dair bir tekabül teorisi reddedildiğinde, hatta hakikât redddedildiğinde yorumlayıcı ile onun nesnesi arasındaki ilişkinin mahiyeti ne olacaktır? Nesnenin statüsü ne olacaktır? Bir başka soru bu yorumun değerlendirilmesinin kriterinin ne olacağı sorusudur. Nitekim

[482] Akt. Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations (çev. Elizabeth Millan-Zaibert), State University of New York Press, Albany, 2004, s. 185.
[483] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.174, fr. 54.

bütün yorumlar eşitse ve hiçbir değerlendirme kriteri yoksa bir tür rölativizme dönüşecek, hiçbir bariyerin olmadığı bir durum ortaya çıkacaktır.

Bununla beraber Nietzsche felsefesi, bütün yorum ve tahlillerin eşit olduğu bir "*anything goes*" felsefesi değildir. O felsefi külliyatı boyunca devamlı olarak bazı yaşam yorumlarını eleştirirken başka bazılarını yüceltir. Sözgelimi değerlerin yeniden değerlendirilmesi talebi eski köhnemiş bazı değerlerin yerine hiyerarşik bir kavrayış içerisinde bazı değerlerin ve seçimlerin daha iyi olduğu kavrayışından hareketle ortaya çıkar. Ama burada Nietzsche'nin değerlerin yeniden değerlendirilmesi yoluyla bazı değerlerin yerine başka bazı değerler ortaya attığı ve son tahlilde yine bir metafizikçi olarak kaldığı türünden bir çıkarım yapmaktan kaçınmak gerekir. Nitekim kimi yorumcular onun basitçe her şeyin temeline varlık yerine oluşu koyduğu ve böylelikle metafiziğin sınırları içerisinde kaldığı kanaatini gündeme getirirler. Bu okumaya göre oluş, basitçe varlığın yerini alan metafiziksel bir kavramdır. Oysa Nietzsche, oluşun (ve bütün diğer kavramlarının) böyle yorumlanmaması için devamlı bir çaba hâlindedir. O, görünüş, yanlışlık, yanılsama gibi kavramları sıklıkla kullanmak suretiyle metafiziksel olarak yorumlanacak bir dil kurmaktan kaçınmaya çalışır[484]. Eğer Nietzsche bu şekilde 'yorumlanacak' bir dil kullanmaktan kaçınıyorsa, onun felsefesinin önemli kavramlarından birisi olan 'yorum' kavramını ele alırken de bu hususu göz önünde bulundurmak gerekir. Yorum sürecini, Nietzsche'nin ısrarla kaçındığı belirli değişmez bir özneyi ve nesneyi varsayan, öznenin nesneyi yorumladığı bir süreç olarak düşünmemek gerekir. Rampley'in de işaret ettiği üzere yorumcu ile nesnesi arasındaki ilişkinin mahiyetini sormak yine özne-nesne kavrayışının dolayısıyla metafiziğin sınırları içerisinde kalmak demektir. Nietzsche'de yorumlama, temeli öznede yahut nesnede olan sabit bir süreç değil, ikisinin arasında gerçekleşen bir olaydır. Bu özelliği nedeniyle yorumlama tek taraflı bir süreç değil, bir ilişkiler ağının adıdır. Yorumlama yorumlayan-yorumlanan arasındaki bir ilişkide gerçeklemekle kalmaz, o aradaki ilişkinin mekanını hatta özne ve nesnenin kendisini de belirleyen ve oluşturan şeydir[485]. Yaşamda hiçbir şey, ilişkilerinden bağımsız 'kendinde' bir biçimde mevcut değildir. Nietzsche 'kendinde şey' kavramını eleştirdiği bir fragmanda, bu türden bir kavramın saçma olduğunu ifade eder.

[484] Matthew Rampley, Nietzsche, Aesthetics and Modernity, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, ss. 35-36.
[485] Matthew Rampley, Nietzsche, Aesthetics and Modernity, s. 36.

Ona göre bir ‘şey’ bütün ilişkilerinden, özelliklerinden, faaliyetlerinden ayrılırsa ortada o ‘şey’ kalmaz. Çünkü bu türden bir ‘şeylik’ (Dingheit), tanımlama ve anlama gibi mantıksal ihtiyaçlardan dolayı söz konusu ilişkiler, faaliyetler, özellikler çokluğunun sabitleştirilmesi (Bindung) suretiyle bizim tarafımızdan gerçekleştirilir (KSA 12: 581, NF-1887,10[202]). Üstelik bu ilişkiler doğrudan bir kendiliğe yahut hakikâte de denk gelmez. “Bizim için çok önemli olan bütün bu ilişkiler” der Nietzsche “hakiki olanlara değil, aynadaki figürlere aittir. (…) Tüm ilişkilerimiz ne kadar kesin olurlarsa olsunlar, dünyaya değil insana aittirler (KSA 9: 308, NF-1880,6[429]).”

Özetle, yorumlama, belirli bir öznenin belirli bir nesne üzerinde gerçekleştirdiği bir faaliyet değildir. Dünyayı var eden yorumlama, özneyi de var eden şeydir. O kadar ki Nietzsche açısından ideal bir düzlemde ‘yorumlayan kimdir’ diye dahi sorulmamalıdır çünkü bu felsefenin sabit özne ve nesnesinin olmadığı ilişkisel bir sürecin sonucudur[486]. Bu onun hiçbir sabit öz olmadığını düşünen bakışının sonucudur. Bu kavrayışta bütün varlıklar ilişkisellikleri açısından düşünülmelidirler. Bunu göz ardı eden her yorum, her ifade başarısız olmaya yazgılıdır. Sürekli ilişkilerin ve daimî bir oluşun ifadesi olarak yorumlamak asla bir şeyin bütün zamanlar için geçerli tanımını vermek anlamına gelmez. Bütün varolanlar, sürekli olarak farklı ilişkiler içerisinde yer aldıklarından, bu ilişkiler neticesinde devamlı olarak değişim ve dönüşüm içerisinde olduklarından ötürü dünya ne kadar yorumlanırsa yorumlansın asla tüketilemeyecek, yeni yorumların imkânı daima mahfuz kalacaktır. Çünkü Nietzsche, upuygun bir ifade tarzı talebinin de anlamsız olduğunu, dilin yapısı gereği sadece belirli ilişkileri ifade edebileceğini düşünür. Mutlak hakikât ve mutlak doğruluk bu nedenle anlamsızdır çünkü bütün doğru ve yanlış alanı esasında herhangi bir ‘kendindeliğe’ değil ilişkilere atıfta bulunur. Bütün varlıkları oluşturan ilişkiler olduğundan, herhangi ilişkiselliğe referansta bulunmayan ‘kendinde varlık’ da anlamsız olmak durumundadır (KSA 13: 303, NF-1888,14[122]).

Hatırlanacağı üzere, ilişkisellik Novalis için de son derece önemli bir yerde durur. O, bilgiden dışlanan Schein’ı tekrar felsefî bilginin bir parçası kılmaya çalışırken, hakikât ile Schein’ın birbirlerini dışlayan değil, birbirlerine katılarak varolan unsurlar olduğunu dile getirir. Ona göre bilgi, hakikât ile yanılsamanın iç içe geçtiği bir sürecin sonunda elde edilir. Nietzsche’nin aksine mutlak bir varlık konusunda inancını sürdüren Novalis,

[486] Matthew Rampley, Nietzsche, Aesthetics and Modernity, s. 36.

Mutlak'ın mahiyeti konusunda belirsiz ve kimi zaman çelişkili ifadeler kullanır. Ancak zaman zaman bu Mutlak'ı bir tür ilişkisellik yahut ilişkiselliğin zemini olarak gördüğünü dile getirir[487]. Örneğin bir pasajda varlığı mutlak ilişki [absolute Relation] olarak tanımlar ve dünyada hiçbir şeyin kendi başına (salt/ bloß) olmadığını dile getirir. Çünkü ona göre varlık, özdeşlik ifade etmez[488]. Nassar, Mutlak'ın mahiyeti konusunda oldukça kapalı ve kimi zaman çelişkili ifadeler kullanan Novalis'in, Mutlak'ı şeylerin ilişkisinin imkânını sağlayan zemin olarak görmüş olabileceğini düşünür. Nassar'a göre dünyada hiçbir şeyin salt olarak kendi başına bulunmadığı iddiasıyla düşündüğümüzde Novalis'in 'varlık'tan anladığı şeyin, varoluştan önce gelen ve her şeyi temellendiren bir salt varlık olmadığı sonucunu çıkarmamız gerekir. Daha ziyade Novalis, 'salt varlık'ın görünür olduğu ancak ontolojik bir gerçekliğe sahip olmadığını düşünüyor gibidir. Eğer dünyada hiçbir şey kendi başına değilse varlık da bundan nasibini alacaktır. Bu nedenle Nassar'a göre varlık bir tür dolayımlanma alanıdır. O bütün ilişkilerin içinde olan ancak ilişkiler dışında yer almayan, özne ve nesnenin içinde olduğu alandır.

> "Mutlak, statik bir nesne ya da belirlenimin ötesinde bilinmeyen bir varlık değil, belirlenimi ve belirlenmiş nesneyi mümkün kılan zemindir. İkisi arasında bir ayrım yoktur - belirlenmiş bir nesneye karşıt olan belirlenmemiş bir varlık yoktur, çünkü nesne varlığa katılır ve dolayısıyla varlık her nesnenin içindedir. Ancak varlık aynı zamanda herhangi bir nesneyle sınırlı değildir, tüm nesnelerin temelini oluşturur ve onların nesnelliğini mümkün kılar. Kendisi bir nesne değildir ama her nesnede görünür (ya da vardır). Bu şekilde varlık, mutlak aracılıktır ya da Novalis'in deyişiyle 'mutlak ilişki'dir. O bir şey değil, şeylere aracılık eden, onlarla ilişki kuran ve onları belirleyen şeydir[489]."

İlişkisellik kavrayışı, farklı bir şekilde Schlegel'de de karşımıza çıkar. Schlegel, kendi felsefesini mutlak bir ilkeden başlatmayıp, bütün ilkelerin yahut unsurların birbirleriyle ilişki hâlinde olduğu ve sistemin kendisini bu şekilde ortaya koyduğu bir felsefe olarak sunar ve böylelikle felsefesi bir ilişkiler ağı içerisine oturur. O kendi düşüncesini Fichte'nin koşulsuz önermelerinin karşısında konumlandırırken, kendi felsefesinin temelinin Wechselerweis yani karşılıklı kanıt olduğunu vurgular. Kendinden menkul, etkilerden arınmış, salt ilkeler bu felsefede kendilerine yer bulamazlar. Novalis'in düşüncesinde olduğu gibi Schlegel için de felsefenin bütün unsurları

[487] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, The University of Chicago Press, Chicago, 2014, s.26.
[488] Novalis, Fichte Studies, s. 145.
[489] Dalia Nassar, The Romantic Absolute, ss.29-30.

birbirleriyle ilişki içerisinde var olacaklardır. Hatta giderek felsefe sanat ve edebiyatla ilişki içerisinde kendisini var edebilecektir.

Felsefenin sanat ve edebiyatla iç içe geçtiği bu yeni üslûpta ve yazma biçiminde, düşünmeyi yetkinleştirme amacı güdülür. Felsefe, sanat ve edebiyatla yakınlaşarak kendisini yetkinleştirir, güçlendirir, çoğullaştırır. Özellikle Nietzsche'de ve aynı zamanda romantiklerde ortaya çıkan üslup denemeleri bu bağlamla okunabilir. Nietzsche, *İnsanca Pek İnsanca*'da, "Düşünceyi Yetkinleştirmek (Verbessern)" adlı bir fragmanda: "Üslûbu (Stil) yetkinleştirmek, düşünceyi yetkinleştirmek demektir, başka bir şey değil! (KSA 2: 610, WS 131)" diyecek ve kendi üslûbunu benzersiz bir hâle getirerek, bütün diğer özelliklerinin yanında bu hususta da felsefe tarihinde çığır açıcı bir konuma yerleşecektir. Düşünme üslûbu düzeltmekle estetize olacak ve yetkinleşecek, böylelikle yaşam başka bir mercek altında değerlendirilecektir.

Mutlak olmayan, bağlamsal ve ilişkisel yeni tür felsefeyi yaratabilmek adına hem Nietzsche hem de romantikler çok çeşitli stratejiler gündeme getirirler. Çalışmamız boyunca göstermeye çabaladığımız üzere, sanata ve edebî üslûba yapılan vurgu bu çabanın ürünüdür. Metaforlar, fragmanlar, ezoterik yazım, ironi vb. formlar bu amacın bir dışavurumudur.

Üslup söz konusu olduğunda, Nietzsche ile romantiklerin birleştikleri temel husus fragmantal yazım tarzıdır. Fragman, düşünme tertibatımızı değiştirme, başka türlü düşünebilme, düşünmeyi estetize etme mefhumları bağlamında önemli bir unsurdur. O, şiir ile felsefesinin birleştiği sınır noktasının örneklerinden birisidir. Estetize etmenin, kesin hükümlere bağlamaktan vazgeçmek ile olan yakınlığı düşünüldüğünde, fragmanların felsefi önemi ortaya çıkar. Frank'in betimlediği üzere, fragmanlar merkezî perspektifi belirsiz hâle getirir ve kendisinde Schlegel'in kaotik evrensellik dediği paradoksal gücü barındırır. Çelişkiyi içeren yapısıyla fragman, kaosa birlik bahşeder. Parça olarak fragman artık bir sistemin parçası/dişlisi olarak değil, olduğu şey olarak yani tekil olarak kalır. Fakat diğer tekillerle de ilişkisini kaybetmez. Böylelikle en yüksek birlik fikrinin totaliterliğinin ortadan kaldırılmasıdır[490]."Bir fragman" der Schelgel "küçük bir sanat eseri gibi, çevresindeki dünyadan tamamen ayrı olmalı ve bir kirpi gibi

[490] Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations, ss. 210-211.

kendi içinde tamamlanmalıdır[491].” Ancak bu bütünden tamamen vazgeçmek demek değildir. Fragman bir taraftan kendi olarak varolurken bir yandan da bir bütüne referansta bulunur. Schlegel’in sistem ile sistemsizlik arasındaki o imkânsız noktanın bulunmasını istemesi gibi, fragmanlar hem kendi başlarına kendi referans ağına sahip çok anlamlı parçalar hem de bir bütünün mekanik değil, organik ve çağrışımsal parçalarıdır. Bu çağrışımsal mahiyet, sadece fragmanın değil, witz’in de özelliğidir. Rasyonel düşüncenin diskürsif yapısına karşı Schlegel, fragmanların yanında birdenbireliği, anidenliği bağlamında witz’i gündeme getirecek ve onu fragmanvari deha (fragmentarische Genialität) olarak adlandıracaktır[492].

Romantik ironi ise düşünmeyi estetize etme yahut felsefe ile şiiri yakınlaştırma projesinde en meşhur romantik unsurdur. İroniyi, en meşhur olduğu kadar en önemli romantik unsur olarak da değerlendirmek yanlış olmaz çünkü Behler’in de işaret ettiği gibi, romantiklerin kendi üzerine düşünen, refleksiyona dayalı felsefe kavrayışları göz önünde bulundurulduğunda hiçbir şey ironi kadar bu düşünceye uygun düşmez. Burada ironi, romantiklerin sürekli olarak vurguladıkları ve edebî modernizme de yol açacak olan öz-düşünümsel (self-reflective) şiirle neredeyse özdeştir[493].

Bunun yanında ironi sürekli kendisini yaratıp yok eden yapısıyla düşünmeye ihtiyacı olan devinimi sağlar. Behler, ironinin kendini yaratma ve yok etmenin sürekli değişiminin ritmine atıfta bulunduğuna dikkat çeker. Olumlama ve olumsuzlama, coşku ve şüphecilik, kendini yaratma ve yok etme arasındaki ironik değişim, romantik şiirin bir başka formülasyonu olarak karşımıza çıkar. Schlegel’in de teorisinde ortaya çıkan kendini yaratma ve yok etme, klasik ve romantik, şiir ve felsefe, ego ve dünya gibi bütün kutuplar ironinin söz konusu karakterini onaylar niteliktedir[494]. İroni sürekli olarak dönüşen form ve karşıtların biçimidir. İbrenin net olarak bir tarafa kaymadığı bir salınıma karşılık gelir. Kendini yaratma ve yok etme, düşüncenin kendini genişletmesi ve sınırlaması, sonlu ve sonsuz, evrensellik ve tekillik arasındaki karşılıklı oyun ve nabız değişimidir[495]. İroni aracılığı ile Schlegel, varoluşa içkin çelişkileri sunmak ve bu çelişkiler arasındaki çözümsüzlüğü göstermek ister gibidir. İroni ile birlikte karşıtlar

[491] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.197, fr. 206.
[492] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.148, fr. 9.
[493] Ernst Behler, German Romantic Literary Theory, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, s.141.
[494] Ernst Behler, German Romantic Literary Theory, s.149.
[495] Manfred Frank, Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations, s. 149.

arasındaki gerilim bir taraf lehine çözülmez. Spekülatif ve temelci düşünme biçimleri, klasik metin bütünlüğü hatta benliğimizin bütünlüğü ironi tarafından aşındırılır. Böylelikle varoluşa bir perspektif katılması amaçlanır ve tek taraflılıklar ortadan kaldırılmaya çalışılır.

Romantik ironinin işlevleri, Nietzsche'nin felsefesinde kullandığı birtakım stratejileri ciddi biçimde andırır ve bu nedenle bazı düşünürler tarafından ironi Nietzsche felsefesinin aslî bir unsuru olarak görülmüştür. Örneğin Richard Rorty, romantik filozofların özellikle de Schlegel'in felsefesinin temelinde yer alan ironi kavramı dâhilinde Nietzsche, Heidegger ve Derrida üzerinden kendisini de içinde gördüğü ironist ile metafizikçi arasında bir ayrım yapar. İronistin temel özelliklerinden birisinin, başka insanların nihai olarak kabul ettiği sözcük dağarlarından –dolayısıyla üslûptan- olumsuz biçimde etkilenmiş olmasından ötürü, kendi kullandığı sözcük dağarından radikal biçimde ve sürgit kuşkulanmak olduğunu dile getirir. Buna göre metafizikçiler keşfetmekle yükümlü olduğumuz gerçek özler olduğuna inanarak, kendi sözcük dağarındaki terimlerin mevcudiyetlerinin gerçek özlere gönderimde bulunduğunu düşünürlerken ironistler söz konusu sözcük dağarının kendi döneminde dil oyunlarından hareketle oluştuğunu, sabit ve değişmez özlere sahip olmadığını, devamlı bir değişim ve dönüşüm içinde olduğunu ve devamlı bir yeniden tanımlama gerektirdiğini, gerek dış dünyayı gerekse de hakikâti temsil edecek bir söz dağarının mümkün olmadığını gündeme getirirler. Söz konusu fark onların farklı disiplinlere yaklaşımında da ortaya çıkar. İronistler farklı alanlarda ürün veren tüm orijinal zihinleri aynı diyalektik değirmene koyulacak bir zahire olarak görürken metafizikçi tasnif mekanizmasını çalıştırarak kimin felsefeci, kimin edebiyatçı, kimin şair ve kimin bilim insanı olduğunu belirlemeye çalışır. O itibarla ironistin son tahlilde başarısızlığa yazgılı olduğunu düşünse bile okuduğu kitapları tasnif ve dolayısıyla tahrif etmekten kaçındığı yerde metafizikçi metinleri daha önceden belirlenmiş bir kılavuza göre tasnif etmenin zaruri olduğunu düşünür[496].

Gerçi romantik felsefenin merkezinde yer alan ve Rorty tarafından temellük edilerek, Nietzsche'den neşet eden bir felsefî geleneği yahut tavrı adlandırmak ve

[496] Richard Rorty, Olumsallık, İroni ve Dayanışma (çev. Mehmet Küçük & Alev Türker), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, ss. 114-117.

anlamlandırmak için kullanılan ironi ve ironist kavramlarının Nietzsche'yi ve onun felsefesini tanımlamak açısından ne derece geçerli olduğu şaibelidir. Nitekim Nietzsche, ironiye dair çeşitli yerlerde olumsuz ifadeler kullanır. Buna göre Nietzsche ironiyi adi/bayağı (Unedel) olmakla (KSA 8: 336, NF-1876, 19[25]), neşeliliğin yanlış anlaşılması olmakla (KSA 12: 203, NF-1886, 5[50]) ve nihayet Sokratesçi ironiyi bir dekadans semptomu olmakla (KSA 12: 303, NF-1886, 7[20]) itham eder. Nietzsche'nin gözünde ironi öylesine zararlıdır ki, kişinin karakterine zarar verir ve başkalarının acısından zevk duyan bir duruma sokar. "İroniye alışmak" der Nietzsche, "tıpkı iğnelemeye (Sarcasmus) alışmak gibi karaktere zarar verir, giderek başkalarının acısından duyulan mutluluktan (schadenfroh) kaynaklanan bir üstünlük duygusu kazandırır. Kişi sonunda ısırmanın yanında gülmeyi de öğrenmiş olan bir köpeğe dönüşür (KSA 2: 259, MA I, 372)."

Nietzsche'nin ironiye bu denli olumsuz yaklaşmasının ardında hem ironinin kurucu babası olarak görülebilecek olan Sokrates'e karşı mesafeli tutumu hem de romantik imgesinin Nietzsche'de ciddi biçimde olumsuz olması yatar. Ve bütün bu olumsuz tanımlar düşünüldüğünde Nietzsche'nin bir ironist olarak adlandırılması, ironi söz konusu olduğunda Schlegel'e yahut Rorty'nin ironist gelenek dediği şeye yakın bir isim olarak değerlendirilmesi oldukça zordur. Fakat Nietzsche'nin kullandığı bir takım kavram ve stratejilerin romantiklerin ironi ile yapmak istediği şeye benzediği de muhakkaktır. Çeşitli Nietzsche araştırmacıları, Nietzsche'nin kullandığı birçok kavramın romantik ironi kavramı ile olan yakınlığına işaret etmişlerdir. Örneğin, Del Caro her ne kadar Nietzsche ironiyi olumsuz olarak ele alsa ve Sokratik-romantik ironiyi bir tür çöküş belirtisi olarak görse de felsefesinde ona yakın düşecek olan çeşitli kavramları kullandığını, maske kavramının buna örnek gösterilebileceğini düşünür. Del Caro, temsilcileri F. Schlegel, Hölderlin, Goethe gibi isimler olan bu Dionysosçu kavramın, Nietzsche tarafından bir dünya görüşüne dönüştürüldüğüne dikkat çeker[497]. Benzer şekilde Nietzsche'de maske kavramının alımlanışı ve kullanımı hakkında yazdığı makalede Walter Kaufmann, Nietzsche'de maske kavramının önemli bir yere sahip olduğuna dahası maske kavramının içerdiği anlamların içinde maske kelimesi geçen pasajlarla sınırlandırılamayacağını düşünür. Nietzsche'nin maskelere düşkünlük

[497] Adrian Del Caro, Nietzsche and Romanticism: Goethe, Hölderlin and Wagner, The Oxford Handbook of Nietzsche (ed. Ken Gemes & John Richardson), Oxford University Press, Oxford, 2013, s. 112.

konusunda kendi çağının ve hatta çağımızın çok ötesinde olduğunu düşünen Kaufmann, bu kavramın romantik ironi ile olan yakınlığına da işaret eder[498].

Nietzsche'nin kendi felsefesini bir tür maskeler felsefesi olarak gördüğüne işaret eden çok fazla pasaj vardır. 1885 yılından kalan bir fragmanda Nietzsche, özgür bir tini tanımlayan üç özelliği neşe, maskeler ve soyluluk (Vornehmheit) olarak tanımlar (KSA 11: 710, NF-1885,45[6]). Onun maskelere verdiği önemin en bariz şekilde açığa çıktığı kitap*, İyinin ve Kötünün Ötesinde* metnidir. Burada dile getirdiği üzere ona göre,

> "Derin olan her şey maskeyi sever, en derin şeyler imge (Bild) ve benzerliğe karşı nefret duyar. (…) Böylesi gizli biri, susmak (Schweigen) ve saklanmak (Verschweigen) adına bir konuşma içgüdüsüne sahiptir ve ifade etmekten (Mittheilung) kaçma konusunda asla yorulmaz (unerschöpflich). O dostlarının yüreklerinde ve zihinlerinde kendisinin yerine bir maskenin dolaşmasını ister ve bunu teşvik eder. Ve kuraldır, bir gün bunu istemediğinde, gözleri orada yine bir maskenin olduğu gerçeğini görecektir – böyle olması iyidir. Her derin ruh bir maskeye ihtiyaç duyar. Dahası her kelimesinin, her adımının verdiği her yaşam-işaretin yanlış yani yüzeysel yorumu sayesinde her derin Tinin etrafında devamlı bir maske büyür (KSA 5: 57-58, JGB,40)."

Maskeye dair bu sözleri, bir yandan derinliğin hemen ele gelmemekle, kolay kavranamamakla ilişkisine dikkat çekerken, bir yandan da Nietzsche'nin kendi felsefesini ve giderek felsefî kaderini tanımlar gibidir. Zira onun felsefesi, sürekli olarak yeniden yorumlanmaya ihtiyaç duyarak, etrafında bitmeksizin bir maske büyütür.

Maskenin biteviye büyümesi, Nietzsche felsefesinin neredeyse her düşünür tarafından farklı şekilde yorumlanması onun felsefî çabasına karşılık gelen kasıtlı bir hamledir. Kaosu onaylamak, oluşu yüceltmek, maskeler kullanmak, zor anlaşılır olmayı arzulamak, çelişkilere açılmak yaratıcı bir felsefenin gereklilikleri olarak görülürler. Üstelik Nietzsche bunları daha iyi insan olabilmenin belirtileri olarak kavrar. *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de maskeye saygı duymanın daha iyi bir insanlığa ait olan bir özellik olduğunu dile getirir (KSA 5: JGB, 270). Yine Nietzsche benzer şekilde çelişebilmekten, çelişkiyi taşıyabilmekten bahseder ve bunun yüksek bir kültür özelliği olduğunu ifade eder.

> "Çelişebilmek (Widersprechen können) - Artık herkes biliyor ki çelişkiyi taşıyabilmek yüksek bir kültürün işaretidir. Hatta bazıları, üstün insanın (Höhere Mensch) şimdiye kadar ortaya çıkmamış olan adaletsizliğin işaretlerini bulabilmek için kendiyle çelişmeyi arzuladığını ve bunu yarattığını da bilir. Çelişebilme yeteneği, alışılmış olana, geleneksel olana, kutsal olana karşı düşmanlıkla kazanılmış

[498] Walter Kaufmann, Nietzsches Philosophie der Masken, Nietzsche-Studien, Sayı: 10, 1982, s. 112.

> iyi vicdandır. Bu gerçekten kültürümüzde büyük, yeni, şaşırtıcı olandır; özgürleşmiş ruhun adımlarıdır: bunu kim bilir (KSA 3: 537, FW, 297)."

Nietzsche'de çelişkinin önemi, onun çelişkinin filozofu olduğu sıklıkla dile getirilmiştir. Burada çelişki ile tutarsızlık arasında önemli bir ayrım yapmak gerekir. Onun felsefesi itici gücünü çelişkilerden, farklardan ve kaostan alır. Ama bilinçli bir strateji olarak gündeme getirilmiş çelişki, bilinçsiz bir hata olan tutarsızlıktan ayrılmalıdır. İçerdiği çelişkilere rağmen tutarlılığı nedeniyle Nietzsche felsefesi çok çeşitli yorumcular tarafından tutarlı biçimde yorumlanabilmiştir[499]. Yorumlamayı pek de mümkün kılmayan tutarsızlığın aksine çelişki yorumlanmayı talep etmek anlamına gelir. Tutarlılığı nedeniyle Nietzsche felsefesi çok çeşitli yorumcular tarafından bütünlüklü olarak yorumlanabilir ama sahip olduğu çelişkiler sayesinde hiçbir yorumcunun yorumu nihai hâle gelmez, her yorumcu kendi perspektifine bağlı kalmak ve bunun farkında olmak durumundadır. Burada çelişki düzenleyici bir unsurdur.

Bahsettiğimiz bütün stratejiler hem romantiklerin hem de Nietzsche'nin, edebi formlara başvurmasının nedenlerini açık kılar. Edebi formların kullanımı, yaşamın sabitliklerle kavranmasının önüne geçme çabasının bir neticesidir. Sanatın yüceltilmesi dünyayı ve nesneleri sabit varlıklar olarak değil oluş olarak görebilme imkânı tanımasında yatar. Nietzcheci perspektiften bakarsak, soykütüğü yardımıyla, bilgi olarak değer verdiğimiz tüm dünya yorumlarının kökenlerine indiğimizde göreceğimiz şey güç ilişkileri, şiddet biçimleri ve bir tür barbarlıktır. Nihai hiçbir hedefe sahip olmayan oluşa hedef dayatmaktır. Edebî stratejiler bunu ifşa eder vaziyettedir. Çünkü edebi stratejiler vasıtasıyla nesnelere ve değerlere, ebedi ve ezeli 'özsel' varlıklar atfeden yorumlar aşındırılır ve reddedilir. İnsan nihai hükümlerinde sürekli teyakkuzda olması gereken bir pozisyona davet edilir. Nietzscheci ve romantik çabalar olaylara ve değerlere herkes için geçerli ve sabit doğalar atfetmek yerine onların birer perspektif olduğunu kabul eder ve buna uygun bir dil inşa etmeye çabalarlar.

Bu yeni dil, romantikler açısından insanın doğadan, Tanrı'dan, insanlığın geri kalanından kopmak suretiyle varlık zeminini kaybettiği duruma; Nietzsche açısındansa binlerce yıllık Batı metafizik geleneğinin Tanrı'nın ölümü ile ifşa olmuş olan çürümüş zeminine karşı bir tür panzehir olacaktır. Bu dil hem Nietzsche hem de romantikler

[499] Matthew Rampley, Nietzsche, Aesthetics and Modernity, 3.

açısından son derece önemli olan sanatsal yaratıcılığın önünü açar. Schlegel tam da bu nedenle arzu edilen yeni tür şairin elinde kalanın yaratıcı felsefe olduğunu söyler. "Peki şaire hangi felsefe kalmıştır? Özgürlükten ve ona olan inançtan yola çıkan ve sonra insan ruhunun kendi yasasını her şeye nasıl damgaladığını ve dünyanın nasıl onun sanat eseri olduğunu gösteren yaratıcı felsefe[500]." Benzer şekilde Novalis de şiir yazmanın yaratmak olduğunu dile getirirken, bu yaratıcı faaliyet sayesinde kişinin sonsuz çeşitlilikten yüz çevirmeyeceğini dile getirir[501].

Yaratıcılık ve sanatın yaratıcı karakteri Nietzsche için de büyük önem taşır. Öyle ki Megill, Nietzsche'nin estetiği hayatî bulmasındaki en önemli unsurun yaratıcılık kavramı olduğuna işaret eder. Nietzsche'nin yaratıcı sanatçıyı sürekli yüceltmesinde sanatçının gerçekliği dönüştürme potansiyelini gördüğünü düşünen Megill, sanatçının 'varoluşun sunduğu kaba malzemeyi kendi suretinde yaratılmış bir şeye dönüştürdüğüne' işaret eder. Megill'e göre bu görüşleriyle Nietzsche romantiklerin şiir ile felsefenin birleşmesi gerektiği düşüncesine yaklaşır ve bu birleşme 'felsefenin uçsuz bucaksız şiir okyanusuna dönüşü' manasına gelir[502].

Felsefenin bir şiir okyanusuna dönüşmesi, edebi stratejilerin kullanımı vurguladığımız üzere, edebiliklerinin yanında toplumsal ve kültürel ve hatta giderek politik bir rol de oynayacaktır. Onlar kişinin kendisini şekillendirebilecek en büyük unsurlardır. Nietzsche açısından, kişinin kendisine, düşünme biçimlerine üslûp kazandırabilmesi en büyük sanattır. Bu üslûp kazandırma ise şiir ve sanat aracılığı ile gerçekleşebilir. Nietzsche, modern insanın düştüğü konumun nedenleri konusunda romantiklerden son derece farklı saptamalar yapsa da insanın yaratıcı enerjilerine bir yol çizme ve insanın kendi potansiyelini bu yaratıcı enerji vasıtasıyla dışa vurma teması, onun için de son derece önemlidir ve bu benzerlik hiç de azımsanmayacak bir önemi haizdir[503]. Böylelikle yaratıcı hüviyetiyle sanatsal ve şiirsel düşünme arzusu, onların karşı çıkışlarını tanımlayan ve tamamlayan özelliktir. Sanat ve edebi formlar mevcut durumda bir tür düşmüşlük içerisinde bulunan insanı yeniden sağaltabilecek bir özellik arz eder.

[500] Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, s.192, fr. 168.
[501] Novalis, Logological Fragments I, s. 55, fr. 30.
[502] Alan Megill, Aşırılığın Peygamlerleri (çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s. 70.
[503] Adrian Del Caro, Nietzsche Contra Nietzsche: Creativity and the Anti-Romantic, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989.

Bu yakınlık üzerinden okunduğunda, her ne kadar aralarında ciddi farklar olsa da ve Nietzsche romantiklere ve onların kullandığı kimi kavramlara karşı hasmane bir tutum içinde bulunsa da kullandığı stratejiler bakımından onun bir şekilde romantiklere yakın görülmesi yahut Rorty gibi filozoflar tarafından aynı gelenek içerisinde bir ironist olarak adlandırılması anlamlıdır.

İronik söylemin mahiyetini tartışırken onun salt argümantatif olmak mecburiyetinde bulunmadığını, felsefi ve edebi üslupların bir karışımı olduğunu dile getiren Pawlowski, bu söylemin argümantatif olduğu zaman da aynı anda birden fazla konuyu ele aldığına dikkat çeker ve bu koşulların hem Schlegel hem de Nietzsche'nin felsefeleri tarafından karşılandığına işaret eder. Her iki düşünür de felsefi ve edebi söylemleri iç içe geçirmek suretiyle daha yetkin bir forma ulaşmak için çabalamışlar ve bu nedenle de parçalı doğasıyla paradokslara olanak tanıyan edebi aforizmalar vasıtasıyla felsefe yapmışlardır[504]. Bunu yapmak hakikâtin orada bir yerde mevcut olduğuna dair inanç üzerine inşa olunan metafiziksel söylemin tahrifi anlamına gelir çünkü hakikâti rasyonel bir inceleme neticesinde elde etmeyi amaçlayan, dilin son tahlilde hakikâti ifşa etmesi gereken nesnel bir araç olduğuna inanan ve belirsizlikten, çelişkiden kaçınan metafizikçinin aksine burada devreye belirsizlik ve paradokslar girer.

> "İronistin dünyası daima bir sallantı içindedir. Dil hiçbir emniyet sunmaz çünkü kelimelerin ardında değişmez gerçeklikler yoktur. Sabit ve mutlak hakikâtlerden söz edilemez. Her şey olumsaldır. Doğru olan, yalnızca belirli bir kişi için üstelik sadece şimdi ve burada doğrudur. Perspektifte yahut tanımlamada kullanılan dilde yapılacak bir değişiklik, her şeyi değiştirir. Bu nereden bakıldığına bağlı olarak bir şeylerin mevcut olduğu yahut olmadığı bir paradokslar dünyasıdır. (…) Öte yandan ironik söylem hiçbir şeyin belli olmadığı bir oyun gibidir. Dil ve konuşmacı arasında; dil ve çeşitli vokabülerler arasında oynanan bir oyundur. Genellikle bu oyun, sonunu kendi içinde taşır. (…) İronik söylemde kanıtlanacak yahut saptanacak bir şey olmadığından dilin kendisi ana konu haline gelir. Hakikât keşfedilmez yaratılır, sonra da imha edilir. İronik söylem ikili mantık sisteminden kaçar. O aynı anda hem öne sürer hem de yadsır[505]."

Bu özellikleri nedeniyledir ki, metafizikçinin gerçekliği paradokslardan azade gördüğü ve paradoksu bir tür mantık hatası olarak kabul ettiği yerde Friedrich Schlegel, ironiyi paradoksların formu olarak sunacak, iyi ve büyük ne varsa hepsinin paradoksal

---

[504] Michal Palmowski, Antimetaphysical Philosophy and Ironic Discourse: Nietzsche and Schlegel, Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche: Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen, ed: Klaus Vieweg, Ferdinand Schöningh Verlag, Tübingen, 2009, s.74.

[505] Michal Palmowski, Antimetaphysical Philosophy and Ironic Discourse: Nietzsche and Schlegel, ss. 72-73.

olduğunu dile getirecektir. Bütün bu özellikler, Nietzsche felsefesini tanımlayabilecek olan özelliklerdir. Mutlaklıklardan duyulan rahatsızlık, olumsallığa yapılan vurgu, hakikâtin yaratılması, paradoksa yapılan vurgu vb. kavramlar gerçekten de Nietzsche düşüncesinin temel özellikleridir. Tam da bu bağlamda Nietzsche felsefesi ile romantik felsefe arasında bir bağ ve yakınlık kurulabilir. Her iki taraf da metafiziğin aşınması ve yaratıcı eylem hususunda sanat ve edebiyata özel bir önem atfetmişlerdir.

Ancak bütün bu benzerliklerine rağmen, Nietzsche ile romantiklerin temelden farklı oldukları akıldan çıkarılmamalıdır. Nietzsche bir romantik değildir. Aradaki farklar göz ardı edilemeyecek kadar radikal ve çoktur. Romantiklerin bütünlüğe, doğanın ahengine, uyumuna, organikliğine vurgu yaptıkları yerde Nietzsche bunları kati olarak reddeder. Bunun yanında romantikler, şiiri "temsil edilemez olanın temsili" olarak adlandırırlar ve temsil edilemeyecek dahi olsa bir Mutlak'ın varlığına inanmayı sürdürürler. Çeşitli yerlerde ulaşılamaz olmasını vurgulasalar da son tahlilde böyle bir idealin varlığını hâlâ kabul ederler. Bununla beraber Nietzsche'nin bu konuda çizdiği tablo alabildiğine karanlıktır. Nietzsche dünyanın tüm karakterinin ebedi kaosta yattığını düşünür. Burada kaos, zorunluluğun olmamasını imlemez yalnızca. Aynı zamanda herhangi bir kurallılığın (ordnung), yapının, formun, güzelliğin, bilgeliğin, dahası bizim estetik insanileştirmelerimizin hiçbirisi yoktur (KSA 3: 468, FW 109). Burada romantiklerin öne sürdükleri gibi sanat eserinin ya da şiirin temsil edebileceği hiçbir temsil edilemez yoktur. Şu hâlde Nietzscheci sanat romantiklerin tamamen zıddı olacak şekilde herhangi bir şeyin temsili konumunda değildir.

Romantik fragman ile Nietzscheci aforizma bu temel fark ekseninde birbirlerinden ayrılır. Metinsel olarak ihtiva ettikleri benzerliklere rağmen Nietzscheci aforizma sanatı, romantik fragmanların organik bütünlük fikrinden tamamen vazgeçer. Romantik fragman hâlâ bütün düşünme ve yazma biçimlerimizin bir garantörü olarak görülebilecek olan Mutlak'a (bu Mutlak'ı ne olarak anlarsak anlayalım) inanmayı sürdürür. Fragmanlarda yahut Witz'de bir anlığına da görünür olsa, görünür olacak bir hakikât varsayımı devam eder. Romantik fragman, kayıp bir bütünlüğe ve birliğe duyulan özlemi bir şekilde dile getirerek, her ne kadar bu birliği doğrudan kavrama iddiasında olmasa da çeşitli yöntemlerle bu birliğe işaret etme amacı güderken, Nietzsche'nin aforizmalarında, aforizma hayatın hiçbir bütünlüğe sahip olmayan yapısını kendi içinde taşıdığı için olumlanır. Burada hiçbir metafizik teselli alanı yoktur.

Nietzsche ve romantiklerin hakikâte dair kavrayışlarındaki temel farklılık, aynı metafora, Tanrıçanın yüzündeki peçe metaforuna yaklaşımlarındaki farklılıkta açığa çıkar. Hatırlanacağı üzere Novalis, Sais'in peçesini kaldırmayı başaran birisinden bahsettiği bir fragmanda, bu kişinin gördüğü harika şeyin kendisinden başka bir şey olmadığını dile getirir[506]. Bu onların evrenle insan arasındaki organik ilişkiye bakışlarının bir dışa vurumudur. Evren ve insan bir ve aynı özün farklı tecellileri olsalar da bir birliğe, bütünlüğe sahiptirler.

Oysa Nietzsche tıpkı tüm mekanik doğa kavrayışlarına karşı olduğu gibi, organik doğa kavrayışlarına da karşıdır. Ona göre, kendi çağının bilim dünyasında oldukça popüler olan organik doğa kavrayışı, esasında modern bilimde yer alan Tanrı inancının bir yansımasıdır. Doğada her şey nadir ve biricikken bunu bir tür organik bir yasaya bir tür ebedî olana dönüştürmenin doğayı insanlaştırmaktan başka bir şey değildir Nietzsche'ye göre. Evrenin organizmasını oluşturacak olan monadları varsayan bir yapı Tanrı fikrini içerir ve bir tür çok Tanrıcılıktır (KSA 9: 522, NF-1881,11[201]). Bu nedenle o, romantiklerden farklı olarak peçeyi kaldıranın karşılaşacağı şeyin bir hiçlik olduğunu gündeme getirir. Hakikâtin peçesi kaldırıldığında, geriye hiçbir hakikât kalmayacaktır (KSA 3: 352: FW, Vorrede, 4).

Nietzsche kendi dile getirdiği yorumlarda dahil olmak üzere bütün yorumların yanlışlığa yazgılı olduğunu düşünür. Dünya hiçbir öze sahip olmadığından onu açıklamaya yönelik, organik doğa kavrayışı da dahil olmak üzere, bütün girişimler esasında bir yanılsamadan ibaret olduğundan yapılması gereken tek şey yanılsamanın onaylanmasıdır. "Yalnızca tek bir dünya var" der Nietzsche,

> "Ve o da sahte (falsch), merhametsiz, çelişkili, baştan çıkarıcı, anlamsız… Gerçek dünya işte bu yapıdadır. Bu gerçeklik karşısında, bu 'hakikât' karşısında galip gelebilmek yani yaşayabilmek için yalanlara muhtacız… Yaşamak için yalanlara muhtaç olmak, varoluşun (Dasein) ürkütücü ve kuşkulu karakterinin bir parçasıdır. Metafizik, ahlâk, din, bilim – bunlar, bu kitapta yalnızca yalanın farklı formları olarak düşünüldüler. Bunların yardımıyla yaşama inanılır. "Yaşam güven vermelidir": Bu şekilde belirlenen görev devasa bir görevdir. Bunu başarabilmek için kişi doğası gereği yalancı olmalı, başka her şeyden öte bir sanatçı olmalıdır. Ve öyledir gerçekten: Metafizik, ahlâk, din, bilim – bütün bunlar sanat isteminin (Wille zur Kunst), yalan isteminin, hakikâtten (Wahrheit) kaçma isteminin, hakikâti olumsuzlama (verneinung) isteminin vehimleridir/hayaletleridir (ausgeburt). Kişinin

[506] Novalis, Logological Fragments II, s. 76, fr. 29.

> sayesinde gerçeklik karşısında mütecaviz olduğu bu beceri, insanın en mükemmel sanatsal becerisidir (KSA 13: 193, NF-1887, 11[415]).”

Eğer her şey bir yalandan, bir görünüşten ibaretse, görüşünü kendi varoluş koşulu olarak belirleyen sanat, bütün diğer türler arasında en muteberi, en güveniliri olacaktır. Bu bakımdan Nietzsche açısından sanat, metafizik hakikâtin karşısında daha yüce bir hakikât olarak koyutlanmaz. Görmüş olduğumuz üzere, sanat herhangi bir hakikâti ifşa eden bir karakterde de değildir. Burada sanat oyunun, muhayyilenin hatta aldatmanın aracıdır. Belki de bunun bilincinde olarak Nietzsche, henüz pozitivist döneminde, *İnsanca Pek İnsanca*'da hakikâtin tanınması söz konusu olduğunda sanatçının düşünürden daha hafif bir ahlâka sahip olduğunu dile getirir (KSA 2:142, MA I, 146). *İnsanca Pek İnsanca*'da biraz da olumsuz bir tınıyla yapılan bu tespit, Nietzsche'nin, sanatın yeniden önem kazandığı daha sonraki döneminde de kendisine yer bulur. Hayatın devamlı bir tür derinlik ve ağırlık içinde kavranmasını arzulayan sürekli bir anlam peşinde koşturan metafizikçinin aksine sanat yüzeye aittir ve sanatçı Nietzsche felsefesinde yeniden başlangıcın en önemli sembollerinden birisi olan çocuksuluğun tarafında görülür.

Nietzscheci sanatta bütün aşkın referanslar bertaraf edilir ve dünyevî içkinlik sonsuza doğru açılır. Hatırlanacağı üzere, hem Nietzsche hem de Novalis Kantçı Schein-Erscheinung ayrımını reddederlerken, Novalis bu ayrımın Schein ile Wahrheit'ın birliğini görmezden geldiği için yanlış olduğunu düşünür. Buna karşılık Nietzsche aşkın bir Wahrheit olanağını reddeder. Bütün görünüşler sadece görünüşlerden ibarettir, bütün perspektifler salt perspektiflerden başka bir şey değildir, bütün yorumlar belirli bir ilişkiler ağına bağlı yorumlardır.

Onun romantiklerden radikal olarak ayrıldığı bir başka nokta ise romantiklerin her şeye rağmen Batı kültürüne olan inancı sürdürdükleri ve eleştirilerini bir tür 'kulturkritik (kültür eleştirisi)' olarak geliştirdikleri yerde Vattimo'nun da işaret edeceği üzere Nietzsche'nin eleştirilerini bir 'kulturkritik' olarak değerlendirmek hata olur. Nietzsche'nin yapmak istediği şey Batı'nın belirli bir dönemdeki kültürünü, düşünme biçimini yahut dünya tasavvurunun temellerini daha iyi başka temeller uğruna tahrif etmek değildir. Nietzsche, Batı rasyonalizminin, bütün bir Batı düşüncesine içkin olan bir araç olarak 'temel' fikrini oluşturan ana unsur olduğu fikrinden hareketle temel arayışının

ya da hakikât istencinin kendisine cephe alır ve böylelikle daha evvel eşi görülmemiş benzersiz bir konumda mevzilenir[507].

Son söz olarak söylemek gerekirse, başlangıçta da belirttiğimiz üzere Nietzsche'nin romantizmle olan ilişkisi son hükmü vermenin ciddi zorluklar içerdiği girift ve karmaşık bir ilişkidir. Romantizmin anlam genişliğinin, Nietzsche'de olan olumsuz romantik algısının ve nihayet erken Alman romantikleri söz konusu olduğunda dahi farkların benzerliklerden çok olmasını göz önünde bulundurarak Nietzsche'yi romantik olarak adlandırmanın sadece yanlış değil aynı zamanda haksız olacağı söylenebilir. Nietzsche, elbette bir romantik değildir.

Bununla beraber bu Nietzsche'nin erken Alman romantiklerle birçok ortak noktaya ve yakınlığa sahip olmadığı anlamına da gelmez. Değinmiş olduğumuz üzere söz konusu düşünürlerin sahip oldukları gönül yakınlıklarını yok saymak da hatalı olacaktır. Çalışmamız için önem arz eden kısım, her iki tarafın da felsefî üslûp ve düşünmeye yeni imkânlar getirme çabasını gözetmeleri ve bunu yaparken edebî formlara başvurmaktan kaçınmamalarıdır. Bu nedenle edebî formlar özelinde edebiyat başta olmak üzere, sanat her iki taraf için de olmazsa olmaz bir roldedir. Sürekli özler ve sabitlikler arayan felsefî düşüncenin aksine sanat eserinin yorumların çoğulluğuna ve sonsuzluğuna açık, tabiri caize özsüz mahiyeti bu ortak ilgiyi tahrik eden başlıca unsurdur. Zira sanat eseri, sanatçının ya da yazarın niyeti ne olursa olsun, daima yoruma açıktır, hatta varlığını buna borçludur. Her okur, her izleyici onunla bir şekilde kendi zaviye ve perspektifinden diyaloga girecek ve böylelikle anlam sonsuza doğru uzayıp katlanacaktır. Bu bakımdan o, asla sabitlenemeyen bir sürecin merkezi, daha doğrusu sabitlenemeyen sürecin kendisi olması hasebiyle daimî hareket halindedir ve hiçbir kalıp, hiçbir sınır onu hapsetmeye yetili değildir. O daima yeni imkânlara, gelecek ve gelmekte olan ufuklara aittir. Burada, daha ileride de değineceğimiz üzere, Nietzsche'nin felsefesi, onun yorumlara verdiği önem ve dünyayı kendi kendini doğuran bir sanat eseri olarak nitelendirmesi akla gelir. Gerek romantiklerin gerek Nietzsche'nin felsefî düşünme biçiminin daha sanatsal bir hâl alması yahut başka türlü söylersek, düşünmenin estetize edilmesiyle kastettikleri şey, sanat eserlerinin söz konusu yapısı bağlamında anlaşılır hâle gelir. Daimî, ebedi bir devinim hâlinde olan sanat eseri, gerek bir yorumlar sonsuzluğuna izin vermesi, gerek

[507] Gianni Vattimo, Modernliğin Sonu (çev. Şehabettin Yalçın), İz Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 57-59.

hiçbir şekilde metafizik kalıplara hapsedilememesiyle bu sürecin kendisidir. Hayatın, yaşamın kendisini sonsuz bir oluş olarak kavrayan Nietzsche, bu yaşam olayını anlamak ve anlamlandırmak hususunda en büyük imkânın, kendisi de esasında bir 'olay' olan sanat eseri olduğunu düşünecektir.

Nietzscheci ve romantik yakınlıklarda, yaşam, varlık, düşünme ya da felsefe, hiçbir anında bir seferde dile getirilebilecek olan değişmez, daima aynı kalan bir öze sahip değildir. Dolayısıyla söz konusu yakınlık tam olarak dile getirmekten vazgeçmek, daima işaret etmeye, değiştirmeye, tadil etmeye, sürekli yeniden yorumlamaya, çelişkiler içerisinde gündeme getirmeye giden bir sürece karşılık gelir. Felsefe bu anlayışta, yorumların, ironinin, çelişkinin, maskelerin, metaforların alanı hâline gelir ve yaşamla kurulan daha sağlıklı, daha ihtimamlı bir ilişkiye işaret eder.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Bu çalışmada erken Alman romantikleri ve Nietzsche üzerinden, düşünmenin estetize edilmesi olarak adlandırabileceğimiz bir fenomen olarak düşünmenin ve felsefenin sanat ve edebi formlarla olan ilişkisi ele alınmıştır. Metin boyunca göstermeye çalıştığımız üzere, bu ilişki yaşamla bağından yahut daha özelde 'nasıl yaşamalıyız' sorusundan kopuk biçimde gündeme gelmez. Ele aldığımız filozoflardan mülhem denilebilir ki, böylesi bir soruya odaklanma çabası günümüz toplumunun mevcut yaşam formlarından bağımsız düşünülemez.

Bu sebeple biz, çalışmamızın birinci bölümünde söz konusu estetize etme talebinin ne tür bir bağlamda ortaya çıktığını, neden felsefeyi sanat ve edebiyatla yakınlaştırmak gerektiği düşüncesine arka plan sağlayan kültürel atmosferi serimlemeye çalıştık. Göstermeye çalıştığımız üzere felsefenin edebiyatla yakınlaşması arzusu on dokuzuncu yüzyıldan itibaren gittikçe kuvvetlenen ve yirminci yüzyıla damga vuran modernite eleştirileri ile doğrudan alakalıdır. Hakikat istencine karşı daha mesafeli ve sanat ile daha ilişkili bir felsefe kavrayışı yirminci yüzyılda çeşitli şekillerde dile getirilmiştir. Bunun temelinde ise insanın dünya ile kurduğu ilişkinin ciddi biçimde sarsıldığı inancı yatar. Romantiklerin burjuva toplumunda iyiden iyiye görünür hâle gelen filistinizm tespiti, Nietzscheci nihilizm tespiti, Weberci rasyonellik eleştirileri, Frankfurt okulu düşünürleri tarafından getirilen kitle kültürü nâmı diğer kültür endüstrisi eleştirileri, Heideggerci Varlığın unutulması kavrayışı bu ufuk üzere gündeme gelir.

Başta romantikler ve Nietzsche olmak üzere rasyonaliteye ve Aydınlanma sonrası Batı toplumunun yaşam pratiklerine eleştiriler getiren filozoflar, kimi zaman irrasyonalite ile itham edilmişler ve akıldan tamamen vazgeçen düşünürler olmakla suçlanmışlardır. Özellikle Habermas'ın eleştirilerinde görünür olan irrasyonalite suçlamasına göre söz konusu filozoflar tarafından gerçekleştirilmeye çalışılan estetik dönüş akıldan yüz çeviren bir esrime hâli ile eş görülür. Ancak bu eleştiriler ciddi indirgemeler ve ön yargılar içermektedir. Düşünmeyi estetize etmek ya da felsefeyi edebî formlarla desteklemek 'ratio'dan vazgeçmekten çok, daha dikkatli ve kesinlik iddialarına karşı daha eleştirel bir

konuma sahip olmak anlamına gelir. Ne romantiklerde vücut bulan temelcilik eleştirileri ne de Nietzscheci hakikât ya da özne reddi insanın bütün bilme olanaklarını ortadan kaldırmayı amaçlar.

Çalışmamızın ikinci bölümünde romantizmde felsefe-sanat ilişkisini ele aldık. Romantizm hiç şüphesiz muğlak ve aşırı yüklü bir kavramdır. Ancak bu çalışmada romantikler ile kastedilen düşünürler salt bir reaksiyoner tavra düşmeden felsefe-edebiyat ilişkisine odaklanmaları nedeniyle Friedrich Schlegel ve Novalis'tir. Alman romantiklerinin salt geçmişe özlem duyan, Aydınlanmadan ve onun değerlerinden nefret eden, yeni olan her şeyi şiddetle reddeden düşünürler olduğu ön yargısına karşı denilebilir ki, göstermeye çalıştığımız üzere, Frühromantik özellikle de Schlegel ve Novalis söz konusu olduğunda bu görüş son derece hatalıdır. Söz konusu düşünürlerin ilerlemenin behemehal iyi ve doğru olduğu iddiasına karşı mesafeli oldukları ve Friedrich Schlegel'in daha sonra Katolikliğe dönerek muhafazakâr bir politikacıya dönüştüğü doğrudur. Ancak ilerlemenin ne pahasına olursa olsun iyi olduğu düşüncesine mesafe almak, ilerlemeyi topyekün reddetmek değildir. Üstelik Schlegel'in daha sonra geçirdiği dönüşüm, onun felsefî kariyerinin erken dönemlerinde öne sürdüğü görüşlerin ne kadar orijinal ve yaratıcı düşünceler olduğu gerçeğini değiştirmez. Son dönemde yapılan romantik incelemelerde de sıklıkla vurgulandığı üzere romantiklerin metinlerine odaklanmak, yukarıda andığımız ön yargıların boşa çıkmasına yeter. Her şeyden sarfı nazar bu erken dönemlerinde Schlegel ve Novalis Aydınlanma ideallerine son derece bağlı düşünürlerdir. Kimi noktalarda geçmişe özlem duydukları, modern burjuva yaşantısının parçalılığı karşısında Antik Çağ'ın ve Orta Çağ'ın bütünlüklü yaşamını gündeme getirdikleri doğrudur. Ancak bu düşünürler düşüncelerinin hiçbir anında salt bir geri dönüş arzulamamışlardır. Romantiklerin felsefesi geçmişe karşı kesin bir ret içermeyen ve geçmişin olanaklarına odaklanan bununla birlikte ufku gelecekte olan bir felsefedir. Romantikler tarafından sıklıkla kullanılan ve genellikle onların geçmiş özlemiyle ilişkilendirilen 'altın çağ' imgesi, esasında geleceğe yönelik bir imgedir. Gelecekteki altın çağa yönelik inançlarını sürdüren romantikler bu altın çağın gerçekleşebilmesinin farklı bir doğa ve evren kavrayışı ile mümkün olabileceğini düşünürler. Bu kavrayışın kazanılmasında en önemli yardımcı Bildung olacaktır. Romantikler Bildung vasıtasıyla akla, modern dönemde kaybolan teleolojik boyutu yeniden kazandırmak isterler. Doğayı mekanik biçimde kavrayan ve genellikle tasnifler vasıtasıyla iş gören modern rasyonalist kavrayışın aksine

romantik kavrayış Bildung vasıtasıyla bir şeyi bilmenin ona hâkim olmaktan ziyade onunla karşılıklı dönüşüm içine girilen ilişkisel bir bilme anlayışı geliştirir. Bu nedenle romantikler mekanik bir dünya görüşünün karşısına organik bir doğa kavrayışı çıkarmaya çalışırlar.

Romantikler doğayı, dünyayı ve düşünmeyi farklı ışıklar altında görebilmek ve gösterebilmek adına çeşitli düşünsel stratejiler kullanırlar. Bu amaçla Novalis Fichte'nin temelciliğine karşı büyülü idealizm kavrayışını geliştirirken, Schlegel *Wechselerweis* kavramını öne çıkarır. Novalis açısından büyülü idealizm duyularımızın farklı biçimde eğitilerek dünyayı farklı görebilme yeteneğinin kazanılmasıdır. Burada duyuların başka türlü kullanımı, yaratıcı hayâl gücüyle birleşecek ve dünyayı farklı türde kavrayabilmek imkânı doğuracaktır. Bu dünyadaki her unsurun bir şekilde birbiriyle ilişkili olduğu bir düşünme biçimidir. Descartesçı mekanizmin yerine her unsurun birbirini etkilediği daha bütüncül bir dünya görüşü ikâme edilmeye çalışılır.

Söz konusu ilişkiselliği vurgulamak adına Schlegel de *Wechselerweis* kavramını gündeme getirir. Kendi dönemindeki felsefelerde olmazsa olmaz bir özellik olarak görülen mutlak temelleri, ilkeleri ve başlangıç noktalarını reddeden Schlegel gerçek bir felsefî sistemin mutlak temellerden türeyen bir yapıdan ziyade unsurların sürekli bir ilişki içerisinde karşılıklı olarak birbirlerini belirledikleri bir yapı arz ettiğini öne sürer. Burada unsurlar birbirleriyle mekanik değil, organik bir ilişki içerisinde yer alır. Tüm parçalar birbirlerinin hem nedeni hem de sonucu olarak karşımıza çıkar.

Romantikler açısından felsefe ile edebiyatın bir yakınlık ve ilişkisellik içinde gündeme gelmelerini sağlayan ufuk da burada belirir. Tıpkı yaşam gibi felsefe de kendinden menkul formlar aracılığı ile gündeme gelemez. Hakikâti/Mutlak olanı kavramak bir ilk ilkeden tümdengelim vasıtasıyla aşama aşama ilerlemek yoluyla mümkün olmaz. Felsefe, şiir gibi ortadan başlar. Belirli bir başlangıç ya da son yoktur. Filozofun da ön göremeyeceği alanlara doğru yayılır. Burada söz konusu olan lineer bir çizgiden ziyade, Borgesçi tabiri kullanırsak, yolları çatallanan bir bahçedir. Bu nedenle onlar sürekli olarak felsefenin edebiyatla iç içe geçtiği bir ufka işaret ederler. Bunu kendi felsefelerinde vücuda getirebilmek için de çeşitli edebi stratejiler kullanırlar. Bunlardan en önemlisi hiç şüphesiz fragmandır. Ortadan başlayan, daima eksik kalarak asla tamamlanmayacak olan, tüketilemez yapısıyla fragman romantik düşünürlerin gündeme

getirdikleri bir unsurdur. Romantiklere göre fragman bir taraftan aktarılmak istenen düşünceyi gündeme getirirken bir yandan da biçim üzerine refleksiyonu da mümkün kılar. Fragmanlarla yazmak bir anlamda, diskürsif felsefî üsluba meydan okumak demektir. Dolayısıyla fragmanlar rastgele ifade biçimlerinden ziyade son derece kasıtlı olarak gündeme gelen felsefî unsurlardır. Romantiklerin sistemsiz sistem arzularını yansıtır biçimde fragman bir yandan kendi başına bir parçadır ancak bir yandan da bir bütüne işaret eder. Romantik muhayyilede temsil edilemez olanın temsil edilmesi olarak tecelli eden Mutlak olana sanat ve edebiyat yoluyla işaret edebilme teması fragmanda da görünür olur. Bu bakımdan fragman bütünlükten vazgeçerek bir bütünlük oluşturur. Diğer romantik unsurlar da fragmanla benzer özellikler taşır. Örneğin tıpkı fragman gibi alegori de bir yandan bir anlama işaret ederken öte yandan asla bu anlamı çıplak şekliyle göstermez. Şiirsel üslubun temel bileşenlerinden birisi olan alegori vasıtasıyla yazar anlama çağrışımsal olarak bir anlamda gizli şekilde işaret eder. İfade daima söylenenden daha fazlasını içinde barındırır.

Ancak söylemekten vazgeçerek ifade etme teması söz konusu olduğunda en meşhur romantik strateji ironidir. Özellikle Schlegel tarafından vurgulanan romantik ironi, Sokrates'ten miras kalan bir felsefî ifade biçimi olarak romantik düşünceye damga vurur. İroni, romantiklerin temel fikirlerinden birisi olan sonsuz çaba fikrinin cisimleşmiş hâli olarak karşımıza çıkar. Anlam sürekli olarak oluşturulur ve bozulur. Hatta bizzat oluşturulurken bozulur. Tıpkı henüz yapılırken yavaş yavaş çökmeye başlayan bir mimari eser gibi ironi aracılığıyla da dile getirilen her şey, henüz dile getiriliyorken, dile getirenin kendisi tarafından yanlışlanır. Dile getirilen asla tam olarak söylenmek istenen değildir. İfade edilende daima bir şeyler eksik ya da yanlıştır. İroniye aşina bir zihin, hakikati olduğu gibi temellük edebileceği fikrine asla tevessül etmez. Ancak bu hakikatten vazgeçmek demek de değildir. Romantikler açısından işaret edilecek bir mutlak fikrinden vazgeçmemiştir. Bizim dışımızda bir Mutlak vardır ve ona işaret etmek ancak işaret etmekten vazgeçmekle mümkün olacaktır. Böylelikle edebî formlar, felsefî çabalarımızın merkezine yerleşir.

Romantiklerin gerçekleştirmek istedikleri şiirsel-felsefe, felsefe tarihinde belki de en güçlü biçimde Nietzsche'de açığa çıkar. Nietzsche birçok düşünür tarafından Alman dilinin zirvelerinden birisi olarak görülmüştür. Edebî formların kullanımı söz konusu olduğunda Nietzsche'nin önemi yüzlerce şiir yazan bir filozof olmasından kaynaklanmaz.

O şairliğini filozofluğu ile iç içe geçirerek *Zerdüşt* gibi bir felsefî-edebi başyapıt yazma başarısını göstermiştir. Üstelik Nietzsche'nin edebi formları kullanımı *Zerdüşt* ile de sınırlı kalmaz. İlk eserinden itibaren sanata önemli bir rol bahşeden Nietzsche, *İnsanca Pek İnsanca* metninden itibaren de aforizmaları felsefesinin merkezine yerleştirir.

Tıpkı romantikler gibi Nietzsche'nin de edebî formları kullanması bir itiraz, bir meydan okumadır. Platon'dan bu yana Batı dünyasında metafiziksel düşünme biçimlerinin hâkim olduğunu düşünen Nietzsche hem metafiziksel düşünme hem de yazma biçimlerine karşı stratejiler geliştirir. Nietzsche'ye göre bu zaruridir çünkü Batı dünyasını oluşturan bütün düşünme ve yaşama biçimlerinin merkezinde yer alan değerlerin değersizliği artık ifşa olmuştur. Platon'dan bu yana felsefeye içkin olan ve Hristiyanlık üzerinden insanların yaşamına da sirayet eden nihilizm artık saklanamayacak biçimde görünür hâle gelmiştir. Tanrı'nın ölümü ilanıyla birlikte Nietzsche zamandan ve tarihten bağımsız, bütün insanlar için her yerde ve her zaman geçerli olduğu öne sürülen değerlerin de artık anlamsız olduğunu ilan etmiştir. Bir zamanlar insanların hiçbir şüphe duymadan bütün bir hayatlarını üzerine inşâ ettikleri değerler artık bu görevi göremez durumdadır çünkü Nietzsche'ye göre onların nihilistik özleri çoktan ifşa olmuştur. Nietzsche'ye kalan hâli hazırda gerçekleşmiş olanı ilan etmekten ibarettir.

Nietzsche sıklıkla yanlış biçimde zannedildiği üzere bir nihilist değildir ve burada kalmak istemez. Tam tersine o, söz konusu nihilistik ufuktan kurtulacak yeni başlangıçlar peşindedir. Ancak yeni bir başlangıç yapabilmek önce bütün eski yaşam ve düşünme biçimlerinin iflasını kabul etmekle mümkündür. Bu, Nietzsche'nin aktif nihilizm dediği şeye tekabül eder. Aktif nihilizm, nihilizmi kabul etmek ancak ona saplanıp kalmadan eyleme geçebilmektir. Dolayısıyla Nietzsche, yeni değerler yaratmak, yeni bir düşünme ufku oluşturmak ister.

Fakat ne günümüzde insanların sorgusuzca güvendikleri bilim ve bilimsel düşünme biçimleri ne de mevcut haliyle felsefe bunu yapabilecek salahiyettedir. Bilim ve felsefe mevcut halleriyle, Nietzsche'nin yaşamdan yüz çeviren idealler olarak gördüğü çileci ideallerin karşıtı değil varisidir. Dolayısıyla gerçekleşmesi gereken büyük dönüşüm ne bilimin ne de mevcut haliyle felsefenin idealleri altında gerçekleşebilir. Bu nedenle Nietzsche farklı türde bir felsefe kurgular. Bu felsefe bilimsel bir karaktere sahip

olmaktan çok sanatsal bir karaktere sahiptir. Şu hâlde yeni yazma ve düşünme biçimlerine duyulan gereksinim, Tanrı'nın ölümü ilanının gölgesinde gündeme gelir.

Sanata yapılan vurgu ilk eseri olan *Tragedyanın Doğuşu*'ndan bu yana Nietzsche'nin gündemindedir. Ancak güçlü bir Schophenhauer ve Wagner etkisi altındaki bu metinde sanat metafiziksel bir karaktere sahiptir ve ilk-bir'e ulaşma aracı olarak karşımıza çıkar. Özellikle *Şen Bilim*'le birlikte Nietzsche sanatın herhangi bir metafizik arka planı olduğu fikrini reddedecektir. Bu noktadan itibaren Nietzsche sanatı, hayatı olduğu gibi kabul etmesinden, görünüşleri görünüşler olarak benimsemesinden ötürü değerli bulur. Sanat dünyayı her nasılsa öyle kabul edebilen yapısıyla insan yaratıcılığını en üst düzeyde teşvik eden fenomendir. Burada sanat herhangi bir metafiziksel hakikat sunmasından dolayı değil tam tersi bütün hakikat iddialarından vazgeçmiş olmasından ötürü değerlidir. Sanat yüzeysel, hafif, şen bir hüviyet taşır ve bütün metafiziksel ağırlıklardan kurtulmuştur. Asıl derinliğin yüzeyde kalabilmek olduğu fikrinden hareketle Nietzsche, yaşamı böyle kavrayabilen ve görünüşlere bağlı kalan Yunanlara ve Yunan sanatına özel bir değer atfeder.

Sanatın bu özelliği nedeniyle Nietzsche kasıtlı biçimde kendi felsefesini de sanatsallaştırır. O, bu amaçla her şeyden önce üslubunu şiirsel bir hâle getirir. Bunun en önemli araçlarından birisi de tıpkı romantiklerde olduğu gibi fragmanlarla yazma pratiğidir. O, oluşturduğu şiirsel ve fragmantal üslup aracılığı ile okuru sürekli olarak metne daha fazla dahil olmaya davet eder. Okurdan beklenen öne sürülen felsefî düşünceleri ve kavramları üslûptan bağımsız değerlendirmemesi ve çok anlamlılığı göz ardı ederek söz konusu düşünce ve kavramlar hakkında hüküm verirken aceleci davranmamasıdır. Bunu göz önünde bulundurmayan her yorumlama çabası Nietzsche felsefesini sabitlemek ve kişinin kendi önyargıları ile etiketlemekle malûldür. Zira Nietzsche'nin ana öğretisi olarak sunduğu kavramların hemen hepsi metaforik mahiyete sahiptir. Bu yapısı itibariyle Nietzscheci kavramlar okurdan kendileriyle dikkatli bir ilişki kurmasını bekler.

Nietzsche sadece belirli kimi kavramları metaforik bir biçimde gündeme getirmez. Aynı zamanda metaforlarla düşünmeyi felsefe yapma tarzına içkin kılar. Onun devamlı olarak metaforları gündeme getirerek konuşması, bilginin ve hakikatin

perspektiflere dayalı olduğu düşüncesiyle uyumluluk gösterir. Metaforları felsefenin merkezine yerleştirmek ve birçok felsefî kavramı metaforik biçimde gündeme getirmek onlara bir tür zamansızlık sunma çabasına da karşılık gelir. Kolay çözümlenemeyen yapıları, sürekli olarak yeniden yorumlanma ihtiyaçları nedeniyle metaforlar kavramlara tüketilemez bir karakter kazandırırlar.

Metaforların bu yapısı Nietzsche'nin bir düşünürden içinde çelişki taşıyabilmesini beklemesiyle uyumludur. Metaforlar aracılığıyla dile gelen kavramlar bir perspektifler çoğulluğuna imkân tanırlarken paradoksları yok etmek, ortadan kaldırmak istemezler. Bu aynı zamanda Nietzsche'nin gramerin metafizik yapısı dediği şeyi de aşındırmak demektir. Dilin yapısı itibariyle sabitliklere ve metafizik unsurlara yakın durduğunu düşünen Nietzsche çok anlamlı metaforları, tamamlanmayan aforizmaları dolaşıma sokarak okurun gramerin metafizik tuzaklarına düşmesini de önlemeye çalışır. Burada felsefe, kavramların devamlı kendi üzerine büküldükleri sonsuz bir refleksiyon alanı hâline gelir.

Romantiklerin ve Nietzsche'nin felsefeyi edebî üslûplar vasıtasıyla daha sanatsal hâle getirme çabaları çeşitli açılardan ve çeşitli nedenlerle eleştirilebilir. Daha önce görmüş olduğumuz irrasyonalite ithamının bertaraf edildiğini varsayarsak burada gündeme getirilebilecek en büyük eleştiri birbirlerinden farklı ifade etme biçimlerine sahip disiplinler arasındaki farkın ortadan kaldırılması itirazıdır. Sanata ve şiire verdikleri bütün öneme rağmen ne romantikler ne Nietzsche felsefeden vazgeçer. Burada istenilen şey felsefenin kendisini ortadan kaldırarak şiire dönüşmesi değildir. Onlar, özellikle de Nietzsche her şeyden evvel filozofturlar. Bu farklı disiplinler arasındaki farkın ortadan kalkmasını istemek değil sadece sınırların varsayıldığı kadar katı olmadığını göstermektir. Şiir şiir olarak felsefe felsefe olarak kalacaktır. Ancak sınırlar birbirlerine yaklaşacak ve zaman zaman iç içe geçebilecektir. Felsefe edebî formlara başvurmak suretiyle katı, değişmez, kendinden menkul kavramların cazibesine karşı kendisini devamlı olarak teyakkuzda tutacaktır. Kavramlar çok anlamlı yapılarıyla birbirlerine açık birbirlerinden etkilenebilen ve birbirlerini dönüştüren bir mahiyete sahiptirler ve kendileri de sabit kalmayarak devamlı oluş içerisinde bulunurlar.

Burada dile getirilebilecek olan bir başka eleştiri ise şiirin perspektifinden gerçekleşir. Şiir gibi kırılgan bir mahiyete sahip bir alanın sınırlarını açmak, yaşamı ve

düşünmeyi şiirselleştirmeye çalışmak son tahlilde şiirin ölümü anlamına gelmez mi? Nitekim özellikle romantik çabalar şiirselliği baş köşeye oturtmak isterken onun ölümüne neden oldukları gerekçesiyle zaman zaman eleştirilirler. Hiç şüphesiz bu eleştirilerde haklılık payı vardır. Şiirin hayatın bütün alanlarına açıldığı takdirde şiirselliğini ne denli koruyabileceği sorusu daima gündemde kalacaktır. Fakat bize göre Nietzsche ve romantiklerden öğrenmemiz gereken temel unsur sanatsal pratikler aracılığı ile devamlı teyakkuzda olması talep edilen bir düşünme biçimidir. Bu türden bir düşünme biçimine sahip olmak en azından onu düzenleyici bir ideal olarak benimsemek modern yaşam pratikleri açısından da dönüştürücü olabilir. Böylelikle her ne kadar belirsizlikle karakterize edilse de esasında bir bakıma sayıların mutlak egemenliği altında olan, her şeyin rakamların nicelikselliği ile kavrandığı ve sayısallaştırılamayan her şeyin denklem dışı bırakıldığı günümüz dünyasında ortaya çıkacak olan böylesi bir çaba bize başka türlü düşünme ve hissetme imkânı sağlayabilir. Bu çalışmada ele aldığımız düşünürlerden kalan miras başka türlü düşünebilmenin her zaman imkân dahilinde olduğudur. Böyle düşündüğümüzde yukarıda anmış olduğumuz şiirin kırılgan yapısına dair eleştiriye de bir yanıt vermek mümkün olur. Şiir ya da şiirsellik, yazma biçimlerinin bir parçası hâline geldiğinde belki kendi hâlinde sahip olduğu kesifliği kaybedecektir. Ancak bize başka bir imkân sağlayacaktır. Her şeyin sabit biçimde kavrandığı düşünsel atmosferlerde hiç beklenmedik bir anda başka bir yöne işaret edebilme gücünü mahfuz tutacak ve düşünmeyi farklılığa açık kılacaktır.

KAYNAKÇA

Allerkamp, Andrea. 2021. «Literatur und Philosophie: Urszenen, Konstellationen, Anektoden und Bilder.» *Handbuch Literatur & Philosophie* içinde, yazan Andrea Allerkamp ve Sarah Schmidt, 7-23. Berlin: De Gruyter.

Altuğ, Taylan. 2016. *Kant Estetiği.* İstanbul: Payel Yayınevi.

Ansell-Pearson, Keith. 2011. *Kusursuz Nihilist.* Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aristoteles. 1996. *Metafizik.* Çeviren Prof. Dr. Ahmet Arslan. Ankara: Sosyal Yayınlar.

Aristoteles. 1987. *Poetika.* Çeviren İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Arras, John D. 1980. «Art, Truth and Aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power.» *Nietzsche-Studien* (9): 239-259.

Babich, Babette. 2007. «"The Problem of Science" in Nietzsche and Heidegger.» *Revista Portuguesa de Filosofia T. 63, Fasc. 1/3, Filosofia e Ciência / Science in Philosophy* 205-237.

Babich, Babette. 2014. «Nietzsche's Antichrist: The Birth of Modern Science out of the Spirit of Religion.» *Jahrbuch für Religionsphilosophie* içinde, yazan Markus Enders ve Holger Zaborowski, 134-154. Freiburg i. Briesgau: Alber.

Babich, Babette. 1990. «Self-Deconstruction: Nietzsche's Philosophy as Style.» *Soundings: An Interdisciplinary Journal* (73): 105-116.

Babich, Babette. 2006. *Words in Blood, Like Flowers.* Albany: State University of New York Press.

Babich, Babette. 2009. «Zu Nietzsches Stil.» *Articles and Chapters in Academic Book Collections* (17): 9-27.

Babuççu, Ali Han. 2023. Nietzsche'nin Transhümanizm ile (Olmayan) İlişkisi Üzerine, *Pasajlar Dergisi*, Sayı: 11, ss. 101-120.

Badiou, Alain. 2019. *Nietzsche: Anti-Felsefe Seminerleri.* Çeviren İsmet Birkan. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bambach, Charles, ve Theodore George. 2019. «Poetizing and Thinking.» *Philosophers and Their Poets* içinde, yazan Charles Bambach ve Theodore George, 1-20. Albany: State University of New York Press.

Baumann, Z., ve R. Mazzeo. 2019. *Edebiyata Övgü.* Çeviren Akın Emre Pilgir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Behler, Ernst. 1998. «Early German Romanticism: Friedrich Schlegel and Novalis.» *A Companion to Continental Philosophy* içinde, yazan Simon Critchley ve William R. Schroeder, 68-82. New Jersey: Blackwell Publishers.

Behler, Ernst. 1993. *German Romantic Literary Theory,*. Cambridge: Cambridge University Press.

Behler, Ernst. 1990. *Irony and the Discourse of the Modernity.* Seattle: University of Washington Press.

Behler, Ernst. 1978. «Nietzsche und die Frühromantische Schule.» *Nietzsche Studien* 7 (1): 59-96.

Behler, Ernst. 1978. «Nietzsche's Challenge to Romantic Humanism.» *Canadian Review of Comperative Literature,*.

Beiser, Frederick C. 2018. *Aydınlanma Devrim ve Romantizm.* Çeviren Aslı Önal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beiser, Frederick C. 2002. *German Idealism: The Struggle Against Subjecivism 1781-1801*. Cambridge: Harvard University Press.

Beiser, Frederick C. 2014. «Romanticism and Idealism.» *The Relevance of Romanticsm* içinde, yazan Dalia Nassar, 30-43. Oxford: Oxford University Press.

Beiser, Frederick C. 2000. «The Enlightenment and Idealism.» *The Cambridge Companion to German Idealism* içinde, yazan K. Ameriks, 18-36. Cambridge: Cambridge University Press.

Beiser, Frederick C. 2006. «The Paradox of the Romantic Metaphysics.» *Philosophical Romanticism* içinde, yazan Nikolas Kompridis, 217-237. London: Routledge.

Beiser, Frederick C. 2003. *The Romantic Imperative.* Cambridge: Harvard University Press.

Benjamin, Walter. 1995. «Proust İmgesi.» *Son Bakışta Aşk* içinde, yazan Walter Benjamin, çeviren Orhan Koçak. İstanbul: Metin Yayınları.

Benjamin, Walter. 2019. *Sanat ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı.* Çeviren Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berlin, Isiah. 2010. *Romantikliğin Kökleri.* Çeviren Mete Tuncay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berman, Marshall. 2013. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor.* Çeviren Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berry, M. 2019. «Nietzsche and Wagner.» *The New Cambridge Companion to Nietzsche* içinde, yazan T. Stern, 97-120. Cambridge: Cambridge University Press.

Borges, Jorge Luis. 2012. *Ficciones: Hayaller ve Hikayeler*. Çeviren Tomris Uyar ve Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bowie, Andrew. 2003. *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche.* Manchester: Manchester University Press.

Bowie, Andrew. 1997. *From Romanticism to Critical Theory*. London: Routletge.

Bowie, Andrew. 1999. «German Philosophy Today: Between Idealism, Romanticism, and Pragmatism.» *German Philosophy Since Kant* içinde, yazan Anthony O'Hear, 357-398. Cambridge: Cambridge University Press.

Bumin, Tülin. 2014. *Tartışılan Modernlik.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Calinescu, Mattei. 1987. *Five Faces of Modernity.* Durham: Duke University Press.

Caro, Adrian Del. 1989. «Dionysian Classicism, or Nietzsche's Appropriation of an Aesthetic Norm.» *Journal of the History of Ideas* 50 (4): 589-605.

Caro, Adrian Del. 2013. «Nietzsche and Romanticism: Goethe, Hölderlin and Wagner.» *The Oxford Handbook of Nietzsche* içinde, yazan Ken Gemes ve John Richardson, 501-519. Oxford: Oxford University Press.

Caro, Adrian Del. 1989. *Nietzsche Contra Nietzsche: Creativity and the Anti-Romantic.* Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Carr, Karen L. 1992. *The Banalization of Nihilism: Twentieth-Century Responses to Meaninglessness.* Albany: State University of New York Press.

Cevirici, Sema. 2020. *Postmodern Düşüncede Temsil Krizi.* İstanbul: DBY Yayınları.

Cevizci, Ahmet. 2007. *Onyedinci Yüzyıl Felsefesi Tarihi.* Bursa: Asa Kitabevi.

Conway, Daniel W. 1998. «Love's Labor's Lost: The Philosopher's Versucherkunst.» *Nietzsche, Philosophy and the Arts* içinde, yazan Salim Kemal, Ivan Gaskell ve Daniel W. Conway. Cambridge: Cambridge University Press.

Cook, Erwin. 2019. «The Philosophy of Myth.» *Brill's Companion to German Romantic Philosophy* içinde, yazan Elizabeth Millan Bruslan ve Judith Norman, 113-142. Boston: Brill.

Copleston, Friederick. 1994. *A History of Philosophy vol. VII.* New York: Image Books.

Critchley, Simon. 2004. *Very Little...Almost Nothing.* London: Routledge.

Düsing, Edith. 2010. «Gottestod-Nihilismus-Melancholie. Nietzsches Denkweg als Diagnose und Therapie des Nihilismus.» *Der Tod Gottes und Die Wissenschaft* içinde, yazan Carlo Gentili ve Cathrin Nielsen. Berlin: De Gruyter Verlag.

Danto, Arthur. 2010. «Philosophy and/as/of Literature.» *A Companion to Philosophy of Literature* içinde, yazan Garry L. Hagberg ve Walter Jost, 52-67. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Deleuze, Gilles. 2005. *Nietzsche.* Çeviren İlke Karadağ. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Deleuze, Gilles. 2021. *Nietzsche ve Felsefe.* Çeviren Ferhat Taylan. İstanbul: Norgunk.

Dellaloğlu, Besim. 2010. *Romantik Muamma.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Descartes, Rene. 2017. *Meditasyonlar.* Çeviren Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Descartes, Rene. 2015. *Yöntem Üzerine Konuşma.* Çeviren Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.

D'Iorio, Paolo. 2014. «The Eternal Return Genesis and Interpretation.» *Lexicon Philosophicum* (2): 41-96.

Eagleton, Terry. 2014. *Edebiyat Kuramı.* Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eckermann, Johann Peter. 2018. *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar.* Çeviren Mahmure Kahraman. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Eisler, Rudolf. 2023. *Kant Lexicon.* 01 02. https://www.textlog.de/eisler/kant-lexikon/titel.

Elridge, Richard. 2008. *Literature, Life and Modernity.* New York: Columbia University Press.

Elridge, Richard. 2009. «Philosophy and Literature as Forms of Attention.» *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature* içinde, yazan Richard Elridge, 3-18. Oxford: Oxford University Press.

Esenyel, Adnan. 2022. *Nietzsche Sokrates'i Neden Öldürdü?* Ankara: Fol.

Euron, Paolo. 2019. *Aesthetics, Theory and Interpretation of the Literary Work.* Boston: Brill.

Ferry, Luc. 2012. *Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı.* Çeviren Devrim Çetinkasap. İstanbul: Pinhan.

Fichte, Johann Gottlieb. 2006. «Wissenschaftslehre Kavramı ya da 'Felsefe' Olarak Anılan Kavram Üzerine.» *Alman İdealizmi I: Fichte* içinde, yazan Eyüp Ali Kılıçarslan ve Güçlü Ateşoğlu, çeviren Meryem Uçar, 60-111. Ankara: DoğuBatı Yayınları.

Figal, Günter. 2010. «Nietzsche und Heidegger über Kunst.» *Nietzsche-Studien* 233-243.

Frank, Manfred. 1996. "ALLE WAHRHEIT IST RELATIV, ALLES WISSEN SYMBOLISCH": Motive der Grundsatz- Skepsis in der frühen Jenaer Romantik (1796).» *Revue Internationale de Philosophie* 403-436.

Frank, Manfred. 2004. *Early German Romanticism and Its Philosophical Foundations.* Çeviren Elizabeth Millan-Zaibert. Albany: State University of New York Press.

Frank, Manfred. 2014. «What Is Early German Romantic Philosophy?» *The Relevance of Romanticsm* içinde, yazan Dalia Nassar, 15-29. Oxford: Oxford University Press.

Frank, Manfred. 1997. «Wie Reaktionär war Eigentlich Frühromantik?» *Athenäum: Jahrbuch für Romantik* içinde, yazan Ernst Behler, Manfred Frank, Jochen Hörisch ve Günther Oesterle, 141-166. München: Ferdinand Schöning Verlag.

Friedell, Egon. 1904. *Novalis als Philosoph.* München: Verlaganstallt Bruckmann.

Günsoy, Funda. 2021. «Genel Hatlarıyla Politik Romantizm.» *Romantizm* içinde, yazan Kollektif. İstanbul: Pinhan Yayınları.

Günsoy-Kaya, Funda. 2010. *Schmitt ve Strauss'ta Politik Olan.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Gadamer, Hans-Georg. 1986. «Das Drama Zarathustras.» *Nietzsche Studien* (15): 1-15.

Gadamer, Hans-Georg. 2008. *Hakikat ve Yöntem I.* Çeviren Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan. İstanbul: Paradigma.

Georg, Jutta. 2018. *Hat Man Mich Verstanden. Nietzsche: Philosophieren in Metaphern.* Stuttgart: J. B. Metzler.

Gerhardt, Volker. 1984. «Von der Aesthetischen Metaphysik zur Physiologie Der Kunst.» *Nietzsche-Studien* (13): 374-393.

Grätz, Katharina. 2016. «Zarathustra als fiktive Figur.» *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur* içinde, yazan Katharina Grätz ve Sebastian Kaufmann, 357-376. Heidelberg: Universität Verlag Heidelberg.

Grätz, Katharina, ve Sebastian Kaufmann. 2017. «Nietzsche als Dichter: Zur Einführung.» *Nietzsche als Dichter* içinde, yazan Katharina Grätz ve Sebastian Kaufmann, 1-6. Berlin: De Gruyter.

Grätz, Katharina, ve Sebastian Kaufmann. 2016. «Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Zur Einführung.» *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur* içinde, yazan Katharina Grätz ve Sebastian Kaufmann, 11-26. Heidelberg: Universität Verlag Heidelberg.

Hammermeister, Kai. 2002. *The German Aesthetic Tradition,*. Cambridge: Cambridge Uni. Press.

Hegel, G.W.F. 2022. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus.* 11 11. http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/%5BDas+älteste+Systemprogramm+des+deutschen+Idealismus%5D.

Hegel, G.W.F. 2012. *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler.* Çeviren Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler. İstanbul: Payel Yayınevi.

Heidegger, Martin. 1995. *Nedir Bu Felsefe.* Çeviren Ali Irgat. İstanbul: Afa Yayınları.

Heidegger, Martin. 2002. «The Origin of the Work of Art.» *Off the Beaten Track* içinde, yazan Martin Heidegger, çeviren Julian Young ve Kenneth Haynes, 1-56. Cambridge: Cambridge University Press.

Heimsoeth, Heinz. 2007. *Kant'ın Felsefesi.* Çeviren Takiyettin Mengüşoğlu. İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

Heine, Heinrich. 2015. *Romantizm Okulu.* Çeviren Ömer B. Albayrak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Heit, Helmut. 2017. «Literatur oder Lehre? Philosophisches Schreiben über und nach Gottes Tod.» *Nietzsche Zwischen Philosophie und Literatur* içinde, yazan Katharina Grätz ve Sebastian Kaufmann, 221-240. Heidelberg: Universität Verlag Heidelberg.

Hoffmann, Susan-Judith. 2019. «Fichte and the Early German Romantics.» *Brill's Companion to German Romantic Philosophy* içinde, yazan Elizabeth Millan Bruslan ve Judith Norman, 217-240. Boston: Brill.

Hume, David. 2015. *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme.* Çeviren E. Baylan. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Hume, David. 2018. *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma.* Çeviren F. B. Aydar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Husserl, Edmund. 2014. *Kesin Bilim Olarak Felsefe.* Çeviren Abdullah Kaygı. Ankara: TFK.

Jankelevitch, Vladimir. 2020. *İroni.* Çeviren Yunus Çetin. İstanbul: Metis Yayınları.

Jaspers, Karl. 2013. *Nietzsche Nasıl Felsefe Yapıyordu?* Çeviren Murat Batmankaya. İstanbul: Alfa Yayınları.

Küçükalp, Kasım. 2008. *Batı Metafiziğinin Dekonstüksiyonu.* Bursa: Sentez Yayıncılık.

Küçükalp, Kasım. 2010. *Nietzsche ve Postmodernizm.* İstanbul: Kibele Yayınları.

Kant, Immanuel. 2010. *Arı Usun Eleştirisi.* Çeviren Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.

Kant, Immanuel. 2011. *Yargı Yetisinin Eleştirisi.* Çeviren Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.

Kaufmann, Walter. 1956. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist.* New York: Meridian Books.

Kaufmann, Walter. 1982. «Nietzsches Philosophie der Masken.» *Nietzsche-Studien* (10): 112-131.

Kemal, Salim. 1992. «Nietzsche, Creativity and The Redundancy of Literary Value.» *Nietzsche Studien* (21): 63-80.

Kofman, Sarah. 1993. *Nietzsche and Metaphor.* Çeviren Duncan Large. London: The Athlone Press.

Kohlenbach, Margarete. 2009. «Transformations of German Romanticism.» *Cambrigde Compainion to German Romanticism* içinde, yazan Nicholas Saul, 257-280. Cambridge: University of Cambridge Press.

Kolakowski, Lezsek. 1999. *Modernliğin Sonsuz Duruşması.* Çeviren Selahattin Ayaz. İstanbul: Pınar Yayınları.

Koselleck, Reinhart. 2020. *Kavramlar Tarihi.* Çeviren Atilla Dirim. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuçuradi, İoanna. 2016. *Nietzsche ve İnsan.* Ankara: TFK Yayınları.

Löwy, M., ve R. Sayre. 2016. *İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm.* Çeviren I. Ergüden. İstanbul: Alfa Yayın Basım Yayım Dağıtım.

Lacoue-Labarthe, Philippe, ve Jean-Luc Nancy. 1988. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism.* Çeviren Philip Barnard ve Cherly Lester. New York: New York University Press.

Lacoue-Labathe, Philippe. 1993. *The Subject of Philosophy.* Çeviren Hugh J. Silverman. Minessota: University of Minessota Press.

Lemm, Vanessa. 2019. *Nietzsche'nin Hayvanları.* Çeviren Volkan Ay. İstanbul: Gram Yayınları.

Locke, John. 2017. *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme.* Çeviren Vehbi Hacıkadiroğlu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Lovejoy, Arthur O. 1924. «On the Discrimination of Romanticisms.» *PMLA* 229-253.

Lovejoy, Arthur O. 1941. «The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas.» *Journal of the History of Ideas* 257-278.

Lukacs, György. 2013. *Nietzsche: Emperyalist İrrasyonalizmin Kurucusu.* Çeviren Vural Yıldırım. Ankara: Epos Yayınları.

Mack, Michael. 2014. *Philosophy & Literature in the Time of Crisis.* New York: Bloomsbury.

Marsden, Jill. 2006. «Nietzsche and the Art of the Aphorism.» *A Companion to Nietzsche* içinde, yazan Keith Ansell Pearson, 22-37. New Jersey: Blackwell.

Maurel, Laure Cahen. 2019. «Novalis's Magical Idealism: A Threefold Philosophy of the Imagination, Love and Medicine.» *Symphilosophie: International Journal of Philosophical Romanticism* 129-165.

Megil, Alan. 2008. *Aşırılığın Peygamberleri.* Çeviren Tuncay Birkan. Ankara: Ayraç Yayınları.

Metzler, Arthur M. 1996. «The Origin of Counter-Enlightment: Rousseau and New Religion of Sincerity.» *American Political Science Review* 2 (90): 344-360.

Michel, Andreas, ve Assenka Oksiloff. 1997. «Romantic Crossovers: Philosopy as Art and Art as Philosophy.» *Theory as Practive: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings* içinde, yazan Jochen Schulte-Sasse, 157-178. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Millán, Elizabeth. 2016. «Fichte and the Development of Early German Romantic Philosophy.» *D. James; G. Zöller* içinde, yazan The Cambridge Companion to Fichte, 306-325. Camridge: Cambridge University Press.

Millán, Elizabeth. 2014. «The Aesthetic Philosophy of Early German Romanticism and Its Early German Idealist Roots.» *The Palgrave Handbook of German Idealism* içinde, yazan M. C. Altman, 389-415. New York: Palgrave Macmillan.

Millan-Bruslan, Elizabeth. 2019. «The Romantic Poetry of Nature: an Antidote to German Idealism's Eclipsing of Natural Beauty.» *Brill's Companion to German Romantic Philosophy* içinde, yazan Elizabeth Millan-Bruslan ve Judith Norman, 97-112. Boston: Brill.

Millan-Zaibert, Elizabeth. 2007. *Freiedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy.* New York: University of New York Press.

Nassar, Dalia. 2014. *The Romantic Absolute.* Chiago: The University of Chicago Press.

Nehamas, Alexander. 1996. «Nietzsche, Modernity, Aestheticism.» *The Cambridge Companion to Nietzsche* içinde, yazan Bernd Magnus ve Kahtleen M. Higgins, 223-251. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 1: Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 10: Nachgelassene Fragmente 1882–1884.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 11: Nachgelassene Fragmente 1884–1885.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 12: Nachgelassene Fragmente 1885–1887.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 13: Nachgelassene Fragmente 1887–1889.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 2: Menschliches, Allzumenschliches.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 3: Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröchliche Wissenschaft.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 4: Also sprach Zarathustra I-IV.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 5: Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 6: Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Anti-Christ, Ecce Homo, Dionysos- Dithyramben, Nietzsche Contra Wagner.* . München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 7: Nachgelassene Fragmente 1869–1874.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 8: Nachgelassene Fragmente 1875–1879.* München: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *KSA 9: Nachgelassene Fragmente 1880–1882.* München: De Gruyter.

Norman, Judith. 2002. «Nietzsche and Early Romanticism.» *Journal of History of Ideas* (63): 501-519.

Norman, Judith. 2008. «The Work of Art in German Romanticism.» *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus* içinde, yazan Jürgen Stolzenberg, Karl Ameriks ve Fred Rush, 59-79. Berlin: De Gruyter.

Novalis. 2022. *Aphoriesmen und Fragmente 1798-1800.* 25 05. https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html.

Novalis. 1997. «Christendom or Europe.» *Philosophical Writings* içinde, yazan Novalis, çeviren Margaret Mahony Stoljar, 137-152. New York: New York University Press.

Novalis. 2003. *Fichte Studies.* Çeviren Jane Kneller. Cambridge: Cambridge University Press.

Novalis. 1997. «Logological Fragments I.» *Philosophical Writings* içinde, yazan Novalis, çeviren Margaret Mahony Stoljar, 47-66. Albany: State University of New York Press.

Novalis. 1997. «Logological Fragments II.» *Philosophial Writings* içinde, yazan Novalis, çeviren Margaret Mahony Stoljar, 67-82. Albany: State University of New York Press.

Novalis. 2007. *Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Broullion.* Çeviren David W. Wood. New York: State University of New York Press.

Novalis. 2003. *Poetika.* Çeviren Ahmet Sarı ve Şahbender Çoraklı. Erzurum: Babil Yayınları.

Novalis. 2014. *Sais Çırakları.* Çeviren Mehmet Barış Albayrak. İstanbul: Notos Kitap.

Novalis. 2010. «Vermischte Bemerkungen.» *Fragmente und Studien & Die Christenheit Oder Europa* içinde, yazan Novalis, düzenleyen: Carl Paschek, 5-38. Stuttgart: Reclam.

Özlem, Doğan. 2015. *Evrensellik Mitosu.* İstanbul: Notos Kitap.

Palmowski, Michal. 2009. «Antimetaphysical Philosophy and Ironic Discourse: Nietzsche and Schlegel.» *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche: Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen* içinde, yazan Klaus Vieweg. Tübingen: Ferdinand Schöningh Verlag.

Paz, Octavio. 1996. *Çamurdan Doğanlar.* Çeviren Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.

Peters, Francis E. 2004. *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü.* Çeviren Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Pfau, Thomas. 2019. «Romantic Bildung and the Persistence of Teleology.» *Brill's Companion to German Romantic Philosophy* içinde, yazan Elizabeth Millan Bruslan ve Judith Norman, 143-172. Boston: Brill.

Pinkard, Terry. 2002. *German Philosophy: 1760-1860 The Legacy of Idealism.* Cambridge: Cambridge University Press.

Pippin, Robert B. 1999. *Modernism as a Philosophical Problem.* Massachusetts: Blackwell Publischers.

Pippin, Robert B. 1999. «Nietzsche and the Melancholy of Modernity.» *Social Research* 2 (66): 495-520.

Rampley, Matthew. 2000. *Nietzsche, Aesthetics and Modernity.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ranciere, Jacques. 2011. *Suskun Söz.* Çeviren Ayşe Deniz Temiz. İstanbul: Monokl.

Reginster, Bernard. 2006. *The Affirmation of Life: Nietzsche on Overcoming Nihilism.* Cambridge: Harvard University Press.

Reschke, Renate. 2016. «Was interessiert Dichter die Wahrheit... Zum Aphorismus 84 der Fröhlichen Wissenschaft und seinen Kontextenen.» *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur* içinde, yazan Katharina Grätz ve Sebastian Kaufmann, 179-198. Heidelberg: Universität Verlag Heidelberg.

Ridley, Aaron. 2007. *Nietzsche on Art and Literature.* London: Routledge.

Ridley, Aaron. 1998. «What is the meaning of aesthetic ideals?» *Nietzsche, Philosophy and the Arts* içinde, yazan Salim Kemal, Ivan Gaskell ve Daniel W. Conway. Cambridge: Cambridge University Press.

Rorty, Richard. 2006. *Felsefe ve Doğanın Aynası.* Çeviren Funda Günsoy Kaya. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Rorty, Richard. 1995. *Olumsallık, İroni ve Dayanışma.* Çeviren Mehmet Küçük ve Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rosen, Stanley. 2004. *The Mask of Enlightenment: Nietzsche's Zarathustra.* New Haven: Yale University Press.

Rousseau, Jean-Jacques. 1998. *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev.* Çeviren Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Cem Yayınevi.

Rousseau, Jean-Jacques. 2021. *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı.* Çeviren Rasih Nuri İleri. İstanbul: Say Yayınları.

Russell, Bertrand. 1945. *A History of Western Philosophy*. New York: Simon and Schuster.

Saavedra, Miguel de Cervantes. 2010. *Don Quijote II.* Çeviren Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Safraski, Rüdiger. 2013. *Romantik: Bir Alman Sorunsalı.* Çeviren Ali Nalbant. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Schacht, Richard. 1981. «Nietzsche's Second Thoughts About Art.» *The Monist* 231-246.

Schiller, Friedrich von. 2020. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine.* Çeviren Gürsel Aytaç. Ankara: Fol Kitap.

Schlegel, Friedrich. 1967. «Aus der Ersten Epoche. Zur Logik Und Philosophie 1796.» *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 18: Philosophische Lehrjahre 1796-1806* içinde, yazan Friedrich Schlegel, 517-521. München: Verlag Ferdinand Schöningh.

Schlegel, Friedrich. 1967. «Die Athenäums-Fragmente.» *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken Und Kritiken* içinde, yazan Friedrich Schlegel, 165-255. München: Verlag Ferdinand Schöningh.

Schlegel, Friedrich. 1971. *Friedrich Schelegel's Lucinde and the Fragments.* Çeviren Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesotta Press.

Schlegel, Friedrich. 1967. «Über Die Unverständlichkeit.» *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken Und Kritiken* içinde, yazan Friedrich Schlegel, 363-372. München: Verlag Ferdinand Schöningh.

Schlegel, Friedrich. 1967. «Jacobis Woldemar.» *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken Und Kritiken* içinde, yazan Friedrich Schlegel, 57-77. München: Verlag Ferdinand Schöningh.

Schlegel, Friedrich. 1967. «Lyceums-Fragmente.» *KRITISCHE FRIEDRICH-SCHLEGEL-AUSGABE 2: CHARAKTERISTIKEN UND KRITIKEN* içinde, yazan Friedrich Schlegel, 147-163. München: Verlag Ferdinand Schöning.

Schlegel, Friedrich. 1967. «Lyceums-Fragmente.» *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken Und Kritiken* içinde, yazan Friedrich Schlegel, 147-163. München: Verlag Ferdinand Schöning.

Schlegel, Friedrich. 1967. «Philosophische Fragmente Ersthe Epoche II.» *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe 18: Philosophische Lehrjahre 1796-1806* içinde, yazan Friedrich Schlegel, 17-120. München: Verlag Ferdinand Schöningh.

Schmidt, Sarah. 2021. «Grenzräume – Grenzverhandlungen. Überlegungen zur Verhältnisbestimmung von Philosophie und Literatur.» *Handbuch Literatur & Philosophie* içinde, yazan Andrea Allerkamp ve Sarah Schmidt, 24-38. Berlin: De Gruyter.

Schmitt, Carl. 2017. *Political Romanticism.* Çeviren Guy Oakes. New York: Routledge.

Schulz, Walter. 1983. «Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie.» *Nietzsche-Studien* 1-31.

Schutte, Ofelia. 1984. *Beyond Nihilism: Nietzsche without Masks.* Chiago: The University of Chiago Press.

Schwab, Philipp. 2019. «Rück- und vorsichtig lesen‘: Nietzsches ‚aphoristische‘ Denkform.» *Nietzsches Literaturen* içinde, yazan Ralph Häfner, Andreas Urs Sommer ve Sebastian Kaufmann, 49-82. Berlin: De Gruyter.

Seyhan, Azade. 1992. *Representation and Its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism.* California: University of California Press.

Seyhan, Azade. 2009. «What is Romanticism and Where did it Come From?» *Cambrigde Companion to German Romanticism* içinde, yazan Nicholas Saul, 1-20. Cambridge: Cambridge University Press.

Shakespeare. 1958. *Hamlet.* Çeviren Orhan Burian. Ankara: Maarif Vekaleti Basımevi.

Smith, Steven B. 2016. *Modernity and Its Discontent.* London: Yale University Press.

Snyder, Stephen. 2018. *End-of-Art Philosophy in Hegel, Nietzsche and Danto.* Palgrave Macmillan.

Sommer, A. U. 22. «Genie (Nietzsche).» 11 05. https://www.compendium-heroicum.de/lemma/genie-nietzsche/.

Sommer, Andreas Urs. 2010. «Gott-Nihilismus-Skepsis. Aspekte der Religions- und Zeitkritik bei Nietzsche.» *Der Tod Gottes und Die Wissenschaft* içinde, yazan Carlo Gentili ve Cathrin Nielsen. Berlin: De Gruyter Verlag.

Sommer, Andreas Urs. 2012. *Kommentar zu Nietzsches Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung.* Berlin: De Gruyter.

Sommer, Andreas Urs. 2019. *Nietzsche und Die Folgen.* Berlin: J. B. Metzler.

Sommer, Andreas Urs. 2022. «Nietzsches kulturschöpferische Barbaren: Beobachtungen zu blonden und anderen Bestien in Genealogie der Moral I 11, nebst einer unwissenschaftlichen Nachschrift.» *Nietzsche, das ›Barbarische‹ und die ›Rasse‹* içinde, yazan Sebastian Kaufmann ve Markus Winkler. Berlin: De Gruyter Verlag.

Sommer, Andreas Urs. 2019. «Was Bleibt von Nietzsches Philosophie?» *Nietzsches Literaturen* içinde, yazan Ralph Häfner, Sebastian Kaufmann ve Andreas Urs Sommer, 103-114. Berlin: De Gruyter.

Speight, Allen. 2020. «Friedrich Schlegel.» *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* Düzenleyen: Edward N. Zalta. 22 11. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/schlegel/>.

Stegmaier, Werner. 2018. *Europa im Geisterkrieg. Studien zu Nietzsche.* Cambrige: Openbook Publishers.

Stegmaier, Werner. 2005. «Nietzsche.» *Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard* içinde, yazan Stefan Majetschak. München: Verlag C.H.Beck.

Stegmaier, Werner. 2006. «Nietzsche's Doctrines, Nietzsche's Signs.» *Journal of Nietzsche Studies* (31): 20-41.

Stegmaier, Werner. 1985. «Nietzsches Neubestimmung der Wahrheit.» *Nietzsche Studien* (14): 69-95.

Stone, Alison. 2006. «Friedrich Schlegel, Romanticism, and the Re-enchantment of Nature.» *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy* 1 (48): 3-25.

Stone, Allison. 2011. «The Romantic Absolute.» *British Journal for the History of Philosophy* (19): 497-517.

Strauss, Leo. 2018. *Nietzsche: İyinin ve Kötünün Ötesinde.* Çeviren Özgüç Orhan. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

—. 2001. *On Plato's Symposium.* Chiago: The University of Chiago Press,.

Tarnas, Richard. 2014. *Batı Düşüncesi Tarihi II: Modernite'den Günümüze Kadar.* İstanbul: Külliyat Yayınları.

Vattimo, Gianni. 1999. *Modernliğin Sonu.* Çeviren Şehabettin Yalçın. İstanbul: İz Yayınları.

Wagner, Patrick. 2017. «Schein und Wahrheit: Nietzsches Philosophie der Poesie.» *Nietzsche als Dichter* içinde, yazan Katharina Grätz ve Sebastian Kaufmann, 315-338. Berlin: De Gruyter.

Weller, Shane. 2008. *Literature, Philosophy, Nihilism.* New York: Palgrave Macmillan.

Young, Julian. 1992. *Nietzsche's Philosophy of Art.* New York: Cambridge University Press.

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı	Ali Han		BABUÇÇU
Doğum Yeri ve Yılı			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		Almanca
ve Düzeyi	C1		B2
Eğitim Durumu	**Başlama - Bitirme Yılı**		**Kurum Adı**
Lise	2003	2007	Çukurova E. Anadolu Lisesi
Lisans	2008	2013	Uludağ Üniversitesi
Lisans	2011	2012	Uniwersytet Wrocławski (Erasmus)
Yüksek Lisans	2013	2016	Uludağ Üniversitesi
Doktora	2016	-	Bursa Uludağ Üniversitesi
Doktora (Araştırma)	2018	2019	Leopold-Franzens-Universität Innsbruck
Doktora (Araştırma)	2021	2022	Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Çalıştığı Kurum (lar)	**Başlama - Ayrılma Yılı**		**Çalışılan Kurumun Adı**
1.	2014	2015	Bingöl Üniversitesi
2.	2015	-	Uludağ Üniversitesi
Kullandığı Burslar	TEV Yüksek Lisans Bursu Erasmus Değişim Programı Bursu Secondos Doktora Araştırma Bursu Tübitak 2214 Doktora Araştırma Bursu		
Katıldığı Proje ve Toplantılar			
Yayınlar:	**Makaleler** Nietzsche Düşüncesinde Hayatın Olumlanması ve Değerlerin Yeniden Değerlendirilmesi, Özne Dergisi, Nietzsche Özel Sayısı, Sayı: 31, ss. 225-240, 2019. Sahnede Felsefe: Sartre Tiyatrosunun Felsefî Çerçevesi, Kaygı 21, ss. 260-286, 2022. Yanlış Kurulan Bir İlgi: Nietzsche'nin Transhümanizmle (Olmayan) İlişkisi Üzerine, Pasajlar Dergisi, Sayı: 11, ss.101-120, 2023. **Kitap, Kitap Bölümü, Çeviri** Yaşamak İçin Ölmek: Sokrates te Ölüm ve Yaşam, Yaşam ve Ölüm Felsefesi, A. Kadir Çüçen, Editör, Sentez Yayıncılık, Bursa, ss.74-89, 2017 Aristoteles'te Ölüm ve Ölümsüzlük, Yaşam ve Ölüm Felsefesi, A. Kadir Çüçen, Editör, Sentez Yayıncılık, Bursa, ss.100-116, 2017.		

	Töz, Metafizik: Kavram ve Problemleriyle Varlık Felsefesi, A. Kadir Çüçen, Editör, Sentez Yayıncılık, Bursa, ss.140-181, 2018. Nietzsche'nin Batı Metafiziği Eleştirisi, Metafizik: Filozofların Metafizik Sistemleri, A. Kadir Çüçen, Editör, Sentez Yayıncılık, Bursa, ss.617-632, 2019. Tiyatro ve Varoluşçuluk: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varoluşçuluk, Felsefe Yazıları: Bachelard'dan Baudrillard'a Çağdaş Felsefeye Bir Derkenar, Nuh Muaz Kapan, Editör, DBY, İstanbul, ss.53-82, 2021.
Kongre Faaliyetleri	**Tam Metin Olarak Yayımlanmış Uluslararası Bildiriler** Mitos'tan Logos'a Antik Yunan'da Adalet Tasavvuru, IV. Uluslararası Felsefe Kongresi: Yoksulluk, Dayanışma ve Adalet, Bursa, Türkiye, 13 - 15 Ekim 2016, ss.44-53 Savaşın Üç Yüzü, V. Uluslararası Felsefe Kongresi: Savaş ve Barış, Bursa, Türkiye, 11 - 13 Ekim 2018, ss.50-57. **Davetli Konuşmacı** Yunan Düşüncesinde Akıl, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Konulu İlahiyat Tartışma Platformu, 2017.
İletişim (e-posta):	
Tarih **İmza** **Adı Soyadı**	