

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

KANT'IN ESTETİĞİ İLE BAĞLANTI
İÇERİSİNDE FELSEFE VE SANATTA
ROMANTİZİZM SORUNU

GAMZE KESKİN YURDAKURBAN
2502110017

TEZ DANIŞMANI:
DOÇ. DR. UĞUR EKREN

İSTANBUL - 2015



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : GAMZE KESKİN YURDAKURBAN Numarası : 2502110017

Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : FELSEFE ANABİLİM DALI Danışmanı : UĞUR ERKEN

Tez Savunma Tarihi : 28.09.2015 Saati : 16.00

Tez Başlığı : Kant'ın Estetiği İle Bağlantı İçerisinde Sanata Romantisizm Sorunu

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / GYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. DR. UĞUR ERKEN		Kabul
2- DOÇ. DR. ENVER ORMAN		Kabul
3- DOÇ. DR. OKTAY TAFTALI		Kabul
4- DOÇ. DR. YÜCEL YÜKSEL		Kabul
5- DOÇ. DR. AHU TUNÇEL		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. MEHMET GÜNEÇ		
2- YRD. DOÇ. DR. GÖKAN MURTEZA		

KANT'IN ESTETİĞİ İLE BAĞLANTI İÇERİSİNDE FELSEFE VE SANATTA ROMANTİZM SORUNU

Gamze Keskin Yurdakurban

ÖZ

Bu tezde, Kant'ın, Yargı Gücünün Eleştirisi'nde en geniş haliyle ele aldığı estetik anlayışı ve romantizm dönemi ile bu dönemin Kant felsefesi ile bağlantısı üzerinde durulmuştur. Bu anlamda, çalışmamız, Kant felsefesinin romantik dönemde yaşamış olan sanatçı ve düşünürler üzerindeki yansımalarını serimlemek üzerine kurulmuştur. Özellikle, Kant estetiğinin, kendi döneminde hangi açılardan yenilikçi sayılabileceği, Kant'ın felsefe sistemindeki kavramların romantik dönemi nasıl etkilediği, Kant felsefesinin romantik dönem eserlerinde kendisine nasıl yer bulduğu ve Alman romantik felsefesinin oluşumuna nasıl yön verdiği araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kant, romantizm, estetik, güzel, yüce, deha, estetik ideler

THE PROBLEM OF ROMANTICISM RELATED WITH KANT'S AESTHETICS IN PHILOSOPHY AND ART

Gamze Keskin Yurdakurban

ABSTRACT

In this thesis, with aesthetic approach, the Romanticism period which Kant has discussed in broadest sense and this period's relation to Kantian philosophy is emphasized. In this sense, our work is based on exposition of Kantian philosophy's reflections on artists and thinkers who lived within the Romantic era. Especially, on what aspects Kantian aesthetics can be considered as progressive within its own period, how the concepts in this Kantian philosophy have influenced the romantic period, how Kantian philosophy has positioned itself within the romantic period works, and how it has led the German romantic philosophy have been investigated.

Key Words: Kant, romanticism, aesthetics, beautiful, sublime, genius, aesthetic ideas

ÖNSÖZ

Doktora tezi çalışması olarak kendime Kant felsefesini dayanak noktası almama, yüksek lisans çalışmalarım döneminde Kant felsefesinin kolaylıkla tüketilemeyecek kadar geniş bir hazine olduğunu görmemin etkisi vardır. Yüksek lisans tezimi yazarken *Saf Aklın Eleştirisi*'nin işleniş tarzı, Kant felsefesinin, felsefe tarihinde özel ve geniş bir yere sahip olması, Kant sonrası neredeyse her düşünürün kendi sistemini kurmak için Kant'la hesaplaşmak zorunda kalması, Kant'a yönelik daha fazla ilgi duymama neden oldu. Sanat felsefesine olan meylim ile Kant'a yönelik ilgim birleşince, Kant ile romantik dönem bağlantısını serimleme heyecanım, kısa sürede beni kaynakçama dahil olacak eserleri okumaya yönlendirdi. Şüphesiz ki Kant, kendi eserleri ve birkaç yorum kitabı ile kolayca çözülebilecek bir filozof değildir. Bu sebeple, hem kendi içinde tüketilemeyecek kadar geniş bir literatüre sahip olan romantisizmi tezimin sınırları içerisinde daraltmak için, hem de Kant'ın estetiğini çözümlemek için çok emek harcadım.

Doktor olma yolunda ilerleyen bir adayın, çalışması ile birlikte kendisine doktora sonrası dönem için de zemin hazırlaması ve ilerlemeyi belirlediği yolda yönünü tayin etmesi gerekmektedir. Bu yolda ilerlemek için, belirttiğim nedenlerden ötürü, Kant estetiğinin bana iyi bir temel olacağını düşündüğümünden ve romantisizmin, kendi kaygılarım ile üzerine düşündüğüm problemler doğrultusunda bana yol göstereceğine yönelik inancımından dolayı, tezimi Kant ile romantik dönemin bağlantısını serimlemek üzerine yazdım.

Bu çalışma sürecinde gerek meslek hayatımdan gerekse meslek dışından pek çok arkadaşımın ve hocamın desteğini gördüm. Lisans hayatımın ilk gününde, odasına girdiğimden bu yana, desteğini ve yardımını yalnızca tez çalışmalarımda değil, akademik hayatımda da her zaman hissettiğim hocam, ağabeyim ve dostum Doç. Dr. Uğur EKREN'e; doktora yeterlilik sürecinden bu yana önerileri ile tezimi şekillendirmeme katkı sağlayan Doç. Dr. Oktay TAFTALI ve Doç. Dr. Enver ORMAN'a; tez içeriğimi sınırlandırırken fikirleri ile yardımını esirgemeyen ve

kaynakçamdaki bazı elzem kaynaklarla beni tanıştıran Prof. Dr. Kenneth WESTPHAL'e; Berlin'de yaptığım kütüphane araştırmalarım süresince tezim için gerekli kaynaklara kolaylıkla ulaşmamı sağlayan Prof. Dr. Faruk AKYOL'a müteşekkirim.

Tezimin içinde orjinal halleri ile andığım bazı Fransızca eserlerin isimlerini ve Louvre Müzesi notlarımı benim için anlaşılır kıldığı için Özlem YURDAKURBAN'a; tezin içindeki bazı Almanca metinlerin çözümlenmesinde yardımcı olan ablam Yasemin YAMAN'a; tez çalışmamı yazdığım süre boyunca gerek ilgisi, gerekse kaynakçama destek olabilecek eserlere rehberlik etmesi nedeni ile ağabeyim Vehbi YURDAKURBAN'a; doktora eğitimim boyunca, beni motive eden, sordukları sorularla bana yeni kapılar açan ve her zaman dayanak olarak hissettiğim dostlarım Araş. Gör. Nurten ÖZTANRIKULU ve Araş. Gör. Utkan ATBAKAN'a teşekkür ediyorum.

Tez ile ilgili araştırmalarımı gerçekleştirebilmek için yurtdışına yaptığım farklı dönemlerdeki tüm seyahatlerimde gerekli desteği veren ve her zaman yardımcı olan İ.Ü. ÖYP Koordinatörlüğü, Sevilay GÜNDOĞDU ve İncilay ULUDAĞ'a da teşekkür ederim.

Hayatımın her anında olduğu gibi, en yoğun dönemi olan tez yazma sürecimde de her türlü yardımı sağlayan, motive eden ve yeri geldiğinde beni sırtlayan annem Sebiya KESKİN, babam Orhan KESKİN ve kardeşim Ecem KESKİN'e; varlıkları ile yaşantımı anlamlı kılıp, bana zamanın kıymetini öğreten çocuklarım Arya YURDAKURBAN ve Atlas YURDAKURBAN'a; son olarak da, bir eşin yapabileceğinden daha fazlasının da yapılabileceğini gösteren, hiç bir fedakarlığı esirgemedi yanımda olan, tezim ile ilgili tüm teknik konularda yardım eden eşim Doğan YURDAKURBAN'a teşekkürden fazlasını borçlu olduğumu söylemeliyim. Çünkü yaptığım bütün çalışmalar onlar sayesinde mümkün olmuştur.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
TABLolar LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1
1. KANT'IN ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE GENEL BİR BAKIŞ	8
1.1. Kant'ın Eleştirel Felsefesinde <i>Yargı Gücünün Eleştirisi</i> 'nin Yeri ve Önemi	11
1.2. Kant'ın Estetiğinin Temelindeki Ana Kavramlar ve Yargı Gücü	17
1.3. Estetik Yargı	27
1.4. Özne ve Nesneye Kant Estetiği Bakımından Yaklaşım	33
2. KANT'IN ESTETİK ANLAYIŞINDA GÜZEL VE YÜCE KAVRAMLARI	36
2.1. Kant'ın Güzel ve Yüce Duyguları Hakkındaki Görüşünün Kaynakları: Edmund Burke	37
2.2. Kant'ın <i>Güzellik ve Yücelik Duygularımız Üzerine Gözlemler</i> Eserindeki Görüşleri	46
2.3. <i>Yargı Gücünün Eleştirisi</i> 'nde 'Güzel'in Analitiği	53
2.3.1. Nicelik Bakımından Güzel	58
2.3.2. Nitelik Bakımından Güzel	64
2.3.3. İlişki Bakımından Güzel	74
2.3.4. Kiplik Bakımından Güzel	86
2.4. <i>Yargı Gücünün Eleştirisi</i> 'nde 'Yüce'nin Analitiği	91
2.4.1. Matematiksel Yüce	98
2.4.2. Dinamik Yüce	105
2.5. Estetik Yargı Gücünün Diyalektiği	110
2.5.1. Beğenin Antinomisi ve Çözümü	112

2.6. Sanat.....	116
2.7. Deha ve Estetik İdeler	122
3. GENEL ÖZELLİKLERİ İLE SANATTA ROMANTİZM.....	126
3.1. Romantisizm Nedir?.....	128
3.2. Romantisizmin Kaynakları ve Önromantisizm	137
3.3. Jean Jacques Rousseau	152
3.4. Edebiyatta Romantisizm	167
3.4.1. Fransız Edebiyatında Romantisizm.....	170
3.4.2. İngiliz Edebiyatında Romantisizm	183
3.4.3. Alman Edebiyatında Romantisizm	206
3.5. Resimde Romantisizm	224
3.5.1. Fransız Resim Sanatında Romantisizm.....	230
3.5.2. İngiliz Resim Sanatında Romantisizm	250
3.5.3. Alman Resim Sanatında Romantisizm.....	264
3.6. Müzikte Romantisizm	276
3.6.1. Romantik Müziğin Başlıca Özellikleri.....	277
4. ROMANTİZM İLE KANT FELSEFESİNİN BAĞLANTISI VE ALMAN ROMANTİK FELSEFESİNİN ORTAYA ÇIKIŞI.....	286
4.1. Kant Felsefesi ile Romantik Sanatçı ve Düşünürlerin Bağlantısı	287
4.1.1. Rousseau ve Kant.....	288
4.1.2. Kant ve Madame de Staël	296
4.1.3. Kant ve Samuel Taylor Coleridge.....	301
4.1.4. Kant ve Goethe.....	308
4.1.5. Kant ve Beethoven	313
4.1.6. Kant ve Caspar David Friedrich.....	319
4.2. Alman Romantik Felsefesinin Ortaya Çıkışı	336
4.2.1. Friedrich von Hardenberg (Novalis)	338
4.2.2. Friedrich Schlegel	346
4.2.3. <i>Athenäum</i>	352
4.2.4. Romantisizmde İroni Kavramı	355
SONUÇ.....	358

KAYNAKÇA	364
ÖZGEÇMİŞ.....	376

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1.: Bäume im Prater mit sitzenden Figuren – 1833	134
Resim 3.2.: Rain, Steam and Speed (The Great Western Railway) – 1844	141
Resim 3.3.: Edward Young’ın Night Thoughts’u ve William Blake’in Şiiri Resimlemesi	148
Resim 3.4.: Edward Young’ın Night Thoughts’u ve William Blake’in Şiiri Resimlemesi	149
Resim 3.5.: Rousseau’nun Panthéon’daki Mezarı	163
Resim 3.6.: Der gerächte Neger – 1806/07	226
Resim 3.7.: Albtraum– 1781	227
Resim 3.8.: 3 Mayo 1808 – 1814	228
Resim 3.9.: La Barque de Dante – 1822	232
Resim 3.10.: Scène des massacres de Scio – 1824	234
Resim 3.11.: Jeune Orpheline au cimetière – 1824	235
Resim 3.12.: Nature morte aux homards – 1826/27	236
Resim 3.13.: Mort de Sardanapale – 1827	237
Resim 3.14.: La Liberté guidant le peuple – 1830	239
Resim 3.15.: Delacroix’nın Bazı Yazarlardan Etkilenerek Yaptığı Eserlerin Bir Derlemesi	240
Resim 3.16.: Après le naufrage – 1840-1847	241
Resim 3.17.: Lionne prête à s’élancer — 1863	242
Resim 3.18.: Delacroix Müzesi’nde Sergilenmekte Olan, Lionne prête à s’élancer’daki Aslan	243
Resim 3.19.: Le Radeau de La Méduse – 1819	245
Resim 3.20.: La Monomanie du jeu – 1820	247
Resim 3.21.: Scène de déluge	249
Resim 3.22.: L’Épave	249
Resim 3.23.: Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps – 1812	252
Resim 3.24.: Slave Ship – 1840	253
Resim 3.25.: Tintern Abbey: The Crossing and Chancel, Looking towards the East Window – 1794	255

Resim 3.26.: The Fighting Temeraire – 1838.....	256
Resim 3.27.: Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth – 1842.....	259
Resim 3.28.: Study of the Trunk of an Elm Tree – 1821	260
Resim 3.29.: The High Wain – 1821	261
Resim 3.30.: Selbstbildnis mit braunem Kragen – 1802	266
Resim 3.31.: Bildnis Pauline im grünen Kleid – 1805	266
Resim 3.32.: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten – 1805	267
Resim 3.33.: Tetschener Altar – 1808	268
Resim 3.34.: Der Morgen (erste Fassung) – 1808	270
Resim 3.35.: Die Lehrstunde der Nachtigall – 1804/05	271
Resim 3.36.: Die Hülsenbeckschen Kinder – 1805/06.....	272
Resim 3.37.: Balkonzimmer mit Ausblick auf den golf von Neapel – 1828/30	273
Resim 3.38.: Die Kirche in der Abenddämmerung – 1820/25	274
Resim 3.39.: Der Waltzmann 1824-25	320
Resim 3.40.: Abtei im Eichwald – 1809-10	322
Resim 3.41.: Klosterruine Eldena bei Greifswald - 1824-25	324
Resim 3.42.: Krähen auf einem Baum – 1822.....	324
Resim 3.43.: Hünengrab im Schnee – 1807	325
Resim 3.44.: Kreidefelsen auf Rügen - 1818	326
Resim 3.45.: Zwei Männer in Betrachtung des Mandes – 1819	328
Resim 3.46.: Mann und Frau den Mond betrachtend – 1818-25	329
Resim 3.47.: Zwei Männer am Meer – 1817	330
Resim 3.48.: Mondaufgang am Meer – 1822	331
Resim 3.49.: Frau em Fenster – 1822	332
Resim 3.50.: Der Wanderer über dem Nebelmeer	334
Resim 3.51.: Las Meninas -1656	345

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1.: Hector Berlioz'un Symphonie Fantastique, Op.14'taki Idée fixe'i.....	280
Şekil 3.2.: Wagner'in Rhinegold'taki 'Rhine' Leit Motifi	282
Şekil 3.3.: Wagner'in Rhinegold'daki 'Walhalla' Leit Motifi	282
Şekil 3.4.: Wagner'in Tristan und Isolde'deki 'Ölüm' Motifi.....	282
Şekil 3.5.: Wagner'in Tristan und Isolde'deki 'Gece' Motifi	283
Şekil 3.6.: Wagner'in Tristan und Isolde'deki 'Aşk' Motifi	283
Şekil 3.7.: Wagner'in Tristan Akoru	284

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1.: Kant'ın Eleştirel Felsefesi'nin Kavramsal Tablosu	13
Tablo 1.2.: Yargı Gücünün Kavramsal Tablosu	18
Tablo 1.3.: 'Doğanın Amaçlılığı' İlkesinin Tablosu	24
Tablo 1.4.: Estetik Yargının Oluşum Süreci	29
Tablo 2.1.: Beğeni Yargısının Antinomisi Tablosu	112
Tablo 2.2.: Güzel Sanatın Tanımı	117
Tablo 2.3.: Kant'ın Güzel Sanatlar Sınıflaması	120

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.:	Aynı Eser
A.g.e.:	Adı Geçen Eser
Antropoloji:	Pragmatik Bakış Açısından Antropolojinin Değerlendirilmesi
Bkz.:	Bakınız
Çev.:	Çevirmen
Ed.:	Editör
Gözlemler:	Güzel ve Yüce Duygularımız Üzerine Gözlemler
Ltd.:	Limited
Rev.:	Revision
St.:	Saint
S.:	Sayfa
Tr.:	Translator
Yuk.:	Yukarıda
Yy.:	Yüzyıl

GİRİŞ

Felsefe tarihini Kant öncesi ve Kant sonrası olmak üzere ikiye ayıran bir düşünür ile hesaplaşmadan felsefe yapmak zordur. Yeni Kantçılar'dan Otto Liebman'ın 'Kant'tan yana felsefe yapabilirsiniz ya da Kant'a karşı felsefe yapabilirsiniz ama Kant'sız felsefe yapamazsınız.'¹ ifadesi, Kant'ın önemini ve konumunu belirtmek için yerinde bir tespittir.

Felsefe alanında çalışma yapacak olan adayları, Kant'a çekecek pek çok neden gösterilebilir. Kant'ın, ele aldığı problemleri derinden kavrayarak bunları kavramsallaştırıp, kendi sistemi içerisinde bir bütünlüğe oturtabilme yeteneği bu nedenlerden biridir. Bir diğer neden ise, modern dönem ile ilgili çalışmaların hangi alanında olursa olsun Kant'ın uğrak noktası olamayacağı bir alan yoktur. Ayrıca Kant'ın epistemoloji, ontoloji, ahlak, eğitim felsefesi, siyaset ve estetik üzerine olan çalışmaları da geniş bir yelpazeye hitap eder ve her bir alanda da kendisinden sonraki dönemi açıkça etkilediği görülmektedir.

Felsefe alanında yapılan bir doktora tezine temel olacak problemlerin, filozofun ele aldığı, teze konu olan dönem dışında, elbette ki günümüzde konumlandırılması gereklidir. Kant düşüncesinin etkilediği romantik dönemde ele alınan ve çözümlenen problemlere meyilli olmamızın en önemli nedeni budur. Manfred Geier, Kant'ın dünyasının bizim dünyamız olduğunu belirterek şöyle der:

“Bizim için güncel olmasının nedeni, bugün yüz yüze olduğumuz neredeyse tüm büyük düşünsel meydan okumaları belirginlikle ortaya koymuş olması ve mümkün çözümlere ulaştırmış olmasıdır.”²

¹ Lewis White Beck, 'Neo Kantianism', **Encyclopedia of Philosophy Volume 6**, Thomson Gale, 2006, s.545.

² Manfred Geier, **Kant'ın Dünyası**, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim, 2009, s.11.

Romantisizm ise günümüzdeki pek çok problemin çıkış yoludur. Tıpkı Kant'ın sahip olduğu gibi, pek çok alanı besleyebilecek bir verimliliğe sahip bir dönem romantizm hakkında Besim Dellaloğlu şöyle der:

“Hatta belki de postmodernizmin panzehiri romantizmdir.”³

Çok kısa da olsa bu aktarılanlardan anlaşılabilceği üzere, Kant ve romantizm üzerine çalışıldığında ele alınacak problemin sınırlarının iyi çizilmesi gerekmektedir. Bunun gerçekleştirilebilmesi için nasıl bir felsefi tutum benimsendiği ve hangi bağlamlarda ve kavramlarla bu iki alanın birbirine bağlandığı gösterilmelidir.

Bu gereklilik uyarınca çalışmamızı yönlendiren amaç, Kant estetiğinde ön plana çıkarılması gereken özelliklerin belirlenmesi, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin eleştirel felsefedeki rolünün açıklanması, Kant estetiğindeki ana kavramların açık kılınması, romantik dönemin hem sanatta hem de felsefede yerinin konumlandırılması, Kant felsefesi ile romantik dönem sanatçılarının etkileşimlerinin eserlerinden desteklenerek serimlenmesi üzerine kurulmuştur.

Bu çalışmada kullanılan metod, gidişli-gelişli metod olarak belirlenmiştir. İlk iki bölümde yer yer yorum denemeleri ve eleştirilerde bulunulsa da genel olarak Kant estetiği analiz edilmiştir. Üçüncü bölüm ise yorum içermeden, tamamen romantik döneme ayna tutacak nitelikte bazı bileşenlerin aktarılmasını hedeflemektedir. Dördüncü ve tezin sonuçlandığı bölüm ise yorum ve eleştirilerin yapıldığı, bir yandan da ilk iki bölümdeki verilerin sentezinin kurulduğu bölümdür.

Kant estetiğini romantizmle birlikte ele alabilmek için, öncelikle ilk iki bölüm Kant estetiğine ayrılmıştır. İlk bölümde, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde gözettiği sistemi dikkate alarak öncelikle Kant estetiği ile ilgili olan temel

³ Besim Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, İstanbul, Ayrıntı, 2010, s.18.

kavramları, bağlantıları, estetik yargının yapısını ve *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin amacını serimleyeceğiz. Bu bölüm aynı zamanda Kant'ın tüm eleştirel sistemi içerisinde *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin ve estetiğin yerini konumlandıracaktır. Ayrıca, bir düşünürün estetik bakış açısını yakalamak için onun özne ve nesne kavrayışının bilinmesinin önem taşıdığını düşündüğümüzden, bu konuya da açıklık getireceğiz.

İkinci bölümde ise, Kant estetiğine öncülük etmiş Edmund Burke'ün güzel ve yüce üzerine görüşlerine değineceğiz. Kant'ın güzel ve yüce hakkındaki değerlendirmelerini *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde ve hem de onun öncesinde nasıl ele aldığını açıklayacağız. Burada dikkati çekmek istediğimiz hususlardan birisi, *Eleştiri* öncesi ve sonrası dönemde Kant'ın görüşlerindeki tutarlılıklar ve değişiklikler olacaktır. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde güzel ve yücenin analitiği, bazı yorumculardan desteklerle açık kılınmaya çalışılacaktır. Kant'ın estetik konusunda kendisinden önceki düşünürlerin görüşleri üzerine getirdiği yenilikler ve bu yeniliklerin önemi vurgulanacaktır. Kant'ın sisteminin, bu sistemin en temel ayrımı olan analitik ve diyalektik karşıtlığı da gözetilerek, beğenin antinomisi ve çözümüne değinilecektir. Hem analitik hem de diyalektik kısmında, Kant'ın verdiği kavram sınıflandırmaları mümkün olduğunca açık kılınacaktır. Kant estetiğinde, romantizm bağlamında önemli kavramlardan birisi olarak gördüğümüz 'deha' üzerinde durulacaktır. Sanatın, doğa ve özgürlük alanları arasında nasıl bir orta terim oluşturduğunu estetik ideler ile açık kılınacaktır. Sanatlar içerisinde güzel sanatların yerini konumlandırıp, güzel sanatlar içerisinde Kant'ın hangi gerekçe ile şiir, resim ve müzik sanatlarını ön plana çıkardığı gösterilecektir.

Üçüncü bölümde, Kant estetiği ile romantizmin hangi bağlamda ilgi içinde olduğunu göstermeden önce romantizmin genel olarak nasıl bir yapıya sahip olduğuna değinmemizin uygun olduğu kanaatindeyiz. Zira, romantizm akımı anlaşılmadan, romantizm ve Kant felsefesi arasında kurulacak ilginin havada kalacağı aşıkardır. Bu sebeple öncelikle, romantizmin ne olduğu sorusu sorulacaktır. Terimin tezde neden 'romantizm' değil de, 'romantisizm' olarak kullanıldığı açıklanacaktır. Ayrıca, romantizmin ortaya çıkış sürecindeki toplumsal,

siyasi ve sosyal olaylara değinilecek ve Rousseau'nın romantik dönemi önceleyen fikirleri ile hayatındaki önemli kesitlere yer verilecektir. Romantik dönemin hemen öncesinde, bir geçiş dönemi olarak da adlandırılabilen ön-romantisizm dönemine değinilecektir. Bu dönemin temsilcilerine ve eserlerine yer verilecektir. Romantik dönemin en önemli özellikleri ön plana çıkarılacak ve bu özelliklerin romantik eserlerde kendilerine nasıl yer buldukları serimlenecektir.

Bunların yanında, üçüncü bölümde, Kant'ın güzel sanatlar ayırımında ön plana çıkardığı şiir (yalnızca şiir yerine, şiiri de kapsamı bakımından edebiyat), resim ve müzik alanının romantizmin doruk noktasında yaşandığı Avrupa'nın üç ülkesi İngiltere, Fransa ve Almanya'daki önemli temsilcileri ele alınacaktır. Bu bağlamda edebiyat alanında karşımıza çıkan isimler İngiltere'de Wordsworth, Keats, Shelley ve Lord Byron; Fransa'da Hugo, Nerval, George Sand, Gautier, Musset, Chateaubriand, Dumas, romantik dönemin en belirgin özelliklerinin hissedildiği eserlerinden örneklerle tanıtılacaktır. Almanya'da ise romantik dönemde oluşan iki çevreden bahsedilecektir: Jena ve Heidelberg grupları. Heidelberg grubundan Achim von Arnim, Clemens Brentano, Eichendorff; Jena'dan ise Tieck ve Wackenroder ile Alman romantik edebiyatının tipik özellikleri ve diğer uluslara göre farklılıkları gösterilecektir. Bu isimler dışında Hoffmann, Heine ve Grimm Kardeşlerin eserlerinden örnekler verilerek romantik edebiyatın genel bir çerçevesi çıkarılacaktır. Romantik resim ele alınırken de, romantik edebiyat ele alınırken izlenen yol izlenecektir. Bu kısımda, İngiltere'de Turner ve Constable; Fransa'da Delacroix ve Géricault; Almanya'da ise Runge ve Carus'un çalışmalarından örneklerle değinilerek, romantik resimdeki belirleyici unsurlar ve uluslara göre romantik resimlerin konuları arasındaki benzerlikler ve farklar ön plana çıkarılacaktır. Romantik müzikte, edebiyat ve resim ele alınırken izlenen yolun dışında, romantik dönemin müzikteki yansımalarının hangi boyutta olduğunu ve müzik eserlerindeki izleri açık kılınacaktır. Bu bölümde dikkati çekecek başka bir nokta da romantik dönemin gücünün arka planında olan sanatçı, yazar, ressam ve müzisyenler arasındaki ilişkilerin kuvvetini göstermek olacaktır.

Tezimizin çözümlendiği bölüm, dördüncü bölümdür. Bu bölümde, Kant felsefesinin romantik sanatçı ve düşünürler üzerindeki etkisinin hangi boyutta olduğu gözler önüne serilecektir. Bu bölümde ele alacağımız isimlerin hangi bağlamlarda Kant felsefesinden etkilenip ilham aldıklarını, eserlerinden ya da mektuplarından alıntılarla serimleyeceğiz. Eserlerinde yoruma dayalı olmadan net bir şekilde Kant felsefesinin etkisini görebileceğimiz isimler, Madame de Stäel, Samuel Taylor Coleridge, Goethe, Beethoven ve Caspar David Friedrich'tir. Bu bölümde ele alınacak bir başka Kant bağlantısı da Alman romantik felsefesinin temsilcileri ile ilgilidir. Kant felsefesinin hangi açıdan Alman romantik felsefesi için bir kapı araladığı ve bu dönemin düşünürlerinden Novalis ve Friedrich Schlegel üzerindeki Kant etkisinin kuvveti çeşitli alıntılarla gösterilecektir. Alman romantik felsefesi döneminin en önemli eserlerinin yayınlandığı *Athenäum* tanıtılacak ve aktif olduğu süre boyunca içinde yer almış çalışmaların başlıkları verilecektir. Friedrich Schlegel'in ve Alman romantik felsefesinin en önemli tarzı olan romantik ironi hakkında bilgi aktarılacaktır.

Bu çalışma, Kant'ın estetiğinin, günümüzü bile halen etkileyen romantik akımı nasıl beslediği ve Kant'ın bunu sisteminin hangi kavramlarıyla yaptığını göstermeyi amaçlamaktadır. Ancak kuşkusuz ki, söz konusu olan tüm felsefi sistemini adeta bir *puzzle* gibi tasarlayan Kant olduğu için, bu kavramlar bağlamlarından çıkartılarak ele alındıklarında bir şey ifade etmezler. Bu sebeple Kant estetiğine, olabildiğince geniş bir açı ile bakmak ve Kant'ın kurduğu kavramlar ailesini mümkün olduğunca detaylıca göstermek gerektiğini düşünmekteyiz. Ayrıca, Kant'ın romantisizmi ve romantik dönemdeki isimleri hangi bağlamlarda etkilediğine işaret edebilmek için, bu dönemin tipik özelliklerini, bu dönemi besleyen kaynakları ve dönemin sanatçı, yazar, şair, ressam ve müzisyenlerini tanıtmak tezimizdeki tamamlayıcı unsuru oluşturacaktır. Çalışmamız, Kant ve onun felsefesinden etkilenmiş, ilham almış romantik dönemde sanat ve felsefede önde gelen isimler ile ilgisini göstermesi ve kapsamı bakımından öncü olma iddiasını taşımaktadır.

Konuya girmeden önce, çalışmamızla ilgili söylenmesi gereken bazı terminolojik ve teknik detaylara da dikkat çekmek yerinde olacaktır. Felsefe tarihindeki her büyük filozofun terminolojisi için söz konusu olduğu gibi, Kant felsefesinin de terminolojisi kendine özgüdür. Türkçe'ye çok farklı anlamlar taşıyacak şekilde tercüme edilmiş olan temel kavramlar hakkında şunları söyleyebiliriz. '**Verstand**' (*understanding*), ülkemizdeki kimi Kant yorumcuları tarafından, 'anlık', 'anlak', 'zihin' ya da 'anlama yetisi' olarak karşılanmıştır. Bizim tercihimiz 'anlama yetisi'nden yana olmuştur. '**Transzendent**' (*transcendent*) ve '**transzendental**' (*transcendental*) kavramlarına karşılık olarak, Türkçe'de 'aşkın' ve 'aşkınsal' kavramları kullanılmaktadır. Ancak biz bu karşılıklar yerine, 'transsendent' ve 'transsendental' terimlerini kullanmayı tercih ettik. Benzer şekilde, '**reflektierend**' (*reflective*) kavramı için, 'derin düşünen' ve 'düşünücü' karşılıklarının verildiğini gözlemledik. Bu anlamların kavramın tam karşılığını vermediğine inandığımızdan, kavramın özgün haline olabildiğince sadık kalmaya ve Türkçe karşılık olarak 'reflektif' terimini kullanmaya karar verdik. '**Zweck**' (*purpose*) ve '**Zweckmäßigkeit**' (*purposiveness*) kavramlarının karşılığı olarak 'amaç' ve 'amaçlılık' kavramlarını kullanmayı tercih ettik. Bazı tercümelerde yer yer 'erek' ve 'ereksellik' karşılıklarının denk geldiğimiz için bu kavramı da açıklama gereği duyduk. Metin içinde kavramların hangi bağlamda ve neden kullanıldığına dair pek çok yerde temellendirme yapmaya çalıştığımız için, burada terminoloji konusu üzerinde daha fazla durmayacağız.

Çalışmamıza ilişkin teknik bir ayrıntı olan alıntı yapma konusu ile ilgili de değinmemiz gereken önemli noktalar bulunmaktadır. Tırnak içinde belirtilen alıntılarda, alıntılanan metne hiç müdahale edilmemiş, alıntı kavramsal açıdan tezle uyumsuz olsa bile aynı şekilde bırakılmıştır. Bunun nedeni, alıntılanan metne yapılacak bir müdahalenin, tercümeyi yapan metin yazarının emeğine haksızlık olacağı kanaatinde olmamızdır. Ayrıca İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü yönetmeliğince de böyle bir müdahale yapılmaması uygun görülmektedir. Tırnak içinde yapılan alıntılar eğer başka bir dilden tarafımızca tercüme edilmiş ise, alıntıda kullanılan kavramlar tezin diline uygun olarak tercüme edilmiştir.

Belirlmesi gereken bir diğr husus da tezde en temel metin olarak kullanılacak *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin, şimdiye dek yayınlanmış dört farklı İngilizce çevirisi olduğundan, hangi çevirinin neden tercih edileceğidir. Bu dört İngilizce çeviriden ilki J.H. Bernard tarafından 1892'de yapılmıştır. İkincisi James Creed Meredith tarafından 1911/1928'de yapılmıştır. Üçüncüsü Werner S. Pluhar tarafından 1987'de ve dördüncüsü ise Paul Guyer ve Eric Matthews tarafından 2000'de yapılmıştır. Bu çeviri metinler kıyaslandığında Almanca kavramlara karşılık olarak tercih edilen sözcüklerin diğr çevirilere kıyasla daha makul oluşu, uzun cümlelerin kısa cümleler haline çevrilmemesi, sentaksın korunması, ifade açıklığının yakalanması ve orjinal kelimelerin korunmasına özen gösteren bir çeviri olmasından dolayı Paul Guyer ve Eric Matthews çevirisi tercih edilmiştir. Ancak bu çevirinin farklı İngilizce çeviriler ya da metnin aslı ile karşılaştırılabilmesi için, verilen dipnotlarda, sayfa numarasının yanı sıra köşeli parantez içerisinde Kant'ın kullandığı paragraf numaralandırma sistemi aynen verilmiştir.

Kant'ın analitik dilini ve kavramlarla örölmüş sistemini daha anlaşılır kılmak adına tezimizde gerek göröldüğü yerde tablolara yer verilmiştir. Bu tablolardan bir kısmı bizzat Kant tarafından verilmiş, bir kısmı yorumculardan alıntılanmış, bir kısmı da tarafımızca düzenlenmiştir. Bunun dışında, romantik dönem müziğinde önemli gördüğümüz hususlarda, şekiller ile açıklamalarda bulunulmuştur.

Romantik resim hakkında tezde kullanılan görsel materyallerin bir kısmı Berlin'de Alte National Gallerie, Dresden'de Gemaldegalerie Alte Meister ve Galerie Neue Meister, Paris'te Louvre ve Delacroix Müzeleri ile Moskova'da Puşkin Müzesinde tarafımızca fotoğraflanmıştır. Fotoğrafladığımız bazı tabloların boyutları oldukça büyük olduğundan ve bu müzeler, kalabalık bir izleyici kitlesine sahip olduklarından, kimi eserleri kadraja alırken zaman zaman zorlandık. Fotoğrafların çekimindeki ufak çaplı asimetrinin sebepleri bunlardır. Gözlem yapma olanağına sahip olamadığımız diğr eserlerin fotoğraflarına ise internetten ulaştık.

1. KANT'IN ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE GENEL BİR BAKIŞ

‘Estetik’ kavramını ilk kez, 1735 tarihli ‘*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*’ (Şiirle İlgili Bazı Konulara İlişik Felsefi Meditasyonlar) adlı tezinde sunan kişi Alexander Gottlieb Baumgarten’dır.

Baumgarten estetik kavramını, içinde büyüdüğü felsefi görüşlerden, Leibniz ve Wolff’un mükemmeliyetçi estetiğinden, eninde sonunda Almanya’da estetik tecrübenin çok daha radikal yorumları için yolu açacak biçimde şekillendirmesine rağmen, Wolffçu gelenekten tamamen koptuğu söylenemez. Ancak Baumgarten, yeni estetik alanı fetheden bir Yahya’dan ziyade, daha çok yeni teoriye Wolffçuluğun kıyılarından göz atan bir Musa olarak kaldı: nesneler yerine (veya onlara ek olarak) temsillerimizin mükemmelliğini vurgulayarak, özgürce hareket etmenin kapılarını açtı. Ama kendisi o kapıdan geçmedi. Ancak, sanata karşı duygusal tepkimizin kolaylıkla dahil edilebileceği ve bu sayede Wolff tarafında desteklenen estetik tecrübe ile, Baumgarten’ın hayatının tam sonunda (Fransa’da Du Bos tarafından ve İngiltere’de Lord Kames tarafından vurgulanan sanatın duygusal etkisi arasında bağ kuran) bir kategoriye, ‘*vita cognitionis aestheticae*’yi, yani ‘estetik kavramın hayatı’nı tanıttı. Bu kategorinin önemi, Baumgarten’ın öğrencisi Georg Friedrich Meier (1718-1777) tarafından, daha sonra, Baumgarten’ın kendisinden bile daha fazla vurgulanacaktır.⁴

Kant’ın, Baumgarten’ın estetik üzerine görüşleri hakkında malumat sahibi olduğunu, *Saf Aklın Eleştirisi*’nde⁵ Baumgarten’ın bahsinin geçmesinden ve *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin oluşum aşamasında, 1789 yılında Karl Leonard Reinhold’a⁶ yazmış olduğu mektuptan ötürü bilmekteyiz. İkinci büyük bölümde detaylıca ele

⁴ Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics Volume I*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, s.319.

⁵ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Çev. Norman Kemp Smith, New York, St. Martin’s Press, 1965, s.66-67. (B36)

⁶ Immanuel Kant, *Correspondence*, Çev. ve Ed. Arnulf Zweig, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, s. 296-310.

alacağımız konulardan bir tanesi olan, Kant estetiğinde önemli role sahip ‘öznel amaçlılık’ kavrayışı, aslında Kant’ın, Baumgarten ve onun geleneğine yöneltmiş olduğu eleştirilerin temelini oluşturur.

Kant’ın modern estetik tarihinde, Alman düşünürler arasında Baumgarten dışında Sulzer, Mendelssohn⁷ ve İngilizler’de de Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Hume, Blair, Lord Kames, Gerard ve Beattie⁸ ile tanışık olduğunu bilmekteyiz.⁹ Ayrıca Edmund Burke’ün etkileri, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde yoğunlukla kendisini göstermektedir ve Kant da, Burke’ün¹⁰ adını vererek görüşlerini anmaktadır.¹¹

Adı geçen bu düşünürler, Kant’ın terminolojisine devşirdiği kavramlar, ayrımlar, problemlerin kurulma yöntemi ve estetik teorisini kurarken yaptığı felsefi vurgudaki kaynağın çoğunu temsil ederler. Ancak tüm bu etki, kavramların ödünç alınması ve ilham bir yana; Kant, estetik görüşlerini serimlerken kendi tarzını, meramını, özgünlüğünü ve sistematüğını en iyi şekilde inşa etmiştir. Bu kavramlar örgüsünün sonucu olan *Yargı Gücünün Eleştirisi*, Kant’ın diğer *Eleştiri*’lerinden daha çok yankı uyandırmıştır.

Bu bölümde genel olarak Kant’ın estetiğindeki önemli kavramlara değinmeyi hedefledik. Bu amaçla yola çıkınca, ikinci bölümdeki daha derin ve detaylı konulara girmeden önce Kant estetiğinin nokta atışı olarak da görülebilecek konuları (Kant’ın da gözettiği sıra ile) açık kılınmış olacaktır. Ayrıca, Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’ni yazma amacı ve bu eserin, kavramlar ailesi olarak da

⁷ Paul Guyer, ‘18th Century German Aesthetics’, **Stanford Encyclopedia of Philosophy**, 2007. (<http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/>) Ayrıca bkz.: Paul Guyer, **Values of Beauty**, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.33.

⁸ Theodore A. Gracyk, ‘Kant’s Shifting Debt to British Aesthetics’, **British Journal of Aesthetics** 26:3, 1986, s.204-207. Ayrıca bkz.: Paul Guyer, ‘Gerard and Kant: Influence and Opposition’, **Journal of Scottish Philosophy** 9:1, 2011, s.59-93.

⁹ Tezimizin problemi, Kant estetiğinin, kendisinden daha sonraki dönemde etkide bulunduğu Romantizm akımı olduğundan ve Kant’tan önce gelen düşünürlere değinilmesinin başka bir tezin problemi kapsamına girdiğini düşündüğümüzden, bu düşünürler hakkında detaylı bilgi verilmeyecektir. Ancak daha detaylı bilgi için (İngilizler için) bkz.: Paul Guyer, **A History of Modern Aesthetics Volume I**, s.97-246. Almanlar için bkz.: **A.e.**, s.305-420.

¹⁰ Edmund Burke ve görüşlerine ikinci büyük bölümde, ayrı bir alt bölüm ayrılmıştır. Detaylı bilgi orada verilecektir.

¹¹ Immanuel Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Çev. Paul Guyer&Eric Matthews, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, First Introduction, s. 38 [5:172] ve s. 158 [5:277].

adlandırabileceğimiz eleştirel felsefesinin bütünü içerisindeki konumuna da değineceğiz. Her estetik problemin arka planında bulunan ve bilinmesi gereken özne ve nesne kavrayışının da, Kantçı felsefe bağlamında nasıl temellendirildiğini göreceğiz.

1.1. Kant'ın Eleştirel Felsefesinde *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin Yeri ve Önemi

Kant felsefesini bir bütün olarak değerlendirdiğimizde üç bölüme ayırmak mümkün gözükmemektedir. İlk dönem, eleştiri öncesi dönem; ikinci dönem, eleştirel dönem; üçüncü dönem ise eleştiri sonrası dönemdir. Tezimizin konusu ve kapsamı gereği, Kant'ın estetik anlayışını ortaya koyduğu temel eseri, *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) odak noktamız olacaktır. Ancak bu eseri, diğer iki *Eleştiri*'den ayrı ele almak ve bağlamından koparmak beraberinde bir takım eksiklikler getirecektir. Bu sebeple, Kant'ın eleştirel felsefesinin tamamlayıcısı¹² olması bakımından *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni ele alırken diğer iki *Eleştiri* ile olan konumuna da kısaca değinmemiz gerektiği kanaatindeyiz.

1781 yılında yayınlanan *Saf Aklın Eleştirisi*'nde Kant, anlama yetisinin a priori ilkelerini ortaya koyarak, bu ilkelerin empirik bilgi için nasıl yasa koyucu

¹² Kant'ı her iki durumda da 'Hem sanat konusunda ve hem de doğadaki ereklilik konusunda yönlendiren şey, kendi eleştirel sistemini bütünlemek üzere, sanat ve doğal ereklilik problemlerine de el atmak gereğini duymuş olmasıdır. Kant sisteminin ustaca inşa edilmiş yapısına baktığımızda, kavramları sağlam bir şekilde sınıflandırma, sınıflandırılmış kavramlardan alt sınıf kavramlara geçme sürecinde, Kant'ın bu kavramları nasıl tek bir 'kavram ailesi' içinde yerlerine oturtmaya çalıştığı açıkça görülür. Dolayısıyla sanat problemleri ile doğal ereklilik problemleri de, bu 'kavram ailesi' içinde ve eleştirel felsefenin temel düşünceleri altında ele alınmak istenmiştir. Ama öbür yandan *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin tarihsel etkisi de olağanüstü olmuştur. Bu nedenle burada ortaya pek çok özel durum çıkmaktadır. Çünkü bu yapıtıyla Kant, çağının düşünce dünyasını, öbür yapıtlardan çok daha fazla etkilemiştir. Oysa yapıt, aslında tamamen Kant sistematığının kendine özgü kuruluşunun bir ürünü olarak ortaya çıkmış ve sistematığın, bu 'kavram ailesi'nin bir boşluğunun doldurulmasına yönelmiştir.' Ernst Cassirer, **Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi**, Çev. Doğan Özlem, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2007, s.361,362. Eleştirel felsefenin tamamlanması hususunda dikkati çekmek istediğimiz başka bir husus da, bu ifade ile **Yargı Gücünün Eleştirisi**'nin **Birinci** ve **İkinci Eleştiri**'leri tamamladığı anlaşılmamalıdır. Kant'ın tüm eleştirel felsefesindeki kavram ailesinin tamamlanmasından bahsedilmektedir. Deleuze de, **Yargı Gücünün Eleştirisi**'nde, diğer **Eleştiri**'lerde farklı işlevlere sahip olan yetilerin, farklı işlevlerinin aktarıldığını ve bu sebeple diğer **Eleştiri**'lerin tamamladığı düşüncesinin yanlışlığından bahseder: "**Yargı Gücünün Eleştirisi**'nin diğer **Eleştirileri** tamamladığını düşünmenin ne kadar yanlış olduğunu görüyoruz. Çünkü estetik yargıda, imgelem hiç de spekülatif bir yargıda anlama yetisinin, pratik yargıda aklın sahip olduğu role benzer bir rol üstlenmez. İmgelem, anlama yetisinin ve aklın himayesinden kurtulur. Ama kendisi yasa koyucu hale gelmez: daha derinlemesine, her yetinin kendi adına özgürce hareket edebilecek hale gelmesini gerektiren bir yetiler işleyişi için işaret verir. İki bakımdan, **Yargı Gücünün Eleştirisi** bizi zemindeki öge olarak yeni bir ögeye taşır: duyulur nesnelerin yetilerinden birine zorunlu olarak tabi olmak yerine yetilerimizin hepsiyle olumsal uzlaşımı; yetiler arasında içlerinden birinin yönetimi altında belirlenmiş bir uyum yerine belirlenmemiş özgür bir uyum." Gilles Deleuze, **İssız Ada ve Diğer Metinler**, '*Kant Estetiğinde Oluşum Fikri*', Çev. Hakan Yücefer, Ankara, Bağlam Yayınları, 2002, s. 95.

olduğunu göstermiştir. Bilgi yetisi için yasa koyan ilkeler anlama yetisinden çıkar. Anlama yetisi doğaya a priori yasalar koyarak, mümkün deneyimde doğanın teorik bilgisini elde etmemizi sağlar.

Pratik Aklın Eleştirisi (1788) ise aklın yasa koyuculuğunu içerir. Aynı şekilde arzulama yetisi için yasa koyan ilkeler akıldan çıkar. Bu ilkelerin kaynağı, akıldır. Akıl, arzulama yetisinin a priori ilkesinin bulunduğu zihinsel yetidir.

Felsefeyi teorik ve pratik olarak iki ana bölüme ayıran Kant, yukarıda verdiğimiz iki eserinde, yaptığı bölümlemeye göre felsefenin iki alanını serimler. Felsefenin bu iki alanının kavramları birbirinden farklıdır. Kant, bu iki alandan teorik olanda doğa kavramları yoluyla yasamanın anlama yetisi ile gerçekleştiğini belirtir. İkincisinde yani pratik olanda ise, özgürlük kavramı yoluyla yasama akıl tarafından gerçekleştirilir.¹³

Anlama yetisi ve aklın, bir ve aynı deneyim alanında birbirlerine zarar vermeden iki ayrı yaşamayı uygulayabilmelerinin olanağı *Saf Aklın Eleştirisi*'nde verilmiştir. Anlama yetisi ve aklın egemenlik alanlarının ayrı oluşu ve ortak bir zemin oluşturmamasının nedeni ise doğa kavramlarının nesnelerinin kendinde şey olarak değil de salt görünüşler olarak sezgide tasarlanması ve özgürlük kavramının nesnesinin de kendinde şeyi tasarlaması da bunu sezgide yapamamasıdır. Her iki bilgi yetisi de nesnesinin kendinde şey olarak teorik bilgisini sağlayamaz. Doğa kavramlarının yani duyulur olanın alanı (fenomenler) ile özgürlük kavramının yani duyulur üstü olanın alanı (numenler) arasında bir uçurum vardır. Bu durumda birinciden ikinciye geçiş hiçbir şekilde olanaklı değildir. İkincinin ise birinci üzerinde bir etkiye sahip olması gerekir. Çünkü özgürlük kavramının kendi yasaları tarafından saptanan amacı (ahlak yasaları) duyulur dünyada edimsel kılması gereklidir.¹⁴

Kant, teorik ve pratik felsefenin, doğa kavramları ile özgürlük kavramının, anlama yetisi ile aklın arasında tüm eleştirel felsefeyi tamamlayacak, iki alan

¹³ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction I, s. 59. [5:172]

¹⁴ A.e. Introduction II, s.62-63. [5: 175]

arasındaki uçurumu kapatacak, özgürlük alanından doğa alanına geçişi mümkün kılacak bir birliğin olması gerektiğini söyler:

“Bu yüzden yine de doğanın temelinde yatan duyulur üstü ile özgürlük kavramının pratik olarak içerdiği duyulur üstü arasında bir **birlik** zemini olmalıdır ki, onun teorik ve pratik bilgisine ulaşmasa ve kendisine ait bir egemenlik alanı olmasa bile, yine de birinin ilkelerine göre düşünme yolundan diğerinin ilkelerine göre düşünme yoluna geçişe olanak sağlar.”¹⁵

Kant’ın yukarıda bahsettiği bu birlik zemini ‘yargı gücü’ ile sağlanır. Yargı gücü Kant’ın verdiği felsefe bölümlenmesinde ne teorik ne de pratik alana dahildir. Kendisine ait bir egemenlik alanı ve kavramları yoktur.¹⁶ Yargı gücü, anlama yetisi ve akıl arasında bir orta terimdir.¹⁷

Yargı gücünün de, tıpkı anlama yetisi ve akılda olduğu gibi bağlantı sağladığı bir zemini vardır : Haz ve hazzsızlık duygusu.

Aşağıda Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin Giriş kısmının sonunda verdiği eleştirel felsefenin önemli kavramlarına ait tablosunu sunuyoruz.

Tablo 1.1.: Kant’ın Eleştirel Felsefesi’nin Kavramsal Tablosu

Zihnin Tüm Yetileri Gesamte Vermögen des Gemüts	Bilme Yetisi Erkenntnisvermögen	A priori İlkeler Prinzipien a priori	Uygulama Alanı Anwendung auf
Bilme Yetisi Erkenntnisvermögen	Anlama Yetisi Verstand	Yasallık Gesetzmäßigkeit	Doğa Natur
Haz ve Hazzsızlık Duygusu Gefühl der Lust und Unlust	Yargı Gücü Urteilkraft	Amaçlılık Zweckmäßigkeit	Sanat Kunst
Arzulama Yetisi Begehrungsvermögen	Akıl Vernunft	Nihai Amaç Endzweck	Özgürlük Freiheit

Kaynak: Critique of Power of Judgment, s. 83. [5:198]

¹⁵ A.e. Introduction II, s. 63. [5:176]

¹⁶ Burada bahsedilen yargı gücü, anlama yetisi ve akıl arasında bir orta terim olan estetik yargı gücüdür. İleriki bölümde bahsedilecek olan teleolojik yargı gücü ise kavram içerir.

¹⁷ A.e. Introduction III, s. 64. [5:177]

Yukarıdaki tablonun da daha açık kıldığı üzere bilme yetisi yalnızca anlama yetisi için kural koyucudur. Arzulama yetisi de akıl için kural koyucudur. Bilme ve arzulama yetileri arasında haz ve hazzsızlık duygusu kapsanır. Aynı şekilde anlama yetisi ve akıl arasında da yargı gücünün kapsanması gibi.

Diğer bilme yetilerinde olduğu gibi yargı gücü de saf a priori ilkeye sahiptir ve doğa alanından özgürlük alanına geçişi olanaklı hale getirir.

Yargı gücü a priori ilkesi ile, doğa alanından özgürlük alanına geçişi olanaklı kılar, tıpkı mantıksal kullanımda anlama yetisinden akıla geçişi olanaklı kıldığı gibi.¹⁸ Yargı gücü felsefenin bölümlenmesine dahil olmasa da, o da tıpkı anlama yetisi ve akıl gibi a prioridir. A priori olduğu için de saftır. Taylan Altuğ bu konuda şöyle açıklama yapar:

“Kant’a göre zihnin temel yetilerinin (bilgi yetisi, hoşlanma veya hoşlanmama duygusu ve arzulama yetisi) her biri, a priori ilkelere sahiptirler ve bu ilkeler de yüksek bilgi yetilerinden elde edilir. Bu doğrultuda Kant, *zihnin* yetilerine ilişkin olarak yapmış olduğu ayrıma paralel olarak üç de bilgi yetisi ayırt eder: anlama yetisi (tümelin bilgisine sahip olma yeterliği), yargıgücü (tikeli tümelin altına koyma yeterliği) ve akıl (tümel aracılığıyla tikeli belirleme ya da ilkelere çıkarımlar yapma yeterliği). Bu teorik işlevler bölümlenmesinde, yargıgücü, aynı zamanda, akıl ile anlama yetisi arasında aracılık etme rolünü üstlenmiş görünmektedir. Nitekim akıl, ilkeleri; anlama yetisi nesneleri verirken; yargıgücü, ilkeleri nesnelere uygulama görevini yerine getirmektedir.”¹⁹

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* ile eleştirel felsefenin bütüne ulaştığını söyler. Açıkça beyan ettiği esas amacı ise, kendi felsefesinde aklın teorik ve pratik olarak ele alınması arasında gördüğü derin uçurumu aşmak, böylece felsefi sisteminin bütününe sağlamaktır. Bu iki alan arasındaki köprüyü Kant, daha ileride detaylı olarak ele

¹⁸ Kant, mantıksal kullanımda anlama yetisinden akıla geçişi olanaklı kılan yargı gücünü **Saf Aklın Eleştirisi**’nde anlatır. Kant, **Critique of Pure Reason**, s. 177. Daha sonra bu yargı gücüne **Yargı Gücünün Eleştirisi**’nde belirleyici yargı gücü diyecektir. Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction IV, s. 67. [5:180]

¹⁹ Taylan Altuğ, **Kant Estetiği**, İstanbul, Payel Yayınevi, 2006, s.19-20.

alacağımız, salt reflektif yargı gücünün a priori ilkesi olan doğanın amaçlılığı ile kurar.

Saf Aklın Eleştirisi'nde a priori ilkeler aracılığıyla edinilen bilme tarzımız ve anlama yetimiz ele alınır, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde ise a priori ilkeleri yalnızca arzulama yetisi dışında başka hiçbir yerde bulunmayan akıl ele alınır. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde ise, anlama yetisi ve akıl arasında bir orta terim oluşturan yargı gücünün kendi için a priori ilkeler taşıyıp taşımadığı, bu ilkeler varsa kurucu mu yoksa düzenleyici mi oldukları, bilme yetisi ile arzulama yetisi arasındaki orta terim olarak, haz ve hazzsızlık duygusuna a priori bir kural verip vermediği ele alınır.

*Yargı Gücünün Eleştirisi*²⁰, eleştirel felsefenin tamamlanması ve tarihteki önemine bakılacak olursa, Kant'ın estetik hakkındaki görüşlerinin sistemli bir şekilde aktarılması ve estetiğin de en az bilgi teorisi ve ahlak anlayışı kadar önemli bulunması açısından en az diğer *Eleştiriler*'leri kadar kayda değer bir eserdir.

Yargı Gücünün Eleştirisi, Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi ve Teleolojik Yargı Gücünün Eleştirisi olarak iki kısma ayrılır. Üçüncü *Kritik*'in iki ana kısmının farklı konuları, eşit olarak göz korkutucu teknik terminolojileri ve ancak Kant'ın felsefesinin bütünü hakkında aşinalığa sahip olduktan sonra açık hale gelen genel temaları vardır. Eğer kişi, birincil olarak felsefi estetikle ilgiliyse ve üçüncü *Kritik*'e Kant'ın sanat hakkındaki görüşlerini anlamak amacıyla yaklaşıyorsa, kitabın ikinci

²⁰ Kant'ın **Yargı Gücünün Eleştirisi**'ni okurken, estetik ve teleoloji problemleri yani sanat ve doğayı birlikte ele alma çabasına tanıklık ederiz. Kant'ın burada sanat ve organik doğayı aynı eserde ele alması bize tarihsel bir benzerliği de hatırlatır. Cassirer, **Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi** adlı eserinde **Yargı Gücünün Eleştirisi**'nin problemlerine tarihsel olarak ayna tuttuğunda şöyle der: "Felsefe tarihinde ilk kez, biyolojik ve estetik problemler, organizm düşüncesi ile 'saf güzel' düşüncesi arasında bir ilişki ve bir düşünsel bağ kurulmuş oluyordu. Çünkü Plotinos'a göre, biyolojik problemler de, estetik problemler de köklerini 'form' probleminde bulurlar ve her ne kadar farklı anlamlara sahipseler de, saf formlar dünyası ile fenomenler dünyası arasındaki ilişki bakımından onların ortak yanları vardır. Hayvanların cinsel birleşmelerinde nasıl ki sadece maddi ve mekanik nedenler rol oynuyor, bunun yanı sıra cinsel birleşme sırasında onları nasıl ki içlerindeki 'logos' da harekete geçiriyorsa, sanatçının yaratma sürecinde de bir başka açıdan aynı bağlam geçerlidir. Çünkü sanatsal yaratma sürecinde de, tinsel, bu demektir ki bölünmez Bir olarak mevcut olan ide, kendisini madde dünyasına form olarak yaymaktadır. Sanatçının içinde taşıdığı tinsel öntasarım maddeyi zorlar ve bu maddeyi form birliğinin yeniden görünüşe çıktığı bir şekle sokar. Bu form verme ne kadar mükemmel bir şekilde olursa, güzelin görünüşe çıkması da o kadar saf halde gerçekleşir. Böyle bir düşünce içinde, artık tüm idealist estetiğin en önemli dayanakları ortaya konmuş haldedir. Ve bu idealist estetik, Kant'ın önünde, kendi sistematik kuruluşunu daha Plotinos'ta büyük ölçüde tamamlamış halde durmaktadır." Ernst Cassirer, **Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi**, s.368-369.

kısımının estetik ile ilgili sorunlarla ilgisinin olmadığı bilinmesi gerekir. Kitabın ikinci kısmının kendi içinde nesnel konusu, temelde yaşayan organizmaların mekanik anlamda anlaşılabilir olup olmadıklarını ve beklenmedik bir şekilde karşımıza çıkarılan Tanrı'nın varlığı üzerine argümanları içerir. Bu sorunların felsefi estetik ile doğrudan ilgisinin üstü kapalıdır. Yani, Kant'ın estetik çalışmaları sadece kitabın ilk yarısında toplanmıştır.

Kant'ın üçüncü *Kritik* için 1787'de düşündüğü orjinal başlık, *Beğenin Eleştirisi'nin Temelleri*'dir.²¹ Bu dönemde planladığı şey, yalnızca saf güzelliğin yargısı üzerine merkezlenmektir. 1789 yılıyla birlikte, (Kant 1788'e dek *Pratik Aklın Eleştirisi* üzerinde çalıştığı için kısmen de geriye dönük olarak) başlık sadece saf güzellik yargıları üzerine değil, aynı zamanda doğal güzellik yargılarına, sanatsal güzelliğe ve doğal teleolojiye de merkezlenerek, *Yargı Gücünün Eleştirisi* başlığına evrilir.²² Bu temaların genişlemesi, Kant'ın doğa ve ahlakı koordine etmeye yönelik toplam felsefi projesini sistematik olarak entegre edebilecek, sadece saf güzellik yargılarına bağlı değil, aynı zamanda teleolojik, amaç-belirten yargılara da bağlı, daha teorik olarak kapsayıcı bir vurgu bakış açısıyla oluşmuştur.

²¹ Kant, 1787 yılında Karl Leonard Reinhold'a yazmış olduğu mektubunda bu fikrinden bahseder. Kant, **Correspondence**, s. 272.

²² Robert Wicks, **Routledge Philosophy Guidebook to Kant on Judgement**, London, Taylor&Francis, 2007, s.2.

1.2. Kant'ın Estetiğinin Temelindeki Ana Kavramlar ve Yargı Gücü

Kant'ın estetik üzerine düşüncelerine iki eserinde rastlamamız mümkündür. İlki, eleştiri öncesi dönemde yayınladığı *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* (1764)'dir. İkincisi ise *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790)'dir.

Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler adlı eserine detaylı olarak ikinci büyük bölümde yer verileceğinden burada, yani Kant'ın olgunluk döneminde kaleme aldığı ve felsefesinin bütünü tamamlamak için bir ihtiyaç olarak görüp yazdığı *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ndeki görüşlerine ve estetiğinde temel oluşturan kavramlarına değineceğiz.

Bir önceki bölümde *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin, eleştirel felsefedeki önemine değinmiştik. Kant'ın tüm felsefi sistemi içerisinde, adeta bütün taşların yerine oturmasını sağladığı bu eser, Kant'ın diğer iki *Eleştiri*'sinde bahsettiği kavramların ne anlama geldiğinin de bilinmesini öngerektirir.

Saf Aklın Eleştirisi'nde, Transsendental Analitik başlığı altında Kant, anlama yetisinin işlevlerini, a priori ilkelerini ortaya koyar ve bilginin oluşumu için nasıl yasa koyucu olduğunu serimler.²³ Bilgi yetisinin yasa koyucu ilkeleri anlama yetisinden çıkar. Anlama yetisi doğaya a priori yasalar koyarak, mümkün deneyimde doğanın teorik bilgisini elde etmemizi sağlar. Aynı şekilde *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde de Kant, aklın işlevlerini ve yasa koyuculuğunu ele alır. Arzulama yetisi için yasa koyucu ilke bu defa akıldır. Yani, arzulama yetisinin a priori ilkesi saf akılda bulunur.²⁴ Şimdi, nasıl ki bilgi yetisi ve arzulama yetisi arasında hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu bulunuyorsa, anlama yetisi ve akıl arasında da yargı gücü bulunur. Yargı gücü de, diğer bilgi yetileri gibi kendine ait bir a priori ilke barındırır. Hoşlanma veya hoşlanmama duygusu a priori ilkesini yargı gücünde bulur. Kant, yargı gücünün kendisi için ne teorik ne de pratik hiçbir bilgi üretmeyen, yalnızca diğer iki bilgi yetisinin birliğini oluşturan özel türde bir yeti olduğunu *Yargı*

²³ Kant, *Critique of Pure Reason*, s.102-296.

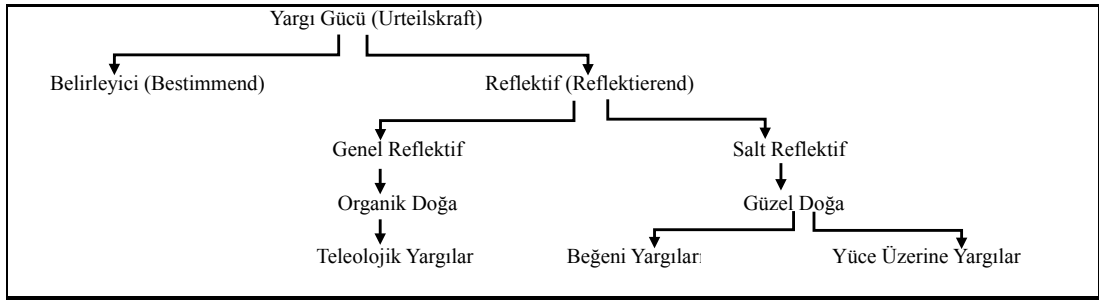
²⁴ Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, Çev. Werner Pluhar, Indianapolis, Hackett Publishing Company Inc., 2002.

Gücünün Eleştirisi'nin Önsözü'nde söyler.²⁵ Yargı gücünün bu konumlanması, doğa ile özgürlük alanları arasında bağ kurucu bir unsur olması bakımından önemlidir. Daha ileride göreceğimiz gibi estetik bilinç, yargı gücü aracılığıyla duygu alanında bir birlik ortaya koyma görevini üstlenir. Şeyleri duygu yönünden görebilme yeterliliği ancak yargı gücüne aittir. Duygu ya da onaylama yetisi olarak estetik yargı gücü, anlama yetisi aracılığıyla bilemediğimiz ve akıl aracılığıyla da isteyemediğimiz şeyleri hissetmemizi sağlar.²⁶

“Yargı gücü her zaman sadece kendisi için bir şeyi belirleyecekse bu olsa olsa hoşlanma duygusu olabilir ve öte yandan hoşlanma duygusu her zaman a priori bir ilkeye sahip olacaksa bu ilke de ancak yargı gücünde bulunabilir.”²⁷

Kant'ın yargı gücü ile ilgili verdiği bilgileri derleyerek aşağıdaki tablonun açıklayıcı olacağını düşündüğümüz için bu bölümde yer veriyoruz:

Tablo 1.2.: Yargı Gücünün Kavramsal Tablosu²⁸



²⁵ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction IV, s. 65-66. [5:178-179]

²⁶ Altuğ, **Kant Estetiği**, s.18.

²⁷ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, First Introduction III, s. 12-13. [20:208]

²⁸ Bu tablo, tezimizin sınırları gereği estetik yargılar ve reflektif yargı gücüne yer verebilmek üzere **Yargı Gücünün Eleştirisi**'nde 'estetik' disiplini bağlamında Kant tarafından verilen bilgiler doğrultusunda şekillendirilmiştir. Kant'ın tüm eleştirel felsefesi dahilinde bulunan ve önem taşıyan diğer türden yargılara gidişi bu tabloya dahil etmedik.

Kant, yargı gücünü, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde şöyle açıklıyor:

“Yargı gücü genel olarak tikelin evrenselin altında kapsanıyor olarak düşünme yetisidir.”²⁹

Kant'ın estetiğinde önemli bir yere sahip olan yargı gücü, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nden önce *Saf Aklın Eleştirisi*'nde de geçer. Ancak *Saf Aklın Eleştirisi*'nde geçen yargı gücü ile tezimizde konu olacak yargı gücü aynı işleve sahip değildir. Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde yer verdiği, yasa, kural ya da ilke olan evrenselin verildiği ve bu durumda tikeli altına alan yargı gücü, belirleyici yargı gücüdür.

“Anlama yetisi genel olarak kurallar yetisi olarak görülürse; yargı gücü kurallar altına koyma yetisi olacaktır, yani herhangi bir şeyin verilmiş bir kural altına konup konmayacağını ayırt etme yetisi.”³⁰

Kant'ın yukarıda kural olarak bahsettiği, kavramlardır. Bu durumda yargı gücü, bir tikelin verilmiş bir genel kavram altına konulup konulamayacağını belirleme yetisidir. Tikellerin kavramlar altına konulması a priori ya da empiriktir. Her iki durumda da kurallar anlama yetisi tarafından yahut anlama yetisi ile duyarlılığın birlikteliği ile sağlanır. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde Kant, genel mantığın yargı gücü için hiçbir kural içermeyeceğini söyler. Çünkü genel mantık bilgileri içerikten soyutladığı için yani içerikle değil formla iş gördüğü için, onun tek görevi kavramlarda, yargılarda ve çıkarımlarda ifade edilen bilginin analitik bir açıklamasını vermektir. Bu durumdan hareketle, yargı gücünün işleyişinin herhangi bir şeyin kavramların altına nasıl koyulacağını belirlediğini söyleyebiliriz. Anlama yetisi kurallarla iş görüyor olmasına karşılık, yargı gücü yalnızca

²⁹ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction IV, s. 66. [5:179]

³⁰ Kant, **Critique of Pure Reason**, s.177.

uygulanabilen ancak öğretilmeyen bir yetidir.³¹ Ancak yargı gücünün teorik işleyişi kurallardan bağımsız değildir. Verili olanı kavram altına koyma işlemini gerçekleştirirken bunu örnekler ya da şemalar ile gerçekleştirebilir. Yani yargı gücü tikeli kavramlar altına yerleştirmede anlama yetisinin kurallarını (transsendental kuralları) uygular. Bu yüzden *Saf Aklın Eleştirisi*'nde anlama yetisinin kurallarının ötesinde, yargı gücü için başka incelemeler yapmaya gerek duyulmamıştır.³²

Oysa *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde derinlemesine ele alınan, bir 'orta terim' olan, doğa ile özgürlük arasında birlik zeminini sağlayan yargı gücü, salt reflektif yargı gücüdür. Salt reflektif yargı gücünün işlevi, verilmiş olan bir tikelin belirli bir kavram altına koyulması ile sınırlanmaz. Onun özelliği işte tam da bu nokta cöda açığa çıkar.

Belirleyici yargı gücü, tikeli, anlama yetisinin verdiği evrensel transsendental yasalar altına koyarken, bunu hangi yasa ile yapacağı a priori belirtilir. Bu da demek oluyor ki, belirleyici yargı gücünün tikeli kavramın altına koyabilmek için, herhangi bir yasa üzerine düşünmesi gerekmez. Ama tikelin verili olduğu ve yargı gücünün onun için hangi kavramın altına geleceğini bulması gerekiyorsa, bunu yapabilecek yargı gücü, salt reflektif yargı gücüdür. Cassirer bu konuda şöyle der:

“Yargıgücü problemi kavram kurma (oluşturma) problemiyle ilişkilidir. Çünkü burada yargıgücü gerçekten de kavram kurmaya (oluşturmaya) yöneliktir. Öyle ki, o, bir tekliği, tikel olanı daha üstteki bir cins kavramı altında anlamamızı, onu bu tümellik altında içerilmiş olarak düşünmemizi sağlar.”³³

Doğada, tikelden evrensele yükselme sürecinde salt reflektif yargı gücü, ancak kendisine yasa verebilir. Onu başka bir yerden alamaz, çünkü alırsa bu durumda belirleyici yargı gücü olacaktır. Aynı zamanda onu doğaya dayatabilir. Çünkü doğa yasaları üzerine reflektif düşünme kendisini doğaya uyarlarken, doğa ise

³¹ Kant ileride benzer bir ayrımı bilim adamı ve sanatçı arasında da yapacaktır.

³² Altuğ, *Kant Estetiği*, s.22.

³³ Cassirer, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, s. 365.

kendini koşullara uyarlamaz. Aksine, yargı gücü bu yolla doğaya değil, kendisine bir yasa verir.³⁴ Kendisine verdiği bu yasa aracılığıyla anlama yetisi ve hayal gücü arasındaki uyumu gerçekleştirir. Taylan Altuğ’a göre:

“Düşünücü yargılama süreci eleştirel bir zihin hareketidir ve verilmiş tasarımların ya başka tasarımlarla ya da bilgi yetileri ile karşılaştırılmasına dayanır. Birinci tip karşılaştırma (verilmiş tasarımın başka tasarımlarla karşılaştırılması) kavram oluşturma süreci ile ilgilidir ve mantıksal bir düşünümü belirtir. İkinci tip karşılaştırma ise (verilmiş tasarımın bilgi yetileri ile karşılaştırılması), estetik düşünücü yargılardaki düşünümü karakterize eder. Düşünücü yargıgücü burada hiçbir belirlenim işlemine dahil olmaz. Karşılaştırma aracılığıyla ‘bir kavramı mümkün kılma’ ibaresi, burada, artık bir kavramı değil; fakat kavramların uygulanmasının genel koşulunu, yani hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki uyumu belirtir. Dolayısıyla, estetik düşünüm (karşılaştırma) aracılığıyla meydana getirilen şey, bir kavram değil fakat bir duygudur.”³⁵

Şimdi akıllara karşımıza çıkan bu iki farklı işleve sahip yargı gücünün uygunluğu meselesi gelebilir, belirleyici yargı gücünün yanında reflektif yargı gücünün imkanı sorgulanabilir. Bu konuda şu açıktır: Anlama yetisinin bir ilkesi, yani belirleyici yargı gücü ile reflektif yargı gücü arasında böyle bir uygunluk, ancak, yeni ilkeyi yani reflektif yargı gücünü, anlama yetisinin bilgisinin ilkesi yani belirleyici yargı gücü ile aynı alana yetleştirmemekle, tersine bu yeni ilkenin ondan tamamen farklı bir geçerlilik taşıdığını gösterip, onu öbürü karşısında sınırlamakla bulunabilir.³⁶

Kant, salt reflektif yargı gücünün, belirleyici yargı gücünden ayrılan en önemli özelliğinin dışarıdan yasa almaması ve tikellerin, henüz verilmemiş kavramların altına koyulmasına olanak veren a priori bir ilkeye sahip olduğunu belirtir. Reflektif yargı gücünün a priori bu ilkesine ‘doğanın amaçlılığı’ denir. Bu ilke, transsendental bir ilkedir. Nesnelerin kavramı, nesneler bu ilke altına koyuluyor

³⁴ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction IV, s. 67. [5:180]

³⁵ Altuğ, **Kant Estetiği**, s.24.

³⁶ Cassirer, **Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi**, s. 394.

olarak düşünüldükleri sürece, mümkün deneyim bilgisinin nesnelerinin saf kavramıdır ve empirik hiçbir şey kapsamaz.³⁷

Doğanın amaçlılığı ilkesi, doğanın bizim onu bilme amacımıza olumsal olarak uyarlanmasını ifade eder. Salt reflektif yargı gücünün bu ilkesi, doğayı bir amaca tabiymiş gibi görür. Kant'ın reflektif yargı gücüne yüklediği ilk görev, doğadaki empirik bilginin kavramlarının ve yasalarının sistematiğini keşfetmek ya da kurmaktır.³⁸ Doğanın bilgisini edinmemizi sağlayan anlama yetisinin transsendental yasaları uyarınca doğadaki tikeller ve onların yasaları olumsaldır. Şu halde, olumsal ve tikel olan, kendi kuralına sahip olmadığından akıl tarafından a priori gerektirilen deneyimle kavramın bütünlüğü esası mümkün olamaz. Ancak doğada anlama yetisinin a priori olarak sağladığı yasalar tarafından belirlenmeksizin kalan doğanın çok çeşitli biçimleri vardır.³⁹ İşte tam da bu alan salt reflektif yargı gücünün alanıdır.⁴⁰

Yargı gücünün, doğadaki çok çeşitlilik içerisinde tikellerin bilgisini edinebilmek için a priori bir ilkeye sahip olduğunu ve bunun doğanın amaçlılığı olduğunu belirtmiştik. Yargı gücü, bu ilke aracılığı ile doğaya değil (autonomi), doğa üzerine düşünümünde kendisine (heautonomi) bir yasa koyar. Bu yasa, empirik yasaları bakımından doğanın özelleşmesinin yasası olarak adlandırılır. Yargı gücü bu yasayı doğada a priori bilmez, ancak doğanın anlama yetimiz için bilinebilir bir düzeni uğruna onu doğanın evrensel yasalarının bölümlenmesinde kabul eder.⁴¹ Taylan Altuğ şöyle der:

³⁷ Kant burada, pratik amaçlılığın ilkesinden bu ilkeyi ayırır. Özgür istemenin belirleniminin idesinde düşünülmesi gereken bu ilke metafiziksel bir ilkedir. Ama her iki ilke de empirik değil a prioridir. Çünkü yüklem onların yargılarının öznesinin empirik kavramı ile birleşmesi için hiçbir deneyimi gereksinmez ve bu tamamen a priori görülebilir. Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction V, s. 69. [5:182]

³⁸ Paul Guyer, **Kant and the Claims of Taste**, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, s. xvi.

³⁹ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction IV, s. 66. [5:179]

⁴⁰ “Düşünücü yargıgücünün görevi, tikellerin tabi olduğu kuralları ve yasaları keşfetmektir. Böylece düşünücü yargıgücü, tikel ve olumsal olanın, bizim için düşünülebilir olan bir birliğe sahip olduğunu göstermek suretiyle, tikelleri anlaşılır kılma işini üstlenir. Doğanın tikel kavramlarını ve yasalarını keşfedemediğimiz sürece, dünyanın gerçek (real) deneyimini elde edemeyiz.” Altuğ, **Kant Estetiği**, s. 25.

⁴¹ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction V, s. 72. [5:186]

“Bu ilke, araştırma nesnesi olarak doğa ile ilişkili olsa da, onun yasa koyucu gücü, yargıgücünün kendisine yöneliktir. Bu ilkenin kendine-gönderimli salt düşünücü doğasını vurgulamak için Kant, heautonomi terimini kullanır. Bununla Kant, anlama yetisi ve akıldan farklı olarak, yargıgücünün, yasa koyacağı kendisine tabi bir nesneler alanının bulunmadığını belirtmek ister. Bu ilke, yalnızca yargıgücüne, kendilerine ilişkin belirlenimli hiçbir kavramın bulunmadığı tikeller üzerine düşünümünün kuralını verir. Yargıgücünün a priori ilkesini, doğaya transsendental yasalar koyan anlama yetisinin ilkesinden ve özgür istemeye zorunlu yasalar koyan pratik aklın ilkesinden ayırt eden şey de budur.”⁴²

Yargı gücünün a priori ilkesi olan doğanın amaçlılığı⁴³, kaynağını yalnızca yargı gücünde bulur. Ne doğada ne de özgürlük alanında ona yer vardır. Fakat sadece birbiriyle tamamen bağlantılı bir deneyim bütünlüğünü sağlayabilmek amacı ile, doğadaki tikeller üzerine düşünmemizde, bağlantılar kurabilmemizde gerekli olan biricik tarzı tasarımlar. Bu sebeple o, yargı gücünün öznel bir ilkesi, bir maksimidir.⁴⁴

Yukarıda vermiş olduğumuz Yargı Gücünün Kavramsal Tablosu’nda da açıkça görülebileceği gibi, salt reflektif yargı gücü doğadaki iki temel tikel alanla ilgilenir. Bunlardan ilki güzel doğa, diğeri de organik doğadır. Dolayısıyla salt reflektif yargıların da iki türü vardır: estetik reflektif yargıları (beğeni yargıları yani güzelin yargıları ve yüce üzerine yargılar) ve teleolojik yargılar. Buradan hareketle, Kant’a göre nesneden, amaçlılığın tasarlanabileceği iki alan olduğu da söylenebilir. Bunlardan ilki nesnenin biçiminin amaçlılığı ya da sezgide (algıda) kavranışında keşfedilen salt öznel amaçlılıktır. Diğeri ise doğal amaçlar olarak tasarımılandıkları ölçüde, nesnelere verilen, nesnel olarak geçerli olmasa da kavramsal olan bir

⁴² Altuğ, **Kant Estetiği**, s. 27.

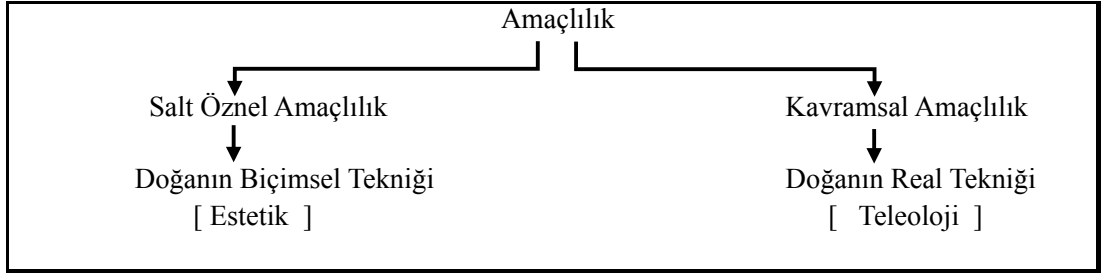
⁴³ “Kant için ‘amaç’ demek: ‘Bir kavram yoluyla hedeflenen bir şey’dir. Yani, ‘*Zihnimde* birşey vardı ve onu gerçekleştirdim’ ifadesindeki anlamıyla ‘amaç’tır. Bu kitabın tamamlanmış kısmı bir amaçtır, ve ben onu, onun hakkında sahip olduğum bir kavram yoluyla yazıyorum (ona sebep oluyorum). Amaçlılık (veya, yine, nihailik) kabaca ‘bir kavrama göre oluşturulmuş özellik’ anlamına gelir. Bununla birlikte, eğer bir şey daha ileri bir amaca doğru ilerliyorsa amaçlıdır; bu sebeple bir yolda hızlı adımlarla yürüyen bir kişiye “belli bir amaçla hareket ediyor” deriz.” Douglas Burnham, **An Introduction to Kant’s Critique of Judgment**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, s.31.

⁴⁴ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction V, s. 69. [5:182]

amaçlılıktır. Kant, ilkinde yani amaçlılığın algıda kavranmasına doğanın biçimsel tekniği, doğanın kavramlara göre amaçlılığını ise doğanın real tekniği olarak adlandırır.⁴⁵

Tekniğin kuralları, olması istenen şeyi olması gerektiği gibi ortaya çıkarmanın kurallarıdır ve bu haliyle bu kurallar sanat kurallarıdır. Kant sanat (kunst) sözcüğünü en geniş anlamıyla kullanır. Kunst daha çok Latince ‘ars’ sözcüğünün karşılığıdır ve ‘yapabilmek’ anlamındaki ‘können’ fiilinden gelir. Bu sebeple, beceri, zanaat, teknik ve sanat anlamlarını da içinde barındırır. Kant’ın burada kunst kelimesini bilinçli olarak kullandığı düşünülmektedir. Çünkü daha *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde daha ileride sanat problemlerini ele alırken bu çok anlamlılığı gidermek için ‘güzel sanat’ terimine başvurur.⁴⁶ Aşağıda Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde ‘doğanın amaçlılığı’ ilkesi hakkında verdiği bilgiler ışığında hazırladığımız tablo bulunmaktadır:

Tablo 1.3.: ‘Doğanın Amaçlılığı’ İlkesinin Tablosu



Şimdi, doğanın biçimsel tekniğine göre, nesnelerin biçiminin anlama yetisi ve hayal gücü ile olan uyumu, nesnenin biçiminin amaçlılığı olarak tasarlanır. Bu tasarım, nesnenin biçimi üzerine düşünüldüğünde dolaysız olarak hissedilen hoşlanma duygusuna dayanır ve bu uyumun farkına varılmasını sağlayan da salt reflektif yargı gücüdür. Kant’a göre bu tasarım, doğanın amaçlılığının estetik

⁴⁵ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, First Introduction IX, s. 33. [20:232]

⁴⁶ Cassirer, **Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi**, s.392.

tasarımıdır ve öznelir. Amaçlılık kendisini özne tarafından hissedilen hoşlanmadan başka bir şekilde ifade edemez. Yargı gücü de bu durumda bütünüyle hoşlanma duygusuna bağlı kalır ve öznel olarak düşünümde bulunur. Böylece de ‘estetik yargı gücü’ olarak ayrılır. Öznellik, doğanın amaçlılığı tasarımının estetik olabilmesi için zorunludur. Çünkü doğada estetik amaçlı biçimlerin var olduğunu bize duyuran öznenin hoşlanma duygusudur. Bu duygu eğer öznedeki hissedilmezse, estetik yargı gücünün hiçbir işlevi olmaz.⁴⁷

Doğanın real tekniğine göre ise, doğadaki şeyleri doğal amaçlar olarak, parçaların bütüne uyarlanımı çerçevesinde kavrarız. Kant’a göre bu ikinci türdeki amaçlılıkta, nesnenin biçimine değil ancak nesnenin verilmiş bir tümel altındaki belli bir bilgisine ait olduğu için öznel değil nesneldir. Nesnel amaçlılık tasarımı, anlama yetisi ve aklın, doğanın organik biçimlerini değerlendirmesi ile ilgilidir ve teleolojik yargı gücünün konusunu oluşturur.⁴⁸ Estetik görüşle bir ilgisi olmayan teleolojik yargı gücünün, tezimizin kapsamı dışında kaldığı için daha fazla üzerinde durulmayacaktır. Bu sebeple odaklanacağımız kısım doğadaki güzel, öznel ve doğanın biçimsel tekniği olacaktır. Taylan Altuğ şöyle der:

“Doğadaki güzel, biçimsel yani salt öznel amaçlılık kavramının sunumu olarak, doğal amaçlar ise real yani nesnel bir amaçlılık kavramının sunumu olarak görülebilirler. Birincisini beğeni ile (hoşlanma duygusu aracılığıyla, estetik olarak), ikincisini ise anlama yetisi ve akıl ile (kavramlara göre, mantıksal olarak) yargılarız.”⁴⁹

Yukarıda doğanın tekniği ile ilgili verdiğimiz bilgiler ışığında, onun bir takım özelliklerine ulaşmamız mümkündür: 1) Doğanın tekniği, niyetli bir uygulama değildir. Çünkü öyle olsaydı isteme de olması gerekirdi. Oysa doğanın tekniği ancak doğrudan doğruya anlama yetisi ile ilgili olan ilişkilerden çekip çıkartılan bir ilkedir. 2) Empirik yasaların çok çeşitliliği ve farklı yapılarda oluşları, yargı gücünün

⁴⁷ Altuğ, **Kant Estetiği**, s. 31

⁴⁸ **A.e.**, s. 32.

⁴⁹ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction VIII, s. 79. [5:193]

doğanın tekniği ilkesi ile tek tek ortak bir sınıf altına sokulabilir. 3) Doğanın tekniği, yargı gücünün yol gösterici (heuristik) bir maksimidir. Yani yargı gücü, felsefenin teorik ya da pratik alanı dışında kazandırılmış üçüncü bir alan değildir. O, ancak doğanın tekniği ilkesinin işleviyle, tikelleri (henüz) belirlenmemiş tümellerin altına koyar.⁵⁰

Bu bölümde, Kant estetiğinde estetik yargıya ulaşabilmek için gerekli olan önemli temel kavramlara yer vermeye çalıştık. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde daha önce sözünü ettiği kavramlara ya (farklı işleve sahip) yenilerini eklemiştir ya da varolan anlayışını değiştirmiştir.⁵¹ Felsefesinin bütünü bir kavram ailesi olarak kabul ettiğimizde, Kant, üçüncü *Kritik* ile boşluk olarak gördüğü kısmı tamamlamış saymıştır.

⁵⁰ Cassirer, **Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi**, s.394-397.

⁵¹ Kant, estetik kavramının kullanımı ile ilgili görüşünü son **Eleştiri**'sinde düzeltmiştir.

1.3. Estetik Yargı

Kant'ta estetik yargının oluşumunu ifade edebilmek için bu durumun bilişsel yetilerimizin de dahil olduğu süreç ile serimlemenin daha açıklayıcı olacağı kanaatindeyiz. Kant *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin Giriş'inin VII-Doğanın Amaçlılığının Estetik Tasarımı Üzerine bölümünde, estetik yargıya ulaşma aşamalarını ortaya koyar.

Estetik yargı, Kant'ın daha önce *Saf Aklın Eleştirisi*'nde vermiş olduğu yargı çeşitlerinden farklı bir özellikte karşımıza çıkar. Kant'ın bu eserde vermiş olduğu ayrıma göre (belirleyici) yargılar ikiye ayrılır. Analitik ve Sentetik. Analitik yargılar, a priori, zorunlu ve bilgimizi genişletmeyen, bize yeni bir bilgi vermeyen yalnızca açıklayıcı olan yargılara denir. 'Tüm cisimler yer kaplar.' yargısında, içerik yeni bir bilgi vermez. Cisimlerin zaten yer kapladığını, cisimlerin bir özelliği olması bakımından biliriz. Sentetik yargılar ise bilgimizi genişleten türde yargılardır. İçerik bakımından ise a priori ve a posteriori olarak ayrılırlar. Sentetik a posteriori yargılar, deneyimle bağlantılıdır ve zorunlu değildir. Yani sentetik a posteriori bir yargının çelişkiği olabilir. Örneğin; 'Tüm cisimler ağırdır.' yargısının çelişkiği de zaman zaman kabul edilebilirdir. Sentetik a priori yargılar ise zorunlu, deneyimden bağımsız, dolayısıyla da saftırlar. Matematiğin yargıları sentetik a priori yargılara örnek olarak gösterilebilir. Belirleyici yargıların en önemli özellikleri nesnel olmalarıdır.

Estetik yargının en belirgin yanı ise olumsal olmasıdır. Kant'a göre bir yargıyı estetik yapan özellik, onun haz ya da hazzsızlık duygusu sonucunda doğup doğmamasıdır. Bu durum, doğan bu yargının bilgi dışı olduğunun da göstergesidir. Çünkü duyguların hiçbir bilgi işlevi yoktur. Estetik yargı, yönelinen nesneden çok, ona yönelen öznenin duygu durumu ile ilgilidir. Bu duygu, her ne kadar ortaya çıktığı süreçte bilgi yetilerinin etkileşiminin bir sonucu olsa da, yöneldiği nesne hakkında bilgi edinmemizi sağlamaz.

“Bir tasarımdaki öznel yan, hiçbir şekilde bilgi parçası olamayan şey, onunla bağlantılı olan haz ya da hazzıdır.”⁵²

Kant, haz ya da hazzı duyusunun ortaya çıkış sürecini oyun metaforu ile açıklar. Doğadaki nesnelere yönelişimizde, bilişsel güçlerimizin, yani anlama yetisi ve hayal gücünün özgür oyunu⁵³ sonucunda bir uyum yakalanıyorsa, sonucunda haz duygusu (uyum yakalanamazsa da hazzı duyusu) ortaya çıkar. Bu duygu da bizi estetik yargıya götürür. Kant bu süreci şöyle açıklar:

“Eğer haz, bir sezgi nesnesinin formunun salt kavrayışı (*apprehensio*), belirli bir bilgi için bir kavram ile ilişkisi olmaksızın bağlı ise, o zaman tasarım bu yolla nesne ile değil ama yalnızca özne ile bağlantılıdır; ve haz onun salt reflektif yargı gücünde oyunda olan bilme yetilerine, oyunda oldukları sürece, uygunluğundan başka hiçbir şeyi ifade edemez; bu yüzden yalnızca nesnenin öznel formel bir amaçlılığını anlatabilir. Çünkü formların hayal gücündeki o kavrayışları reflektif yargı gücü, amaçlanmış olmasa da, onları hiç olmazsa sezgileri kavramlara bağlantı kurma yetisi ile karşılaştırmaksızın yer alamaz. Eğer şimdi bu karşılaştırmada hayal gücü (*a priori* sezgilerin yetisi olarak) verili bir tasarım aracılığıyla amaçlanmamış olarak anlama yetisi (kavramların yetisi olarak) ile anlaşma içine getirilir ve böylece bir haz duygusu doğarsa, o zaman nesne reflektif yargı gücü için amaçlı olarak görülmelidir. Bu tür bir yargı nesnenin amaçlılığı üzerine estetik bir yargıdır ki, kendini, nesnenin herhangi uygun bir kavramı üzerine temellendirmez ve böyle bir kavram da sağlamaz.”⁵⁴

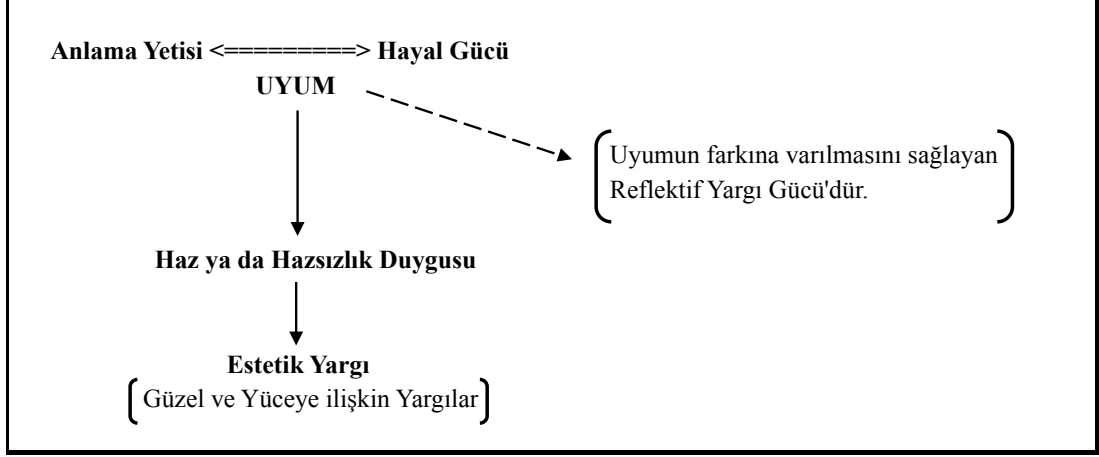
Kant’a göre estetik yargının kapsamına beğeni yargıları ve yüce üzerine yargılar (bu türden yargıların detaylı olarak açıklanması ikinci bölümde olacaktır) girmektedir. Beğeni yargıları ve yüce üzerine yargıların meydana gelme sürecini aşağıda bir tablo ile açık kılmaya çalıştık. Doğadaki nesneye yönelen öznedeki, anlama yetisi ve hayal gücünün özgür oyunu ile gerçekleşen uyum (ki böyle bir uyumun farkına varılmasını sağlayacak olan yetimiz salt reflektif yargı gücüdür) sonucunda haz duygusu doğar. Özne bu duygu ile estetik yargıda, yani güzel ve yüce üzerine yargılarda bulunabilir.

⁵² Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction VII, s. 75. [5:189]

⁵³ Christian Helmut Wenzel, **An Introduction to Kant’s Aesthetics**, USA, Blackwell Publishing, 2000, s.9.

⁵⁴ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, Introduction VII, s. 75-76. [5:190]

Tablo 1.4.: Estetik Yargının Oluşum Süreci



Estetik yargıya varma sürecinde, nesnenin formu, nesne üzerinde yalnızca reflektif düşünme ile nesnenin tasarımındaki hazzın zemini olarak yargılanırsa, tasarım bu haz ile bağlantılandırılabilir. Bilişsel yetelerimizin uyumu ile yakalanan bu haz sonucunda, yönelinen nesneye güzel denir ve bu tarz bir haz yoluyla yargıda bulunma yetisine de beğeni denir.⁵⁵ Kant, güzele ilişkin yargılarımıza beğeni yargıları der. Ancak *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin Girişi'nde VII. Doğanın Amaçlılığının Estetik Tasarımı adlı bölümünün sonunda da, estetik yargının bir beğeni yargısı olarak yalnızca güzelle değil, tinsel bir duygudan kaynaklanarak yüce ile de bağlantılı olduğunu belirtir. Bunun nedeni olarak da, nesnelerin biçimleri hakkında reflektif düşünme ile birlikte doğan hazzın yalnızca reflektif yargı gücü ile ilişki içerisinde, öznedeki doğa kavramına uygun olarak nesnelerin amaçlılığını değil, aynı zamanda özgürlük kavramı üzerinden nesnelerin biçimleri ya da biçimsizlikleri açısından öznenin de bir amaçlılığa⁵⁶ sahip olduğunu belirtir.

⁵⁵ A.e. Introduction VII, s. 76. [5:190]

⁵⁶ Kant amaçlılık konusunda **Yargı Gücünün Eleştirisi**'nin İlk Girişinde şunu söyler: “Bir transsendental filozof olarak uğraş veren bir kimseden başka birine sadece bu bile bir mucize olarak görünse bile, bizzat o kişi, yine de bu amaçlılığı somut olarak kanıtlayacak hiçbir belirli hali adlandıramaz; tersine bu amaçlılık, yalnızca genel olarak düşünölmek zorundadır.” A.e. First Introduction V, s. 19. [20:217]

“Ancak, doğanın bir amaçlılığını, doğayı yargılamanın bir ilkesi olarak bir şeyin biçiminde ve bilme yetimiz ile öznel bağıntı içinde temsil eden temel transsendental ilke, bir ürünü nerede ve hangi durumlarda salt evrensel doğa yasalarına göre değil de, bir amaçlılık ilkesine göre yargılamam gerektiğini bütünüyle belirsiz bırakır; ve bu ürünün (biçiminin) bilme yetimiz ile uygunluğuna beğeni yoluyla karar vermeyi **estetik** yargı gücüne bırakır (bu yeti kavramlar ile karşılıklı olma yoluyla değil, ama duygu yoluyla karar verdiği sürece).”⁵⁷

Yönelinen nesne, dolaysızca haz duygusu ile bağlantılı olursa, bu haz yoluyla doğan yargılar, empirik yargılarda olduğu gibi hiçbir nesnel zorunluluk bildiremezler ve a priori geçerliliğe sahip olamazlar. Öte yandan estetik yargılar, diğer tüm empirik yargılarda olduğu gibi herkes için geçerli olma isteğine sahiptirler. Bu türden yargılarda -tüm olumsuzluklarına karşın- bu durum mümkündür. Estetik yargıların zemini olan haz duygusu empirik bir tasarıma bağlıdır ve hiçbir kavramla bu nedenle a priori olarak bağlanamaz. Ancak salt reflektif yargı gücü için yönelinen nesnenin biçimi amaçlı olduğu için genel olarak nesnelerin bilgisi ile uyumunun evrensel (çünkü bu uyum anlama yetisi ve hayal gücü arasında gerçekleşir) ancak yine de öznel koşullar üzerine de dayandığını bilmemiz gerekir.⁵⁸ Bir nesneyi deneyimlemenin çeşitli öznel koşullarının açıklanması, bir şeyin ‘salt deneyime’ dayanan estetik yargı tarafından ne anlama geldiğini içerir. Douglas Burnham, *An Introduction to Kant's Critique of Judgement* adlı eserinde, Kant'ın estetiğinin temel kavramlarını anlayabilmemiz için bugünün kavrayışından çıkıp, on sekizinci yüzyılın estetik kavrayışı üzerinden düşünmemiz gerektiğini söyler. Kant estetiğinde ‘salt deneyim’ deyişinin altında yatan kavramları beğeni, haz ve güzellik olarak niteler. **Beğeni** (Alm. Geschmack, İng. Taste) ile Kant, doğal nesnelerin ya da sanat yapıtlarının güzel olmalarına ilişkin yargı verme yeteneğimizi kasteder. Yani, O'na göre estetik yargılar, aynı zamanda beğeni yargılarıdır – hoşlandığım, zevk aldığım,

⁵⁷ A.e. Introduction VIII, s. 79. [5:194]

⁵⁸ Kant'a göre ‘güzel’ yargısında bulunduğum bir heykel için, bu yargıda bulunmamı gerektirecek farklı sebepler olabilir ve hepsi de geçerlidir. Heykel'e bakınca, bu heykel bana okuduğum bir romanı anımsattığı için güzel demiş olabilirim. Çok sevdiğim heykeltraş bir arkadaşımı anımsattığı için güzel demiş olabilirim. İzlediğim bir filmde, en can alıcı sahneyi aklıma getirdiği için güzel demiş olabilirim. Başkası güzel bulduğu için güzel demiş olabilirim. Güzel yargısında bulunmamın arkasında yatan sebep ister psikolojik, ister duygusal, ister entellektüel olsun, bunların hiçbirisi yanlış değildir. Bu yargılar da, bir tür güzele ait yargılardır.

beğendiğim bir şeyin salt deneyiminin yargılarıdır. **Haz** ya da **hoşlanma**, varlığımızda güzelin bulunuşunun bir işaretidir. **Güzellik** (Alm. Schönheit, İng. Beauty) de Kant'ın döneminde tıpkı beğeni gibi eski tarz bir terimdir. Kant'a göre güzellik, basitçe 'şeyin salt deneyiminde haz duyulan' olarak ifade edilebilir.⁵⁹

Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni yazmadan önceki düşünceleri göz önüne bulundurulduğunda, estetik bir duygu olan hazzın, önceden empirik sayılması fakat estetiği çerçevesinde a priori olarak tanınabilir şeylerin arasında konması bir çelişki olarak görülebilir. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne değin hep bireysel, keyfi, olarak görülmüş, birey olarak her özneyi diğerinden ayıran şeylerden biri olarak görülen haz, bu eserde herkes için geçerli sayılan bir genel anlam alır. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin Transsendental Estetik bölümünde, a priori duyarlılığın ilkelerinin bilimine neden transsendental estetik adını verdiğini açıklarken dipnotta Baumgarten'a gönderme yapar. Beğeni eleştirisi olarak kullanılan 'estetik' kavramının yalnızca Almanlar tarafından kullanıldığını ve bunun temelinde de Baumgarten'ın güzeli eleştirel bir şekilde akılsal ilkelerin altına getirmeye ve böylece bir bilim düzeyine yükseltmeye yönelik boş umudundan bahseder. Bu tarz bir çalışmanın beyhude olduğunu, çünkü burada bahsi geçen kuralların kaynaklarının empirik olduğunu ve bu nedenle de hiçbir zaman a priori yasalara hizmet edemeyeceğini ekler. Kendisinin estetik kavramını duyarlık için kullanmasının daha yerinde olduğunu, çünkü aisthesis kavramının ilk kullanımına daha uygun düştüğünü belirtir.⁶⁰ *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde ise bu görüşünü düzeltmesinin özelliğini Cassirer şöyle aktarır:

“Bu adım, sanat fenomenlerinin ve sanatsal biçim vermenin (formlandırmanın) doğrudan bir incelemesi içinde değil, tersine *teorik* bilgi eleştirisi içinde ileriye doğru atılmış bir adımdır. Böylece a priori *teori* kavramının genişletilmesi ve derinleştirilmesi, estetikte a priori'yi mümkün kılar ve onun belirlenmesi ve serimlenmesi konusunda bir yol gösterir. Çünkü deney formu için anlık yasalarının zorunlu ama yeterli bir koşul olmadığı gösterilmiştir. Çünkü şimdi, tikel olanın, sistematik deney kavramını tamamlayan bir özgül form ve özgül erekli bağıntısı olduğu keşfedilmiştir. Bu nedenle bu form ve bağıntı, yine bilinçte, içinde tikelin yasallığının ve 'olumsallık'ının kalıplandığı bir yönde araştırılacaktır. Bu yön bir

⁵⁹ Burnham, *An Introduction to Kant's Critique of Judgment*, s.42-43.

⁶⁰ Kant, *Critique of Pure Reason*, s.66-67. (B36)

kez bunundu mu, eleştirel incelemenin o ana kadar çizmiş olduğu sınırlar da ortadan kalkar. İnceleme artık ‘özel/tikel’ olan problemi üstüne, tekil/bireysel olanı durumdan duruma değişen ve araçsız tekil deney ile, duyum ‘içerik’i ile belirlenebilir bir şey olarak görme yoluyla eğilmeyecektir. Tersine inceleme, şimdiye kadar kendisine kapalı tutmuş olduğu bu alan içinde a priori biçim vermenin (formlandırmanın) temel yönünü keşfetmiştir.”⁶¹

Kant’ın estetiğinin işaret etmek istediği en önemli nokta estetik yargıya ulaşmayı kavrayabilme ile ilgilidir. Felsefesini yargılar üzerine kuran bir filozof için bu durum kuşkusuz şaşırtıcı değildir.

Estetik yargı hakkında bu aktarılanlar bizi bir başka önemli kavrama daha götürür: *sensus communis*. Bilme yetileri arasındaki uyumla ilgili olan bu kavram, ortak duyuya işaret eder. Aynı zamanda estetik yargının, evrensel olma iddiasının temelinde bulunur. Bu ortak duyu sayesinde insanlar arsında iletilebilirlik gerçekleşir. *Sensus communis*, bilişsel yetilerimiz arasındaki uyumun, tüm insanlarda aynı olmasından yola çıkarak bu uyumdan doğan hazzın iletilebilirliğini varsayımsal bir şekilde olsa da, evrensel bir iletilebilirlik seviyesine çıkmak için ortaya koyulan bir kavramdır.⁶²

⁶¹ Cassirer, **Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi**, s. 403.

⁶² Bu kavram hakkında daha detaylı bilgi, *Güzelin Analitiğinin Dördüncü Momentinde* verilecektir.

1.4. Özne ve Nesneye Kant Estetiği Bakımından Yaklaşım

Kant'ın estetik anlayışının temel kavramlarını anlattığımız birinci büyük bölümde, tamamlayıcı olması bakımından, bu anlayışın arka planında yatan Kant'ın özne ve nesne kavrayışına da değinilmesi gerektiği kanaatindeyiz.

Kant'ın eleştirel felsefesinin bütününe baktığımız zaman yargıların büyük öneme sahip olduğunu görürüz. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde yargıların oynadığı merkezi rolü de göz önüne alacak olursak, Kant'ın estetik üzerine görüşlerini serimlediği eserinin adını *Yargı Gücünün Eleştirisi* olarak koyması şaşırtıcı değildir. Kant'ın Eleştirel Felsefesinde Yargı Gücünün Yeri ve Önemi başlıklı bölümde de daha önce değindiğimiz, Kant'ın 1787 yılında Reinhold'a yazmış olduğu mektupta sözünü ettiği, üçüncü *Kritik* için vermeyi planladığı, 'Beğenin Eleştirisi' isminden vazgeçmesi de bu durumu destekler niteliktedir. Daha önceki estetik teorilerine kıyasla da Kant'ın yaklaşımı belirli bir odak kayması ile, nesneden, nesne hakkındaki yargıya kayma ile ilgilidir. Belirli tip nesnelerin özelliklerini açıklayıp, analiz etmek ya da güzel bulduğumuz nesneler hakkında açıklama yapmak yerine Kant, belli tip yargıları yani estetik yargıları analiz eder. Kant'ın odak noktasını kaydırması, yani öznel ya da nesnel uçlardan kaçması onun çağdaşlarına kıyasla daha iyi bir pozisyonda bulunmasını sağlar.

Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde okuyucuya aktarmak istediği, estetik değerleri belirlemek için hiçbir kuralın açıklanamamasına rağmen, bazı estetik yargıların haklı diğerlerinin haksız olduğu sezgisini göz önüne alarak açıklamaktır. Haz ve güzellik, keskin bir ayırım ile ne öznel ne de nesnel, ne basitçe kişisel bir fikir veya duygu meselesi ne de kurallara veya nesnel kriterlere bağlı olabilecek bir şey olarak anlaşılmalıdır. Estetik yargıda bulunmak, nesneyi güzel ya da çirkin olarak adlandırmamıza neyin sebep olduğunu anlamaya çalışmaktan ziyade, bize daha geniş bir bakış açısı sağlar. O da, hem nesne hem de özneyi dikkate almak zorunda kalmamızdır. Nesne ile yargıda bulunan özne arasındaki ilişkiyi, beğeni yargısının kendisinde yansıyan bir ilişki olarak ya da o yargının altında yatan bir eylemde inceleyebiliriz. Kant'a göre böylece, iki keskin uçtan, yani hazzı basitçe

duygu veya kişisel fikir olarak açıklayan özne ile estetiği bir kurallar ve kanıtlar meselesi olarak gören nesnel olandan kaçınabileceğiz. Wenzel bu durumla ilgili şöyle der:

“Kant’a göre, güzelliğin ne nesnede, ne de izleyicinin bakış açısında olmadığını söyleyebiliriz. Sanılanın aksine, sırf izleyici ve nesne arasındaki bir ilişki de değildir. Daha ziyade, güzelliğin kökleri bu özne ve nesne ilişkisini göz önünde bulunduran bir seyir eylemindedir. Kant’ın geliştirdiği gibi, beğeni yargısı, nesne ile ilişkimiz hakkında karmaşık ve reflektif bir yargıdır. Bu durum Kant’a, yargılayan özne ve yargılanan nesnenin her ikisini de dikkate alınmasını ve iki uç bakış açısının arasında denge sağlamasına izin veren belli bir mesafe sağlar. Bununla beraber Kant, nesnenin, beğeni yargısında rol oynamasına izin verilen kısmının, basitçe nesnenin ”biçimi” olduğunu, onun mekan-zamansal yapıları olduğunu savunur. Ancak bu nesnel yapılar, yargılayan özne olmadan kendi başına hiçbir zaman nesneyi güzel olarak adlandırıp adlandırmayacağımızı anlamak için yeterli değildir.”⁶³

Kant’ın estetiğinde yaratmak istediği bu model, özne ile nesne arasındaki ilişkinin seyrini mümkün kılan, a priori ilke olarak doğanın amaçlılığı ile sağlanır. Bilişsel güçlerimizin, yani anlama yetisi ve hayal gücünün özgür oyun içindeki uyumu, doğadaki nesneye bir amaçlılıkla yönelen öznenin haz duygusuna ve sonucunda estetik yargıya ulaşmasını sağlar. Estetik yargının oluşumunda şu görülüyor ki, estetik amaçlılık⁶⁴ salt öznel bir tasarım olmakla birlikte, yine de doğada amaçlılığa yönelik belirli anlamlı olguların bulunmasını gerektirir. Amaçlılıkları kendileri dışında bir şeye bağlı olmayan bu olgular, kavranabilir değil fakat hissedilebilir şeylerdir. İşte tam da bu sebepten Kant’a göre doğadaki bir nesnenin ya da insan elinden çıkma bir eserin biçimi bakımından bilgi yetilerimiz arasında bir uyuma yol açıp açmayacağına karar verme yetkisi, bir beğeni sorunu olarak estetik yargı gücüne ait olacaktır.⁶⁵ Belirtilmesi gereken önemli bir nokta da, nesnenin, öznenin bilişsel yetilerinin karşılıklı ilişkisi ile olan amaçlı uyumunun, olumsal olmasıdır. Estetik haz, daima deneyimde edinilmiş bir tasarıma bağlıdır ve

⁶³ Wenzel, *An Introduction to Kant’s Aesthetics*, s.3.

⁶⁴ Kant’ın **Yargı Gücünün Eleştirisi**’nde önemli bir role sahip olan amaçlılık kavramı hakkında detaylı bir çalışma için bkz.: Thomas Teufel, *‘Kant’s Non-Teleological Conception of Purposiveness’*, **Kant Studien 102 Jahrg.**, Walter de Gruyter, 2011, s. 232-252.

⁶⁵ Altuğ, **Kant Estetiği**, s.41.

doğadaki hangi nesnenin bizde haz ya da hazzsızlık duygusu uyandıracığı a priori olarak bilinemez.

Kant'ın güzel üzerine verilen estetik yargılarda karşımıza çıkardığı ilk önemli olay, bilişsel yetilerimiz yani anlama yetimiz ve hayal gücümüz arasındaki uyumdur. Paul Guyer bu konuda şöyle demektedir:

“Bilişsel yetilerimiz olan hayal gücü ile anlama yetisi arasındaki özgür ve uyum dolu uyum kavramı Kant'ın güzelin tecrübesini açıklayışında ve beğeni yargısını analizinde merkezi rol oynayan bir kavramdır.”⁶⁶

Yüceye ilişkin yargılara gelince ise, bilişsel yetilerimiz arasındaki uyumun, uyumsuzluktan, çatışkından doğan bir sürece işaret ettiğini göreceğiz.

⁶⁶ Paul Guyer, *The Harmony of the Faculties Revisited*, **Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy**, Ed. Rebeca Kukla, New York, Cambridge University Press, 2006, s.162.

2. KANT'IN ESTETİK ANLAYIŞINDA GÜZEL VE YÜCE KAVRAMLARI

Kant estetiği, sistemsal yaklaşımı, kavramların konumlandırılışı ve eleştirel felsefede yerlerini bulması bakımından incelikle kurgulanmış bir yapıdır.

Bu yapıda Kant, diğer eserlerinde gözettiği sistemi sürdürür, benzer ayrımlar, benzer kavramlar yine karşımıza çıkar.

Bu bölümde, Kant estetiğinin yapısındaki en önemli iki kavram olan güzel ve yüceye geçmeden önce, Kant'ın etkisinde kaldığı Edmund Burke ve eseri *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma* adlı eserindeki görüşlerine bir bölüm halinde yer vermeyi uygun bulduk. Kant'ın, eleştirel dönemden önce yazmış olduğu, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* adlı eserinde, hem ahlaki hem de estetik olarak adlandırılacak görüşlerine değineceğiz. Bu eser, bazı öne sürülmüş iddiaların izlerinin *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde devam ettiğini görmemiz açısından önem taşımaktadır. Kant'ın tanıdık ayrımlarından birisi olan Analitik ve Diyalektik ayrımına üçüncü *Eleştiri*'de de yer verilmesi, eleştirel felsefenin bütünlüğünü perçinlemek olarak da görülebilir. Kant'ın estetiğini, mümkün olduğunca kendi sistematiğini bozmadan yansıtmaya karar verdiğimizden, biz de öncelikle Güzelin Analitiğinde yer verilen dört moment ile başlamanın daha uygun olacağını düşündük. Ardından Yücenin Analitiğini serimledik. Diyalektik kısmında ise, beğeni yargısının antinomisi ve çözümlemesine değindik. Son olarak da Kant'ın sanat kuramı ile deha ve estetik ideler kavramlarını ele aldık.

2.1. Kant'ın Güzel ve Yüce Duyguları Hakkındaki Görüşünün Kaynakları: Edmund Burke

Kant'ın, 1764 yılında, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* adlı eserini yayınlamadan önce, 1756 yılında, Edmund Burke'un, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma* adlı eserini yayınlaması, Kant'ın güzel ve yüce üzerine olan düşüncelerini şekillendirmesinde önemli yer tutar.

Eserde dikkatten kaçmayacak önemli noktalardan birisi, Kant'ın bu çalışmadan 24 yıl sonra yazacağı *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde kullandığı kilit kavramların, Burke tarafından kullanılmış olmasıdır. Eserin adında da geçen güzel ve yüce kavramlarının dışında dikkati çeken diğer önemli kavramlar ise beğeni, hayal gücü ve yargıdır.

Beğenin standartının tartışıldığı yıllarda eserini kaleme alan Burke de, bu konuda yorumlarda bulunur. Beğenin standardının, insanlarda aynı olması gerektiğini belirtirken, beğeni konusunda uzlaşmamızı sağlayan belli ölçü ve standartların varlığından söz eder. Bu belirlemelere ulaşırken akıl yürütmede olduğu gibi beğenin kurallarında da belli güdülerle iş gördüğümüzü ekler. Kendisinin beğeni ile ilgili çalışma yapmasının amacı da, hayal gücünü etkileyen ve akıl yürütmenin yöntemlerini verecek kadar kalıcı, değişmez, kati ve genel kuralların olup olmadığı göstermektir. Burke de beğenin bu türden ilkere sahip olduğunu düşündüğü için, bu ilkelerin ne olduğunu ortaya koymaya çalışır. Ancak daha öncesinde beğeniden ne anladığını açık kılmak gerekirse:

“Beğeni sözcüğüyle anlatmak istediğim zihnin, imgelemin ve güzel sanatların ürünleriyle ilgili bir yargıya varan ya da onlardan etkilenen o yetisinden ya da o yetilerinden başka bir şey değildir. Sanırım sözcüğün en genel ve herhangi bir kuramla en az ilişkili olan anlamı budur.”⁶⁷

⁶⁷ Edmund Burke, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, Çev. Barış Gümüşbaş, Ankara, Bilgesu Yayınları, 2008, s. 17. Ayrıca bkz.: Edmund Burke, **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**, London, R. and J. Dodsley in Pall Mall, 1764.

Burke, insanın dış dünya ile olan ilişkisinde etken rol oynayan üç gücün, beğenin standartı konusunda da işleve sahip olduklarını belirtir. Bu güçler; duyular, hayal gücü ve yargıdır.

Tüm insanlarda duyu organlarının formu aynı olduğundan, dış dünyayı algılama biçimlerinin de (istisnalar ya da küçük farklar dışında) aynı olduğunu kabul ederiz. Renkler konusundaki ortak kabullerimiz bu durum için bir örnektir. Duyuların en karmaşığı olan tat duygusu ile bile bu ortaklığa sahibizdir. Limonun ekşi, şekerin tatlı, pul biberin acı olduğu herkesçe onaylanabilir bir durumdur. Tatlının hoş, ekşi ve acının da nahoş olarak görülmesi, yine aynı ortaklık zeminine dahildir. Bu durumun kabul edilebilirliğine kanıt olarak, tat duygusundan türetilmiş çeşitli benzetmelerde uzlaştığımız örnekleri gösterebiliriz. Ekşi surat, tatlı huy, acı kader, herkeste aynı izlenimi bırakır. Ancak bir kişinin tatlı yemek yerine acı yemekten zevk alması ile tatlının hoş, acının nahoş olarak görülmesi durumu karıştırılmamalıdır. Ağız tadı dolayısıyla tercih edilen tatlar kişinin tercihiyle bağlıdır, ortaklık dışında tutulan bir durumdur. Ancak duyulardan gelen hazlar tüm insanlarda aynıdır.

“Beğeni tartışılmaz denildiğinde, bunun tek anlamı, herhangi bir kişinin herhangi bir şeyin tadından keyif mi, acı mı duyduğunun kesin olarak söylenemeyeceğidir. Bu görüşe elbette itiraz edilemez ama tat duygusuna doğal olarak hoş ve nahoş gelenin ne olduğunu, hem de yeterli kesinlikte öne sürebiliriz. Lakin, birisine has ya da sonradan edilmiş bir damak tadından konuşuyorsak, o zaman söz konusu kişinin alışkanlıklarını, önyargılarını ya da marazlarını bilmeli ve bunlardan bir sonuca varmalıyız.”⁶⁸

Duyuların verdiği acı ve hazları beraberinde getiren kavramların yanı sıra zihnin, şeylerin imgelerini ya da duyuların sunduğu algıları, istediği sıra ve şekilde sunan ya da verilmiş olan algıları farklı türlerde, yeni sıraya göre biçimleyen ve birleştiren başka bir yaratıcı gücü daha vardır. Bu yetinin adı hayal gücüdür. Zeka, hayal, türetim, icat ve benzeri biçimdeki tüm yaratıcılıklar bu yetiye aittir.⁶⁹ Hayal gücü, duyuların verdiğini düzenler ve değişiklik yapar, yeni bir şey yaratmaz. Burke,

⁶⁸ A.e. s.19.

⁶⁹ A.e. s.21.

bu yetiyi duyuların temsilcisi olarak niteler. Duyularda olduğu gibi hayal g¼c¼nde de t¼m insanlar arasında bir anlaşma vardır.

İnsan zihni, farklılıkları keşfetmekten ziyade benzer olanları buldukça bu durumdan zevk alır. Çünkü benzerlikler kurarak yeni imgeler üretebilir, birleştirebilir ve dağarcığını geliştirebilir. Benzerlikler kurmak hayal g¼c¼n¼ beslerken, ayrımlar yapmak hayal g¼c¼ne yeni bir şey katmaz. Benzerliklerden doğan beğeni de herkeste bulunabilir.

“Beđeni imgeleme ait olduğundan, beğenin ilkesi b¼t¼n insanlarda aynıdır; insanlar arasında etkilenme biçimleri ya da etkilenmenin nedenleri ačíısından bir farklılık yoktur. Ancak derece ačíısından bir fark vardır ki, bu da temel olarak iki nedenden kaynaklanır: ya daha y¼ksek derecede bir doğal hassasiyetten ya da nesnenin daha yakından ve daha dikkatle gözlenmesinden.”⁷⁰

Beđeni, yalnızca niteliği ve t¼r¼ne göre ele alındığında, ilkelerinin aynı olduğu gör¼lebilir. Ancak bu ilkelerin farklı kişilerde, farklı etki derecelerinin de olduğuna tanık oluruz. Çünkü, beğeni adı verilen řeyi oluşturan nitelikler hassasiyet ve yargı, değişik kişilerde değişik farklılıklar gösterir. Bu niteliklerden hassasiyetin kusurlu olduğu durumlar beğeni eksikliğine yol ačíarken, ikincisinin eksik olduğu durumlarda ise beğeni ya yanlıştır ya da k¼t¼d¼r.

Beğenin ilk niteliği olarak gösterilen hassasiyet, mizaçla ilgilidir ve dolayısıyla azlığı ya da çokluğu kişiden kişiye göre değişecektir. İkinci nitelik olan yargı, beğenin kalitesini belirler. Doğru yargıda beğeni y¼ksekken, kusurlu bir yargıda beğeni eksikliği oluşur. Yargının, sanatlar üzerine vermiş olduğu doğru yargılar beğeni getirir. Yanlış beğenin nedeni ise çoğunlukla bir yargı kusurudur. Yargının kusurlu olmasını sağlayan pek çok neden gösterilebilir: cahillik, dikkatsizlik, önyargı, inatçılık, ciddiyetsizlik... İyi yargıda bulunamayan yani yargı vermede yetersiz kalan bir kişi, iyi yargı veren kişiden daha fazla haz alır. Çünkü onun aldığı haz, hayal g¼c¼n¼n hazıdır. Yargının verdiği hazdan daha y¼ksek oranda bir hazdır.

⁷⁰ A.e. s. 26.

“Yargı yetisi çoğunlukla imgelemin yolu üzerine engeller döşemekle, onun büyüleyici dekorlarını dağıtmakla ve bizi aklımızın can sıkıcı boyunduruğuna bağlamakla meşguldür. Zira bir insanın bir başkasından daha iyi yargıya varabilmesinden duyduğu neredeyse tek haz, bir tür bilinçli gurur ve üstünlük duygusundan ibarettir ki, bu duygu da doğru düşünmekten kaynaklanır.”⁷¹

Burke’nin, güzel ve yüce duygularını açıklamadan önce duyular, beğeni, hayal gücü ve yargılar üzerine zemin hazırlaması ile, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde güzel ve yüce duygularını ele almadan önce, Kant’ın da estetik yargı, yargı gücü, beğeni yargısı, amaçlılık gibi estetik anlayışının temel kavramlarını anlattığı Giriş kısmı arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir.

Burke, güzel ve yüce kavramlarından önce **acı** ve **haz** duygularından ve bu duygularla ilgili diğer kavramlardan bahseder.⁷² Zaman zaman kıyasladığı, karşılaştırdığı acı ve haz duyguları arasındaki gelgitlerin, bu duyguların derecesini değiştirmedeğini vurgular. Acı ve hazzın varoluşlarının yalnızca karşılıklı olarak birbirlerinin azalmasına bağlı olmadığı gibi, hazzın sonlanması da mutlak acıyla aynı etkiyi yaratmaz. Acının sonlanması ya da azalması ile ortaya çıkan duygu **keyiftir**. Hazzın sonlanmasında ise durum biraz daha karışıktır. Eğer haz, uzun süre devam ettikten sonra sadece sona eriyorsa, doğuracağı etki **kayıtsızlıktır**; aniden kesiliyorsa, peşinden **hayal kırıklığı** denilen tedirgin edici duygu gelir. Eğer nesne kendisinden tekrar keyif alınamayacak bir şekilde, geri dönmeyecekmiş gibi ortadan kalktıysa zihinde **keder** denilen bir duygu ortaya çıkar.

Acı ile ilintili olan tutku **kendini koruma** tutkusuyken; haz, **dostlukla** ilgilidir. Kişinin kendini koruması ile ilgili en güçlü tutkular arasında acı, hastalık, tehlike, ölüm ve **yüce** gösterilebilir.

“Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelerle bağlantılı olan veya

⁷¹ A.e. s.30.

⁷² Burke, güzel ve yüce kavramlarını ele alırken eserini bir bütün halinde yazdığını, hiçbir bölümün bağlamından koparılıp tek başına değerlendirilmemesi gerektiğini söyler. Bu sebeple biz de eserin bütününe sadık kalıp, vermek istediği bağlamı olduğu gibi aktarma yolunu seçtik. “ Bu çalışmanın hiçbir bölümü kendi başına ve geri kalan bölümlerden bağımsız olarak yargılanmasın. Zira malzemelerimi kılı kırk yaran bir tartışma sınavına göre değil, yalnızca ılımlı ve hoşgörülü bir sorgulamaya dayanacak biçimde düzenlediğimin farkındayım. Her noktada savaşılabilecek biçimde silahlanmadıklarını, yalnızca doğrunun barışçıl bir biçimde girişine izin vermeye istekli olanları ziyaret edecek biçimde giyindiklerini de biliyorum.” A.e. s. 58.

dehşete benzer bir etki yaratan her şey *yücenin* kaynağıdır. Yani, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkarandır.”⁷³

Hazla ilgili olan dostluk da iki grupta anılabilir. İlki, üreme ile ilgili olan **cinsiyetlerin dostluğu**, ikincisi de diğer insanlar, hayvanlar, bitkiler ve hatta cansızlarla ilgili olan **genel kapsamlı dostluktur**. En yüksek haz, üreme ile ilgili olan hazken, yokluğu önemli bir acıyı beraberinde getirmez. Üremeyle ilgili olan bu tutkunun şehvetle ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü insanlar, hayvanlar gibi yaşamak üzere tasarlanmadıkları için, soyunun devamını sağlamak için seçim yapar. Bu seçimi belirleyecek hissedilebilir bir nitelik olması gerekir. Bu nitelik **güzelliktir**:

“Aşk dediğimiz bu katışık tutkunun nesnesi *cinsin güzelliğidir*. İnsanlar cinselliğe cinsellik olduğu için ve genel doğa kanunu vasıtasıyla genel olarak çekilirler ama kişisel özelliklere *güzellik* vasıtasıyla bağlanırlar.”⁷⁴

Genel kapsamlı dostluğun altındaki tutkular ise; **duygudaşlık**, **taklit** ve **ihtirastır**.

Yüce duygusu ile ilgili baştan açık olarak belirtilmesi gereken nokta, onun olumlu bir nedenden dolayı ortaya çıkamayacağıdır. Yücenin kaynakları arasında; dehşet, korku, güç, belirsizlik, enginlik, sonsuzluk, yoksunluk, şiddet ve ihtişam gösterilebilir. Dev dalgalarla gelen okyanus çok dehşet verici iken, dümdüz uçsuz bucaksız bir ova aynı hissiyatı yaratmaz. Çünkü okyanus, tehlike ve korkuyu da içinde barındırır. Yüce ile dehşet kavramlarının dilsel akrabalıkları ve çeşitli dillerden benzerlikler bulunması da, dehşetin, yücenin güçlü kaynaklarından birisi olduğuna işaret olarak gösterilebilir. Tehlikeli bir durumda belirsizliğin de artan korku ile beraber yüceyi beslediği söylenebilir. Aşağıdaki şiirde, Burke’e göre her şey son derece karanlık, belirsiz, korkunç ve yücedir.

“Diğer şekil – buna şekil dense bile gözle görülebilecek bir
Tarafı pek yoktu, kolları bacakları fark edilmiyordu,
Ona madde denebilirdi belki – gece kadar karanlıktı
On Öfke kadar ateşli, Cehennem kadar korkunçtu,
Dehşet salan bir mızrak salladı;

⁷³ A.e. s.42.

⁷⁴ A.e. s.46.

Başı gibi görünen yerde bir taç vardı.”⁷⁵

Yücenin ana kaynaklarından birisi olan güç; şiddet, acı, dehşet duyguları ile birlikte anılırsa yücedir. Ancak güç ne zaman, yalnızca yararlıysa ve çıkarımız ya da hazzımız için kullanılırsa, o zaman kesinlikle yüce olarak gösterilemez. Azamet kavramıyla ilişkili olarak yoksunluk ve enginlik kavramları da yücenin etkili nedenleri arasında bulunur.

İnsan, doğası gereği sonsuz olanı algılayamaz. Ancak duyularımız bize bazen öyle oyunlar oynarlar ki, sonsuzluk etkisi yaratırlar. Birçok şeyin sınırlarını algılayamadığımız zaman, bunlar bize sonsuzmuş gibi görünür ve gerçekten öyleymiş gibi etkilerler. Ardışıklık ve bir örneklik, yapay sonsuzluğu nitellemeleri bakımından yücedirler.

Yücenin kaynaklarını canlandıracak olan duyularımız ise görme ve işitmedir. Bu duyularımızın da harekete geçmesine aracılık edecek unsurlar ise ışık, renk ve sestir. Güneş ışığına uzun süre baktıktan sonra etrafı karanlık görmemiz yücedir. Koyu ve karanlık renkler yücedir. Büyük şelalelerin gürültüsü, şiddetli fırtınalar, gök gürültüsü ya da top ateşinin gürültüsü beraberinde zihinde yüce duygusunu doğurur.

Yüce olanın neden olduğu tutku, en güçlü şekilde etki ettiği zaman, şaşkınlıktır. İkinci dereceden etkiler ise, hayranlık, huşu ve saygıdır.

Yücelik duygusu ne kadar acı, dehşet, korku ve ölümle ilgiliyse, güzel duygusu da haz, zevk, dostluk ve aşkla ilgilidir. Burke, güzellik kavramının dikkat dağıtacak türde bir konu olmasından dolayı, kavramı, şeylerin yalnızca hissedilebilir özellikleri ile sınırlar. Aşk, şehvet ve arzu hakkında şöyle der:

“Aşk (ki aşk ile zihnin, niteliği ne olursa olsun güzel olan herhangi bir şeyi seyretmesinden doğan hazzı kastediyorum), bizi güzellikleriyle değil tamamen başka yollarıyla etkileyen ve bizi belli nesnelere sahip olmak için harekete geçiren bir zihin gücü olan arzu ya da şehvetten ayırıyorum. Dikkate değer güzellikte olmayan bir kadını çok arzulayabildiğimiz gibi, insanlarda ya da diğer varlıklardaki en üstün güzellik aşk uyandırsa bile hiç arzu uyandırmayabilir. Bu da güzelliğin ve güzelliğin uyandırdığı, aşk adını verdiğim tutkunun, bazen arzuyla birlikte bulunabilmesine rağmen, arzudan farklı olduğunu gösterir. Bazı günlük ifadelerde aşk denilen şeye eşlik eden şiddetli ve fırtınalı tutkuları ve beden bunlar sonucunda duyduğu

⁷⁵ John Milton, **Kayıp Cennet**, Çev. Enver Günsel, İstanbul, Pegasus Yayınları, 2006, s.49.

heyecanları arzuya atfetmeliyiz, yoksa yalnızca güzellik olarak güzelliğin etkilerine değil.”⁷⁶

Burke, güzellik kavramının kaynaklarını açıklarken, yücede izlediği yoldan biraz farklı bir yol izleyerek, önce sanılanın aksine, güzelliğin nedenlerinin ne olmadığını açık kılmayı hedefler. Güzelliğin, en erken kullanımlarında, Antik Çağ filozoflarının kabul ettiği gibi orantı ile ilgili olmayacağını belirtir.⁷⁷

“Bütün orantılar, niceliğin her düzlenişi anlık açısından aynıdır; çünkü sonuç ister daha büyük, ister daha küçük, ister eşit ya da farklı olsun, her durumda anlayışın payına aynı doğrular düşer. Ama güzellik kesinlikle ölçmeyle ilgili bir kavram değildir, ne de hesap ya da geometriyle bir ilgisi vardır. Eğer öyle olsaydı, ister yalnızca kendi başlarına ele alındığında, ister başka şeylerle ilintili olarak güzel olduğunu kanıtlayabileceğimiz çeşitli belli ölçüler gösterebilirdik. Güzellikleri konusunda duyulardan başka kanıtımız olmayan doğal nesneleri bu uygun ölçüye vurabilir, tutkularımızın sesini aklımızın hükmüyle teyit edebilirdik.”⁷⁸

Orantının güzelliğin kaynağı olamayacağını Burke, tek tek bitkiler, hayvanlar ve insanlar üzerinde örnekler vererek gösterir. Gülün sapı ile yaprakları arasında nasıl bir orantı kurulabileceği sorgulanır. Kuğun boynunun uzun, kuyruğunun ise çok kısa olması, orantısız olduğu için kuğuyu çirkin yapıp yapmadığı irdelenir. İnsanlar için ise, hem antik çağ hem de modern çağda yapılan farklı ölçü ve boyuttaki heykellerin güzel bulunması ile standart ölçünün güzelin etkin nedeni olamayacağı desteklenir. Güzellik konusunda, hayal gücümüze boyun eğerek, kurallardan vazgeçerek, cetveli ve pergeli bir kenara bırakarak güzelliğin nedeninin başka yerde aranması gerektiği salık verilir. Mükemmellik de güzelin nedeni olarak gösterilmezken, orantı ile aynı nedenlerden dolayı amaca uygunluk da güzelin nedeni değildir. Ancak bu iki önemli unsur, sanat alanında kendilerini gösterirler ve bu alanda gereklidirler. Güzelliğin nedenlerinin ne olmadığını gösterdikten sonra Burke, güzelliğin gerçek nedenlerini arama konusunda şunları söyler:

⁷⁶ Burke, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, s.95.

⁷⁷ Güzelliğin matematiksel olarak ifadesini ilkin Pythagorasçılar'da görüyoruz. Platon da, Pythagorasçılığın etkisine girdiği çağda, hem kosmosu, hem de kosmos içindeki varlıkları da kapsayacak şekilde, bir harmoni, bir orantı içinde görmeye başlar. Bkz.: İsmail Tunalı, **Grek Estetiği**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s. 59.

⁷⁸ Burke, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, s.97.

“Güzellik aklımızın yarattığı bir şey olmadığı, yarar düşüncesinden bağımsız, hatta yararın hiç görülmediği durumlarda da bizi etkilediği ve doğanın düzeni ile yöntemi genelde bizim ölçülerimizden ve oranlarımızdan çok farklı olduğu için, güzelliğin büyük ölçüde nesnelerin insan zihni üzerinde duyular aracılığıyla mekanik olarak etki eden bir niteliği olduğu sonucunu çıkarmalıyız.”⁷⁹

Güzelliğin gerçek nedenlerine gelecek olursak, yüce için ne kadar heybetli ve boyutu yüksek olan nesneler etkili ise güzel için ise genellikle küçük olanlar etkilidir. Pürüzsüz ve düzgün yüzeyler de güzelliğin nedenlerindendir. Aynı şekilde narinlik, zarafet, hoşluk, fizyonomi ve pak, açık renkler de güzelliğin nedenleri arasında gösterilebilir.

Burke ve Kant ilişkisine de kısaca değinecek olursak, bu anlamda en açık bağlantı yüce üzerinden kurulur. Thomas Weiskel, Kantçı anlamdaki yüceyi, üç kez art arda ‘faz’ veya ‘ekonomik durumlar’ olarak organize olmuş şekilde tanımlar. İlk faz, akıl ve nesne veya fiili imge arasındaki ilişkinin dengede olduğu normal veya alışkanlık yoluyla algıdır. İkinci faz bizi hazırlıksız yakalayan bir doğal fenomenle karşılaşmamız ve boyutunu anlayamadığımız veya ‘algının sınırlarını aşan’ anlık bir konu ile karşılaştığımız anı bir krizdir. Bunun yol açtığı iç ve dış arasındaki beklenmedik orantısızlık karakteristik olarak şaşırma veya hayret etmeyle sonuçlanır. Üçüncü faz aklın kendisini istila etmekle tehdit edenin özelliklerini bir ‘metaforik transpozisyon’ yoluyla, kendisini birlikte tanımladığı veya kendisine atfettiği, savunmacı bir iyileşme dönemidir. Burke’nin merkezi belagat stratejileri doğal objelere verilen fizyolojik tepkilere odaklanabilmek için, açıkça Longinusçu⁸⁰ kaygıyı belagatle terk etmektir. Burke’un anlatımdaki ikinci aşama ise acı veya korkuya maruz kalmaktır – ki Burke bunların etkisini, beden ve akıl arasındaki ilişkiye dair bir onsekizinci yüzyıl kavramına dayanarak birbirine eşit kılmıştır. Burke’e göre acı ve korkunun peşinden koşmak gerekir çünkü aktif bir tepki oluştururlar – antrenmanın onsekizinci yüzyıl karşılığı – hem güçlüyü zayıftan ayırır hem de güçlünün gücünü göstermesini ve tatbik etmesini sağlar. Longinus ve

⁷⁹ A.e. s.116.

⁸⁰ **Yüce Üzerine** adlı eseri bulunan, antikçağ döneminde yaşamış filozof. Bkz.: Longinus, **On the Sublime**, Çev. H.L. Havell, London, Macmillan &Co, 1890.

Kant'ta, yücenin üçüncü fazı, aklın karşısında titrediği şeyin gücünü içselleştirdiği gururla karışık bir mutluluk anıdır. Burke'de bu durum, öznenin öznelliğinin üstesinden gelmesine veya aşmasına izin veren fiziksel veya fizyolojik bir tepki sayesinde, potansiyel yok oluşu bir yücelme duygusuna dönüştürerek başarılıdır. Şu durumda öyle görünür ki, yüce sadece güçlü olan için – öznelliğini nesne, yazı veya başka bir varlık karşısında tersine döndürme becerisine sahip olanlar için – bir estetikdir.⁸¹

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde Burke ve görüşlerini anar. Kant'ın sözlerinden Burke'ün, kendi alanında önemli bir konuma sahip olduğunu düşündüğünü çıkarabiliriz:

“Bu araştırma yolunu kabul etmiş en seçkin yazar olarak görülmeyi hak eden Burke....”⁸²

Burke'ün Kant üzerindeki etkilerini ileriki bölümlerde, özellikle Yücenin Analizi kısmında daha açık olarak göreceğiz.

⁸¹ Tom Furniss, **Edmund Burke's Aesthetic Ideology**, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, s.40-42.

⁸² Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 158. [5:277]

2.2. Kant'ın *Güzellik ve Yücelik Duygularımız Üzerine Gözlemler* Eserindeki Görüşleri

Kant, estetik üzerine görüşlerini anlattığı iki önemli eserinden ilki olan *Güzellik ve Yücelik Duygularımız Üzerine Gözlemler*'i, 1764 yılında yayınlamıştır. Eserde dikkati çeken husus, güzellik ve yücelik kavramlarının *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde olduğu gibi sistemli bir şekilde ele alınmamasıdır. Güzel ve yüce kavramları bu eserde, genellikle aynı anda, kıyaslama, karşılaştırma ve örneklendirme yöntemleri ile serimlenir.

Kant, eserin birinci bölümünde önce nesneleri, ikinci bölümünde insanda bu güzel ve yüce duygularının niteliklerinin nasıl görüldüğünü, üçüncü bölümde cinsler arasındaki ilişkilerde güzel ve yücenin durumu ele alırken son bölümde ise ulusların karakteristik özelliklerinde güzel ve yücenin durumu üzerine eğilir.

Güzel ve yüce kavramları üzerine karşılaştırmalı örneklendirmeler yapılırken, özellikle birinci bölümde, Kant üzerindeki Burke etkileri açıkça görülmektedir. Hoşlanma ve hoşlanmama duygusunun çeşitli hissedilme biçimlerinin, bu duyguları harekete geçiren dış faktörlerin özelliklerinden çok, Kant, insanlarda bu şeylerin uyandırdığı haz ya da acıyı duyma yatkınlığı ile ilgili olduğunu belirtir. Bu da, bir insanın haz aldığı şeyden başka birisinin tiksinişinin nedeni olarak gösterilir.

Kant hem güzellik duygusunun hem de yücelik duygusunun insanlarda farklı biçimlerde hoşnutsuluk bıraktığını belirtir.

“Karla kaplı doruğu bulutların üzerine yükselen bir dağın görüntüsü, şiddetli bir fırtınaya ilişkin betimleme ya da Milton’ın cehennem krallığını tasviri⁸³ zevk uyandırır, ama korkuyla; diğer yanda, çiçeklerle kaplı çayır, derelerin kıvrılarak aktığı ve sürülerin otladığı vadi görüntüsü, [Vergilius’un]⁸⁴ Elysium tarifi ya da Homeros’un Venüs kemerini tasviri de hoş, ama şen ve gülümseten bir duyuma

⁸³ Kant’ın burada bahsettiği bu tasvir Burke tarafından da **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma** adlı eserinde kullanılmıştır. Bkz., s.63.

⁸⁴ Burke, yüce ve güzel kavramlarının nedenlerine örnekler sunarken **a.g.e.**’de Vergilius’tan da çeşitli alıntılar yapmıştır.

vesile olur. Önceki izlenimi yeterli güçte edinebilmemiz için bir yücelik duygusuna, ikincisini yaşamamız için bir güzellik duygusuna sahip olmalıyız.”⁸⁵

Kant’ın nesnelerde güzel ve yüce duygusunu açıkladığı karşılaştırmalı örneklerde de yine Burke’un etkileri görülebilir. Uzun ağaçlar ve ıssız gölgelerin yüce olduğunu söylerken, çiçeklikler, alçak boyuttaki çitler ve şekille budanmış ağaçların güzel olduğunu belirtir. Gecenin yüce, gündüzün ise güzel olduğunu söyler. O’na göre güzel büyülerken, yüce harekete geçirir.

Kant, yücelik duygusuna bazen bir korku ya da melankoli, bazen merak bazen de yüce bir plana hakim olan bir güzelliğin eşlik ettiğini söyler. Bu durumda ilkinde; **korkutucu** yücelik, ikincisine; **soylu** yücelik ve üçüncüsüne de; **görkemli** yücelik adını verir. Kumul Çölü’nü, uçsuz bucaksız ıssızlıkları barındırdığı ve cinler, gulyabaniler ve hortlaklarla eşleştirdiğimiz için korkutucu yüceliğe örnek olarak gösterir. Mısır piramidleri⁸⁶ ise ona göre soylu yüceliğe örnektir. Çünkü bakıldığı zaman insanı hayal edebileceğinden ötelere götürür. Roma’daki Aziz Petrus Bazilikası ise görkemlidir. Bunun nedeni ise, geniş ve kalın olan çerçevesinde güzellik, etrafındaki altın ve mozaikler öyle dağılmıştır ki, yüce duygusu en büyük etkiyi bırakır.⁸⁷

İkinci bölümde, insanda güzelliğin ve yüceliğin nitelikleri anlatılırken Kant’ın fikirlerinin estetikten ziyade ahlaka doğru kaydığını görüyoruz. Bu bölümde Kant, güzel ve yüce ile ilgili olarak başka türden nitelikler ile insanı tasvir ettiğinde, ahlakın ön planda tutulduğu örnekler veriyor. İnsanların davranışlarındaki erdemlerden, dış görünüşlerine kadar güzel ve yüce ile olan ilgi serimleniyor.

Yüce ve güzelin insan davranışlarında övgüyü hakeden özelliklerle birlikte, dalgalanmalarla birlikte en kusurlu olanlarla birlikte bulunur. Kant, bu özellikleri şöyle adlandırıyor:

“Doğaya aykırı şeyler, kendilerinde yücelik bulunduğu varsayıldığı ölçüde, fiilen çok az rastlansa da, *grotesktir*. Hayal ürünlerini seven ya da hayal ürünlerine inanan herkes *hayalperesttir*; geçici heveslere eğilim insanı *saplantılı* yapar. Diğer yandan

⁸⁵ Immanuel Kant, **Güzellik ve Yücelik Duygularımız Üzerine Gözlemler**, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Hil Yayın, 2010, s. 8.

⁸⁶ Kant bu örneği daha sonra **Yargı Gücünün Eleştirisi**’nde de kullanacaktır.

⁸⁷ Kant, **Güzellik ve Yücelik Duygularımız Üzerine Gözlemler**, s.10.

eğer soylu, güzellik duygusundan tamamen yoksun olursa, bozulur ve ona yüzeysel denir. Böylesi bir erkeğe, eğer gençse *hoppa* denir; orta yaşlıysa, *züppe*. Yücelik en çok yaşlılara gerekli olduğundan, yaşlı bir züppe doğadaki en rezil yaratıktır; tıpkı kaprisli bir gencin en katlanılmaz ve çirkin yaratık olması gibi. Şaka ve canlılık, güzellik duygusuyla ilgilidir. Yine de çoğu zeka, olması gerektiği gibi, ışık saçabilir ve bu, böyle olduğu ölçüde yücelikle az çok ilgili olabilir. Neşesinde bu karışıma rastlamayan kişi *gevezelik ediyordur*. Durmadan çene çalan kişi *ahmaktır*. Akıllı kişilerin bile arada bir gevezelik ettiği ve işleri altüst etmeksizin akıllı-fikri kısa süreliğine askıya almak için kişinin zekasının zayıf olmasının gerekmediği kolayca fark edilir. Sözleri ya da hareketleri insanı eğlendirmeyen ya da duygulandırmayan kişi *yavandır*. Yavan kimse, yine de ikisini de yapmaya çabalarsa *can sıkıcı* olur. Sıkıcı kişi kibirliyse budaladır.”⁸⁸

Kant’ın renkler konusunda da Burke ile aynı fikirde olduğunu görmekteyiz. Karanlık, koyu renkleri yüce olarak tanımlarken, açık renkleri ise güzellikle ilişkilendirir.

En yüksek erdem olarak yüceyi gösteren Kant, sevimli ve güzel olan ile erdemle uyum sağladığı ölçüde soylu sayılabilecek ahlaki niteliklerden bahseder. Bunlara örnek olarak sempati duygusu ile hoşgörü duygusu gösterilebilir. Bu iki duygu, güzel işlerin zeminini oluşturan duygulardır. Erdemle ilişkileri açısından soylu olsalar da bu duygular erdemin dolaysız zeminini oluşturamazlar. Bu nedenle Kant, bunlara edimsel erdem denilirken, ilkelere dayananlara ise sahici erdem der. İlk grup güzel ve sevimli iken, ikinci grup yüce ve saygıdeğerdir. Bu duygular, ortak iyilik duygusunu yaratmaya yetmeyeceği için Tanrı’nın içimize bir duyguyu daha yerleştirdiğini belirtir. Bu duygu da onur ve onun sonucu olan utanç duygusudur. Bu duygu, başkalarının değerleri ile yargılarını belirlemede etken rol alır, fedakarlıkların nedeni olur.

Kant’ın, bazı ortak karakteristik özelliklerle gruplandığı insanlar üzerinden verdiği örneklerden ahlaki olarak yüceyi, güzelden üstün tuttuğunu anlıyoruz. Antikçağ’dan gelen ve kısmen modern dönemde de kullanılmış olan Dört Mizaç⁸⁹

⁸⁸ A.e. s.15-16.

⁸⁹ “Ahat-ı Erbaa ve Dört Mizaç: Antik inanç ve felsefelerden kaynaklanan dört öge yaklaşımının bir uzantısı olarak, modernlik öncesi çağlarda kısmen insan bilimlerini de etkilemiş, günümüzde ise bilimselliği kanıtlanamamış bir tıp kuramıdır. Türkçe’ye tam olarak doğru olmayan bir biçimde ‘dört sıvı kuramı’ olarak çevrildiği olur: sözü edilen dört ‘sıvı’ aslında dört ‘hılt’ır ve bu sözcük ‘karışabilen, karışmış olan’ anlamına gelir. Bu yaklaşıma göre, kişinin sağlamlık durumu, kan, sarı safra, kara safra ve lenf denen hıltların o kişiye özgü dengesine bağlıdır ve hastalıkların temel nedeni bu dengedeki bozulmalardır. Her kişide bu maddelerden biri, onu oluşturan karışımında baskın halledir

kuramına göre gruplandırılan insanlar ve onlara atfettiği kimi özellikler bu durumu doğrular niteliktedir.

Kant'a göre ahlaki duygu eksikliği en fazla *lenfailer*de görülür. Hem insan doğasının güzelliğini ve asaletine sahip, hem de sıkıntıya düşmüş bir ruhun melankoliye yaklaşmış haline sahip olan yani ilkelere dayanan, erdemli anlayıştakiler *sevdaviler*dir. Yüreği güzel olan, iyilik sever kişiler, yüceden ziyade güzele yakın oldukları için eğlenceye de kolay kapılabilirler. Bu özellikleri taşıyan karakterdekiler *demeviler*dir ve edimsel erdem dediğimiz özellikleri onlarda aramalıyız. Onur duygusu ise genellikle *safravilerin* özellikleridir.

Davranışları bakımından en çok sevdavileri öven Kant, sırasıyla demevisi ve safravilerin karakterlerini de açıklar. Lenfailerin ise güzel ve yüce bakımından değinilecek özelliklere sahip olmadıklarını belirtir.

Duygular, hiçbir biçimde tek tip olmadığı için, duygularla ilgili anlaşmaya varmanın zorluğuna dikkat çeken Kant, gözlemlerine dayanarak soylu ve erdemli insanların iyicil dürtülerle hareket ettiklerini, ilkelere göre davrandıklarını ve aynı ölçüde olmasa da içlerinde onur aşkı bulunduğunu vurgular.

Öncelikle genel bağlamda insanları karakterleri bakımından yüce ve güzele göre ele alan Kant, eserin üçüncü bölümünde ise cinsler arasındaki güzellik ve yücelik duyguları üzerinde durur. Güzel ve yüce kavramlarının insan davranışlarındaki hangi özelliklerle ilişkili olduğuna dair yine ahlaki belirlemelerde bulunur.

Kant'ın genel eğilimi, kadının güzele erkeğin ise yüceye daha fazla sahip olduğudur. Ancak şunu da göz ardı etmez. Kadın, yüce ile ne kadar uyumlu bir şekilde güzelse, o kadar idealdir. Erkek için de aynı durum geçerlidir. Ancak doğaları gereği her iki cinsin özellikleri de, güzele yakın olma ya da yüceye yakın olma bakımından birbirlerinden ayrılırlar.

En genel bağlamda kadınların güzel kavramı ile birlikte gelen zarif, narin, hoş gibi özelliklere sahip olduğunu belirtirken, bu özelliklerden erkeklerin etkilendiğini

ve hangi hılın baskın olduğu, kişinin mizacını belirler. Karışımında kanın baskın olduğu kimseler *demevisi*, sarı safranın baskın olduğu kimseler *safravi*, lenfin baskın olduğu kimseler *lenfai* ve kara safra da denilen sevda hılının baskın olduğu kimseler *sevdavi* mizaca sahiptir." A.e. s. 20-21, (ç.n.)

ekler. Erkeklerde ise, yüce kavramına eşlik eden soylu, cesur, güçlü gibi özellikler ön plandadır.

“Kadının kendisine ait üstün bir güzellik duyarlığı vardır; ama bir erkekte rastlanabileceği ölçüde de soyluluk duyarlığına sahiptir. Öte yandan erkeğin kararlı bir soyluluk duyarlığı vardır ve bu, onun niteliklerine ait bir olgudur; ama bir kadında bulunduğu ölçüde de güzellik duyarlığına sahiptir. Bundan şu sonuç çıkmaktadır: Doğanın amacı cinsel eğilimle erkeği soylulaştırmaya ve aynı şekilde kadını güzelleştirmeye yöneliktir. Bir kadın, bazı yüksek içgörülere sahip olmamasına, ürkek olmasına, ciddi işlere uygun olmamasına ve benzeri şeylere fazla içerlemeyiz; güzeldir ve kendisine hayran bırakır, bu yeterlidir. Diğer yandan, bir erkekteki tüm nitelikleri talep eder ve ruhunun yüceliği, erkekte bulunduğu ölçüde bu soylu niteliklere değer vermeyi bilmesiyle kendini gösterir. Yoksa, kaba saba suratlılara sahip bu kadar çok erkeğin hangi meziyetlere sahip olurlarsa olsunlar, bu kadar iyi yetişmiş ve güzel kadını eş olarak kazanması nasıl olanaklı olurdu!”⁹⁰

Kadın ve erkeğin, yüce ve güzelle birleşen karakterleri ile birbirleri ile olan ilişki durumlarının özetini Kant, yukarıdaki gibi verir. Kant, kadın erkek ilişkilerinin ahlaki boyutlarına da şu şekilde değinir:

“Evlilik yaşamında, birleşen çift, deyim uygunsa, erkeğin anlayışıyla ve karısının zevkiyle canlılık kazanan ve yönetilen tek bir ahlaki kişi oluştururlar. Zira deneyimle edinilen içgörü konusunda sadece erkeğe ve duygulardaki özgürlük ve kesinlik konusunda da sadece kadınlara itibar edilemez; bununla birlikte, bir yatkınlık ne kadar yüceyse, çabalarının en büyük hedefini sevilen bir nesneyi memnun etmek olarak belirlemeye o kadar çok eğilimlidir ve aynı şekilde ne kadar güzelse, bu çabayı hoşgörüyü ödüllendirmeye o kadar çok çalışır.”⁹¹

Kant, ulusal karakteristik özellikleri olarak güzel ve yüceyi değerlendirirken kitaptaki son bölümde, niyetini de belirtir. Bu iki duygunun uluslardaki karakterlerini detaylı olarak değil, fakat dışa vurulan birkaç özelliği ana hatları ile vereceğini ifade eder. Uluslar arasında görülen farklılıkların ise, olumsal olup olmadıkları, zamana ya da yönetim biçimine bağlı bulunup bulunmadıklarını incelemeyeceğinin altını çizer.

Ulusların karakter özelliklerine yönelik iki tür güzellikten ve üç tür yücelikten bahseden Kant, eşleştirmelerini şu şekilde yapar: Büyüleyici ve ayartıcı olan ve yücelikten de bir şeyler barındıran, bu duyguda, zihnin düşünceli ve vecit

⁹⁰ A.e. s.46.

⁹¹ A.e. s. 47-48.

halinde olduğu birinci türdeki güzellik İtalyanlara aittir. Zihnin gülümser ve neşeli olduğu güzellik ise Fransızlara daha uygun gözükmeştir. Yücelikte ise, maceracılığa eğilimli olan korkutucu türden özellik İspanyollara aittir. Soylu olan yücelik İngilizlere, görkemli olan yücelik ise Almanlara aittir.

Ulusların güzel ve yüce ile ilgili karakterlerinin sanata nasıl yansıdığını ise Kant şöyle değerlendirir:

“İtalyan dehası kendisini özellikle müzik, resim, heykel ve mimaride göstermektedir. Bütün bu sanatlar, Fransa’daki güzellikleri daha az etkileyici olmasına karşın, orada da benzer bir ince zevkle karşılaşılır. Kusursuz şiir ya da hitabet zevki Fransa’da daha çok güzele, İngiltere’de yüceye denk düşer. Güzel şakalar, komedi, gülünç yergi, aşıkane cilveleşme, hafif ve doğal olarak akıcı yazı Fransa’ya özgüdür. Diğer yandan İngiltere’de köklü içerikli düşünceler, trajedi, epik şiir ve genel olarak Fransız çekiciyle dövölüp geniş bir alanı kaplayan ince yapraklara dönüştürülebilen som altından kavrayış keskinliği vardır. Almanya’da kavrayış keskinliği hala sac bir levhadan parıldar. Daha önceleri kabaydı ama izlediği örnekler ve ulusun anlayışıyla daha çekici ve soylu oldu – ama çekiciliğinin naifliği daha az, soyluluğunun azmi daha zayıftır.”⁹²

Kant, sanat konusunda ulusların eğilimlerini analiz ettikten sonra ahlak konusunda da benzer saptamalarda bulunur. Yukarıda bahsi geçen ulusların karakterleri hakkındaki öne sürümlerinin, günümüzde hala geçerliliğini koruması takdire şayandır. Kant, Avrupa’lılar dışında daha sonra dünyadaki her kıtada bulunan uluslardan örneklerle karakteristik özelliklerine de değinir. Bu bölümde şaşırtıcı olan bir nokta ise, Königsberg’den hayatı boyunca ayrılmamış olan bir insanın, ülkesinin komşularından öte, neredeyse tüm dünya ulusları ile ilgili olarak belirlemelerde bulunmasıdır.

Gözlemler, idelerin bir kolunu içerirken, Kant, bunları *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde daha titiz bir edayla yüce bölümünde karşımıza çıkarır ve Kant’ın Alman ve İngiliz estetikçileri ile yüce üzerine çalışmalarında benzerliklerini açıkça gösterir.⁹³

⁹² A.e. s.50.

⁹³ Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, s.52.

Kant'ın güzel ve yüce ile ilgili görüşlerine, özellikle estetik bağlamda *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde yer verdiğini biliyoruz. Bu bölümden sonra güzel ve yücenin 3. *Kritik*'te nasıl serimlendiğine değineceğiz.

2.3. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde 'Güzel'in Analitiği

Yargı Gücünün Eleştirisi'nde, Kant'ın eleştirel döneminin tutarlı tarzda diyebileceğimiz yansımalarını görmekteyiz. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde izlemiş olduğu, çalışmasının içeriğini serimleme ve başlıklandırma yöntemini *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde de uygular. Analitik-diyalektik ayrımı ile kategorileri gruplandırmak için adlandırdığı başlıkların beğeni yargısının momentlerini⁹⁴ ifade etmek için kullanılması, bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Kant'ın yargının mantıksal işlevlerini, başka bir deyişle kategorilerin gruplandırılma sistemini beğeni yargısında da kullanması soru işaretlerini de beraberinde getirebilir. Ancak Kant'ın estetik yargının ortaya çıkış sürecinde de ön planda tuttuğu zihinsel yetilerimizin (anlama yetisi ve hayal gücünün) oyununun uyumu nihayetinde ortaya çıkan estetik yargının çözümlenmesinde yine anlama yetisinin saf kavramları yani kategorilerini gruplandırmada kullandığı başlıkları kullanması şaşırtıcı değildir. Taylan Altuğ şöyle der:

“Estetik düşünüm, *kategorial belirleme* tarzında olmasa da, yine de yargıda bir tür ‘mantıksal işlev’ –farklı tasarımlara birlik verme işlevi- gerçekleştirir. Nitekim estetik deneyim, anlama yetisinin *şematizm* kurallarına göre, bir görüş çokçeşitliliğine birlik vermek suretiyle, yani nesnenin bir kavram altına konulması ile değil fakat çokçeşitliliğin ‘ayrım içindeki birliği’nin düşünümsel görüşü (algısı) ile, ‘bir’ ve ‘çok’un birliğinin düşünümsel görüşü ile meydana getirilir. Estetik deneyim *özdeşlik* mantığı tarafından değil, fakat *benzerlik* mantığı tarafından yönetilir. Burada, çokçeşitliliğin birlik ilkesi, nesnelliğin öğelerinin karşılıklı benzerliğine dikkat gösterir. Bu mantığın temel epistemolojik kategorisi, ‘kavram altına koyma’ değil, fakat ‘*düşünüm*’dür.”⁹⁵

Yargı Gücünün Eleştirisi'nin nasıl organize edildiğine bakacak olursak, iki kitaptan oluştuğunu görebiliriz. İlk kitapta, Kant, estetikle ilgili görüşlerini anlatırken, ikincisinde teleolojiden bahseder. 3. *Kritik*'te bu iki kitabı birleştiren

⁹⁴ Kelimenin İngilizce ve Almanca karşılığı ‘moment’ tir. Türkçe’de de, ‘kıpı’, ‘uğrak’ gibi karşılıklar verilmiştir. Ancak biz hem kullanılan Türkçe kelimelerin kavramın tam karşılığını vermediğini düşündüğümüzden, hem anlaşılabilirliğin daha kolay olacağına inandığımız için, hem de ileride detaylıca yapacağımız açıklamalardan dolayı kavramı ‘moment’ olarak anmaya karar verdik.

⁹⁵ Altuğ, *Kant Estetiği*, s. 51.

ortak payda yargı gücüdür. İkisini ayıran temel ise, estetik yargılarda haz ya da hazzsızlık duygusunun başrolde olmasıyken, teleolojik yargılarda bu öznel durumun bulunmamasıdır. Yani teleolojik yargılar, nesneldirler. Teleolojik yargıda bulunduğumuzda yargı gücü kavram içerirken, estetik yargıda böyle bir durum söz konusu değildir.

Kant'ın estetikle ilgili olan *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin ilk kitabı, aynı zamanda tezimizin kapsamı içerisine giren kitap, iki kısma ayrılır. İlk kısım Estetik Yargı Gücünün Analitiği olarak adlandırılırken, ikinci kısım Estetik Yargı Gücünün Diyalektiği olarak serimlenir. İlk kısmın, dış dünyaya ilişkin problemleri ele aldığını söyleyebiliriz. İkinci kısım ise daha ziyade 'ide'lerle hesaplaşır ve metafiziksel problemlere meyillidir. Kant'ın estetiğinin esas parçasını oluşturan kısım Analitik'tir.⁹⁶

Analitiğin başlarında, Kant, beğeni yargısı ile ilgili analizlerde bulunur. Bu analizlerin sonucuna dayanarak, daha sonra çeşitli sorunlarla ilgili açıklamalarda bulunur. Kant'ın, beğeni yargısının analizlerinin sonuçlarına dayanarak bütün yapısını inşa ettiği estetiği için, başlangıç noktasının beğeni yargısı olduğunu söylemek hiç de yanlış olmaz. Beğeni yargısının analizini yapmak için Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki saf anlama yetisinin kavramlarını, yani kategorileri bir rehber olarak kullanır.

Kant her ne kadar kategorik gruplandırma başlıklarını beğenin çözümüne için de kullanıyor olsa da, burada söz konusu edilen gruplandırma, kategorilerden tamamen farklı bağlamda ele alınır. Hatta kategorilerdeki mantıksal işleyişin beğenin çözümlemesinde paradoksal bir girişime tanıklık ettiği söylenebilir. Nitekim Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, Güzelin Analitiği kısmında beğenin çözümlemesini yaparken bu başlıklara 'moment' adını verir. Sözü edilen paradoks ise şöyle karşımıza çıkar: hoşlanma ama ilgiden bağımsız, evrensel ama kavramsız, amaçlılık ama bir amaç tasarımıandan bağımsız, zorunluluk ama kanıtlamasız.⁹⁷

Beğeni yargısının tüm analizleri, beğeni yargısının momentleri ile çözümlenir. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde Kant, on iki kategorinin tablosunu verir.

⁹⁶ İçerik olarak böyle bir ayırım *Saf Aklın Eleştirisi*'nde de izlenmiştir.

⁹⁷ Altuğ, *Kant Estetiği*, s. 52.

Kategoriler bu tabloda dört gruba ayrılmıştır ve her bir grubun da başlığı vardır. Bu başlıklar: nicelik, nitelik, ilişki ve kipliktir. *1. Kritik*'te, bilme yetisinin en az bir yargısı, doğası gereği bu dört gruptaki kategorilerden bir tanesi ile mutlaka ilgilidir. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, (yine bilme yetilerimiz ile ilgisi olması bakımından) beğeni yargısını dört moment olarak ele alır:

Birinci Moment: **Nicelik** (*Çıkarırsızlık*)

İkinci Moment: **Nitelik** (*Evrensellik*)

Üçüncü Moment: **İlişki** (*Amaçsız-Amaçlılık*)

Dördüncü Moment: **Kiplik** (*Zorunluluk*)

“Moment” kavramını Kant’ın hangi anlamda kullandığı üzerine biraz eğilmek gerekirse, Kant’ın eseri yazdığı dil üzerinden ilerlemek gerekir. Almanca’da bu kavramın karşılığı olacak iki kullanım vardır: “*der Moment*” (masc.) ve “*das Moment*” (neuter). Bu iki kelimenin anlamları farklıdır. “*Der Moment*” kelimesinin zamansal bir anlamı vardır, bir ana atıfta bulunur, bir dakikalık kısım veya zamanda bir an anlamına gelir. Diğer yandan “*Das Moment*” kelimesinin çok farklı bir anlamı vardır. Nihai bir duruma, bir işarete veya bir açıya atıfta bulunur ve *das Drehmoment* (tork)’daki gibi fizikte de kullanılan kelimedir. Latince *momentum* kelimesinin de iki anlamı vardır. Kant’ın da çok iyi seviyede Latince bildiğini düşünürsek, bu kavram da, ilk olarak hareket, değişim, anında, zamanın bir dakikalık kısmı; ve ikinci olarak ağırlık, basınç, itme, nüfuz anlamlarında kullanılır. Kant’ın bu eserinde kavramı ele alış şekline bakıldığında, onun, ikinci anlama daha yakın olduğu gözükmemektedir. Kant, momentleri genelde nedensel aktiviteler olarak düşünmüştür. Örnek olarak, (birinci kategoride olduğu gibi) bir değişimin momentlerden ibaret olmadığını söyler, ancak (ikinci kategoride olduğu gibi) momentlerden *oluştüğunu* ve onların sonucu olduğunu söyler.⁹⁸ Kant, momentleri, yer çekimi momentleri örneğindeki gibi nedenler olarak görür.⁹⁹ Ayrıca İngilizce “moment” kelimesi ‘özellikle bir eksen veya nokta üzerinde hareket oluşturmaya yatkınlık veya bir yatkınlık ölçüsü’nü belirtmek için de kullanılabilir. Bu, fizikteki anlam, günümüzde özellikle de güzellik ve zevk

⁹⁸ Kant, **Critique of Pure Reason**, s.231. [A 208 / B 254]

⁹⁹ A.e., s.203 [A 168 / B 210]

bağlamında okurun genelde aklına gelen anlam değildir. Yine de, anlama yetisinin momentleri ya da yargıların mantıksal momentleri ya da hazzın momentleri derken aklındaki buydu. Kant bu sebeple “*das Geschmacksmoments*” veya “*das Moment des Geschmacks*” der. Ancak “*der Moment des Geschmacks*” demez. Nötr olanı (*das Moment*) kullanır. Bu, yukarıda anlattığımız gibi fizikteki anlama yakındır.¹⁰⁰

Güzelin Analitiği başlıklı birinci kitabında Kant, beğenin tanımlarını geliştirmek için çaba sarfetmez. Basit bir tanımla beğenin ne olduğunu açıklayan Kant’ın keşfetmek istediği, bir nesneye güzel diyebilmem için ne gereklidir sorusuna cevaptır. Beğenin tanımlarını birinci momentin analizini yaparken, bir dipnotta, bunu en başta veriyor:

“Beğenin burada temel alınan tanımlarının onun güzeli yargılama yetisi olduğudur. Ama bir nesneye güzel diyebilmek için neyin gerekli olduğunu beğeni yargısının çözümlemesi ortaya çıkarmalıdır. Bu yargı gücünün reflektif düşünmesinde dikkate aldığı momentleri yargının mantıksal işlevlerinin kılavuzluğuna göre araştırdım (çünkü beğeni yargısında her zaman bir anlama yetisi ile bir bağını kapsar). Nitelik momentini ilk olarak irdelemeye almamın nedeni Güzeli üzerine estetik yargının ilkin onu dikkate almasından ileri gelmektedir.”¹⁰¹

Kant’ın beğeni yargısı ile ilgili olarak iki önemli keşfi vardır. İlki, hayal gücü ve anlama yetimizin yani bilişsel güçlerimizin özgür oyunu olarak adlandırılır. Bu oyun, duyularımız aracılığı ile algıladığımız ve sonunda güzel (ya da çirkin) yargısına ulaştığımız, zihnimizin hoş ya da (hoş olmayan) bir oyunudur. Kant’a göre bir tabloya baktığımızda, gördüğümü sezgisel olarak alıp, götürüp, yeniden toplayıp, hafızadan çağıran hayal gücüdür. Bunun dışında, kavramaya çalışan, betimlenenin ne olduğuna ve ne anlama geldiğine karar veren ise anlama gücüdür.

İkinci keşfinde ise biraz derine iner. Bilişsel güçlerimizin özgür oyununa biraz daha geniş bir perspektiften bakmak gerekir. Kant, burada felsefi sistemine yeni bir a priori kavram ekler. Ona göre, beğeni yargımızın temeline, estetik bakış açımızla ilişki içerisindeki nesneye bir ‘amaçlılık’ yükleriz. Bahsedilen bu

¹⁰⁰ Wenzel, *An Introduction to Kant’s Aesthetics*. s. 13-14.

¹⁰¹ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s.89. [5:203]

amaçlılığın açıklamasının ne olduğuna işaret edecek nesnel bir kriter bulmamız ise mümkün değildir.¹⁰²

Güzelin Analitiğinde Kant'ın yapmak istediği şey, güzel olan nesnenin doğasını araştırmak değildir. Bu bölümde özel bir yargı türü olarak beğeni yargısının yani güzel hakkındaki yargılarımızın doğasını analiz etmeyi hedefler.

Bazı Kant yorumcuları, Kant'ın estetiğinde ikinci momentin merkez noktayı oluşturduğunu ileri sürerler. Ancak genel kanı, ikinci ve üçüncü momentin en önemli oldukları yönündedir. Bu ikisi, Kant'ın analizlerinde ana sonuçları doğuran momentler olarak kabul edilirler ve anlatım bakımından da en çetrefilli olanlarıdır. Ancak biz tezimizde, hepsini önemli sayarak, Kant'ın dört moment ile güzelin analizini nasıl yapılandığına değineceğiz.

¹⁰² Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s.9.

2.3.1. Nicelik Bakımından Güzel

Kant'ın yapmış olduğu analizlerde, **çıkarsızlık**, beğeni yargısının birinci momenti olarak ele alınır. Çıkarsızlık, herhangi bir çıkar olmadan, beğendiğim bir nesneyi güzel olarak adlandırmamdadır. Bu şartlar altında, bu türden bir yargıda bulunurken hiçbir arzu, amaç ya da yönelim içermemesi, hiçbir sosyal, ahlaki ya da entellektüel kaygının taşınmaması gerekir. Aksi halde, ileride de bahsedeceğimiz gibi, bu şartları sağlamayan bir hoşlanma farklı anlamlara sahiptir ve beğeni yargısını doğuran türde bir hoşlanma olamaz.

Güzel nesne üzerine düşünümümüzü saf kılan iki etmen vardır. Bunlardan ilki, yukarıda bahsettiğimiz tarzda çıkarlardan arınmış olması, ikincisi ise anlama yetisi ve hayal gücünün oyunu ile a priori ilke olan amaçlılığa dayanıyor olmasıdır.

Kant, beğeni yargısı ile ilgili yaptığı analizlerin ilk momenti olan nitelik momentinde, beğeni yargısının estetik olduğunu, estetik yargının da kavramsız olduğunu ve özneliliğin altını bir kez daha çizer. O'na göre güzel hakkında verdiğimiz yargılar, anlama yetisi yoluyla, bilgi vermek için nesne ile değil, haz ve hazzsızlık duygusuyla ilintili olarak özne ile ilgilidir. Bu durumda güzelle ilgili yargılarımız, yani beğeni yargılarımız mantıksal değil estetikdir. Kant'ın, bu bölümde, yeniden bu tarzda açıklamalar yapmasının nedeni, kullandığı momentlerin, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde kullandığı tarzda mantıksal karşılığı olmadığını vurgulamak için olabilir. Paul Guyer, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde kullanmış olduğu kategorileri bölümlemek için kullanmış olduğu başlıkların, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde beğeni yargısının analizini yaparken kullanmasını şu şekilde aklar:

“Yargının ‘mantıksal işlevleri’ yargının formlarıdır ya da kategoriler tablosunu bölmek için kullanılan başlıklardır - nicelik, nitelik, ilişki ve kiplik. Estetik yargının kavramsal olmamasına rağmen anlama yetisi ile bir ‘ilişkisi’ olduğu iddiasına dayanarak, Kant bu dört işlevin, bilgi kadar beğeni yargılarının analizi için uygun olduğunu farz etmektedir. Bu kavramların yeni analitiğin amacına hizmet etmesi için tek gerekli değişikliğin ‘nicelik’ ve ‘nitelik’in konumlarının ters çevrilmesi

olduğunu düşünür. Kant Analitik argümanına estetik yargının ilk göz önüne aldığı şey olması sebebiyle, nitelik momentiyile – veya beğenin çıkarsızlığı ile başlar.”¹⁰³

Nicelik açısından güzel ele alınırken, Kant, güzele ilişkin yargılarımızın, estetik bir yargı olduğunu ve kesinlikle güzel ile ilgili bir yargıda bulunduğumuzda, özne ve onun duygusu ile bağlantılı olduğunu ve bu bağlantı neticesinde yargının her zaman estetik olacağını vurgular.

Beğeni yargısının çıkarsızlığına vurgu yapmak için Kant, nicelik momentini serimlerken pek çok zengin örneğe başvurur. Amacını belirtmeye yönelik olarak verdiği örneklerden birisi şöyledir:

“Eğer biri bana önümde gördüğüm sarayı güzel bulup bulmadığımı sorarsa, diyebilirim ki saf aval aval bakmak için yapılmış türden şeyleri sevmem; ya da Paris’te başka hiçbir şeyi kebabçılar kadar sevmemiş olan o kızılderili şef gibi yanıtlayabilirim; ya da, **Rousseau’nın tarzında**, halkın terini böyle gereksiz şeyler üzerinde harcayan büyüklüğün gösteriş düşkünlüğünü ayıplayabilirim; son olarak, kendimi kolayca inandırabilirim ki, eğer kendimi bir kez daha insanların arasında geri dönme umudu olmaksızın ıssız bir adada bulsaydım ve saf dileğim yoluyla böyle nadir bir yapının ortaya çıkmasını sağlayabilseydim, yeterince rahat bir evim olsaydı kendimi böyle bir sıkıntıya bile sokmazdım. Tüm bunlar kabul edilebilir ve onaylanabilir. Ama şimdi söz konusu olan bunlar değildir. Bilmek istediğimiz yalnızca nesnenin tasarımına bende hoşlanmanın eşlik edip etmediğidir.”¹⁰⁴

Kant’ın verdiği bu örnekte, yemek için duyulan arzunun estetik açıdan gayri meşru bir fizyolojik ilgi olması sebebiyle, Paris’in mucizelerine böyle bir tepki açıkça ona göre estetik değildir (ki bu durum aşçılığın bir sanat olabileceğinin önünü kapatmaz.) Bir şeye, ‘güzellik’i bu nedenlerle atfetmek yanlış olur. Bu nedenler, güzel nesnenin kendisine dışsaldır. Yani beğeni yargımıza söz konusu olan nedenlerden değildir. Bu tip dışsal unsurlardan kurtulma fikri, başta estetik yargıyı bir şeyin saf tecrübe edilmesine dayanır şeklinde tanımlanması, Kant’ın bu konudaki görüşlerini daha açık kılar.¹⁰⁵

Kant, beğeni yargısında çıkarsızlığın rolünü etkin bir şekilde açıklayabilmek için beğeni yargısının verilmesinde önemli aşamalardan biri olan ‘hoşlanma’nın

¹⁰³ Guyer, **Kant and the Claims of Taste**, s.110.

¹⁰⁴ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 90. [5:205]

¹⁰⁵ Burnham, **An Introduction to Kant’s Critique of the Power of Judgement**, s. 50.

çeşitlerine değinir. Kant, hoşlanmanın çeşitlerini serimlerken, özelliklerinin ve ayrımlarının üzerinden tekrar tekrar geçer. Bu vurgunun nedeni olarak Wenzel, Kant’a göre üç tür hoşlanma olduğunu ve daha fazlasının kesinlikle olamayacağını varsaymamız için Kant’ın titizlikle bu konunun üstünde durduğu şeklinde açıklar.¹⁰⁶

Kant’ın ele aldığı üç tür hoşlanma [**Wohlgefallen**]; duyularımız aracılığıyla edindiğimiz ve çıkar içeren hoşlanma, iyi ile bir tutulan ve arzulama yetisi ile ilişki içerisinde olan hoşlanma ve beğeni yargısını belirleyen, anlama yetisi ve hayal gücünün uyumu sonucu ortaya çıkan tamamen çıkarsız olan hoşlanmadır.

Beğeni yargısını belirleyen hoşlanma türü olan, güzelde hoşlanma, Kant’ın Kopernikusçu Devrimi’ni¹⁰⁷ hatırlamamıza neden olacak türden bir belirlemedir. Kant, güzelin nesnede olmadığını, nesneyi güzel bulmamın nedeninin anlama yetisi ile hayal gücünün uyumunun sonucunda hissettiğim hoşlanmadan kaynaklandığını, yani güzel yargısını verenin özne olduğunun altını çizer. Bu konuda Wenzel şöyle der:

¹⁰⁶ Wenzel, **An Introduction to Kant’s Aesthetics**, s. 23.

¹⁰⁷ “Bu ‘sübjektiflik’, Kopernikusçu dönüşümün genelinde ifade ettiği anlamdan başka bir anlam taşımaz. O, çıkış yolunun objede değil, tersine belli bir objektiflik formuna (ister teorik, ister etik veya isterse estetik tarzlarda olsun) dayanması gereken bir özel bilgi yasallığında (akıl düzeninde) aranması gerektiğini gösterir. Bu bir kez kavrandı mı, bireysellik ve keyfilik anlamlarına tutuklanmış olan ‘sübjektiflik’ kavramının tüm bu gibi yan anlamları ortadan kalkar. Burada içinde bulunduğumuz bağlamda, ‘sübjektiflik’ kavramı, tam da bilginin aklın bir zorunlu yöntemi ve bir genel yasası içinde temellendirilebilirliğini ifade etmektedir. Örneğin Kant’ın uzay öğretisine soktuğu ‘sübjektiflik’, uzayın ‘öz’ünün bir ‘uzay tasarımı’ analiziyle veya bireysel psikolojik öğelerin gösterilmesiyle belirlenmesi anlamında bir ‘sübjektiflik’ değildir; tersine, burada ‘sübjektiflik’ten kastedilen şey, bizim uzayı kavrayışımızın geometri bilgimizin doğasına bağlı olmasıdır. ‘Transsendental’ inceleme, uzayın ne olmak zorunda olduğunu sorar. Uzay hakkındaki bilgimiz öyle olmalıdır ki, geometrik aksiyomların içeriğini hem genel ve hem somut, hem koşulsuz-kesin ve hem de salt görüsel yoldan *bilmemiz* mümkün olsun. Öyleyse, bilgi *objesinin* özelliğini belirlemek için, işe bilgi *işlevlerinin* özelliğini ele almakla başlamak gerekir. Böyle olunca, burada söz konusu olan ‘sübjektiflik’, bilgi işlevlerinin bir özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Sayılar dizisi nasıl ki sayma ‘ilke’sinden çıkıyorsa, uzay ve zaman içindeki objeler düzeni de deney bilgisinin ilkeleri ve koşullarından, yani nedensellik ve karşılıklı etkileşim ‘kategoriler’inden türer. Bunun gibi, her türlü gereklilik tasarımını kendilerine dayadığımız ve bize özgürlük düşüncesi içinde açık olan etik buyrukların formunun ne olduğu sorusu, yani teorik alan dışındaki bir başka alana ait ilkelerin niteliği sorusu, gözümüzün önünde açıklık kazanır. ‘Akıl’ın bu sübjektifliğinin, keyfilik veya psikolojik-fiziksel kökenli bir ‘organizma sübjektifliği’ne dönüştürülmesi artık imkânsızdır. Çünkü Kantçı anlamdaki ‘sübjektiflik’, tam da bunları aşmak için, onun ‘transsendental’ olduğunu göstermek için konumlanmaktadır.” Cassirer, **Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi**, s. 204-205.

“ ‘Güzelde hoşlanma’ bir şekilde güzelden ve bir tür tatminden¹⁰⁸ ‘yaratılmış’ gibi düşünülmemelidir. Durum, birşeyin kendisinin güzel olması ve bundan keyif almak değil, türemiş bir şekilde, ‘güzelde hoşlanma’ şeklinde adlandırılır. Tam tersine, bir şey ‘güzel’ olarak adlandırılır. Çünkü ‘güzelde tatmin olma’ duygusu yaşarız. Bu sebeple bu özel tatmin türüne ve içine nelerin girdiğine çok fazla şey bel bağlar ve Kant’ın analizine güzel ile değil ‘güzelde hoşlanma’ ile başlaması oldukça planlıdır.”¹⁰⁹

Kant’ın sözünü ettiği diğer hoşlanma türü ise, hoş olandan hoşlanma durumuna işaret eder. Duyularımızdan gelen hazzın yarattığı bu hoşluk duygusu, çıkar ile bağıntılıdır. Kant’a göre hoş giden her şeyin hoş gitmesinin nedeni kendisinde hoş olmasından kaynaklanır. Bu durum değişik dereceleri de adlandırabilmemize olanak verir: şirin, keyifli, sevimli, sevindirici gibi.

Kant ayrıca, duyularımızın verdiği hazdan doğan hoşluğun öznelliğinin altını çizirken, karışıklığa mahal vermemek için onu bilgimize konu olan duyudan ayırır:

“ ‘Duyum’ sözcüğü ile duyunun nesnel bir tasarımını anlarız; ve yanlış anlaşılma tehlikesinden kaçınabilmek için, her zaman öznel kalması gerekeni ve saf olarak bir nesnenin tasarımını oluşturmamayı sıradan ‘his’ adıyla adlandıracağız. Çayırın yeşil rengi, bir duyu nesnesinin algısı olarak, **nesnel** duyuma aittir; bunun hoşluğu ise **özel** duyuma aittir ki, bununla hiçbir nesne tasarımlanmaz; o, duyguya aittir ve bununla nesne hoşlanma (ki nesnenin bilgisine tabi değildir) nesnesi olarak görülür.”¹¹⁰

Üçüncü hoşlanma türü ise, iyiden hoşlanmadır. Kant’a göre akıl aracılığı ile yalnızca kavram yoluyla hoş giden bir şey iyidir. Bu süreçte, amaç kavramı da içerilir ve aklın arzulama yetisi ile olan ilişkisinde çıkar kapsanır. Hoş olan, pek çok durumda iyi olan ile karıştırılır. Ancak bu iki sözcük hiçbir zaman birbirleri ile yer değiştiremezler. Bu durumun tasdiki, Kant’a göre en basit örneklerde bile görülebilir:

“Giderek en sıradan konuşmada bile Hoş iyiden ayırdedilir. Baharatlar ve başka katkılar yoluyla beğenilen bir yemek için hiç düşünmeden onun hoş olduğu söylenir, ve aynı zamanda iyi olmadığı kabul edilir; çünkü her ne kadar duyulara **dolaysızca**

¹⁰⁸ Kelimenin esas karşılığı Almanca’da *Wohlgefallen*’dır. İngilizce’de *Satisfaction* olarak kullanılmaktadır. Yazar, İngilizce’de yaygın karşılık olan tatmin olmadan ayırmak adına, metinde aynı kelimeyi *tatmin olma* ve *hoşlanma* anlamlarında kullanmıştır.

¹⁰⁹ Wenzel, *An Introduction to Kant’s Aesthetics*, s. 23.

¹¹⁰ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 92. [5:206]

haz verse de, dolaylı olarak, sonuçlara bakan akıl tarafından görüldüğünde, beğenilmez. Sağlık hakkında yargıda bulunurken bile bu ayrım göze çarpabilir. Sağlık, ona sahip olan herkes için dolaysızca hoştur (en azından olumsuz olarak, tüm bedensel acıların yokluğu olarak). Ama iyi olduğunu söyleyebilmek için akıl yoluyla amaçlar ile ilişki içine alınmalı, bizi her işimiz için istekli kılan bir durum olduğu görülmelidir. Son olarak, mutluluk açısından herkes kendinde yaşamın hoşluklarının en büyük toplamına (süre açısından olduğu kadar çokluk açısından da) gerçek, giderek en yüksek İyi diyebileceğine inanır. Ama akıl buna karşı çıkar. Hoşluk hazdır.”¹¹¹

Çıkarsızlık, güzelde hoşlanmanın en temel işareti olarak görülebilir. Bununla birlikte, Kant, insanlar, hayvanlar ve ruhlar arasında hoşlanmanın türleri üzerinden bir kıyaslama yaptığında, güzelde hoşlanmanın yalnızca insanlara ait olduğunu gösterir.

“Hoşluk, akıldan yoksun hayvanlar için de geçerlidir; Güzellik ise yalnızca insanlar, akılsal varlıklar olan hayvanlar, yalnızca akılsal değil (ruhlar) ve aynı zamanda hayvansal da olan varlıklar için geçerlidir. İyi ise, genel olarak her akılsal varlık için geçerlidir. Bu önerme, gerekçelendirilişini ve açıklanışını ancak gidişte tamamlayabilecek bir önermedir. Hoşlanmanın bu üç türü arasında, Güzeli beğenme, çıkarsız ve özgür tek hoşlanma türüdür.”¹¹²

Yukarıda Kant’ın örneklerini serimlediği hoşluk ve iyi arasındaki ayrımlara rağmen, ortak oldukları bir nokta vardır. O da, her ikisinin de her zaman nesnelerinde bir çıkar ile bağlı olmalarıdır. Yarar taşıyan iyyinin çıkarlı olmasına ek olarak, saf olan ve her bakımdan iyi yani ahlaksal iyi de kendisi için en yüksek çıkarı taşır. Çünkü o, iyi istencin, akıl yolu ile arzulananın nesnesidir.

Çıkarsızlık momentinin, beğeni yargısı bağlamındaki konumunu toparlayacak olursak, öncelikle nesneleri sunumlarımızdaki pek çok parça arasındaki ayrımı anlamamız gerekir: İlk olarak, basitçe ‘duyu’ olarak adlandırılan içerik vardır. Bu, çiçeklerin renklerini veya kokularını, bir müzik aletinin ses niteliklerini, veya bir sarayın kıyaslanabilir özelliklerini (örnek olarak, ihtişamlı kumaşlar) içerir. İkinci olarak, Kant’ın sadece uzay veya zaman olarak tanımlanabilecek özellikler olarak adlandırdığı biçim vardır. Örnek olarak, çiçeğin şekilleri, kuş şakımasında veya

¹¹¹ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 93-94. [5:208]

¹¹² A.e. s. 95. [5:210]

müzikte notaların akışı, dansa biçimlerin hareketi veya sarayın salt mimari tasarımı. Üçüncü olarak, yukarıdaki parçalara fizyolojik seviyede ilgi duyarak verilen tepkiler vardır. (Ben bu rengi seviyorum çünkü sıcak ve rahat hissetmemi sağlıyor.) Kant bu tepkiyi kabul edilebilir olarak adlandırır. Dördüncü olarak, herhangi kavram seviyesinde çıkar bağlamında verilen tepkiler vardır (Öğretmenlik görevimde bana iyi bir örnek sağlayacak bir resme pragmatik yaklaşımım veya Versailles'e ahlaksal olarak yaklaşımım). Tüm bunlar ‘iyiye’ verilen tepkilerdir. Beşinci olarak, saf biçime *estetik* tepki vardır ki şimdiye kadar evrensel ve kabul edilebilir veya iyiye olan çıkarımdan bağımsız olarak tanımlanmışlardır. Şu durumda güzelin çıkarsız yargısı nesnenin duyu içeriğini de göz önüne almamalıdır. Tabi ki bunun bir sebebi his söz konusu olduğunda ortaya çıkan hazzın mutlaka saf öznel olmasıdır. Bu sebeple evrensel olmamasıdır. Biçimden ortaya çıkan hazzın en azından evrensel olma ihtimali vardır.¹¹³

Kant, beğeni yargısının nicelik momentinin sonunda vardığı sonucu şöyle açıklar:

“*Beğeni* bir nesneyi ya da bir tasarım türünü *hiçbir çıkar olmaksızın* bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine *güzel* denir.”¹¹⁴

Beğeni yargısında çıkarsızlık¹¹⁵, ikinci moment olan evrensellik ele alındığında, daha anlaşılır olacaktır.

¹¹³ Burnham, **An Introduction to Kant’s Critique of the Power of Judgement**, s. 51.

¹¹⁴ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 96. [5:211]

¹¹⁵ Paul Guyer, **Kant and the Experience of Freedom** adlı eserinde ‘The Dialectic of Disinterestedness I-II’ başlıkları altında on sekizinci yüzyılın tarihsel ve daha geniş bir perspektiften ele alır. İlk ciltt, Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Burke, Lord Kames, Baumgarten, Mendelssohn ve diğerlerini tartışırken, ikinci cilt ise Schiller’e adanmıştır. Bu bölümlerde Guyer çeşitli zengin ve detaylı argümanlar sunar. Paul Guyer, **Kant and the Experience of Freedom**, USA, Cambridge University Press, 1996, s. 27-131.

2.3.2. Nitelik Bakımından Güzel

Kant'ın beğeni yargısının momentleri arasında, tartışmalı olarak görülen momenti, nitelik momentidir. Kant, nitelik bakımından güzeli dört ayrı başlık altında inceler. İlk bölümde, çıkarsızlık ile ilişki içerisinde psikolojik ve fenomenolojik karakterlerin izlerini görüyoruz. Bu bölüm, beğeni yargısında bulunan kişinin iç gözlemi üzerine kuruluyor. Kant bu durumda okuyucuya iki rol yüklüyor. Bir tanesi filozofun, dışarıdan bakışının rolü iken, diğeri aktüel olarak beğeni yargısında bulunan birisinin iç gözlemi olarak gösteriliyor. Bu hususta, dikkat edilmesi gereken nokta, aktarılanların iç gözlem aracılığıyla mı yoksa, filozofun gözünden dışarıdan bakışı mı yansıttığı olmalıdır.

“Bu durum gerçekten işi daha da karmaşık hale getiriyor ve Kant'ın argümanlarını takip etmek isteyen birisi, şu iki aşama (dışarıdan-içeriden) arasındaki farkı ayırt etmede dikkatli davranmalıdır: mantıksal-felsefi olan (dışarıdan) ya da psikolojik-fenomenolojik olan (içeriden).”¹¹⁶

Kant'ın bu bölümde öne sürdüğü, evrensel hoşlanmanın nesnesini kavram içermeden sunulmasında verdiğim yargının güzel olarak adlandırılması, aslında bir önceki bölümde çıkarsız olarak bir nesneden hoşlanmamdan türetilmiştir. Kant'ın şu argümanına bakacak olursak:

“...herkesin bilincinde olduğu şey, güzelden hoşlanmanın kişinin kendisinde bütünüyle çıkarsız olması, kişi bu olguyu tüm insanlar için hoşlanmanın zeminini kapsaması gerektiğinden başka türlü yargılayamaz.”¹¹⁷

Bu ifadede, kişinin kendi çıkarsızlığının farkında olması, evrensel bir zeminde içermelidir anlamında açıklanıyor. Bu anlatımdaki zorunluluk, mantıksallığa işaret ederken, farkında olmak ise psikolojik bir iç gözlemin belirtisidir.¹¹⁸

Çıkarsız olarak hoşlanılan güzel, nesneye bağlı olmadığından ve kendisini hoşlanma açısından bütünüyle özgür duyumsadığı için hoşlanmanın zeminini

¹¹⁶ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s. 28.

¹¹⁷ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 96. [5:211]

¹¹⁸ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s. 28.

yalnızca öznenin bağlı olduğu öznel koşullarda bulamaz. Bu sebepten ötürü, herkes için geçerli olacak benzer bir hoşlanmayı yüklemek için bir zemine ihtiyaç vardır. Bu zemin, evrensellik ile kurulur. Ancak bahsedilen evrensellik, estetik ve mantıksal yargıda olduğu gibi herkes için geçerli olacak bir benzerlik taşır. Ama bu benzerlik kavramlardan gelmez. Çünkü beğeni yargısında kavramlara yer yoktur.

“Beğeni yargısı, tüm çıkardan yalıtılmanın bilinci ile, herkes için geçerlilik isteminde bulunmalı ve bunu nesneler üzerine dayalı evrenselliğe bağlı olmaksızın yapmalıdır. Beğeni yargısı, onunla öznel bir evrensellik istemi ile bağlı olmalıdır.”¹¹⁹

Kant’ın evrensel geçerlilik ile neyi kastedip neyi kastetmediğine örneklerle değinecek olursak; ben caz müzikten hoşlanıyorken, bir başkası Türk sanat müziğinden hoşlanabilir. Birisi için gülün kokusu daha çekici iken, bir başkası için lilyumun kokusu daha cazip gelebilir. Bu karşılaştırmalara açıklık getirebilmek için Kant şu yorumu yapar:

“Hoş açısından şu ilke geçerlidir: **Herkesin kendi (duyu) beğenisi vardır.** Güzel ile durum bütünüyle başka türdür. Eğer kendi beğenisine uygun birşeyin hayalini kuran birisi ‘bu nesne (gördüğümüz yapılar, giydiği elbise, dinlediğimiz konser, yargımıza konu olan şiir) **benim için** güzeldir,’ demekle gerekçelendirdiğini düşünürse, bu (tam aksine) gülünç olacaktır. Çünkü, yalnızca ona hoş geliyorsa, **güzel** dememelidir. Onun için birçok şey çekicilik ve hoşluğa sahip olabilir ve bu hiç kimseyi tasalandırmaz. Ancak birşeyin güzel olduğunu bildirirse, başkalarında da tam olarak aynı hoşlanmayı talep eder. Yalnızca kendisi için değil, herkes için yargıda bulunur ve sonra Güzellikten, şeylerin bir özelliğiymiş gibi söz eder. Bu yüzden ‘**Şey** güzeldir’ der ve başkalarının saf onları birçok kez kendi yargısı ile anlaşma içinde bulduğu için onun hoşlanma yargısı ile anlaşacaklarına güvenmez, ama bunu onlardan **talep eder.** Başka türlü yargıda bulunurlarsa, onları kınar ve yine de onlardan bunu taşıyor olmalarını bekler. Bu düzeye kadar herkesin kendi özel beğenisi vardır diyemeyiz. Çünkü bu durum, hiçbir beğeni yoktur, herkesin onayı için haklı istemde bulunabilecek hiçbir estetik yargı yoktur demeye varacaktır.”¹²⁰

Kant, evrensellik açısından, yine duyulardan gelen hoşlanmayı, iyiyi ve güzelin beğenisini birbirinden ayırır. Hoş olanın evrensel geçerliliğe sahip olamayacağını yukarıda örnekler ile belirtmiştik. İyi olan ise elbette herkes için geçerlilik iddiasında bulunur. Bu evrensellik, iyi olanda kavram yoluyla temsil edilir.

¹¹⁹ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 97. [5:212]

¹²⁰ A.e., s. 97-98. [5:213]

Hoşlanmanın evrenselliği ise bir beğeni yargısında yalnızca öznel olarak temsil edilebilir.

Kant, evrensellik istemini belirlerken, iyyinin kavram üzerine temellendirildiğini belirterek, öncelikle onu diğer hoşlanma türlerinden ayırır. Güzel üzerine olan beğeni yargısında ise bir nesneden hoşlanmanın zeminine kavramda temellendirme olmaması ve herkes tarafından geçerlilik isteminde bulunması, estetik evrensel geçerlilikte esas kabul edilir. Kant, bu türden beğeniye **reflektif beğeni** derken, **duyu beğenisinde** ise herkesçe kabul edilme istemine rastlayamadığımızı belirtir. Duyu beğenisi yalnızca kişisel yargıları tanımlarken, reflektif beğeni ise genel geçer yargıları ortaya koyar. Bu iki türde beğeninin ortaklığı ise nesne hakkında, yalnızca onun tasarımının haz ve hazzsızlık duygusu bağlamında yargılar ortaya konulur. Kant, duyu beğenisi ve reflektif beğenin estetik evrensel geçerliliğini, mantıksal genel geçerlilikten ayırt edişini ise şöyle açıklar:

“Şimdi burada ilk olarak şunu belirtmek gerek ki, nesnelerin kavramları (yalnızca empirik olsalar bile) üzerine dayanmayan bir evrensellik mantıksal değil, estetik ve yargının nesnel değil, öznel bir niceliğini kapsar. Bunun için **genel geçerlilik** anlatımını kullanıyorum. Çünkü, her özne için bir tasarımın bilme yetisi ile değil, haz ve hazzsızlık duygusu ile bağıntısının geçerliliğini belirtir. (Ama aynı anlatımdan yargının mantıksal niceliği için de yararlanılabilir. Evrensel geçerlilik sözünün önüne bir **nesnel** ekleyerek onu her durumda estetik olan saf öznel evrensel geçerlilikten ayırırsak.)”¹²¹

Nesnel genel geçerliliği olan bir yargı her zaman öznel olarak da geçerli iken, öznel olarak geçerli olan bir yargının her zaman nesnel olarak da geçerli olmasını bekleyemeyiz. İşte tam da bu nedenle bir yargıya yüklenen estetik evrensellik, tikel türde olmalıdır. Kant, mantıksal yargılar ve estetik yargıların zemininde olan evrenselliği serimlemek için ‘gül’ ile ilgili olarak türettiği çeşitli örneklerle, konuyu açık kılmaya çalışır:

“Mantıksal nicelik açısından tüm beğeni yargıları **tekil** yargılardır. Çünkü nesneyi dolaysızca haz ve hazzsızlık duygularına sunmak zorunda olduğumdan (ve yine de kavramlar yoluyla değil), o yargılar nesnel genel geçerli yargıların niceliğini taşıyamazlar; buna karşın, eğer beğeni yargısının nesnesinin tekil tasarımı bu yargıyı

¹²¹ A.e., s. 99-100. [5:215]

belirleyen koşullara göre karşılaştırma yoluyla bir kavrama dönüştürülürse, bundan mantıksal olarak evrensel bir yargı çıkabilir. Örneğin, gördüğüm gülü bir beğeni yargısı yoluyla güzel olarak bildirebilirim. Karşıt olarak, birçok tekil yargının karşılaştırılması yoluyla doğan yargı, ‘Güller genel olarak güzeldirler,’ bundan böyle yalnızca estetik bir yargı olarak değil, ama estetik olan üzerine kurulan mantıksal bir yargı olarak bildirilir. Şimdi, ‘Gül (kokuda) hoştur’ yargısı, gerçi estetik ve tekil bir yargı olsa da, bir beğeni yargısı değil, bir duyu yargısıdır. Birinciden beğeni yargısının evrenselliğinin bir **estetik niceliğini**, herkes için geçerliliği kendisinde taşımasında ayrılır, ki bununla Hoş olan üzerine yargılarda karşılaşılmaz. Ancak İyi üzerine yargılar, gerçi onlar da bir nesneden hoşlanmayı belirleseler de, yalnızca estetik değil, mantıksal evrensellik taşırlar; çünkü nesne açısından onun bilgisi olarak ve böylece herkes için geçerlidirler.”¹²²

Kant’ın beğenin eleştirisine anahtar olan bölüm olarak adlandırdığı, nitelik momenti içerisinde ele aldığı ‘Beğeni Yargısında Haz Duygusu Nesnenin Yargılanışını Önceler Mi, Yoksa Arkasından Mı Gelir Sorusunun Araştırılması’ adlı bölüm¹²³, duyu yargısını dışarıda bırakarak, güzel üzerine beğeni yargılarımızın evrenselliğinin çözümlendiği önemli bir bölümdür. Kant, bu bölümde hazzın konumunu belirlemesi dışında, öznel ve estetik yargıda evrenselliğin yerini temellendirmiştir.

¹²² A.e., s. 100-101. [5:215]

¹²³ Paul Guyer, **Kant and the Claims of Taste** adlı eserinde, ‘*The Key to the Critique of Taste*’ adlı bölümde, bu bölümün kafa karıştırıcı savlarla ve güçlüklerle dolu olduğunu açıklar. “Şu durumda ‘beğeni eleştirisinin anahtarı’ Kant’ın hazzımızı açıklarken yetilerimizin uyumuna bağlamasına dayanır, ki bu hem öznel kavrama amacının tatmin edilmesi, hem de kişinin kendi zevkini, öznel duyu olmasına rağmen başka insanların üstüne atmasını gerektirir. Veya böyle yapar mı? Dokuzuncu bölümden iki pasaj bizi duraklatmalıdır. Bunların birincisi, önceki alıntıda es geçtiğim ikinci paragrafın ilk cümlesidir. Burada, beğeni yargısının tüm derin düşüncenin önüne geçen bir hazzı dayanabileceğini reddettikten sonra, Kant ‘bu sebeple, verilen bir temsilde zihinsel durumun evrensel ifade edilebilirliği [*Mitteilungsfähigkeit*] onun temeli olarak görev yapmalıdır [*demselben zum Grunde liegen*] ve onun sonucu olarak objeden haz almalıdır.’ Bu cümle iki iddiada bulunur: Bir zihin durumunun bir nesne tarafından oluşturulan evrensel ifade edilebilirliği, o nesneyle ilgili bir beğeni yargısının temeli veya koşuludur; ve bu tip ifade edilebilirlik aynı zamanda nesneden aldığımız hazzı da üreten şeydir. Bu iddialardan ilkinin istisnası yoktur. Ancak ikincisi kayda değerdir, çünkü ifade edilebilirlik gerçeğini estetik tepkide keyfin açıklaması haline getiriyor gibi görünür veya öznelerarası meşruiyete, keyfin sadece değerlendirmesinden ziyade, gerçek oluşumunda bir rol verir ki, Kant’ın açıklayıcı teorisinde belirtilmemiştir. Bu sorunludur, çünkü iletişimin mümkün olması veya olmaması durumunda, yetilerin uyumu her durumda keyif oluşturabilirken, mevcut açıklama tekbenci bir durumda, hiçbir iletişim imkanı yokken, birisinin güzel bir nesneden hiç keyif alamayacağını öne sürer. Kant’ın, yalnızlık durumunda güzellikten keyif alınmayacağı yönündeki ilk görüşü, bir anda ciddi bir tehlike olarak görülür. Ayrıca bu iddia tutarsızdır çünkü hem dokuzuncu bölümün hem açılış paragrafı hem de kapanış paragrafları keyfin kendisini ‘verilen bir temsildeki zihinsel durum’ olarak verir ve bu sebeple Kant’ın mevcut açıklaması bir keyif zihinsel durumunun ifade edilebilirliği o keyfin sebebidir iddiası ile eşdeğerdir. Bu açıkça absürttür.” Guyer, **Kant and the Claims of Taste**, s.136-137. Aynı bölüm ile ilgili benzer şekilde yazılmış detaylı başka bir değerlendirme için ise Bkz. Wenzel, **An Introduction to Kant’s Aesthetics**, s. 46-53.

Hazzın konumu, beğeni yargısının öznel koşulu olarak, onun temelinde yatar, yani nesnedeki haz, sonuç olarak alınmalıdır. Çünkü eğer haz nesneyi öncelirse, nesnenin tasarımı üzerine beğeni yargısında tanınacak olan yalnızca bu hazzın evrensel iletilebilirliği olacaksa, bir çelişki doğacaktır. Zira, bu türden bir haz duyusal olarak yalın hoşluktan başka bir şey olamayacak, nesneye dolaysızca bağlı olacak ve evrensel iletilebilirliğe de sahip olamayacaktır. Verili nesneden aldığım haz, anlama yetisi ve hayal gücünün özgür oyunu ile uyum içerisinde oluyorsa evrensel iletilebilirlikten bahsedebiliriz.

“Bir nesnenin onunla birlikte verildiği bir tasarım durumunda bilgi yetilerinin bir özgür oyununun bu durumu evrensel olarak iletilebilmeye izin vermelidir. Çünkü verili tasarımların, hangi öznde olursa olsun, onunla bağdaşmaları gereken nesnenin belirlenimi olarak bilgi herkes için biricik tasarım türüdür. Bir beğeni yargısında tasarım türünün öznel evrensel iletilebilirliği, belirli bir kavram varsayılmaksızın yer alması gerektiği için, **hayal gücünün** ve **anlama yetisinin** (bunlar birbirleri ile, genel olarak bir bilme yetisi için gerektiği gibi bağdaştıkları sürece) **özgür oyunundaki** durumundan başka bir şey olamaz. Çünkü genel olarak bilgi için uygun olan bu öznel ilişkinin, sanki her zaman öznel koşul olarak o ilişkiye dayalı bir belirli bilgiymiş gibi, o denli de herkes için geçerli ve dolayısıyla evrensel olarak iletilebilir olması gerektiğinin bilincindeyizdir.”¹²⁴

Bilişsel yetilerimiz olan anlama yetisi ve hayal gücünün birbirleri ile karşılıklı öznel uyumları beraberinde yeni bir soruyu daha getirir: Bu uyumun nasıl bilincinde olabiliriz? Saf iç duyu ve duyum yolu ile mi? Yoksa entellektüel olarak onların özgür oyununu başlatan amaçlı yönelimimizin bilinci yolu ile mi ? Kant’ın bu soruya cevabı, yani anlama yetisi ve hayal gücünün uyumunun öznel birliği kendini yalnızca duyum yolu ile bilinir kılabilir. Çünkü eğer beğeni yargısını verirken bir amaçla yaklaştığım nesnenin verili tasarımı, nesnenin yargılanmasında anlama yetisi ve hayal gücünü nesnenin bilgisi için birleştiren bir kavram içerseydi, bu ilişkinin bilinci entellektüel olurdu ki bu durumda yargı haz ve hazzsızlık duygusu ile ortaya koyulmadığı için beğeni yargısı olmazdı. Beğeni yargısı, kendisini kavramlardan bağımsız olarak belirlediği için, bilişsel yetilerimiz arasındaki ilişkinin bilinci ancak duyum yolu ile sağlanabilir.

¹²⁴ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 102-103. [5:217]

Kant, beğeni yargısının nitelik momentinin sonunda vardığı sonucu şöyle açıklar:

“Güzel olan, kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir.”¹²⁵

Kant’ın bölüm sonu özeti, aslında gelebilecek eleştirilere açık kapı bırakmamak adına kendini tekrarlamaktadır. Estetik yargıların evrensel genel geçerliliğe sahip olması, bu türden yargıların mantıksal yargılar ile aynı kategoride değerlendirilecekleri anlamına gelmemektedir. Aksine Kant’ın bahsettiği evrensellik, kavram içermediği için nesnel değil öznel bir evrenselliştir. Evrensellik, tasarımın kendisinin bir parçasıdır.

Bir çiçek hakkında güzel yargısında bulunabilmem için, önce çiçek ile temasının gerçekleşmesi gerekir. Yani bir beğeni yargısı tabi ki deneyime bağlıdır. Kant, yine de beğeni yargısının bir ‘a priori’ (deneyim öncesi) temellere dayanan bir yargı olduğunu söylemektedir. Peki burada ‘deneyim öncesi’ tam olarak nedir? Bunu anlayabilmek için, buradaki sorunu anlamamız gerekir; yani yargının *evrensellik* iddiası sorununu. "Herkes bu gülü güzel bulmalıdır". Kant’ın burada bahsettiği evrensellik, saf genellikten çok farklıdır. Genel bir ifadeye bir istisna düşünebiliriz ama evrensel bir ifadeye düşüneyiz. Örnek olarak, belirli bir köyün tüm çocuklarının belirli bir zamanda kıvıllı saçlı olduğu genel bir ifadedir. Sarı saçlı bir çocuk olabileceğini hayal edebiliriz. Farklı olarak, evrensel ifadelerde hiçbir istisnanın düşünülmesi mümkün değildir. Tipik bir evrensel ifade "Tüm insanlar ölümlüdür"dür. Böyle bir ifade henüz doğmamış insanları bile kapsar. Böyle bir ifadeyi farklı durumlara göre değerlendiremeyiz. Tek bir durumda bile problemli değildir. Öyle ki, nasıl birisinin ölümlü veya ölümsüz olduğunu anlayabiliriz? Ölene kadar bekler miyiz? Ya biz bekler ve beklersek ve kişi yaşamaya devam ederse? Ayrıca, bir şekilde o insanın ölümsüz olduğu sonucuna ulaşırsak, insan kavramımızın ta kendisini değiştirmemiz gerekebilir. Konu evrensellik olunca, kavramsal alanlar sunmaya hazırlıklı olmalıyız. Örnek olarak, ölümlülüğün insan doğamızın bir parçası

¹²⁵ A.e., s. 104. [5:219]

olmasını gösterebiliriz. Geometriden basit bir örnek, "Her üçgenin üç kenarı vardır" ifadesidir. Cebirden bir örnek, "Reel katsayılarla sahip ve iki bilinmeyenli tüm polinomlar sıfır sonucu veren en fazla iki değeri vardır." ifadesidir. Yani, a ve b reel sayılar olmak üzere $x^2 + ax + b$ denkleminde, $x^2 + ax + b = 0$ eşitliğini sağlayan en fazla iki çözüm vardır. Sonsuz sayıda, hatta sayılamayacak kadar fazla reel sayı olduğu için, bu şekilde sayısız polinom vardır. Kesinlikle bu tip her polinomun üzerinden tek tek geçemeyiz, (aynı bir önceki örnekte her üçgeni inceleyemeyeceğimiz gibi). Bunun yerine, genel ifadenin doğruluğunu mantıksal ve tündengelimci bir şekilde diğer ifadelerden türetmek zorundayız.¹²⁶

Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'ni ve *Prolegomena*'yı yazarken dikkate aldığı yargı türü, mantıksal yargılardır. Bu eserlerde, nesnellik, evrensellik için tek mümkün temel olarak gösteriliyordu. Yukarıdaki paragrafta gösterilen örnekler, evrenselliğin nesnelliğini kanıtlayacak türden ifadelerdir. Ancak Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni yazıp, yeni tarzda bir yargı türünü ortaya attı. Bir beğeni yargısının öznel evrenselliği yargının nesnesinin doğruluğu ile anlaşılamaz. Böyle bir şey yoktur, bu sebeple bu tip evrensellik bedavaya gelmez. Örneğin, bir beğeni yargısında gerçekten bulunulmadan, önden garanti edilemez. Bunun yerine, evrensellik, bu türden yargının bir parçasıdır.¹²⁷

Evrensel bir beğeni yargısı temellendirme çabası, bir başka açıdan daha problematik olarak görülebilecek, açık kılınması gereken noktayı beraberinde getirir. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde pek çok yerde beğeni yargılarının tekil ama evrensel¹²⁸ olduğunu açıklar. Kant'ın bu açıklamaları yaptığı pasajlar, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde 8, 31, 33, 37 ve 57. alt bölümlerinde bulunmaktadır. Şimdi, böyle bir yargı, yani 'tekil' ve aynı zamanda 'evrensel' olma iddiası taşıyan beğeni yargısı beraberinde bir takım soruları da getirir. Öncelikle, beğeni yargılarının, tekil bir nesne hakkında olmasından dolayı, tekil olmaları zorunlu mudur? Tüm 'Kavak

¹²⁶ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s. 32-33.

¹²⁷ A.e. s.33.

¹²⁸ Kant estetiğindeki yargıların, tekil ama evrensel oluşlarının ileri sürülmesi ile ilgili olarak daha detaylı bir çalışma için Bkz. Bernd Dörflinger, *Die Realität des Schönen in Kants Theorie rein ästhetischer Urteilskraft*, Bonn, Bouvier Verlag, 1988, 142-160.

ağaçları güzeldir.’ gibi bir yargı, neden beğeni yargısı değildir? Diğer yandan, beğeni yargılarının tekil ama evrensel olması, tekil bir yargının evrensel olduğu konusunda bir zorlama varmış izlenimi bırakmaktadır. Örneğin, ‘Şuradaki çiçek, en büyük çiçektir.’, ‘Kırmızı en favori rengimdir.’ türünden yargılar da tekildir ama herkes için geçerliliğe sahip değildir. Kant’ın anlatmak istediği özel türdeki tekil ama evrensel beğeni yargısının Kant felsefesindeki konumunu Wenzel şöyle temellendirir:

“Bu sebeple, beğeni yargısı sadece tek bir nesne ile ilgili olduğu için değil, aynı zamanda ve daha önemlisi, ek nedenlere bağlı olarak ‘tekildir’. Yargı, yetilerin *birbirleriyle* olan ilişkilerine dayanır. Bu ilişkinin bir kısmı, bir beğeni yargısında herhangi bir belirleyici kavram karar verici rol oynamadan nesneye atıfta bulunmamızdır. Nesne ile oyun içindeki yetiler arasındaki veya onunla ilgili sezgilerimizle oynayan bu *açık* ilişki, aslında tam olarak nesneyi belirleyemez. Çünkü nesneyle ilgili renk veya boyut gibi hiçbir şey nesnel olarak belirtilmez. Özne kavramı bile bilişsel bir rol oynamaz, sadece başka kavramlarla kombine etme (*Verknüpfung*, bir tür ‘düğümle bağlama’ veya ‘birbirine örme’) yolu ile bulabilirdi. Bilişsel yargıda ‘Bu gül kırmızıdır’, her ikisi de nesneye uygulanırken, özne kavramı “gül” belirtilen “kırmızı” kavramı ile birleştirilir. Sadece gül, özne kavramı ‘gül’ ve ifade edilen ‘kırmızı’ kavramı altında toplanmaz. Böylece bu iki kavram (gül tarafından) belirlenir, ancak aynı zamanda gülün sezgisinin verilen dağıtıcısı (algıda verilir), tam olarak bu kavramlar ve onların bağlantılarını yapılandırır ve düzenler. Gül kavramları belirler ve kavramlar gülün (algılanmasını) ve birbirini belirler. Ayrıca, ben tüm bunları yapan kişiyimdir. Aslında dört “elementler” - sezgi **dağıtıcısı**, özne kavramı, yüklem kavramı, ve hepsinin tepesinde, tamalgı - her biri bir bilişsel yargıda birbiriyle *iç içe örülmüştür* - ve (nesnel) belirtilen kavram olmadan (güzellik nesnel bir belirtilen kavram değildir) tüm yapı yıkılır! Eğer bu yapıyı nesnelliğin dayanağı *olarak* düşünürsek, o zaman diyebiliriz ki beğeni yargısında nesne, bir nesne olarak bile kavranmaz.”¹²⁹

Nitelik momentinin sonunda Kant, beğeni yargısının nesnel değil, öznel bir evrenselliğe sahip olduğunu ileri sürdüğünde gerekçesi ise, beğeni yargısının kavram içermemesi idi. Bu başlığa başladığında ise şaibeli bir giriş yapmıştı :

“Güzel, kavramlar olmaksızın, bir evrensel hoşlanmanın nesnesi olarak tasarımılandır. Güzelin bu açıklaması, onun bütünüyle çıkarsız hoşlanmanın bir nesnesi olarak önceki açıklamasından çıkarılabilir.”¹³⁰

¹²⁹ Wenzel, *An Introduction to Kant’s Aesthetics*, s. 42-43.

¹³⁰ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 96. [5:211]

Bu durumda şu soru sorulabilir: Kant neden ikinci bölüme şaibeli¹³¹ olduğunu bildiği bir argümanı beğeni kavramının temel özelliklerini türetmek için kullandı? Henry Allison'un bu konudaki görüşü şöyledir:

“Kant'ın argümanı şaibeli olarak değil, sadece ilkel ve bu sebeple de yetersiz olarak gördüğüdür. Sonuç olarak, Kant'ın tedbirli dili (en azından kısmen) bu yetersizliği ifade etmek için tasarlanmıştır. Bu okumada, argümanın işlevi sadece çıkarsızlıktan, Analitik ve Tümdengelim'in normatif meselelere bir köprü inşa etmektir. Bu köprü kurma vazifesini gerçekleştirmek için, çıkarsızlıktan evrenselliğe yapılan, mantıklı ve doğal bir çıkarım olarak görülmelidir. Ama mutlaka bunun, olduğu gibi basitçe kabul edilmesi gerekmez. Çıkarımı problemlili hale getiren bu varsayımsal evrenselliğin tuhaf doğasıdır: onun kavramlardan bağımsızlığıdır. Kant bunu altıncı bölümün ikinci yarısında vurgular ve bu evrenselliğin 'özel' olarak karakterize edilmesine yol açar.”¹³²

Kant, evrensellik iddiasını beğeni yargısının ortaya çıkış sürecinde büyük role sahip olan bilişsel yetilerimizin, herkeste olduğunu söyleyerek güçlendirir. Bilişsel yetilerinin uyumunun, genel olarak doğrudan yargının gücünü açıkladığı, ve güzellikteki evrensel onaylanma duygusunun yargının gücünün keyif verici açıklaması olduğu öne sürülebilir. Burada kavrama ile ve bu sebeple halk, toplumsal anlaşma ve meşruiyet kavramları ile de ilişkili olduğumuz için, Kant saf güzellik yargılarına dayanan bu onaylanma duygusunun, genel anlamda halkçı, sosyal, özneler arası meşruiyet fikrinin yansımasından başkası olmadığını belirtir. Bu

¹³¹ Wenzel de, Kant'ın bahsettiği 'özel evrensellik' üzerine doğabilecek yanlışlara karşı şu açıklamalarda bulunur: “Burada eklemeliyiz ki, "özel evrensellik" "özel" kelimesinin iki anlamıyla *özneldir*. Bir beğeni yargısı *özneldir* (a) çünkü tüm yargıda bulunan *öznelere atıfta bulunur*. Eğer bir beğeni yargısında bulunursam, herkesin katılması gerektiğini iddia ediyor olurum. Bir beğeni yargısı *özneldir* (b) çünkü özel *temellere dayanır* (*his*, tat, kendin denemen gereken birşey, kendin öldürmen gereken birşey.) Şimdi, (b) bir beğeni yargısının özel temeli ve bu yargıya katılması gereken özneler aralığı (a) arasında bir *bağ* olmak zorundadır. Nesne de bir rol oynamak zorundadır, ama kendi başına bu bağ sağlamaz.” Wenzel, **An Introduction to Kant's Aesthetics**, s. 33-34.

¹³² Henry Allison, **Kant's Theory of Taste**, NY, Cambridge University Press, 2001, s. 100.

sebeple, saf güzellik yargılarının başka insanların da kabul ettiği talebini taşıdıklarını öne sürer.¹³³

¹³³ Wicks, **Routledge Philosophy Guidebook to Kant on Judgement**, s.42.

2.3.3. İlişki Bakımından Güzel

Kant'ın üçüncü momenti diğerlerine göre çok daha uzun bir şekilde ele almasının nedeni olarak, kavram içermeyen beğeni yargısının zeminine a priori bir ilkeyi oturtma çabası olarak gösterilebilir. Ayrıca, daha önce *Saf Aklın Eleştirisi*'nde de kategoriler grubu arasında 'ilişki' diğer dördü arasında en temel grup olarak serimlenmiştir. Analitik kısmında, ilk defa, nesnenin odak noktası haline getirilmesi de bu bölüm ile gerçekleşmiştir.

Günümüzde kavram mühendisi olarak da anılan Kant, ilişki bakımından güzeli ele alırken bu benzetmenin hakkını veriyor gibi gözükmektedir. Biçim, güzellik, amaç, amaçlılık, amaçsız amaçlılık, forma finalis, forma efficiens, güzelin ideali, güzelin kusursuzluğu gibi kavramların karşılıkları bu bölüm içerisinde aydınlatılır.

Kant, bölümün başında ilkin empirik olanı dışta bırakan bir amaç tanımı vererek, amaçlılığı ondan ayırır:

“Bir amacın ne olduğunu transsendental belirlemelere göre (haz duygusu gibi empirik bir şey varsayılmaksızın) açıklamayı istersek, amaç bir kavramın nesnesidir, ama kavram nesnenin nedeni (olanağının olgusal zemini) olarak görüldüğü ölçüde. Bir kavramın nesnesi açısından nedenselliği amaçlılıktır (forma finalis).”¹³⁴

Şimdi, burada amaç, doğası gereği tikel bir kavram tarafından belirlenmiş olması dışında anlaşılamayacak olan şeydir. Bu noktada nedensellik kavrama yüklenir ve nedensellik olmadan kavramın da olamayacağını düşünürüz. Bu bağlamda, yalnızca nesnenin kendisinin bilgisinin değil, bir etki olarak (forma efficiens) nesnenin kendisinin de ancak o nesnenin kavramı aracılığıyla mümkün olduğunu düşündüğümüz her durumda bir amaç tasarlarız:

“Öyleyse nerede yalnızca bir nesnenin bilgisi değil, ama nesnenin kendisi (biçimi ya da varoluşu) etki olarak yalnızca bu etkinin bir kavramı yoluyla olanaklı olarak düşünülürse, orada bir amaç düşünülür.”¹³⁵

¹³⁴ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 105. [5:220]

¹³⁵ A.e., s. 105. [5:220]

Kant, amaçlılığı, amaçlı biçim (forma finalis) ¹³⁶ ile özdeşleştirir. Amaçlılıktaki nedensel bağıntı içinde, etki, nedenin belirleyici temeli olacak şekilde konumlanır. Çünkü ancak bu şekilde konumlanmış bir nesne bize amaçlı bir biçim sunabilir. Kavram, nesnenin nedeni olduğunda, o nesnede amaçlı bir nedenselliği bulabiliriz. Bu şekilde ele alınan amaçlılık türü nesnel amaçlılık olarak adlandırılır. Amaç kavramı, isteme ile ilişkilendirildiğinde, bu defa istemenin amacın nesnesi olduğunu görürüz. Kant, her ne kadar isteme bir amaca uygun olarak edimde bulunma olarak anlaşılabilir, istemenin, bir amaca göre yönelmediğimiz zamanda bile bir amaçlılığa sahip olduğunu söyler. Bu türden amaçlılık hakkında Taylan Altuğ şöyle der:

“Gerçekten var olan bilinçli bir amacın bulunduğunu ileri süremediğimiz bu türden amaçlılık, bir biçimin ya da yapının imkanını, onu *sanki* bir iradenin ürünü *imiş* gibi görmenin dışında anlamamıza imkan olmadığı zaman ortaya çıkar. Burada nesne, mümkün olabilmesi için zorunlu bir amaç tasarımı gerektirmediği halde, onu bu şekilde mukadder kılacağı düşünülen bir irade varsayımından dolayı bizim için düşünülebilir ve açıklanabilir olması yüzünden amaçlı olarak adlandırılabilir.”¹³⁷

Kant’ın estetik anlayışının çekirdeğine yerleştirdiği bu ‘amaç’ ve ‘amaçlılık’ kavramları hakkında Cassirer de şu açıklamaları yapar:

“Ereklilik (Zweckmaessigkeit), nihai ve total biçimini almış olan şeyin (Gesamgestalt), kendinde ve kendi yapısı içinde bu total biçim alma doğrultusunda gösterdiği tekil/bireysel biçimlenmelerden başka bir şey değildir. Yani ‘ereksellik’, biçim almış olan şeyin kendi içinde bulunmaktadır. Oysa, ‘erek’ (Zweck), her zaman bir dıştan belirlenimi ifade eder. Kant’ın terimleriyle ifade edersek, erekli (zweckmaessig) bir oluşum, kendi hareket ve yönelim noktasını kendi içinde taşır;

¹³⁶ “Bir beğeni yargısının katılım sağlayacağı bir *ilişki* işlevi veya pek çok benzeri işlev olmalıdır. Biz bu işlevin bir şekilde bizi iki amacın ilişkisine götürdüğünü anlamalıyız. Genel anlamda ilişkilerden (herhangi bir kavramsal yargının altında yatan mantıksal işlevler ve kategorilerin yanında, birinci *Eleştiri*’den) *amaçların* ilişkisine (özellikle beğeni yargısının altında yatan, üçüncü *Eleştiri*’den) dönüşümü farketmek için, şu iki olgunun farkında olmak faydalı olacaktır. İlk olarak, birinci *Eleştiri*’nin en önemli ilişki kategorisi, nedensellik kategorisidir ve ikinci olarak, geleneksel olarak iki çeşit nedensellik vardır, *causa efficiens* ve *causa finalis*: *cause efficiens* hareket eden bir nedendir, örnek olarak bir ev inşaatçısı. *Causa finalis* bir amaç veya sonuçtur, örnek olarak evin sağladığı barınaktır. Kant’ın beğeni yargısı için gerekli gördüğü ikincisi olan *causa finalis*’dir, yani sonuçların nedenselliğidir.” Wenzel, *An Introduction to Kant’s Aesthetics*, s.54-55.

¹³⁷ Altuğ, *Kant Estetiği*, s.108.

oysa ereğe yönelen, ereğe bağlı (zweckhaftes) bir şey, kendini hareket ettirecek noktayı kendi dışında bulur. Ereklı olan şeyin değeri kendi oluşumunda ortaya çıkar; ereğe yönelik olan şeyin değeri ise bir neden-sonuç bağıntısı içinde görünür. İşte, ‘ilgiden bağımsız hoşlanmanın’, ereklı olan şeyi, süjenin kendi yönünden hareketle serimlemekten başka işlevi yoktur.”¹³⁸

Beğeni yargısında amaçlılığın durumuna bakacak olursak, bir nesneyi güzel olarak adlandırırken, zemininde haz duygusu vardır ve neden etki bağıntısı bu hazın duygusu ile ilişkilidir. Buna göre, tasarıma eşlik eden hoşlanma duygusu, yargının belirlenim zeminini ancak nesnenin kusursuzluğunun tasarımının ve iyi kavramının kapsayabileceği kadar kapsayabilir. Bu durumda kavram olmaksızın evrensel olarak iletilebilir olarak verdiğimiz beğeni yargısının zeminini oluşturan şey hiçbir amaç olmaksızın bir nesnenin tasarımındaki amaçlılıktan yani amaçsız amaçlılıktan başka bir şey olamaz.¹³⁹ Beğeni yargısı, öznenin duygusu ile nesnenin doğası arasında bir ilişkiyi gerektirdiğinden, estetik duygunun nesnel karşılığı ile yani nesne ile ilgili olması bu sebeptendir. Ancak estetik yargıda nesne, mantıksal yargılarda olduğu gibi asli doğası bakımından değil, özne ile ilgisi bakımından ele alınır. Bu da nesnenin fenomenal varoluşu içerisinde değil, saf biçimsel varoluşu içerisinde düşünülmesi anlamına gelir. Estetik yargıda nesne, biçimi ile sınırlandırılır. Başka bakımlardan ele alınmaz. Çünkü güzelin yargısının dikkatinde olan tek şey nesnenin biçimidir.¹⁴⁰

Kant’ın amaçlılık üzerine yaptığı açıklamalar, genel mantıktan beri yapmış olduğu ayrımların izinde, tümel ile tikel, genel ile özel, kavramsal olan ile empirik olan arasındaki ayrım bağlamında ilerler. Ancak amaçlılık hakkında çizmiş olduğu bu çerçeve, bu ayrım arasında köprü kurulması üzerine yeni tarzda bir yaklaşımdır¹⁴¹. Bu yeni tarz, yani Kant’ın irdelediği biçimi ile tümel ve tikelin ilişkisi, üçüncü momentin önemli bir parçasını oluşturur. Bu konuda Taylan Altuğ şöyle der:

¹³⁸ Cassirer, **Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi**, s. 414-415.

¹³⁹ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 106. [5:221]

¹⁴⁰ Altuğ, **Kant Estetiği**, s. 99.

¹⁴¹ “Düşüncemiz gerçi hep ‘genel’ ve ‘özel’ arasındaki karşıtlık içerisinde bulunur; ama öbür yandan kendisini bu karşıtlığı sürekli aşmak konusunda zorlanmış hisseder. İşte, araştırılabilen, ama asla nihai olarak tamamlanmayan, sonuna kadar gidilemeyen bu aşma denemesinde kullandığımız form erek formudur.” Cassirer, **Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi**, s. 244.

“Amaçlılık biçimi aracılığı ile, genelde düşünücü yargı gücünün amaçlılık ilkesi altında, artık tikeller bizzat tümeller tarafından şekillendirilmiş, biçim verilmiş olarak kavranır ki, burada tümel tikelin dışında, ondan ayrı olarak var değildir. Deneyim, bu türden ‘tümelleştirilmiş tikelleri’ ya da ‘tikelleştirilmiş tümelleri’, yani akılsal ile duyusalın somut birliğini, sanatın ve güzel doğanın ürünlerinde bize sunar.”¹⁴²

Bir ağacın biçimi ya da dökülmüş yapraklarının oluşturduğu yığının biçimi bir amaca bileşik gibi gözükebilir. Ancak böyle bir olayda, ortaya çıkan amaçlılık bilinci, amacın asla bilinemez olduğu yönünde bir bilgi ile karışmıştır. Bazı nesneler, bir amaca başvurarak kurallarını belirleyemediğimiz bir düzen içerisinde hareket ederler. Böyle bir amaçlılığa sahip olan nesnelerde biçimin bir amaçlılığa sahip olduğu fark edilebilir. Bu amaçlılık ve düzen, kavramlar tarafından belirlenmez. Bu belirlenmemiş düzenlilik, saf biçimseldir.¹⁴³

Neden ile etki bağlamında, nedenin herhangi bir tasarım olduğu, etkinin de haz ya da hazzırsızlık duygusu olduğu ilişkinin a priori saf olarak kurulması imkansızdır. Çünkü bu, bir tikel nedensellik ilişkisi olacaktır. Estetik yargılarda haz, saf seyredici iken ve nesnede bir çıkar ortaya çıkarmazken, ahlaki açıdan yargılar ele alınınca durum pratiktir. Öznenin, anlama yetisinin ve hayal gücünün oyunundaki saf biçimsel amaçlılığının bilinci durumunda, bu bilincin kendisi hazdır. Çünkü bilişsel yetilerimizin özgür oyununun başlaması için haz zeminine ihtiyaç vardır. Bu haz, hiçbir şekilde ahlaki alana ait değildir. Bu bilinç, kendi içerisinde tasarımın kendisinin durumunu ve bilişsel yetilerimizin oyununun sürdürülebilmesi açısından bir nedensellik kapsar. Güzelin seyrinde oyalanmak ile Kant, bu süreçte seyredişin kendisini güçlendirdiğini ve yeniden ürettiğini ifade eder.

¹⁴² Altuğ, **Kant Estetiği**, s. 103-104.

¹⁴³ “Biçimsel amaçlılık ya da amaçsız amaçlılık, nesnenin, estetik tasarım içinde görünüşe çıktığı biçim’dir. Nesne burada ne yararlılığı çerçevesinde ne hizmet ettiği herhangi bir amaca göre, ne de içsel amaçlılığı (mükemmelliği) açısından tasarlanır. Nesne, burada, bütün bu ilgi bağlamlarının dışında, salt biçimsel amaçlılığı çerçevesinde kendi özgür varoluşu içerisinde tasarlanır ve değerlendirilir. Burada özgül olan yön, estetik nesnenin, amaçlı biçimde organize olmuş bir bütün olması; ancak bu amaçlılık içerisinde, nesnenin, kendisinin mevcut gerçekliğinden kopup ayrılmış amacına ilişkin hiçbir düşünceye sahip olamayacağı kadar dolaysız biçimde, bizim için orada olmasıdır. Estetik amaçlılığın herhangi bir amaç kavramından bağımsız olması, Kant’ın ilgiden bağımsız hoşlanma tezi ile de örtüşür. Çünkü amaçlılığa bağlanan herhangi bir amaç düşüncesi, estetik yargının salt seselliğini, yani yargının ilgiden bağımsız bir hoşlanmaya dayanıyor olması bozardı.” A.e., s. 109.

Kant bu bölümde, ayrımlar üzerinden açıklamalar yapmaya devam eder. Giriş kısmında yapmış olduğu ayrımlar dışında aynı kavramlar için yeni ayrımlar belirir. Dikkat çeken bir örnek olarak, estetik yargıların da tıpkı mantıksal yargılar gibi empirik ve saf yargılara ayrılabilceğini söyler. **Empirik estetik yargılar**, bir nesnenin ya da onun tasarımının hoşluk ya da nahoşluğunu bildirirken, **saf estetik yargılar** biçimsel olarak asıl beğeni yargılarıdır.

Kant'ın bu bölümde beğeni yargısı problemine yeni bir kavram daha ekler: **çekicilik**. Beğeni yargısının saflığının, saf empirik belirlenim zeminine bulaşmama ile korunacağını belirtilir. Ama bir nesnenin güzel olduğunu bildirdiğim yargıda çekiciliğin bulunduğunu da göz ardı etmemek gerektiğini belirten Kant, bu konudaki karşı çıkışlar hakkında açıklamalar yapar:

“Şimdi, burada pek çok karşı çıkış kendini gösterir ve bunlar sonunda çekiciliğin yalnızca güzelliğin zorunlu bileşeni olmakla kalmadığını, ama giderek bir şeye güzel diyebilmek için saf kendi başına yeterliymiş gibi yaparlar. Tek bir renk, örneğin bir çimenliğin yeşili, belki de kemandan gelen tek bir ton (ses ve gürültüden ayrı olarak) pek çok kişi tarafından, ikisi de tasarımların içeriğini, yani yalnızca duyumu temel almış görünüyor ve bu yüzden yalnızca hoş denmeyi hak ediyor olmalarına rağmen kendileri uğruna güzel olarak bildirilirler. Ama, aynı zamanda, renklerin ve tonun duyumları ancak ikisi de **saf** oldukları düzeye dek, güzel olarak geçerli sayılma hakkını taşıdıklarını belirtmek gerek; bu saflık öyle bir belirlenimdir ki, daha şimdiden biçimi ilgilendirir ve bu tasarımlarda açıklık ile evrensel iletilirliğe izin veren biricik yandır. Çünkü duyumların kendilerinin niteliği tüm öznelde bir olarak kabul edilemez ve bir rengin hoşluğunun başkasının karşıısında ya da bir müzik aletinin tonunun hoşluğunun bir başkasının karşıısında herkes tarafından aynı yolda yeğlenebilir olarak yargılandığını kolayca söyleyemeyiz.”¹⁴⁴

Renk örneği ile meramını durulaştırmak isteyen Kant, Euler'ın varsayımını ele alarak saf beğeni yargılarına giden yolu aydınlatmayı hedefler. Teorisinde nesnelerin sadece ilksel özellikleri sebebiyle beğeni yargısı nesneleri olarak değerlendirilebilmeleri gibi durumları barındırabilmek için, Kant'ın bazı ek açıklamalarda bulunması gerekir. Kendisinin de farkında olduğu gibi, burada ikincil özellikler olarak görülen şeylerin bazen sonunda ilksel özellikler olduğunun anlaşılabilmesi için bazı özelliklere işaret etmek gerekecektir. Bu noktada, renklerin eterin aynı havanın titreşimlerinin tonları gibi birbirini anında takip eden titreşimler

¹⁴⁴ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 108-109. [5:224]

(nabız) olduğunu ileri süren Euler'e atıfta bulunur. Bu tip titreşimler doğası gereği biçimsel, matematiksel ve uzay-zamansaldır. Bu açıklamanın ışığında bakılırsa, renkler ve tonların bile nasıl beğeni yargısı nesneleri olduğunu açıklayacak şekilde, renkler ve tonlar ikincil değil birincil özelliklerdir. Euler ikincil özelliklerin fiziksel temeli hakkında haksız olabilir, ancak Kant renkleri ve tonları birincil özelliklere indirgeyen bir model olasılığı olduğu sürece vermek istediği anlamı sunabilir.¹⁴⁵

Kant'ın, eserlerinde bazı karşıt kavramları karıştırdığı ya da yanlışlık yaptığı yorumcular tarafından ortaya çıkarılmıştır.¹⁴⁶ Bu bölümde de dikkati çeken nokta, pek çok farklı ifade ile aslında aynı noktayı işaret etmesidir. 'Biçimsel amaçlılık', 'amaçlılığın biçimi', 'amaçsız amaçlılık', 'özel amaçlılık' kavramları sonuçta bizi aynı noktaya götürür. Ancak biçimin amaçlılığı yukarıdaki kavramlardan farklıdır. Burada biçim, amaçlılığın bir tür biçimi değildir, nesnenin kendisinin biçimidir. Kant'ın yapmak istediği ise bu çok farklı iki tür biçim arasında, yani amaçlılığın biçimi (beğeni yargısının altında yatan) ve nesnelerin biçimi ile bağ kurmaktır.

Bu durum bizi "amaçlılık" teriminin Kant'ın tartışmaları sonucu ortaya çıkan pek çok anlam karşılığında, her birinin anlamını kavramaya yönlendirir. İlk olarak, amaç ile amaçlılık (yani içerikle amaçlılık) ve amaçsız amaçlılık (yani amaçlılığın yapısı, veya içerik olmadan veya içerikten çıkarılmış olarak amaçlılık) arasındaki genel fark vardır. İkinci olarak, "amaçsız amaçlılık" deyişinin üç spesifik uygulaması vardır. Bunların birincisi bir kavrama dayanmaz ve bir nesnenin sunumuna nesnel olarak dayanır. Bu, iç kurulumuna ve kurulumun ilgili yapısının amaçlılığına, göreceli olarak bu kurulumun sistematik özelliğine istinaden ele alınan nesnedir, öyle ki nesnenin sebebi olarak bir akılı öne sürmek durumunda kalırız. Bu, bir şeyin güzelliğinin tecrübesinin nesnel boyutu ile uyumludur. "Amaçsız amaçlılığın" ikinci uygulaması, gerçek bir amaç kavramına bağımlıdır. Bir nesnenin yapı amaçlılığının anlaşılmasıyla tetiklenen kavramsal yetilerin harmonisinin özelliğine özel olarak dayanır. Harmoninin bu özelliğine dayanarak bu, harmoninin

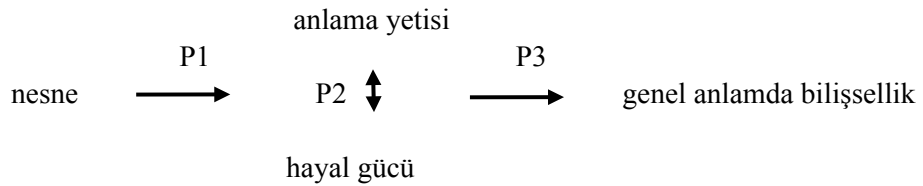
¹⁴⁵ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s.63-64.

¹⁴⁶ Kant, *Saf Akılın Eleştirisi*'nde transsendental ve transsendent kavramlarını birkaç kez birbirlerinin yerine kullanmıştır. Ayrıca farklı tarzda çelişkili pasajlar Kuno Fischer tarafından ele alınmıştır. Daha detaylı bilgi için Bkz. Kuno Fischer, *A Commentary on Kant's Critick of the Pure Reason*, London, Longman's Green, 1866.

amacını nitelendirebilme açısından bir amaca bağımlı bir amaçlılık olurdu ve kavrama yetilerinin özgürce hareket etmesi, onların amacının anlaşılmasından ilgisiz ve uzaklaştırılmış olması açısından bir amaçsız amaçlılık olurdu. Bu bir şeyin güzelliğinin tecrübesinin öznel boyutu ile uyumludur. "Amaçsız amaçlılık" üçüncü uygulaması, yansıyan amaç kavramına dayanır. Güzel bir nesnenin kavrama yetilerinin harmonisini tetiklemek amacıyla (hangi sebeple olursa olsun) tasarlanmış gibi gözükmesi açısından amaçlı olduğunun söylenebileceğine atıfta bulunur. Bu, nesnenin yansıyan amacının ne olduğunu nitelendirmesi açısından (harmoniye tetiklemek için) yansıyan bir amaca bağımlı bir amaçlılık, güzel nesnenin özellikle bizim için tasarlanması bir yana, gerçekten de tasarlanmış olduğundan emin olamamamız açısından bir amaçsız amaçlılıktır.¹⁴⁷ Wenzel, Kant'ın bu niyetini aktarımlarıyla ve bir diyagram çizerek açık kılmaya çalışır:

“Bu noktada, bir beğeni yargısında içerilen üç farklı tür ilişkiyi ayırt etmeyi ve bunların her birini ayrı bir tür amaçlılık olarak görmeyi öneriyorum. Böylece üçlü bir amaçlı ilişki yapısı veya bir beğeni yargısının altında yatan amaçlılığın üç seviyesini elde edeceğiz. Bunları P1, P2 ve P3 olarak adlandıralım.

Bir beğeni yargısının nesnesi **bilişsel yetilerimizin** özgürce hareket etmesi için uygun veya amaçlı (P1) olmak zorundadır. Bu yetilerin özgürce hareketinde, hayal gücü ve anlama yetisi birbirini över ve güçlendirir. Benzer şekilde, her biri ‘kavrayış’ ve ‘anlayış’ yetileri açısından birbirleri için amaçlıdır (P2). Yani hayal kurma yetisinin algısal olarak verileni kavramasını göz önüne alarak ve anlama yetisinin kavrananları, kavramlar altında toplamasını göz önüne alarak. Son olarak, tüm bunlar ‘genel anlamda bilişsellik’ için amaçlıdır. (Erkenntnis überhaupt; bu tip bilişsellik). Bu tip serbest harekette bilişsellüğün hedeflenmemesine rağmen, bilişsellik kapasitemiz bununla güçlenir. Aşağıdaki diyagramda bu üçlü yapı gösterilmiştir:



„148

¹⁴⁷ Wicks, *Routledge Philosophy Guidebook to Kant on Judgment*, s. 55-56.

¹⁴⁸ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s.62.

Güzel olan nesnenin biçimindeki çekiciliği artırmak için eklenen süslemelerin nesnenin güzelliğine zarar verdiğini belirten Kant, bu gösterişe örnek olarak, güzel olarak adlandırdığımız bir tablonun abartılı çerçevesini gösterir. Güzel nesnenin saf olduğu ölçüde, güzelliğinin ön planda olacağını belirtir. Kant, yine renk ve ton örneği ile benzetmeler yaparken, renklerde çizimin, tonlarda ise bestenin saf beğeni yargısının asıl nesnesini oluşturduğunu söyler.

Tüm insanlarda aynı anlama ve hayal kurma yetileri varolduğu için, hepimiz bu tip serbest harekete a priori sahibizdir. Eğer sadece bir tonu uzay-zamansal yapısına dayanarak seviyorsanız ve hoşlanma, bu yapıya yaklaşım, başka herkesin de sizin yaptığınız şeyi yapabilir olmasını doğrularsa, o zaman bu hoşlanma, basitçe bir his değil, güzel olandan alınan hoşlanma (tatmin)'dir. Bu zemin, beğeni yargıları için uygun bir temeldir. Evrensellik için talep, hislere dayanamaz, çünkü tüm öznelde hislerin kendilerinin niteliği kabul ettiğini farzedemeyiz.¹⁴⁹

Kant'ın sıklıkla vurgu yaptığı, beğeni yargısına konu olacak nesnenin vereceği haz duygusunun zemininde kavram olmamasıdır. Her tür kavramdan, istemeden ve çıkardan arınmış olan güzel, bizi beğeni yargısına götürür. Kant, yeni bir ayırım ile güzelin çeşitlerini serimlerken, dolayısıyla da beğeni yargısının ayrıntılarına daha fazla ineriz. Güzelliğin ilk çeşidi olan **özgür güzellik**, nesnenin ne olması gerektiği konusunda hiçbir kavramı varsaymaz. İkinci güzellik türü olan **salt bağlı güzellik** ise, nesnenin ne olması gerektiği konusunda bir kavram varsayarken, nesnenin ona göre kusursuzluğunu da varsayar. İlki, bahsedilen türe göre şu ya da bu şeyin güzelliği iken, ikincisi, bir kavrama bağlı koşullu güzellik olarak tikel bir amacın kavramının altında duran nesnelere yüklenir.

Bir amaca bağlanmamış olan, doğadaki çiçekler, çeşitli sesler çıkarabilen kuşlar, à la grecque¹⁵⁰ tasarımlar, kendileri uğruna öznedeki haz duygusunu uyandırdıkları için özgür güzelliktedirler. Dolayısıyla da bir özgür güzellik hakkında verilen yargı da saftır. Özgür güzellikte eğer kavram içerilseydi, amaçlı olarak hayal gücünün alanı sınırlanacaktı ve 'özgür' oyununu oynayamayacaktı. Bunun karşıtı

¹⁴⁹ A.e., s.64.

¹⁵⁰ Grek stili anlamında kabaca tabir edilebilir. Yunanlılara özgü tasarımlar ya da Klasik döneme nüfuz etmiş Yunan esintili tasarımlardan bahsediyor.

olarak, bir insanın güzelliği, bir yapının güzelliği şeyin ne olması gerektiğini belirleyen bir amaç kavramını ve beraberinde onun kusursuzluğunun bir kavramını varsayar. Bu durumda, o, salt bağlı güzelliştir. Daha önce, birinci momentte hoşluğun türlerinde de açıkladığımız gibi, güzel ile duyulardan gelen hoş olan ya da iyi karışır da, onun saflığına zarar verir.

“Öyleyse bir beğeni yargısı belirli bir iç amacı olan bir nesne açısından ancak yargılayanın ya bu amaca ilişkin hiçbir kavramı yoksa ya da yargısında onu soyutluyorsa saf olacaktır. Fakat bu durumda, böyle bir nesneyi özgür güzellik olarak yargılarken doğru bir beğeni yargısında bulunuyor olsa da, ondaki güzelliği yalnızca bağımlı bir nitelik olarak gören (nesnenin amacına bakan) biri tarafından, her ikisi de kendi yolunda doğru yargıda bulunmuş olsalar da, yerilecek ve yanlış bir beğeni ile eleştirilecektir: Biri duyusunun önünde olana göre ve diğeri de düşüncesinde olana göre. Bu ayrım yoluyla beğeni yargıçlarının güzellik üzerine birçok tartışması bir sona getirilebilir, çünkü onlara birinin özgür, diğerrinin bağımlı güzelliği göz önünde tuttuğu, birinin saf, ikincinin uygulamalı bir beğeni yargısında bulunduğunu gösterilebilir.”¹⁵¹

Salt bağlı güzelliğin iki durumda mümkün olduğunu söyleyen Kant, ilk ortaya çıkışının **kusursuzluk**, ikincisinin ise **güzelin ideali** olduğunu öne sürer.

Güzellik ile kusursuzluk kavramlarının yan yana geldiğinde, birbirinden çok da uzak kavramlar olmadığını hatta güzelliğin altında kusursuzluğun da içerildiğini düşünebiliriz. Kant da, bir beğeni eleştirisi çalışmasında güzelliğin, kusursuzluk kavramına çözümlüp çözülemeyeceğine karar vermenin çok önemli olduğu kanaatindedir ve bu iki kavramın ilişkisi üzerine de, ilişki momentinde eğilir. Kant, iki tür kusursuzluktan bahseder: **nitel** ve **nicel**. Amacın, kavramı nesnenin olanağının zemini olarak görmesinden hareketle, bir şeyde nesnel amaçlılığı tasarlayabilmek için, ilkin onun nasıl bir şey olacağı kavramı önden gitmelidir. Bu nesnedeki çokluğun bu kavram ile anlaşması, nitel kusursuzluktur. Nicel kusursuzluk ise, her bir şeyin kendi türünde bütünlüğü olarak, tümlük olarak bir büyüklük kavramıdır. Burada, onun nasıl bir şey olacağı önceden belirlenmiş olarak düşünülür ve yalnızca gerekli her şeyin onda olup olmadığı sorulur.¹⁵² Bir nesnenin kusursuzluğu ve nesnel amaçlılığı ‘ne tür bir şey olması gerektiği kavrayışını’ önden kabul ederken, Kant'a

¹⁵¹ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 115-116. [5:231]

¹⁵² A.e., s. 112. [5:23]

göre beğeni konularında nesnenin ne olması gerektiğini kişinin bilmesi gerekmez. Eğer kusursuzluk kavramının neyin güzel olup olmadığına karar vermemizde bir rol oynamasına izin verseydik, neyin güzel olarak sayılıp sayılamayacağına dair karar vermemize izin veren, açık ve nesnel kurallar türetme tehlikesiyle karşı karşıya kalırdık. Ancak, bu tip kuralların varlığı Kant'ın beğeni kuralı olmaması yönündeki temel kabulüyle çelişir. Baumgarten bu tip kuralları işaret etmeyi denemiştir, ama Kant bunları reddeder.¹⁵³

Kant üçüncü momentte son olarak, salt bağlı güzellik bağlamında, kavramdan bağımsız ve hayal gücünün sunumuna dayanan bir beğeni modelini araştırır. **Güzelin ideali** kavramı çerçevesinde, bu modelde nesnenin içsel imkanının temelinde yatan amacın a priori bilinip bilinemeyeceği tartışılır. Salt bağlı güzelliğin koşulları içerisinde beğenin kendisine yöneldiği şey güzelin idealidir.¹⁵⁴ İdealin kendisinde aranacak güzel, saf olmayan ancak kısmen de entellektüel olan bir beğeni yargısının nesnesine ait olmalıdır. Çünkü, güzelin ideali ancak salt bağlı güzellik bağlamında ele alınabilir.

“Değerlendirmeyi meydana getiren temeller arasında bir idealin yer alması durumunda, bu çeşit temellerin altında, belirli kavramlara bağlı, akla ait bir idenin bulunması gerekir ki, bu ide ile nesnenin içsel imkanının temelinde yatan amaç, a priori olarak belirlenir.”¹⁵⁵

Güzellik ideali, hayal gücü ile bağıntılı olan normal ide ile akılsal ide arasındaki ayrımda ortaya çıkar. Estetik normal ide, tüm doğa türlerine ilişkindir. Hayal gücünün normal idesi ise, kendisi aracılığıyla insanı, özel bir hayvan türünün üyesi olarak yargıladığımız normu temsil eder. Yani, tekil bir örneğin güzelliğini, örnekteki türün bağıntısına göre yargıladığımızda düşüncemizdeki ölçüttür. Buradaki norm, örneklerden önce gelir, örneklerden çıkarılmaz. Normal ide, güzelin idealini temsil edemez. O, yalnızca türün sunumundaki hatasızlığı temsil eder. Hatasızlığın

¹⁵³ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s.66-67.

¹⁵⁴ Kant burada, ide yerine ideal kavramını kullandığını vurgular. Çünkü ide, aklın bir kavramına işaret eder. Kavramlarla belirlenmiş tümel ölçütün kendisi beğeni yargısı için kullanılamaz. Ancak beğenin arketipinin, güzelin ideali olabileceğini söyler.

¹⁵⁵ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 117. [5:233]

ideali olabilir. Akılsal ide de, insanlığın amaçları ile ilgilidir. Güzelin ideali, kendisini insanda bulabilir. Bu yüzden Kant’a göre insan biçiminin güzelliğinin ideali, ahlaki olanın ifadesinde bulunabilir. Ama ne yazık ki, bu durumda da güzelin ideali hakkında verilen bir yargı aklın idesine dayandığı için saf beğeni yargısı olamayacaktır.¹⁵⁶

“‘İdeal’ hakkındaki bölümün bir diğer ilginç ve etkili sonucu, insanoğlunun - gerek kendi içinde ve davranışında veya içinde yaşadıkları ve aynı zamanda oluşmasına ve büyümesine yardım ettikleri toplum ve tarihte - oldukça *sanat eserleri* gibi davranmasıdır. İnsanlar ideal olanı gerçekleştirmek için, kendilerini tamamen veya meşru bir şekilde insan olarak yaratmak için çalışırlar. Bir akıl idesini bir tür ‘gerçekleştirmek’ genel problemi, yalıtılmış bir problem değildir. Kant’ın da metni boyunca uğraştığı bir sorundur.Son olarak, tüm bu yayının Kant’ın *Yargı Gücü’nün Eleştirisi*’ndeki temel problemi ile ilgili olduğunu tekrar belirtmeliyiz. Yargının pratik alan (ahlaki kanunlar) ile teorik alan (insanlar ve doğadaki şeyler) arasında bir bağlantı kurması gerekirdi. Bu sebeple, ahlaki idealin kişinin bedeni ve davranışında gerçekleşmesi problemi, bu genel problemin bir versiyonudur.”¹⁵⁷

Güzelin üçüncü moment, amaç ve amaçlılık problemini tanıttığını daha önce de belirtmiştik. Kant, güzelin amaçlı olarak ama nesnel veya kati amacı olmayarak anlaşılmasını gerektiğini iddia eder. Bu kavramın bilinmeyen işleve sahip yapay bir nesne ile bazı benzerlikleri vardır. Bu benzerlik yetersizdir, çünkü bulunması gereken bir amaç olduğunu farzederiz. Doğadaki güzellik bilişsel yetelerimize amaçlı olarak görünecektir, ama güzelliğinin hiçbir amacı olmayacaktır. İyi sanat daha karmaşıktır. Bu tip eserlerin üretimlerinin arkasında farklı amaçları olabileceğine rağmen, yine de bunlar nesnenin güzel olabilmesi için yeterli değildir. Sahip olduğumuz herhangi bu tip bilgi, estetik yargıdan düzgün bir şekilde ayrılmalıdır. Kant burada kavramların veya fikirlerin güzelle ilişkisinin olabileceği birkaç farklı yoldan bahseder ve özgür güzellik, mükemmellik, ve güzelliğin ideali gibi kavramları tanıtır. Yine de, birşeyin nasıl amaçlı olabileceğini anlama problemiyle, bir şeyin nesnel amacı olmadan nasıl amaçlı olabileceğiyle baş başa kalırız.

¹⁵⁶ Kant’ın, güzelin ideali ile ilgili problemini sanatın doğasını ele alış tarzına zemin olarak hazırladığı konusunda ileri sürüşler vardır. İleriki bölümlerde bu konuya daha detaylı olarak değinilecektir.

¹⁵⁷ Burnham, *An Introduction to Kant’s Critique of Judgement*, s.66.

Kant, beğeni yargısının ilişki momentinin sonunda vardığı sonucu şöyle açıklar:

“Güzellik bir nesnenin amaçsallığının biçimidir, ama ancak bu bir amacın tasarım olmaksızın kendinde algılandığı sürece.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 120. [5:236]

2.3.4. Kiplik Bakımından Güzel

Güzelin belirlenmesinde dördüncü moment olan kiplik momenti, özneyi ya da özne ile bağlantılı olarak nesneyi değil, bu kez öznenin başka öznelere olan duygu bağını bir özel durum ile serimlemektedir. Beğeni yargısının bu bölümde ele alınan işlevi zorunluluktur. Ancak burada bahsedilen zorunluluk, beğeni yargısına özgü türdedir. Güzelin kavramsız olarak zorunlu bir hoşlanmanın nesnesi olduğunu ileri süren Kant, burada bahsi geçen zorunluluğun nesnel değil, öznel olduğunu bildirir. Temelinde öznenin duygu durumuna dayanan beğeni yargısının zorunluluğu sorunlu olarak görülebilir. Taylan Altuğ şöyle der:

“Ancak, daima tekil ve kavramsız bir yargı olan estetik yargı bakımından, özünde soyut ve kavramsal olan zorunluluk düşüncesi sorunludur. Ama yine de, birtakım şekillerin veya seslerin bizde bir hoşlanma meydana getirmesi; başkalarının ise böyle bir şeye yol açmaması, doğal ve rastlantısal bir olgu değildir. O halde, zorunluluk, öznenin duyduğu hazza ilişkin bir belirlenim olarak, beğeni yargısının bir karakteristiği olmak durumundadır. Nitekim, güzelin kavram olmaksızın tümel bir hoşlanma verdiği savı, bu hoşlanmanın zorunlu olduğu düşüncesinden ayrılamaz.”¹⁵⁹

Estetik hoşlanmanın içerdiği zorunluluk, kendisi dışında bir şeye dayanmayan öznel türde bir zorunluluktur. Bu zorunluluk, tikeldir ve kuramsal nesnel bir zorunluluk değildir. Aynı zamanda pratik bir zorunluluk da değildir. Bu durumda da herkesin güzel dediğim nesneden bu türde bir hoşlanmayı duyacağı a priori bilinebilecektir.¹⁶⁰ Öyleyse ne teorik ne de pratik bağlamda zeminine kavram oturtmayan beğeni yargısının zorunluluğu, öznelliği temele alabilmesi için ‘kendinde’ bir zorunluluk olacaktır.

Kant, saf beğeni yargısının, duyu beğenisinden ‘saf’ olma bakımından ayrımını, öznel ilkelere sahip olmak olarak gösterir. Bu ilkelerin öznel olması da, beğeni yargılarını mantıksal yargıların ilkelerinden ayrı tutar.

¹⁵⁹ Altuğ, **Kant Estetiği**, s. 138.

¹⁶⁰ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 121. [5:237]

“Öyleyse bir öznel ilkeleri olmalıdır ki, neyin hoşla gittiğini ya da gitmediğini kavramlar yoluyla değil, yalnızca duygu yoluyla ve yine evrensel geçerlilik ile belirlemelidir.”¹⁶¹

Kant’ın bahsettiği bu ilke, **sensus communis** (ortak duyu)’tir. Sensus communis, anlama yetisi ve hayal gücünün uyumu ile ilgili olan bir kavramdır. Bu kavram, beğeni yargılarının iletilebilirliğinin koşullarından birisini oluşturur. Sensus communis, bilişsel yetilerin uyumunun tüm öznelde aynı işlevi sağlamasından yola çıkarak, bu uyumdan doğan haz ya da hazzsızlık duygusunun iletilebilirliğini varsayım şeklinden evrensel iletilebilirlik seviyesine yükseltmek için temel bir kavram olarak karşımıza çıkar. Kant, bir duygunun evrensel iletilebilirliği bir ‘ortak’ duyuyu varsaydığına göre, bu sonuncuyu kabul etmek için zeminimizin olduğu görüşündedir. Sensus communis’in önemi ise, öznel bir özelliğe sahip olan estetik yargının evrensel iletilebilirliğini ancak bu varsayım altında tasarlayabilecek olmamızdan kaynaklanmaktadır.¹⁶² Evrensel iletilebilirlik konusunda Cassirer şu yorumu yapar:

“Güzel üstüne beğeni yargısı veren kişi, estetik durum içinde kendisini tamamen özgür hissettiğinden, beğeni yargısına yol açan hoşlanmanın nedenini herhangi bir özel ve kişisel koşula bağlamaz. Bunun sonucu olarak, o herkesin *benzer* bir hoşlanmaya sahip olduğuna inanmak zorundadır.”¹⁶³

Kant’ın sağ duyu, hayal kurma, kavrama yetilerinin en uygun halini hissetme yeterliliği hakkındaki düşüncesi, ‘kusursuz güzellik’ teorisine hakettiği saygıyı vermek için başka bir çaba olarak görülebilir. En uygun hal durumunda, nesneye hiçbir empirik kavram uygulaması olmamakla birlikte, yine de daha yüksek seviyede çalışan (empirik bilgiyi biriktirmek ve sistematize etmek için) anlamının ve hayal etmenin ortak çalışmasının bir tanımı vardır. Kavramanın amacını farketmek, tam olarak bir nesneye karşı uygun bir çıkarsız davranışın başarısının sağlamaya yardım ettiği şeydir. Bilişsel yetiler özgürce hareket ederken, nesneye hiçbir kavram uygulanmaz. Bu sebeple bilişsel yetilerin özgürce hareket etmesinin "kavrayışsız"

¹⁶¹ A.e., s. 122. [5:238]

¹⁶² A.e., s. 123. [5:239]

¹⁶³ Cassirer, **Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi**, s. 425.

olduğu söylenilebilir. Ancak, bilişsel yetilerin dayandırılması kendisi bir "genel anlamda kavrama" anlatımıdır ve bu sebeple yetilerin özgürce hareket etmesinin "kavramsal" olduğu daha doğrudan söylenebilir. Sonraki tanım daha merkezidir; çünkü yetilerin kavrama amacıyla ilişkilendirilmesi dayandırılmalarının neden zevk verici olduğunu açıklar.¹⁶⁴ Kavramanın genel bir anlatımı olarak, özgürce hareket ederken, kendisi kavramanın belirli fark edilişine doğru gitmektedir.

Kant, beğeni yargısında bulunurken, hiç kimsenin bizden başka duyguda olmasına izin vermeden, yargımızı haz ya da hazzsızlık duygumuz üzerine dayandırarak, kişisel yerine ortak bir duygu olarak temele koyduğumuzu belirtir.

“Şimdi bu ortak duygu, bu amaçla deneyim üzerine temellendirilemez. Çünkü bir gerekliliği kapsayan yargıları gerekçelendirecektir. Herkes benim yargım ile anlaşacaktır demez; onunla anlaşması gerekir, der. Öyleyse ortak duygu – ki onun yargısının bir örneği olarak kendi beğeni yargımı veriyorum ve bu nedenle ona **örneksel** geçerlilik yüklüyorum – salt ideal bir normdur; onun varsayımı altında onunla anlaşılan bir yargı ve bir nesneden böyle bir yargıda anlatılan hoşlanma herkes için haklı olarak kurala döndüğü açıklanabilir; çünkü ilke yalnızca öznel iken, yine de öznel-evrensel (herkes için zorunlu bir idea) olarak alınabilir. Böylece yargıda bulunan değişik kimselerin anlaşmasını ilgilendiren şey nesnel, evrensel bir onay talep edebilir, yeter ki altına alınan (tikellerin) doğruluğundan emin olunsun.”¹⁶⁵

Kant'ın argümanındaki bazı adımlar sorulara açıktır. Eğer yetilerin harmonisi, iletişilebildiği ölçüde varoluşa gelen haz ile verilen bir zihinsel durumda, tüm insanlar kendilerini bulabilirlerse, o zaman bu durumda olmak ile ilgili tüm kanıtların da herkese açık olması gerektiğini varsayar. Bunun inandırıcı gözükmesi için pek çok sebep vardır. Bahsedildiği gibi, bu basitçe Hume'un ‘aynı neden, aynı etki’ prensibine uygulanabilir. Eğer bir haz duygusu bilişsel yetilerin harmonisinin etkisiyse ve bu neden herkeste oluşabilecek bir durumsa, o zaman görünen odur ki, etkisi de herkeste oluşabilir. Başka bir deyişle, nedenselliğin temel prensiplerini bir kenara bırakarak, bunun yerine zihinsel durumların şeffaflığına başvurulabilir. Locke ile, zihinsel durumun sadece bilinçi olunması gereken bir durum olduğu düşünülebilir veya bir kavramın zihine kazındığını söylemek ve aynı zamanda zihnin ondan haberi olmadığını, aklın onun hakkında bilgisiz olduğunu ve hiç onun farkına

¹⁶⁴ Wicks, **Routledge Philosophy Guidebook to Kant on Judgment**, s.82-83.

¹⁶⁵ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 123-124. [5:239]

bile varmadığını söylemek, bu izlenimi hiçbir şey haline getirmektir. Bu sebeple birisinin, bilmeden belirli bir zihin durumunda olabileceğini düşünmek saçma olur; ve eğer zevk duygusu yetilerin harmonisinin bilinçte bulunduğu yol ise, birisinin keyif almadan o durumda olabileceğini düşünmek de saçma olur. Eğer yetilerin özgürce hareket etmesi evrensel olarak iletişilebilir ise, güzelden alınan zevk de evrensel olarak geçerli olmalıdır.¹⁶⁶

Kant, beğeni yargısının kiplik momentinin sonunda vardığı sonucu şöyle açıklar:

“Güzel olan herhangi bir kavram olmaksızın *zorunlu* bir hoşlanmanın nesnesi olarak bilinendir.”¹⁶⁷

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde *sensus communis*’ten, kiplik momentinde beğeni yargısının zorunluluğunu temellendirirken bahseder. Ancak kitabın daha ileriki bölümlerinde Saf Estetik Yargıların Tümdengelimini Kısmında, Bir Tür *Sensus Communis* Olarak Beğeni Üzerine adlı bölümde yeniden ele alır. Paul Guyer, Kant’ın sağ duyu ile ilgili söyledikleri hakkında şu eleştirileri getirir:

“Kant’ın estetik yargı çıkarımı için iyi olarak, bu hislerin bolluğu, zarar vericiden ziyade kafa karıştırıcıdır çünkü bir sağduyu varsayımının bu üç duyudan herhangi biri ile haklı çıkarılması aslında diğer duyularda da varlığını kanıtlayacaktır. Eğer sağduyu zevk duygularının gerekliliğini ve evrenselliğini öne süreceğimiz prensipse, onun varsayımını haklı çıkarabilmek için gereken özneler arası geçerlilik iddialarına temellendiren, *a priori* bir prensibe sahip olduğumuzun kanıtıdır. Eğer sağduyu basitçe akıl yürütmenin veya bir zevk duygusunun hangi evrensel geçerliliğin iddia edildiği yoluyla etkisiyse, o zaman, öznelerarası geçerlilik iddiaları için bir *a priori* prensiple donatılmalıyız. Son olarak, eğer sağduyu ne bir düşünce ne de bir prensip değilse, beğeni yetisinin ta kendisidir, böyle bir yetiden gerçekten keyif aldığımızı kanıtlamak yine de başka insanlarınkine göre kendi zevklerimizin karşılanmasında haklılığımızı belgeleyen bir prensibe sahip olduğumuzun kanıtını gerektirir. Nasıl alırsak alalım, bir sağduyuya sahip olduğumuzu kanıtlamak başkalarınınkilerdense kendi estetik tepkilerimizi karşılamakta haklılığımızı kanıtlamamızı gerektirir. Ama bunun anlamı, Kant’ın "sağduyu" deyişini tanıtması

¹⁶⁶ Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, s.255.

¹⁶⁷ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 124. [5:240]

ne tümdengelim görevini değiştirir, ne de argümanını ilerletir. Gereksiz bir karmaşıklıktır.”¹⁶⁸

Kant estetiğinin beğeni yargısında en tatmin olunan nokta ile güzel kısmını sonlandıracak olursak; duyu deneyimlerimiz hayal gücüne kavramsal olmayan eşsiz bir model formüle etmek üzere esin verdiğinde güzelliği kavrar ve onun seyrinde dinleniriz.

¹⁶⁸ Guyer, **Kant and the Claims of Taste**, s.250-251.

2.4. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde 'Yüce'nin Analitiği

Kant'ın yüce ile ilgili görüşlerini *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde nasıl ele aldığına geçmeden önce, 1788 yılında yayınlamış olduğu *Antropoloji*'de de yüce üzerine bildirdiği görüşlerine kısaca değinmek gerekir. Kant'ın burada, nispeten sıkıştırılmış tartışmasından birkaç dikkate değer nokta ortaya çıkar. İlk olarak yüce, huşu etkisi bıraktığı ve hayranlık uyandırıcı olduğu için, bir beğeni nesnesi değil, 'daha çok duygu için bir nesnedir'.¹⁶⁹ Bu metin, beğeni ve yüce tartışmasını içerir, bu sebeple Kant'ın çoktan iki tip yargı arasında, beğeni yargısı olarak güzel ve duygu yargısı olarak yüce arasındaki ayrımı oluşturduğunu görüyoruz. Ama *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne bağlı kalarak, burada da, her iki tip yargı da estetik yargı olarak sınıflandırılır.¹⁷⁰ İkinci olarak, sanatta yücenin neden güzel bir temsil olması gerektiği konusunda açık değildir. Yüce biçimsiz olduğu ve sanatla yakalanamayacağı için mi, yoksa basitçe sanatla temsil etmek çok bayağı olacağından bizi tiksindireceği için mi? Kant, Moses Mendelssohn'un yaptığı gibi yüce ve trajediyi bir araya getirmemekle birlikte, hem yüce hem de çirkinliğin sanatta sunmak için çok bayağı yapı taşlarına sahip olduğunu görebiliriz. Çünkü sanat, 'keyif almak için sunulur'.¹⁷¹ Güzel olmayan içerik sanatta temsil edilebilir, ama sadece sanatçının güzellik özelliklerine sahip olmayı resmen becerisiyle güzelleştirmesi yoluyla yapılabilir. Bu, sanatın gerçekten yüce olup olamayacağı sorusunu hala yanıtsız bırakmaktadır. Eğer orjinal yüce güzelleştirilirse, bu onun artık gerçekten yüce olmadığını, sadece yücenin güzel bir temsili olduğunu ima eder. Bir noktada Kant birşeyin hem yüce hem de güzel olabileceğini, beğeni dolu ihtişamıyla 'şahane bir yıldızlı gece' veya Roma'daki Aziz Petrus Bazilikası'nı örnek vererek belirtir.¹⁷²

¹⁶⁹ Immanuel Kant, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, Çev. Robert B. Louden, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 141. [243]

¹⁷⁰ A.e., s.138. [241]

¹⁷¹ A.e., s.139. [241]

¹⁷² Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, s.55.

Tezin ilk bölümünde, beğeni yargılarının yani güzele ilişkin yargıların, estetik yargıların yalnızca bir türü olduğunu belirtmiştik. Estetik yargıların diğer türü ise yüce üzerine olan yargılardır. Estetik açıdan ele alınan bu iki duygu, Kant'ın icadı değildir. Antikçağ'dan beri, şöyle ya da böyle bu iki duygu üzerine pek çok şey söylenmiş, ayrımları ortaya konmaya çalışılmıştır. Bununla beraber, Kant'ın, estetik tecrübemizin uzantıları olarak görülen bu iki kavram dışında başka estetik kavramlara neden değinmediyle ilgili cevabı da yoktur.

Kant, Yüce'nin Analitiği bölümünün başında, yücenin güzelle karşılaştırmasını yapar. Kant'a göre, güzel ve yüce duyguları ve onlara ilişkin yargılar, pek çok anlamda benzer özellikler taşıırken, ayrıldıkları yönler de dikkate değerdir. Kant her ne kadar bu ayrımları ya da benzerlikleri analitik bir biçimde vermeyip, metnin içine yedirmiş olsa da, anlaşılabilirliğin daha kolay olacağına inandığımızdan, güzel ve yüce karşılaştırmasını analitik olarak serimleyeceğiz.

Öncelikle güzel ve yücenin ortaklıklarına değinecek olursak;

1. Güzel de yüce de reflektif yargı gücünün ürünüdür ve yargıları tekil yargılardır:

“Dahası, ikisi de duyusal olarak ya da mantıksal olarak belirleyici yargıyı değil, reflektif yargıyı varsayarlar: sonuçta bunlarda hoşlanma, ne hoş olan durumunda olduğu gibi bir duyum üzerine, ne de iyi olan durumunda olduğu gibi belirli bir kavram üzerine bağımlıdır; ama yine de belirsiz olsalar da, kavramlar ile bağıntılıdır, böylece hoşlanma salt sergileme ile ya da sergileme yetisi ile bağlıdır ve dolayısıyla verili bir sezgi durumunda sergileme yetisi ya da hayal gücü, anlama yetisinin ya da aklın **kavramlar yetisi** ile, bu sonuncuların ilerletilmesi olarak, anlaşma içinde görülür. Buna göre, iki tür yargı da **tekildir**.”¹⁷³

2. Her ikisi de çıkar olmaksızın kendilerine göre haz doğururlar. Örneğin, bir uçurumun kenarına yaklaşp, boşluğa doğru bakarken esen rüzgarın tenime değip, bende uyandırdığı korkuyla karışık hayranlık duygusu, yücedir. Bu duygunun uyanması, bana bir çıkar sağlamaz.

¹⁷³ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 128. [5:244]

3. Güzel gibi yüceye ilişkin yargılar da evrensel geçerlilik talebinde bulunurlar.¹⁷⁴

Güzel ve yücenin ayrımlarına da değinecek olursak;

1. Güzel, nesnenin biçimini kendisine konu ederken; yüce biçimsizdir, sonsuz ve sınırsız olan onun konusunu oluşturur.

“Doğadaki güzeli ilgilendiren, nesnenin sınırlardan oluşan biçimidir; buna karşı yüce **sınırsızlığın** kendisinde ya da kendisi vesilesiyle temsil edilmesi ölçüsünde, biçimsiz bir nesnede bulunur ve ek olarak bütünlüğünün de düşünülmesiyle; öyle ki Güzel belirsiz bir anlama yetisi kavramının temsili için, Yüce ise benzer bir akıl kavramının temsili için alınıyor görünür. Öyleyse hoşlanma birincide **niteliğin** temsili ile, ikincide ise **niceliğin** temsili ile bağlıdır.”¹⁷⁵ Örneğin; bir gök gürültüsünün ya da bir okyanus dalgasının biçimi yoktur.

2. Güzelde çekicilik zaman zaman karşımıza çıkarken, yücede söz konusu değildir. Yücede ciddiyet vardır. Çünkü yücedeki haz, acıdan doğan hazdır.

“Çünkü bu (güzel) doğrudan doğruya yaşamın yükseltilmesinin¹⁷⁶ bir duygusunu beraberinde getirir ve bu yüzden, çekicilik ve oyuncu bir hayal gücü ile bağdaşabilir; ama öteki (yüce duygusu) yalnızca dolaylı olarak doğan bir hazdır, yani yaşam güçlerinin momentel bir engellenmenin ve bunu hemen izleyen daha da güçlü bir boşalmanın duygusu yoluyla üretilir; böylece hayal gücünün etkinliğinde oyun olarak değil bir heyecan olarak, ama ciddi bir şey olarak görünür. Bu yüzden çekicilikler ile bağdaşmaz; ve zihin nesne tarafından yalnızca çekilmediği ve ayrıca alışıktır olarak her zaman itildiği için bağdaşmaz. Yüceden hoşlanma

¹⁷⁴ A.e. s. 131. [5:247]

¹⁷⁵ A.e., s. 128. [5:245]

¹⁷⁶ “Kant, haz ve hazzı duyusunun analiz edilemeyeceğini ancak etkileri tarafından karakterize edilebileceklerini, belirtir. Pek çok eserde ve pek çok pasajda Kant, hazzın bir his olarak yaşam kalitesini ve aktivitesini yükselten bir duruma, hazzsızlık duyusunun ise tam tersine ayak bağı olarak yaşam kalitesinde olumsuz bir konuma sahip olduğunu bildirir. Bu kavrayış, Kant tarafından bilişsel yetilerini oyununun doğurduğu haz ile varsayılır. Bu pasajlardan bazıları: R 630 (1769), 15:274; R 1780 (1764–68?), 16:112; R 1790 (1769–70), 16:116; R 1809–10 (1769–70), 16: 123–4; *Observations on the Feelings of the Beautiful and the Sublime* (1764), 2: 207; *Logik Blomberg* (1770–71), 25:44; *Logik Philippi*, 24:344–5, 358; *Jäsche Logik*, 9:36–7; *Anthropologie Collins*, 25:66; *Anthropologie Parow*, 25:289; *Anthropologie Mrongovius* (1784–85), 25:1315–16; *Metaphysik L₁* (mid-1770s), 28:245–7; *Metaphysik L₂* (1790–91?), 28:586; and *Metaphysics of Morals*, 6:211–12n.” A.e., Translator’s note, s.366.

olumlu bir hazzı içermekten çok hayranlığı ya da saygıyı kapsar, olumsuz haz adını almayı hak eder.”¹⁷⁷

3. Beğeni yargısının ilişki momentinde, güzele ilişkin yargıların bir amaçlılığa sahip olduğu detaylıca ele alınmıştı. Yücede ise amaçlılık bakımından durum farklıdır. Beğeni yargısının ortaya çıkış sürecinde bir amaç ile güzel nesneye yönelir ve anlama yetisi ile hayal gücünün uyumunun doğurduğu haz ile de genel anlamda bilişselliğin amaçlılığına ulaşırız. Yücede de uzlaşma vardır, ancak bu uzlaşma bir acıdan ¹⁷⁸ doğar; ayrıca, güzelde olduğu gibi ‘yüce nesne’ diyebileceğimiz bir kavrayış bulunmamaktadır, bu da amaçla yönelmenin olanaksızlığını ortaya çıkarmaktadır.

“Doğa güzelliği (kendine yeten) kendisiyle birlikte biçiminde bir amaçlılık taşır, bununla, nesne yargı gücümüz için bir bakıma önceden belirlenmiş ve böylece, kendinde bir hoşlanma nesnesi oluşturuyor olarak görünür; buna karşı, akıl yürütme olmaksızın yalnızca kavrayışta bizde Yücenin duygusunu uyandıran şey biçime göre hiç kuşkusuz yargı gücümüz için aykırı, sergileme yetimiz için uygunsuz ve hayal gücü için bir bakıma zorbaca görünebilir; ve yine de sadece bu nedenle daha da yüce olarak yargılanır.”¹⁷⁹

Bu da demek oluyor ki, yüce, doğanın kendisine ilişkin bir amaçlılık belirtisine sahip değildir. Yalnızca öznenin kendisinde bu duyguyu uyandırabilir. Bu

¹⁷⁷ A.e., s. 128-129. [5:245]

¹⁷⁸ Deleuze, yücede, acı ya da korku sonucu beliren uzlaşmanın ve devamında gelen hazzın sürecini şöyle betimler: “‘Bu yücedir’ yargısı, artık imgelemlerle anlama yetisi arasında değil, akılla imgelem arasındaki bir uzlaşmayı ifade eder. Ama yücenin bir uyumu oldukça paradoksaldır. Akıl ve imgelem ancak bir gerilimin, bir çelişmenin, acılı bir yırtınmanın ortasında uzlaşırlar. Uzlaşma vardır, ama uyumsuz bir uzlaşma, acı içinde bir uyumdur bu. Ve yalnızca acı zevki mümkün kılmaktadır. Kant bu nokta üzerinde ısrarla durur: imgelem bir şiddete maruz kalmakta, hatta özgürlüğünü yitiriyor görünmektedir. Yüce duygusu doğada biçim-dışı ya da biçimsiz olan karşısında (uçsuz bucaksızlık ya da güç karşısında) hissedildiği için, imgelem artık bir nesnenin biçimini düşünümleyemez. Ama kendine başka bir etkinlik bulmak yerine kendi çilesine kavuşur. Aslında imgelemin iki temel boyutu vardır, artzamanlı kavrayış ve eşzamanlı kavrayış. Kavrayış sorun çıkmadan sonsuzluğa dek gidebilir, anlayış ise (her türlü sayısal kavramdan bağımsız estetik bir anlayış olarak) her zaman bir üst sınıra sahiptir. İşte yüce, imgelemin karşısında bu üst sınırı çıkarır, onu kendi sınırına varmaya zorlar, onu kendi sınırlarıyla yüzleştirir. İmgelem gücünün son sınırına dek sürüklenir. Ama imgelemi böyle sürükleyen ve zorlayan nedir? Yüce, yalnızca görünüşte ya da yansıtma yoluyla duyulur doğayla ilişkilidir. Aslında, duyulur dünyanın sonsuzluğunu bir bütünde toplamaya bizi zorlayan şey akıldan başkası değildir; imgelemi sınırlıya yüzleşmeye zorlayan ondan başkası değildir. İmgelem böylelikle aklın orantısızlığını keşfeder, aklın bir İdesi karşısında bütün gücünün hiç olduğunu itiraf etmeye zorlanır.” Deleuze, *Kant Estetiğinde Oluşum Fikri*, **İssız Ada ve Diğer Metinler**, s.99-100.

¹⁷⁹ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 129. [5:246]

duygu, özneye, doğadan bağımsız bir amaçlılık duygusu olarak uyanır. Aynı kıyaslama için ayrıca Kant şunu da ekler:

“Doğadaki güzel için kendi dışımızda bir zemin aramalıyız; ama yüce için bunu yalnızca içimizde ve doğanın tasarımına yüceliği getiren düşünme türünde aramalıyız. Bu çok zorunlu bir ön gözlemdir ki, yücenin idealarını **doğanın** bir amaçlılığının ideasından bütünüyle ayırır; ve yücenin kuramını doğanın amaçlılığının estetik yargısına salt bir eklentiye çevirir; çünkü onun aracılığıyla doğada hiçbir tikel biçim temsil edilemez, yalnızca hayal gücünün kendi temsillerinden oluşturduğu amaçlı bir kullanım geliştirilir.”¹⁸⁰

Güzelin tam tersi olarak, yücede, başlangıç noktasındaki tecrübe, nesnenin mantıksal yargımıza kötü uyumu, hatta ona karşı saldırmasını içerir. Bilişsel yetilerimiz her zaman nesnelerinde biçim veya başka bir şekilde o yeti tarafından yönetilebilir bir özellik arayışıyla yola çıkar. Ama yüce genelde bunların hepsine direnir. Örnek olarak evren, ki bizim tecrübemizde neredeyse eşsiz bir şekilde, ters-amaçlı ve bizim için rahatsız edici derecede 'yabancı' veya 'tekinsiz' bir yer olarak ve bir yandan da benim fırtına korkumdan oldukça farklı olarak görünecektir. Ancak bu durumda yine de tecrübe bir şekilde beğeniyle sonlanır.¹⁸¹

Kant nasıl güzeli açıklarken amaçsız amaçlılık paradoksunu yarattıysa, şimdi yücede de amaçlılığa karşı amaçlılık paradoksu ile karşımıza çıkmaktadır. Güzelde hoşlanılan, sezgide kendisini sunduğu şekli ile nesnedir ve nesnenin biçiminden yargı gücü için amaçlı olmasından dolayı hoşlanılır. Buna karşılık yücede, doğa hoşnutsuzluk, acı verir. Çünkü o, kendisini düşünümde yargı gücü için amaçlılığa karşı olarak sunar. Dolayısıyla yücede hoşlanma nesnenin görünüşünden ötürü değil, görünüşüne rağmen ortaya çıkar.¹⁸²

4. Güzel sanatta kendisine yer bulurken, yücenin sanattaki karşılığı ancak doğadaki yüceliğin sanatla sınırlandırılması olur.

“Sanattaki yüce her zaman doğa ile bir anlaşmanın koşulları tarafından sınırlanır.”¹⁸³

¹⁸⁰ A.e., s. 130. [5:246]

¹⁸¹ Burnham, *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*, s.89-90.

¹⁸² Allison, *Kant's Theory of Taste*, s.310-311.

¹⁸³ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 129. [5:246]

5. Yüceyi doğadaki nesnelere atfedemeyiz. Güzel ile benzer şekilde yüceyi, doğanın bir özelliğiymiş gibi algılayamayız.

“Eğer herhangi bir doğa nesnesine yüce dersek, bunlardan başka bir çoğuna bütünüyle doğru olarak güzel diyebilmemize karşın, kendimizi genel olarak yanlış anlatmış oluruz.”¹⁸⁴

Kant, estetik yargıların reflektif yargı gücünün ürünü olduğunu belirtir. Dolayısıyla yücenin analitiğini yaparken, güzelin analitiğinin izlerinden gitmemiz mümkündür. Bu da demek oluyor ki, yüceden hoşlanma da güzelden hoşlanmada olduğu gibi nicelik açısından evrensel, nitelik açısından çıkarsız, ilişki bakımından öznel amaçlı ve kiplik bakımından da zorunlu olarak gösterilmelidir.¹⁸⁵ Ancak yüce, güzelden farklı olarak başka analizlere de tabi tutulmalıdır. Bu durum da yüceye has yeni bir ayrımı beraberinde getirir: Matematiksel yüce ve dinamik yüce.¹⁸⁶ Kant, nicelik, nitelik ve kiplik bakımından yüceyi, matematiksel yücenin altında ele alır. İlişki ise dinamik yücede ele alınır.¹⁸⁷ Bu ayrımın, yani matematiksel ve dinamik yüce ayrımının gerekçelerini ise Kant, şöyle bildirir:

“Çünkü yücenin duygusu, kendi karakteristik izi ile birlikte anlama yetisinin nesnenin yargılanışı ile bağlantılı bir **hareketini** getirirken, güzel, beğeniyi ve anlama yetisini dingin seyrediş içinde varsayar ve muhafaza eder. Ama bu hareket öznel amaçlı olarak yargılanması gerekir (çünkü yüce haz verir); bu yüzden hayal gücü yoluyla ya **bilgi** ya da **arzulama yetisine** bağlanır; ama her iki bağlanma durumunda da verili tasarımın amaçlılığının yalnızca bu **yeti** açısından (amaç ya da çıkar olmaksızın) yargılanması gerekir; buna göre ilk durumda nesneye hayal gücünün **matematiksel**, ikincide **dinamik** bir düzenlenişi olarak yüklenir. Böylece nesne sözü edilen iki yolda yüce olarak temsil edilir.”¹⁸⁸

¹⁸⁴ A.e., s. 129. [5:246]

¹⁸⁵ Kant, güzelin analitiğinin yönteminin yüceyi araştırırken de izlenmesi gerektiğini söylerken bir farklılığı da belirtmeden geçmez. Yücedeki biçimsizlik durumundan dolayı, güzelden farklı olarak yücenin nicelik momenti ile serimlenmeye başlayacağını söyler. A.e., s. 131. [5:247]

¹⁸⁶ Kant’ın yaptığı bu ayrımlara ek olarak, Robert Clewis Kant felsefesinde üçüncü bir tür yüce olduğunu ileri sürer: ahlaki yüce. Robert Clewis, **The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom**, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, s.84. Ayrıca Kant, **Saf Aklın Eleştirisi** Transsendental Diyalektikte de matematiksel ve dinamik antinomi ayrımı da yapar.

¹⁸⁷ Allison, **Kant’s Theory of Taste**, s. 305-306.

¹⁸⁸ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 131. [5:247]

Bir nesne için sıkı bir şekilde yapısız olmanın ne anlama geleceği belirsizdir. *Saf Aklın Eleştirisi*'ne göre tecrübe edilebilen her nesne bir tür yapıya sahiptir. Ayrıca, yüceyi ortaya çıkartan hakiki nesne, dünyada dışarıda bir yerde olan bir dış nesne değildir, aklın bir idesidir ve aklın ideleri (özellikle ahlaki olanlar) kesinlikle yapıya sahiptir.¹⁸⁹

Özetlemek gerekirse; yüce, Kant tarafından tartışılan iki tip estetik tecrübe tipinden ikincisidir. Geleneksel olarak yücelik, hayranlık esinlendiren veya farklı bir şekilde karşı konulamaz nesnelerin veya olayların tecrübe edilmesidir. Kant, onun da düşünsel yargı içerdiğini ve bu sebeple beğeni yargısı ile pek çok özellik ve şartı paylaştığını iddia eder. Yüce tecrübenin anahtar soruları; ilk olarak, ters-amaçlılık temeliyle nasıl herhangi bir yargının oluşturulabileceği; ve ikinci olarak, bir tecrübenin korkutucu veya hoşnutsuz olarak tecrübe edilmesi gerekirken, nasıl zevk olarak tecrübe edilebileceğidir. Kant yüce tecrübeyi, ilki ters-amaçlılığı ve hoşnutsuzluğu, ikincisi bir şekilde bunun üstesinden gelip zevk alınabilir olması şeklinde iki seviyeli olarak düşünmemiz gerektiğini önerir.

¹⁸⁹ Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, s.71.

2.4.1. Matematiksel Yüce

Kant matematiksel yüceyi serimlerken, kalkış noktası olarak ‘büyüklük’ kavramını ele alır. Matematiksel yüceye başlarken yüceden ne anladığını şöyle belirtir:

“Mutlak olarak büyük olana yüce deriz.”¹⁹⁰

Kant’ın burada büyüklük ile ilgili yapmak istediği bir ayırım vardır. Ona göre, büyük-olma ve bir büyüklük olma tamamen apayrı bir şeye işaret eder. Çünkü, bir şeyin **basitçe** (*simpliciter*) büyük olduğunu belirtmek, onun mutlak büyük olduğunu söylemekten ayrı bir şeydir. **Mutlak olarak büyük** (*absolute, non comparative magnum*) karşılaştırmalara tabi olmayacak, kendisinde büyük olandır. Bu türde bir büyüklüğün ifadesi için ne anlama yetisinin, ne duyu sezgisinin¹⁹¹ ne de aklın kavramlarına başvuramayız.

“Ama, tam olarak hayal gücümüzde sonsuza ilerlemeye doğru bir çaba olduğundan dolayı ve aklımızda gerçek bir idea olarak mutlak bütünlüğe doğru bir iddia yataken, duyu dünyasının şeylerinin büyüklüğünü hesaplama yetimizin bu idea için yetersizliğinin kendisi, bizdeki duyulurüstü bir yetinin duygusunun uyandırılışıdır; ve mutlak olarak büyük olan şey duyunun nesnesi değil, yargı yetisinin belli nesneleri bu sonuncudan (histen) yana kullanma yoludur ve bunun karşısında başka her kullanım yolu küçüktür. Bu yüzden, reflektif yargı gücünü uğraştıran belli bir tasarımdan sonuçlanan zihinsel eğilime yüce denmelidir, nesneye değil.”¹⁹²

¹⁹⁰ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 131. [5:248]

¹⁹¹ Kant’a göre duyuların nesnesi olabilen hiçbir şeye yüce denemez. Çünkü doğada, ne kadar büyük olarak yargılasak yargılayalım, bir karşılaştırma ilişkisi içerisinde düşünüldüğünde hayal gücümüz için sonsuz küçüklüğe indirgenebilecek ya da dünya büyüklüğüne dek genişletilebilecek hiçbir nesne yoktur. Tüm bu büyük ya da küçük olarak adlandırabileceğimiz nesnelerin gözlemine yapabilmemiz için teleskop ve mikroskop insanlığın elindedir. **A.e.**, s. 134. [5:250] Doğada ölçümünü yapabildiğimiz, kıyaslayabildiğimiz nesneler o halde Kant estetiği uyarınca yüce olarak belirlenemezler.

¹⁹² **A.e.**, s. 134. [5:250]

Zira bu büyüklük (estetik büyüklük)¹⁹³ kendisinde hiçbir bilgi yetisi taşımaz. O halde bu kavram yargı gücünün kavramlarından ya da böyle bir şeyden türetilmiş olmalıdır ve yargı yetisi ile bağlantı içerisinde öznel bir amaçlılık da bulunmalıdır.¹⁹⁴ Bu türden bir büyüklük, bir kıyaslamaya tabi olmaksızın, nesnel bir ölçü ile karşılaştırılmaksızın büyük olduğu bilinir. Birşeyin büyük mü, orta mı, yoksa küçük mü olduğunu bilmemiz için bir tür karşılaştırma ile sonuca ulaşmaya çalışırız. Çünkü:

“Büyüklüğün yargılanmasına yalnızca çokluk (sayı) değil, birimin (ölçünün) büyüklüğü de dahil olduğu için ve bu sonuncunun büyüklüğü her zaman yine onunla karşılaştırılabileceği ölçü olarak bir başka şeye gereksindiği için, görürüz ki görünüştekilerin büyüklüğünün belirlenimi ne olursa olsun, mutlak büyüklük kavramını sağlamakta yetersizdir, ama her durumda tek bir en iyi karşılaştırma kavramı sağlayabilir.”¹⁹⁵

Bu karşılaştırma ölçütü, öznel olmasına rağmen evrensellik talebinde bulunur. Bir nesneye ‘Bu güzeldir’ dediğimizde olduğu gibi ‘Bu büyüktür’ dediğimizde de, her iki yargının temelinde herkes için geçerli olduğunu varsaydığımız bir ölçüt vardır. O halde, nesnenin büyüklüğü, nesne biçimsiz olsa dahi bizde hoşlanma duygusu uyandırabilir ve bu hoşlanma, Kant’a göre, tümel iletilebilirdir, öznel bir amaçlılığa sahiptir ve nesneden kaynaklanmaz. Bu hoşlanma, büyüklük ile beraber, hayal gücünü etkileyen bir genişlemeden duyulan bir hoşlanmadır.¹⁹⁶

Basitçe büyük ile mutlak büyük arasındaki fark, temelde, basitçe büyük olanın karşılaştırılabilir büyüklük olmasından ileri gelir. Basitçe büyük, kendi türünden olan şeylerle bir karşılaştırma ile büyük sayılır ve ancak bu sayede kendisi dışındaki bir ölçüye izin verir. Mutlak büyükte ise karşılaştırma yoktur, karşılaştırmanın ötesinde ve her bakımdan kendinde büyük sayılır. Karşılaştırılamaz

¹⁹³ Kant’ın burada sözünü ettiği büyüklük mantıksal büyüklükten tamamen farklıdır. “Sayı kavramları (ya da bunların aritmetikteki simgeleri) yoluyla büyüklük değerlendirmesi matematiksel iken, salt sezgide ise (göz ölçüsüne göre) estetikdir.” A.e., s. 134. [5:251] Bu durumda, doğanın nesnelerinin büyüklüğünün estetik olarak hesaplanması nesnel değil öznel olacaktır.

¹⁹⁴ A.e., s. 132. [5:248]

¹⁹⁵ A.e., s. 132. [5:248]

¹⁹⁶ A.e., s. 133. [5:249]

bir büyüklük olduğu için büyüklüğünün ölçüsü ancak yine şeyin kendisi içinde mevcuttur, dışarıda aranamaz. Mutlak büyük, kendisinin ölçüsüdür.

“O, öyle bir büyüklüktür ki, yalnızca kendisine eşittir.”¹⁹⁷

Matematik yücenin konusu, esas olarak mutlak büyüklüğün değerlendirilmesidir. Mutlak büyüklük, herhangi duyunun nesnesinde bulunamaz; algılanan her nesne için, daha büyüğü verilebilir. Sonuç olarak, basitçe yüce hakkında düşünme becerimiz zihnimizin duyulara dayanan her tür standardı aşma becerisine sahip olduğunu gösterir. Yücenin İngilizler tarafından yapılan analizinde, yüceliğin nesneye, öznenin zihin durumuna veya ikisine birden düzgün bir şekilde dayandırılıp dayandırılmadığı konusunda tereddüt yaşanmıştır. Kant yüceliğin düzgün bir şekilde mantıksal yeterliliklerimize ve fikirlerimize dayandırıldığını ve doğaya sadece bir "gizleme"¹⁹⁸ ile dayandırıldığını öne sürer. Bu sebeple Kant klasik bir gözlemde bulunarak insanlarda reflektif düşünceye ait güçlerin olduğunu ve bu fikirlerin genellikle bizi çevreleyen sınırları geçtiğini belirtir.¹⁹⁹

Kant'ın mantıksal büyüklük ile estetik büyüklük ayrımını yaptığı yerde, matematiksel yücenin belirlenimleri de daha fazla netleşir. Mantıksal olarak büyüklüğün hesaplamasında sayılar devrededir ve sayıların gücü ve büyüklüğü ölçümde sonsuza kadar götürülebilir. Estetik büyüklükte ise, öznenin doğadaki nesne ile karşılaşmasında daha büyüğünün hesaplanamayacağına inanan hayal gücü, yüce idesi ile öyle bir heyecan üretir ki, sayıların toplamının vereceği hissiyat buna ulaşamaz.²⁰⁰ Hayal gücünün, matematiksel yücede karşımıza çıkan iki eylemi vardır: **ayırısama** [*Auffassung*] ve **toparlama** [*Zusammenfassung*]. Hayal gücü sonsuza kadar ayırısama işlemini gerçekleştirebilir. Ancak düzenli olarak bu işlemi devam ettirdiğinde hayal gücünün toplama işlemini harfiyen gerçekleştirmesi bir yerden

¹⁹⁷ A.e., s. 134. [5:250]

¹⁹⁸ Subreption : Kendi özümüzde insanlık idesi için saygının nesne için bir saygı ile yer değiştirmesi. A.e., s. 141. [5:257]

¹⁹⁹ Kenneth R. Westphal, ‘*Kant on the Sublime*’, *The Encyclopedia of Aesthetics 2nd ed.*, Ed. M. Kelly, New York, Oxford University Press, 2014-15, s.2.

²⁰⁰ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 135. [5:251]

sonra devam edemeyecektir, eksik kalacaktır. Matematik yücede, hayal gücünün sürdürdüğü bu işlemlerin, kendi sınırlarını zorladığını söyleyebiliriz. Her ne kadar sağlıklı bir şekilde işlemleri tamamlayamasa da, sürecin tamamı, matematik yücenin nicelik ile bağlantıda olduğu sonucuna bizi ulaştırır. Hayal gücünün bu iki eyleminin nasıl gerçekleştiğini daha açık kılmak için Kant, Mısır Piramidlerini ve Saint Peter Kilisesi'ni²⁰¹ örnek olarak gösterir.

“Piramidlerin büyüklüklerinin tam heyecanını duyabilmek için onlara ne çok yaklaşmak ne de onlardan çok fazla uzaklaşmaktan kaçınmak gerekir. Çünkü bu son durumda ayımsanacak kısımlar (birbirleri üzerindeki taşlar) ancak bulanık olarak tasarımlanır ve tasarımları öznenin estetik yargısı üzerinde hiçbir etki yapmaz. İlk durumda ise göz temel katmandan doruğa dek ayımsamayı tamamlamak için biraz zamana gereksinir; ama bu arada birinciler, hayal gücü sonuncuları algılamadan bir ölçüde yiterler ve toparlanma hiçbir zaman tam değildir. Aynı şey Roma'da St. Peter Kilisesi'ne ilk girişinde seyirciyi yakaladığı söylenen şaşkınlığı ya da sıkıntı türünü de yeterince açıklayabilir. Çünkü burada onun hayal gücünün bir bütünü idealarını sunmak için yetersizliğinin bir hissi vardır: bunda o yeti maksimuma ulaşır ve onu aşma çabasında kendi içine geri gömülür, ama bu yolla bir tür heyecanlı hoşlanmaya dönüşür.”²⁰²

Kant'ın matematiksel yücenin temelinde yatan öznel amaçlılığın, evrensel olarak geçerli bir hoşlanma için bir zemin sağlayacak norm olarak verilmesinin nasıl olacağını, bilişsel yetilerimizin rollerini belirleyerek açık kılmaya çalışır. Estetik büyüklük ve mantıksal (aritmetik) büyüklük kıyaslaması ile konuyu derinleştiren Kant, estetik büyüklükte, mantıksal büyüklüğe ulaşıldığı gibi sonsuzluğa dek adım adım ilerlemenin mümkün olmadığını bildirir. Mantıksal büyüklükte, (yani amaçlı amaçlılığın bulunduğu yerde) ölçünün büyüklüğünü hayal gücünün sınırlarına dek ya da onun sergilemelerinde ulaşabileceği en uzak noktaya değin zorlayacak hiçbir şey yoktur. Bu ölçümler, istenilen ölçüm birimiyle yapılsın, isterse de hayal gücünün sınırlarını aşan bir matematiksel büyüklük olsun, yine de bu hesaplama sorunsuzca sonsuza dek ilerleyebilir. Buraya kadar bahsettiğimiz örnekleri hayal gücü, anlama yetisi ile birlikte gerçekleştirirken bunu aklın sınırları dahilinde yapmaktaydı. Anlama yetisi akla sınır koymayı bırakırsa, akıl sonsuzu bütünüyle verili olarak

²⁰¹ Kant'ın bu örnekleri, Edmund Burke'ün 'yapay sonsuzluk' başlığı altında ele aldığı tapınak ve katedral gibi örnekler ile benzerlikler göstermektedir. Burke, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, s.143.

²⁰² Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 135-136. [5:252]

düşünmeyi kaçınılmaz kılar. Sonsuz, mutlak olarak büyüktür. Bu durumda, onun bir bütün olarak düşünmek için duyuları aşan bir anlama yetisi iş görmelidir. Aynı şekilde hayal gücü de bu şartlar altında toplarlama işlevini tamamiyle yerine getiremez.

“Öyleyse, toplamaya doğru olacak çabanın, bir sezgi bütünündeki ilerlemeci ayımsamayı kavramak için hayal gücünün, gücünü aştığının duyumsandığı yer estetik büyüklük hesaplaması olmalıdır ve burada aynı zamanda ilerlemesinde sınırsız olan bu yetinin büyüklük hesaplaması için anlama yetisinin en küçük bir çabayla bulabileceği temel ölçüyü ayımsamak ve büyüklük hesaplamasında kullanmak için yetersizliği algılanır. Şimdi doğanın asıl değişmez temel ölçüsü onun mutlak bütünüdür ki, doğa görünüş olarak alındığında kavranan, sonsuzluk demek olacaktır. Ama bu temel ölçü kendi içinde çelişkili bir kavram olduğu için (sonu olmayan bir ilerlemenin mutlak bütünlüğünün olanaksızlığından ötürü) bir doğal nesnenin onda hayal gücünün bütün kavrama gücünü verimsizce uyguladığı büyüklüğü doğa kavramımızı duyulurüstü bir dayanağa (ki doğanın ve aynı zamanda düşünme yetimizin temelinde yatıyor olmalıdır) götürmelidir ki, duyuların tüm ölçülerinin ötesinde büyüktür ve buna göre nesneyi değil de, zihnin eğilimlerinin onu hesaplamadaki durumunun, yüce olarak yargılanmasına izin verir.”²⁰³

Kant’ın burada yine vurgulamak istediği nokta, yücenin, yargıyı verenin anlama yetisinde aranması gerektiğidir. Yücelik, ölçüsüz olan bir bütünde, sayılardan çok, doğadaki küçük olandan, daha büyüğüne, daha da büyüğüne doğru olan ilerlemede kendisini gösterir. Yücelik, sınırsızlığı içinde hayal gücünün, aklın ideleri karşısında hiçliğe doğru gitmesinde belirir. Yücelik, hayal gücünün estetik büyüklük hesaplamasının akıl yoluyla büyüklük hesaplaması karşısındaki yetersizliğinden doğar.

Tanım olarak sonsuzluk fikri, sentezlenebilir önseziler şeklinde verilemez ve bu akıl ile hayal gücü arasında bir gerilim veya ters-amaçlı ilişki yaratır. Sonsuz olan, mantıksal veya matematiksel üniteler kullanılarak anlaşılabilir. Ama idrak edilemez. Çünkü bu öznenin zaman içinde sınırsız sayıda üniteyi birlikte tutmasını gerektirir. Eğer ben herhangi bir standartla başlayıp, mesela bir insanın büyüklüğü, ve sonsuzluğu temsil etmeye çalışırsam, sonsuzluğa varamadan zamanım biter. Hayal gücünün başarısız olması uzaysal terimlerle de ifade edilebilir. Hayal gücünün sonsuzluğu tek bakışta temsil edecek kadar büyük bir görüntü oluşturamayacağı

²⁰³ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 139. [5:255]

söylenbilir. Dinamik yücede ise, hayal gücü ile ilgili problem, uzaysal şekiller veya zamansal hislerin toplamını sentezlemekte başarısız olması değil; algısal bir yeti olarak, pratik akıl ile aşıldığı gösterilen ve hissedilen algısal doğaya aittir. Hayal gücü, akıl tarafından aşığılanmasına rağmen, aynı zamanda yükseltilir de.²⁰⁴ Hayal gücü, öznenin pratik özgürlüğe sahip olarak gösterildiğı durumları sunar ve bu süreç hayal gücünü yükseltir.²⁰⁵

Kant, matematiksel yüceyi serimlediğı son kısım olan Yücenin Yargılanmasında Hoşlanmanın Niteliğı Üzerine adlı alt bölümde, güzelin analitiğinde nitelik momentinde olduğı gibi yücede çıkarsızlık problemini ele almaz. Bunun yerine, Kant bu özelliğın, bir nesneye eşlik eden, kendi estetik yargılama gücümüz hakkında bir hoşnutsuzluk, ama yine de aynı zamanda amaçlı olarak ifade ettiğimiz bir hoşnutsuzluk duygusu olmasına dayandığını belirtir.²⁰⁶ Ayrıca, Kant bu özelliğı analiz ederek, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde bahsedildiğı gibi, sonucu yüce duygusu ve ahlaki duygu arasında önemli bir benzerliğın uygulaması olup, bir kişilik olmayan; duygu fenomenolojisi olarak tanımlanan şeyi bildirir.

Yücenin niteliğı ile ilgili Kant, şunları söyler:

“Yücenin duygusunun niteliğini oluşturan şey onun estetik yargılama yetisi açısından bir nesnedeki hazzızlık duygusu olması, ama bu hazzızlığın aynı zamanda amaçlı olarak tasarılanmasıdır; bu tasarımın olanağı ise birinin kendi yeteneksizliğinin aynı öznenin sınırsız bir yeteneğinin bilincini ortaya çıkarmasına ve anlama yetisinin bu yeteneğı ancak o yeteneksizlik aracılığıyla estetik olarak yargılayabilmesine bağlıdır.”²⁰⁷

Yüce duygusunun belirmesi sürecinde yasanın rolü de önem taşımaktadır. Beğeni yargısındaki ‘uyum’ kavrayışında olduğı gibi, yücede de ‘uyum’ karşımıza çıkar. Ancak buradaki uyum, güzelden farklı olarak, yasa ile ilgiden geçer.

“Duyu nesnesi olarak doğanın kapsadığı ve bizim için büyük olan herşeyi aklın ideleri ile karşılaştırma içinde küçük saymak bizim için yasadır (aklın) ve belirlenimimize aittir; ve bizde bu duyulurüstü belirlenimin duygusunu uyaran şey o

²⁰⁴ A.e. s.145. [5:262]

²⁰⁵ Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, s.70-71.

²⁰⁶ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 142. [5:259]

²⁰⁷ A.e., s. 142. [5:259]

yasa ile uyum içindedir. Şimdi hayal gücünün büyüklük hesaplaması için birimi sergilemedeki en büyük çabası mutlak büyük bir şey ile bir bağıntıdır; ve sonuçta ayrıca, aklın yalnızca bunu en yüksek büyüklük ölçüsü olarak alma yasası ile bir bağıntıdır. Öyleyse tüm duyusal ölçümlerin aklın büyüklük hesaplaması için yetersizliğinin iç algısı aklın yasalarına bir uygunluğu belirtir ve bizde duyulurüstü belirlenimimizin duygusunu uyandıran bir hazzıdır; ama bu belirlenime göre her duyarlık ölçününü aklın idealleri için yetersiz bulmak amaçlıdır ve öyleyse bir hazzıdır.”²⁰⁸

Yüce duygusunun temelinde bilişsel yetilerimizin oynadığı role de değinecek olursak, -güzelde anlama yetisinin ve hayal gücünün uyumunun öznel bir amaçlılık yaratmaları gibi- yüce, hayal gücü ile aklın çatışmasından, yani bir uyumsuzluktan haz doğar. Bir başka deyişle, sezgide verilen doğa nesnesinin büyüklüğü, hayal gücünün yetersizliği ile aklın ideleri arasında bir çatışmaya neden olur.

Estetik büyüklükte, sayı kavramı bir yana bırakılmalıdır. Onun için amaçlı olan tek şey hayal gücünün toplama eylemidir. Büyüklük, hayal gücünün ayrımsama eyleminin sınırına ulaşırsa ve hayal gücü yine de akıl tarafından daha büyük bir birimde toplama eylemine çağrılırsa, anlama yetimizde estetik olarak sınırlandırıldığımızı duyumsarız. Ancak, hayal gücü, mutlak büyüğün idesi için genişler ve hazzıdır duygusu belirir. Hayal gücünün amaca aykırılığı, akıldaki ideleri uyandırması bakımından amaçlı olarak tasarımılanır. Bu durumda estetik yargının kendisi öznel amaçlı olur, nesne de hazzıdır kanalıyla doğan bir haz eşliğinde yüce duygusunu uyandıran nesne olarak anılır.

“Kant’a göre, matematiksel yücenin tecrübesi doğal bir nesnenin algısal tahmini ve sonsuz bütünlük hakkındaki akılsal idemiz arasında uyumsuzluk içerir. Bu durumda, bizim (üreten) hayal gücümüz aklın sonsuzluk fikrini karşılamak için yetersizdir, ve yetersizlik konusunda tecrübelidir. Bu uyumsuzluğun gerginliği ve acısı ‘amaçlıdır’, çünkü ilk olarak acımızın, hayal gücümüz sayılabilir bir sonsuzluğu anlamaya çalıştığı için ortaya çıktığını farketmemizi sağlar, yani bütünlük olarak sonsuzluğun akılsal idesi. Bu şekilde Kant, üçüncü bir duyusal kategoriye başvurmadan yücenin tecrübesinin acı verici ve zevk verici yönlerini birleştirir.”²⁰⁹

²⁰⁸ A.e., s. 141. [5:258]

²⁰⁹ Kenneth R. Westphal, ‘Kant on the Sublime’, *The Encyclopedia of Aesthetics* 2nd ed, s.3.

2.4.2. Dinamik Yüce

Kant, matematiksel yücede, duygunun temellendiği ve genişletildiği kavram olarak büyüklüğü ele almıştı. Doğadaki dinamik yücede ise karşımıza **güç** [*macht*] kavramı çıkar. Kant, dinamik yüceyi doğa ile ilişkilendirerek temellendirir ve korku, doğadaki yüce ile ilişkili olan bir diğer kavram olarak karşımıza çıkar.

“Doğa, estetik yargıda, üzerimizde hiçbir egemenliği olmayan bir güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir.”²¹⁰

Hayal gücü, dinamik yücede alt edilemez doğa güçlerine doğru yönelmiştir. Güç, büyük engellere üstün gelen kuvvettir.²¹¹ Egemenlik ise, kendisi güce sahip bir şeyin direnişine üstün gelen güçtür.²¹² Direnilebilir olduğunu düşündüğümüz doğadaki altedilmez gücün estetik olarak değerlendirilişi, dinamik yücenin alanına girer. Böylece, yücenin deneyiminde, doğanın gücü bizim üzerimizde tam olarak egemenlik kurmamalıdır. Yani, o kendisine karşı seferber edebileceğimiz tüm direnişlere üstün gelmemelidir.²¹³ Dinamik yücede doğa, korku salan olarak tasarımlanır. Bu bağlamda, doğa nesnesi, kendisine karşı durulamayacak bir güç²¹⁴ olarak algılanır. Ancak bu gücün karşısında kendi güçlerimizin yetersiz kaldığını hissettiğimizde, bu güce direnirsek eğer dinamik yüce ortaya çıkar. Bu güçten kaçarsak, korkudan doğacak hazzın zemini oluşmadığı için yüce ortaya çıkmaz. Ayrıca, korku kaynağı olarak beliren her nesne estetik yargı gücü tarafından da yüce olarak değerlendirilmez. Buradaki önemli nokta, doğadaki gücün üzerimizde egemenlik kurmamış ve bizi tehdit etmeyen bir korkuya yol açmış olmasıdır. Bir tehlike varsa, burada yücelik duygusu ortaya çıkamaz. Çünkü bu şartlar altında yargılar da çıkarsız olamaz.

²¹⁰ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 143. [5:260]

²¹¹ **A.e.**, s. 143. [5:260]

²¹² **A.e.**, s. 143. [5:260]

²¹³ Altuğ, **Kant Estetiği**, s.257.

²¹⁴ Üstümdeki yıldızlı gökyüzünün gücü ve korkusu içimdeki ahlak yasasının gücü ve yüceliği ile dengelenir. Hem gökyüzü, hem de ahlaki yasa sonsuzdur.

Kant'ın verdiği örneklerden yola çıkarsak, gözdağı veren kayalar, fırtına bulutları, volkanlar, iri okyanus dalgaları ya da şiddetli bir gök gürültüsü²¹⁵ ile güvenli bir ortamdayken karşılaşırsak, estetik bir hoşlanmanın nesnesi olabilirler. Ancak batacak bir gemiden görünen iri okyanus dalgaları ya da açık alanda yapayalnızken gördüğümüz şimşekler, tehlikeli bir ortamda karşı karşıya kaldığımız için estetik yargının nesnesi olamazlar. Doğadaki nesne, kendisini korku verici olarak sunmalıdır. Buradan ortaya çıkacak duygu çıkarsız bir hoşlanma doğurmak zorunda olduğu için, bu ortamı hazırlayacak gerekli şartlar, tehlike altında karşı karşıya kaldığımız korkudan doğamaz.

“Nasıl ki eğilim tarafından belirlendiğimizde güzel üzerine yargı veremiyorsak; aynı şekilde korktuğumuz zaman da doğada yüce üzerine yargıda bulunamayız. Çünkü bizi korkutan bir nesnenin görünüşünden kaçırız ve ciddi bulduğumuz bir dehşetten hoşlanma duymamız imkansızdır.”²¹⁶

Bu değerlendirme de bizi, hayal gücünün zihindeki farklı tarzda bir etkileşimine götürür. Güzel söz konusu olduğunda hayal gücünün anlama yetisi ile bir uyum içerisinde olduğunu hatırlarsak, yücede durum şu noktada değişir: hayal gücü, artık akıl ile ilişki içerisinde. Bu durumda yücenin doğadaki nesnelerde değil, yalnızca bizim idelerimizde bulunduğu sonucu ile karşılaşırız. Bir başka deyişle, yüce doğadaki herhangi bir nesneye atfedilecek bir özellik değildir, yüce içimizdedir. Dolayısıyla doğa ve nesneleri de korkutucu değildir, onlar yalnızca bizde öyle bir yetiye seslenirler.

“Öyleyse doğa burada yalnızca yüce olarak adlandırılmalıdır; çünkü hayal gücünü öyle durumların bir sergilenişine yükseltir ki, bunlarda zihnin kendi belirleniminin asıl yüceliğini, giderek doğanın bile üzerinde duyumsayabilmesi sağlanır.”²¹⁷

²¹⁵ Kant'ın yüce ile ilgili verdiği örnekler, aslında ödünç alınmış örneklerdir. Kant, yaşamı boyunca Königsberg'den ayrılmadı. Hiçbir zaman Mısır Piramitlerini, St. Peter Basilikası'nı ya da patlayan bir volkanı görmedi. Verdiği bu örnekler, seyahat edenlerin tecrübelerinden aktarılan örnekler ya da Kant'ın takip ettiği gezi günlüklerinden aktarılanlardır. Kenneth R. Westphal, ‘*Kant on the Sublime*’, **The Encyclopedia of Aesthetics 2nd ed.**, s.1.

²¹⁶ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 144. [5:261]

²¹⁷ A.e., s. 145. [5:262]

Hayal gücü yüce üzerine yargılarda, özellikle dinamik yücede bir hayli aktif kullanımdadır. Bunun nedeni de dinamik yüce, hayal gücünü genişleterek olağanüstü bir alan sağlar ve Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde hep sınırlar içinde tuttuğu hayal gücünü burada serbest bırakır. Bunun nedeni ise dinamik yücede hayal gücünün sınırlarını aşarak, akıl ile ilişkide olmasıdır:

“Kant, *Güzelin Analitiği*'nde hayal gücünü anlama yetisinden akıl ile ilişki içerisinde düşünerek onun işlevini genişletmektedir. Zira anlama yetisi sonlu bilginin yetisi iken akıl sonsuz olanı kavramaya çalışır.”²¹⁸

Fenomenal alanın bir nesnesini yüce olarak görmek, ondan tehlike altında olmamak suretiyle gerçekleşir. Bu duruma yol açan şey, o nesnenin gücüne karşı bir direnme isteği duymamız ancak aynı zamanda da bu tür direnmelerin de boşuna olduğunu anlamamızdır.²¹⁹ Kant, yücenin uyandırdığı bu hissiyatı, Tanrı'dan korkan dindar bir insana benzetir. İman eden kişi, her ne kadar Tanrı'dan korkacak bir şey olmadığına inansa da, yine de Tanrı'yı, onun yasalarından çıkacak bir kişi için korku verici olarak tasarlar. Dinamik yüce bizi estetik olarak yüksek ben'imizle yani ahlaki kişiliğimizle ilişkiye sokar. Bu bağlamda Kant, yüce üzerine olan yargılarımızın temelini ahlak duygusuna yakınlıkta bulduğumuzu söyler.²²⁰

Kant, yüce üzerine yargıların kiplik bakımından incelenmesinde, yargıların tümel geçerliliğini kanıtlarken yine ahlak duygusuna da göndermede bulunur. Yargıda bulunan her öznenin, yüce duygusunun varlığını kabul ettiğini ve onu yüce üzerine yargılarda zorunlu ve tümel geçerli olmasının öznel koşulu olduğunu bildirir. Yüce yargıları, temelini ahlak duygusuna bir yatkınlıkta bulduğuna göre, insan doğasına kök salmış olan bu ahlaki duyarlılık, diğer insanların yüce üzerine verdiği yargı ile benim yargım arasındaki uygunluğun zorunluluğunun temelini oluşturur. Pratik aklın idelerine duyarlı olan herkes doğadaki belli nesneleri yüce diye

²¹⁸ Rodolf Makkreel, 'Imagination and Temporality in Kant's Theory of the Sublime', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 42, No:3, Spring 1984, s. 307.

²¹⁹ Altuğ, *Kant Estetiği*, s.259.

²²⁰ Kant'ın güzel ve yüce duygularını değerlendirmesinde, tıpkı *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* adlı eserinde olduğu gibi, ahlaki bir takım fikirleri de yansıttığını görmekteyiz. Bu konunun, tezimizden tamamen ayrı boyutta bir çalışma olduğuna inandığımızdan, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ndeki bu türden değerlendirmelere yer vermeyeceğiz.

yargılamak ve başka öznelerin de bu yargıda uzlaşması gerektiğini varsaymak zorundadır:

“Biz herkesten, kültüre sahip olan her bir bireyden hem beğeni hem de duygu talep ederiz. Ancak bunu şu farkla yaparız: Birinci durumda yargıgücü, hayalgücünü yalnızca anlama yetisi ile yani kavramlar yetisi ile bağıntıya soktuğu için, talebi doğal olarak yaparız; oysa ki, ikinci durumda yargıgücü, hayalgücünü ideler yetisi olan akıl ile bağıntıya soktuğu için, bu talebi ancak öznel bir koşul altında, yani insandaki ahlak duygusuna dayanarak yaparız.”²²¹

Kant, dinamik yüceyi ele alırken, daha önce belirttiğimiz Burke etkileri belirgin bir şekilde kendisini göstermektedir. İlgili konuyu kısaca hatırlayacak olursak, tüm duygularımızın acı ve haz tutkularından türediğini bildiren Burke, yüce duygusunu acıdan doğan duygu olarak belirtirken, onu, korku ve dehşet ile ilişkilendirir. Aynı şekilde bir rahatsızlığın sona ermesinden dolayı ortaya çıkacak hoşlanmayı sevinç olarak adlandırmasında da Kant üzerindeki Burke etkisi görülmektedir.

Kant, yüceden alınan hazzın, acı, saygı ve hayranlığın negatif bir harmanı olduğunu ileri sürer. Bu zevk, aklın idelerine uygun olarak yargıda ortaya çıkar. Kant saygı hakkında, ‘*bizim için kanun olan* bir idenin idrak edilmesi için yeterliliğimizle ilgili yetersizlik fikridir’²²² der. Saygının bu tanımı, psikolojik arzularımız ve hoşlanmamamıza rağmen mantıksal olarak belirlenmiş göreve uygun olarak hareket etmemizi gerektiren insani olarak erişemeyeceğimiz bir idealdir.²²³ Kant'ın ahlaki kanun için saygı anlayışı, yücenin her iki türünü de kapsayacak kadar geniştir. Kenneth Westphal şöyle der:

“Kant, yüce yargılarının tüm potansiyel yargıçlar arasında zorunlu bir anlaşmayı üstüne yıktığını belirtir. Bu çok zayıf temellidir, çünkü yüceye karşı algısı açık olmak için belli bir derecede eğitim gereklidir ve bu alırlık aklın idelerine karşı algılayıcı olmasını gerektirir. (\$29) Kant, kültürün sadece içkin (alışlagelmemiş) bir ahlaki ‘(pratik) fikirler için duygulara, yani ahlaki olana eğilim’ geliştirmek için gerekli olduğunu belirtmiştir. Bu ahlaki prensip, evrensel anlaşmanın gerekliliğini temellendirir ve bu gerekli evrensel anlaşma yakıştırması yüce yargılarının *a priori* bir prensibe dayandığını gösterir. Bu sebeple, yüce yargıları empirik

²²¹ Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 149. [5:265-266]

²²² **A.e.**, s. 142. [5:259]

²²³ Kenneth R. Westphal, ‘*Kant on the Sublime*’, **The Encyclopedia of Aesthetics 2nd ed.**, s.3.

psikolojiyi aşar ve aşkın felsefeye aittir. Bu Kant'ın, İngiliz estetikçilerle, özellikle Burke ile, yani İngiliz estetik teorilerinin estetik yargıların normatif karakterine ve normatifliğin teorik çıkarımlarına karşı duyarsızlığıyla ana anlaşmazlığıdır.”²²⁴

Toparlayacak olursak, ikinci türden yüce, Kant'ın sorduğu bazı sorulara cevap veriyor olmalıdır. Bu sorulardan ilki şu şekilde sorulabilir: 1- Yüce tecrübesi neden hoşnutsuzluk içeriyor görünmesine rağmen (yani ters-amaçlı olmasına rağmen) zevk ile karşılanır? 2- Ters-amaçlı tecrübeye dayanarak nasıl bir yargıda bulunulabiliriz? 3- Neden Kant doğada hiç yüce nesne bulunamayacağını yazar? 4- Matematiksel yücede, 'mutlak büyük' ve dinamik yüce'de bir 'baskın olmayan güç' ile kastedilen nedir? Çünkü şimdiye kadar bu yargı kavramları sadece ne olmadıklarını söylenerek, negatif olarak açıklandılar. Özellikle, Kant bu sorulara yüceyi bir doğal nesnenin veya yapının özelliği olarak tanımlarken hata yaptığımızı iddia ederek yanıt verir. Yüce olan düşünüp taşınan 'doğa üstü' akıldır. Her iki durumda - matematiksel ve dinamik - akıl kendi içinde doğadaki açıkça 'yüce' olan nesneyi bile aşmaya yönlendirilir. Matematiksel yüce için, bu toplamın akılcı idesi ve kavramının ardından gelen taleptir; dinamik yüce için, özgürlük akılcı idedir ve aynı şekilde, bu özgürlüğün gerçekleşmesi için gereken irade hareketlerine taleptir.²²⁵

²²⁴ A.e. s. 4.

²²⁵ Burnham, *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*, s.98.

2.5. Estetik Yargı Gücünün Diyalektiği

Kant'ın her üç *Kritik*'inin ikişer parçası vardır, Analitik ve Diyalektik. Analitik temel yapı taşlarını oturtur ve doğası itibariyle daha yapıcıdır, sonuçları pozitifdir. Kabaca, daha gerçekçidir. Sonrasında Diyalektik, Analitiği izleyerek ikinci kısmı oluşturur. Görevi temelde negatiftir, yani akıl seviyesinde çelişen ifadeler gibi görünenleri dağıtmaktır. Koşulsuz nihai sorular sormak insan doğamızda vardır ve bu sebeple fikirler ve prensipler hakkında spekülasyonda bulunurken, örnek olarak ölümsüzlük, özgürlük, en yüksek iyi veya Tanrı gibi kavramların karşılıklarını ararken sık sık çelişkiye yönlendiriliriz. Kant, Analitiğin sonuçlarından bu tip geleneksel sorunları kendi aşkın felsefe sistemine çevirmek için faydalanır ve bunları kendi alanında tartışır ve çözer. Bu sebeple Diyalektik ayrıca Kant'ın genel olarak aşkın felsefesini savunmak için bir yer haline gelir.²²⁶ Kant, estetik yargının diyalektiğinin imkanlarını ortaya sererken birkaç hususa dikkati çekmek ister. Diyalektik olacak bir yargı gücünün akılsal olması gerektiğini belirtirken, bu türden bir yargı gücünün yargılarının da evrensellik talep edeceğini ve a priori olma isteminde bulunacağını ekler. Çünkü diyalektiğin olabilmesi için böyle yargılara karşıt olabilecek yargılar da gereklidir. Başka bir deyişle, ancak evrenselliğe sahip ve a priori ilkeler barındıran estetik yargıların diyalektikleri olabilir.

Kant'ın önşart olarak sunduğu evrensellik ve a priorilik istemi nedeniyle (daha önce beğeni yargıları kısmında bahsetmiş olduğu) estetik duyu yargıları ve iyi üzerine yargıların çelişikleri diyalektik sayılamaz. Çünkü kimse, kendi beğenisinin evrensel bir kural haline gelmesini önermez. Beğeni ile ilgili olabilecek diyalektik, ancak beğenin ilkeleri üzerinden gerçekleşebilir.

Kant'ın arkitektonik tutkusu, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne gelmeden önce ilk iki *Eleştiri*'de de kendisini gösterir. Genel olarak Kant, diyalektik bölümünde bir antinominin bildirimini ve çözümünü verir.

²²⁶ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s.120.

Yargı Gücünün Eleştirisi'nde de beğeni yargılarına ilişkin bir antinomi, tez-antitez ve çözüm olarak sunar.

2.5.1. Beğenin Antinomisi ve Çözümü

Kant, beğenin antinomisinin tezlerini oluştururken, daha önce güzelin analitiğinde vermiş olduğu bazı belirlemeleri kullanarak aradaki çatışmayı göstermeyi hedefler. Bu antinomide ilk önerme olarak, ‘*Herkesin kendi beğenisi vardır.*’ ifadesini kullanır. Bu önermeden anlaşılan ise şudur: bir yargının belirlenim zemini öznel, başkalarının zorunlu onayına ihtiyacı yoktur.

İkinci ifade olarak ise ‘*Beğeni üzerine tartışılmaz.*’ önermesini kullanır. bu da demek oluyor ki, beğeni yargısının zemini nesnel olabilir, ancak bu nesnelliği sağlayan kavramlar değildir. Yani, yargı hakkında kanıtlama yolu ile hiçbir şeye karar verilemez. Bu iki önermeyi de, ‘beylik’ laflar olarak adlandıran Kant, bu iki ifadenin birbirinin karşıtı olduğunu ve aralarında bir ifadenin eksik kaldığını belirtir. Bu eksik kalan ifade ise: ‘Beğeni üzerine çekişme olabilir.’dir. Kant’ın sunduğu antinomi ise şöyledir:

Tablo 2.1.: Beğeni Yargısının Antinomisi Tablosu²²⁷

<u>Tez</u>	<u>Antitez</u>
* Beğeni yargısı kavramlar üzerine dayanmaz, çünkü bu durumda hakkında tartışmak mümkün olur (kanıtlar yoluyla belirlenebilir olacaktır).	* Beğeni yargısı kavramlar üzerine dayanır, çünkü bu durumda, çeşitliliğine rağmen, hakkında tartışmamız (bu yargı hakkında başkalarının zorunlu onayının isteminde bulunmak) bile mümkün olamayacaktır.

²²⁷ Kant burada geçen tez ve antitezi tablo olarak vermese de bu iki önermenin karşıtlığını açık kılmak amacıyla böyle bir tablo ile sunmanın uygun olacağını düşündük. Kant, **Critique of the Power of Judgment**, s. 215. [5:339]

Tez ve antitezin bahsettiği şey beğeni yargısı ile ilgilidir ve bu iki önerme de onun doğası ve ilkesi ile ilgilidir. Her iki önermeye de bakıldığında kafa karıştırıcı olarak gözüken ve anlamca birbirinin karşısında duran bu ifadelerdeki en önemli terim ‘**kavram**’dır.

Tez ve antitezin nasıl ayrılması gerektiği, Kant’ın aralarındaki çelişki için çözümüne baktığımızda daha açık hale gelir. Hem tez hem de antitez bir ‘kavram’dan bahseder. Ama, Kant’ın da açıkladığı gibi, aynı *tür* kavram anlamına gelmezler. Tez, kanıt ve bilimsel araştırmanın mümkün olduğu durumlar için *anlamanın kavramları*’ndan bahseder. Antitez *aklın kavramları*’ndan bahseder: belirlenmemiş ve hatta belirlenemez. Yani, Tanrı ve özgürlük ideleri gibi, duyusal sezgi ile hiçbir zaman sergilenemeyen kavramlar. Eğer sergilenebilir olsalardı, bilimsel araştırma mümkün olurdu ve beğeni konularında tartışma kaybolurdu.²²⁸ Yani, beğeni antinomisinin çözümü ‘kavram’ teriminin açıklığa kavuşturulması ile verilir. Bir başka deyişle Kant’a göre bir antinominin çözümü, yalnızca görünüşte birbiri ile çatışan önermelerin aslında yan yana geldiğinde birbirlerini tamamlamaları olanağına dayanır.

“Burada sergilenen ve dengelenen antinomi salt reflektif yargı gücü olarak beğenin doğru kavramını temele alır; ve görünüşüne göre çatışan temel önermeler birbirleri ile her ikisinin de doğru olabileceği zeminde uzlaşırlar, ki bu yeterlidir. Buna karşı beğenin belirlenim zemini (beğeni yargısının temelinde yatan tasarımın tekiliğinden ötürü), kimilerinin yaptığı gibi, hoşluk olarak ya da başkalarının (aynı şeyin evrensel geçerliğinden ötürü) istediği gibi kusursuzluk ilkesi olarak alınırsa ve beğenin tanımı buna göre sabitlenirse, o zaman bundan bir antinomi doğar ki, her iki karşıt (yalnız çelişkili değil) önermenin de yanlış oldukları gösterilmeksizin eşitlenemez; bu ise her birine temel olan kavramın kendi ile çeliştiğini tanıtlar. Böylece görülür ki, estetik yargı gücünün antinomisinin kaldırılması *Eleştiri’nin* saf teorik aklın antinomilerinin çözümünde izlendiğine benzer bir gidiş izler ve burada olduğu gibi *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde de antinomiler bizi arzulama yetimize karşı duyusalın ötesine bakmaya ve duyulurüstünde tüm a priori yetilerimizin birleşme noktasını aramaya zorlar; çünkü aklı kendi ile uyumlu kılmak için geriye başka hiçbir yol kalmaz.”²²⁹

²²⁸ Wenzel, *An Introduction to Kant’s Aesthetics*, s.122.

²²⁹ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 217. [5:341]

Beğeni yargısı herhangi bir kavram ile bağıntılı olmalıdır. Ancak burada bahsedilen kavram üzerine kurulması değildir. Kavram ile bağıntılı olmazsa, beğeni yargısı zorunluluk isteminde bulunamayacaktır.

Kant'a göre aklın üç tür antinomisi vardır. Bunlar zeminlerini anlama yetisi, yargı gücü ve akıl gibi üç bilgi yetisinde bulurlar. İlk antinomi, bilgi yetisi için, anlama yetisinin koşulsuzca genişletilmiş teorik kullanımı açısından aklın bir antinomisidir. İkincisi, haz ve hazzsızlık duygusu için, yargı gücünün estetik kullanımı açısından aklın bir antinomisidir. Son olarak da, arzulama yetisi için kendisine yasa veren aklın pratik kullanımı açısından bir antinomidir. Bu üç zeminde ele alınan antinomilerde, yetilerin hepsinin de kendilerinin a priori üst ilkeleri vardır. Bu ilkelere göre, aklın arzusu ile uyum içinde yargılamada bulunup, nesnelerini belirlerler.²³⁰

Antitezin dayandığı belirlenemez kavramı, algısal sezgi ile sergilenemez ve bir 'algı ötesi' idesidir. Ancak, herhangi bir ide olamaz. Bir şekilde beğeni sorununa ve a priori temeline, öznel amaçlılık prensibini karşılayan bir ide olmalıdır. Bu prensip, algı ötesi birşeyle ideler seviyesinde bir tür bağlantıya izin vermek zorundadır. Ayrıca da " *Doğru beğeni kavramı* " olmak zorundadır. İki anlamda "doğru" olmalıdır: 1- Beğeni yargısını bir a priori yargı olarak kurmalıdır, böylece prensiplerin çatışması (sadece belirli beğeni yargıları arasında empirik bir çatışma değil) ortaya çıkabilsin; 2- Bu çatışmaya bir çözüm sağlayabilsin. Sonrasında bu çözüm, akli kendine yeterli hale getirmeye²³¹ yardımcı olur. Örnek olarak, aklın çelişkisiz olduğunu veya daha doğrusu, onunla ilgili felsefi kavramımızın çelişkisiz olduğunu göstermek gibi.

Öznel amaçlılık ilkesi bu iki gerekliliği gerçekte tatmin etmez. A priori bir temel verir ve çelişkiye izin verir; belirlenemezdir ve bu sebeple çözüme izin verir. Ama daha fazlası vardır. Bu öznel amaçlılık ilkesi doğaya uyum sağladığımız açıklamasını estetik duygumuza verir ve doğanın onunla ilgili derin düşüncelerimiz için nasıl amaçlı olduğunu göstererek biz ve dış doğa arasında bir bağlantı sağlar. Bunu takiben, algı ötesi iç doğamız ve dış doğamızın özelliklerini

²³⁰ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 220. [5:345]

²³¹ A.e. s.217. [5:341]

gösterecektir: bir tarafta insanlığın algı ötesi alt katmanı ve özgürlüğün sınırları ilkesi²³² ile diğer tarafta doğanın alt katmanları ve yetimiz için doğanın öznel amaçlılık ilkesi. Kant bu tip akıl kavramlarından ve ‘algı ötesi’nden 57. kısımda sekiz ayrı yerde ve takip eden iki ek bölümde bahseder. Kant bu bölümde dış, fiziksel doğa ile, (birinci *Kritik*); iç, ahlaki doğayı (ikinci *Kritik*) birleştirir. Böylece üç *Kritik*’ini birleştirmiş olur.²³³ *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin, eleştirel felsefede üstlendiği görevi, süreç ile birlikte serimlemeye çalıştık. Kant’ın doğa ile özgürlük alanını birleştirme gayretinin arka planındaki tüm olaylar dizgisi, kavramsal ağlar ve sistemli geçişleri ile gerçekleştiğini görebiliriz.

²³² A.e. s.216. [5:340]

²³³ Wenzel, *An Introduction to Kant’s Aesthetics*, s.123.

2.6. Sanat

Kant, sanatla ilgili belirlemeler yaparken, eleştirel tutumunun tipik özelliği olan kavramlarla sınıflandırma ile tasnifler yaparak ilerler. Kant'ın sanatla ilgili olarak ilk genel tanımı şöyledir:

“Haklı olarak ancak özgürlük yoluyla yani, akli eylemlerinin temeline alan bir seçim için bir yeterlilik yoluyla üretime sanat denmelidir.”²³⁴

Sanata dair ayrımlardan ilkinde Kant, insanın doğadaki **tüm yapıp etmelerinden/edimlerinden** yola çıkar. Buna göre en basit anlamda **bir şey üretmek** güzel sanata giden yoldaki ilk ayrımdır ve **doğadaki diğer etkilerden** ayrılması gerekir. Edimselleşmeden önce nedeninde bir tasarım olan herşeyde bir sanat görülür. Bu bağlamda Kant'a göre, bal arılarının bir akıl yürütme olmadan petek yapmaları bile sanat sayılabilir.²³⁵ Ancak yine de bir sanat yapıtını doğadaki diğer etkilerden ayırabilmek için, sanat yapıtının insan elinden çıkmış olması gerektiğini bilmemiz gerekir. İkinci olarak sanat, bir insan becerisi olarak bilimden ayrılır. Bilmek (**bilgi**) ve yapmak (**beceri**) arasındaki keskin ayrıma dikkat çeker. Bu noktada, bir şeyi yapmanın bilgisine sahip olmanın, onu yapabiliyor olmak anlamına gelmediğini vurgular. Üçüncü olarak **sanat**, **zanaatten** ayrılır. Zanaatte, bir ücret ya da ödeme söz konusu iken, sanat bu tür kaygılardan bağımsız olmak zorundadır. İlkinde, sanatçı oyun gibi, kendi hoşuna gittiği için amaçlı olarak bir yapıt ortaya koyacakken, zanaatkarın durumunda ise, zorunlulukla, emek karşılığı ve meslek olduğundan dolayı süreklilik gerekeceğinden nahoş bir durum olarak görülür.

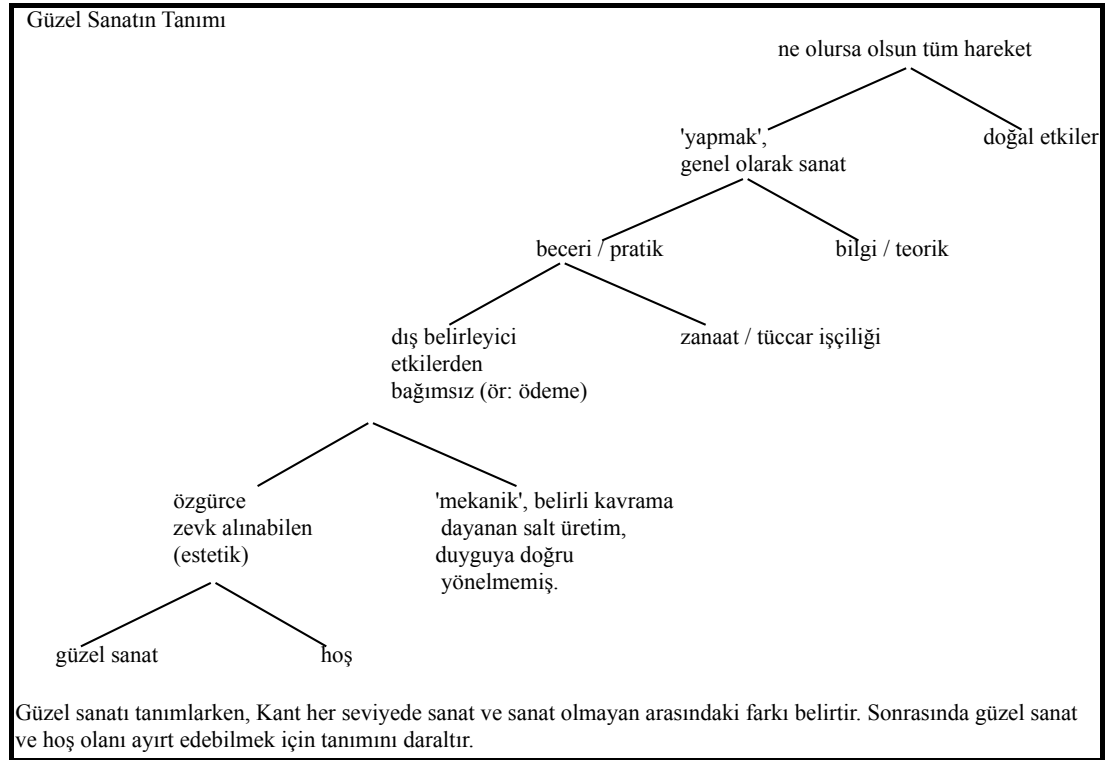
Kant bu noktadan itibaren yavaş yavaş güzel sanata doğru ilerler. Zanaatten ayırdığı sanatı, yeniden bir ayrıma daha sokar. Bir nesnenin bilgisine uygun bir sanat, onun için gereken eylemleri yalnızca onu yapmış olmak için yapıyorsa **mekaniktir**. Ancak dolaysız olarak bir amaç taşıyorsa ve bundan haz alıyorsa ona **estetik** sanat denir. Estetik sanat da; **güzel sanat** ya da **hoş** olanın sanatıdır. Mekanik

²³⁴ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 182. [5:303]

²³⁵ A.e., s. 182. [5:303]

olanda hazzın amacı duyumlar aracılığı ile sağlanırken, estetik olanda bilgi türleri bu hazzı oluşturur. Hoş sanatlar, yalnızca yarar taşırlar. Tüm çekicilikleri içerebilirler. Bu türden sanatlarda zaman hızlıca akar gider. Karşıt olarak güzel sanat, bir tasarım ürünü olarak karşımıza çıkar. Kendi için amaçlıdır. Bu sanattan doğan haz, yarar sağlamaz. Aksine bir reflektif haz taşır. Bu sebeple de güzel sanat, ölçüt olarak duyuları değil, reflektif yargı gücünü alır. Kant'ın güzel sanata ilerleyişindeki bu kavram ailesinin tablosunu Douglas Burnham şöyle sunmuştur:

Tablo 2.2.: Güzel Sanatın Tanımı²³⁶



Kant, güzel sanatın doğa ile ilişkisi hususunda şu açıklamaları yapar:

“Bir güzel sanat yapıtında onun doğa değil de, sanat olduğunun bilincinde olunmalıdır; ve yine de biçimindeki amaçlılık, sanki yalnızca bir doğa ürünüymüş gibi, keyfi kuralların tüm zorlamasından özgür görünmelidir. Bilişsel yetilerimizin

²³⁶ Burnham, *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*, s. 108.

yine de aynı zamanda amaçlı olması gereken oyunundaki bu özgürlük duygusu üzerine öyle bir haz dayanır ki, kavramlar üzerine temellenmeden, yalnızca o evrensel olarak iletilebilirdir. Doğa aynı zamanda sanat olarak görüldüğü zaman güzeldi; ve sanat, ancak onun sanat olduğunun bilincinde olduğumuz ve yine de bize doğa olarak görüldüğü zaman güzel olarak adlandırılır.”²³⁷

Kant, güzel sanat ve doğa ile amaçlılığın konumunu da belirler. Güzel sanat ürününde amaçlı bir amaçlılık olacaksa da amaçlı olarak görünmemelidir. Her ne kadar onun sanat olduğunun bilincinde olsak da, amaçlı yerine doğa olarak görünmelidir.

Bu noktadan sonra Kant’ın güzel sanatları da kendi içinde bölümlendirdiğini görüyoruz. Kant’a göre güzel sanatlar üçe ayrılır:

1. Konuşma sanatları: Konuşma sanatları, **retorik** ve **şiiir**dir. Retorik, anlama yetisinin bir işini hayal gücünün özgür bir oyunu olarak sürdürme sanatıdır. Şiir ise, hayal gücünün özgür bir oyununu anlama yetisinin bir işi gibi yerine getirme sanatıdır.

“Öyleyse **hatip** söz vermediği bir şeyi, yani hayal gücünün eğlendirici bir **oyununu** verir; ama ayrıca söz verdiği ve duyurduğu iş olan şeyi, yani anlama yetisini amaçlı olarak uğraşa sokmayı yerine getirmez. Öte yandan **şair** çok az söz verir ve yalnızca idealar ile bir oyunu duyurur; ama uğraşmaya değer bir şey sağlar ve oyunu anlama yetisi için besin olarak kullanır ve hayal gücü yoluyla kavramlarına yaşam verir; (dolayısıyla hatip temelde söz verdiğiinden daha azını, şair ise daha çoğunu verir.)”²³⁸

2. Biçimlendirici sanatlar: Bu türden sanatlar da kendi içlerinde ikiye ayrılırlar. İlki **plastik sanatlar**dır, ikincisi ise **resim sanatları**dır. Bunlar, ideleri duysal sezgide bulan sanatlardır. İlki, duysal gerçekliğe işaret ederken, ikincisi duysal yanılsamanın sanatıdır. Plastik sanatlar görme ve dokunma duysuna aynı anda hitap edebilirken, resim sanatları yalnızca görme duysunu doyurur. Estetik ide, her iki sanat için de hayal gücünün temelinde yatar.

Plastik sanatlar da iki çeşittir. İlki **heykel sanatı**, ikincisi ise **mimaridir**. Heykel sanatı estetik amaçlılığı gözeterek, nesnelerin kavramlarını doğada nasıl

²³⁷ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 185. [5:306]

²³⁸ *A.e.*, s. 198. [5:321]

varolabileceklerse cisimsel olarak sergiler. Mimari ise, yalnızca sanat yoluyla mümkün olan, belirlenim zemini olarak keyfi bir amacı esas alan ama yine de estetik amaçlı olan sergileme sanatıdır.

Resim sanatı, duyusal yanılsamayı ideler ile sanatsal birleşim içinde sergiler. Resim sanatı da, doğanın güzel tasviri yani **asıl resim sanatı** ve doğanın ürünlerinin güzel düzenlenmesi yani **görünüm bahçeciliği** olarak ikiye ayrılır. Asıl resim sanatı, mekanın cisimsel görünüşünü verirken, ikincisi bu görünüşü gerçekliğe göre yapar. Ancak her ikisi de nihayetinde göze hitap eder.

“Tüm bu süslerdeki işçilik mekanik yanda ne denli değişik olursa olsun ve ne denli değişik sanatçılar gerektirirse gerektirsin, yine de bu sanatlarda güzel olan üzerine beğeni yargısı tek bir ve aynı yolda belirlenir; yani biçimleri yalnızca kendilerini göze sergiledikleri yolda (bir amaç dikkate almaksızın), tek tek ya da birleşimleri içinde, hayal gücü üzerindeki etkilerine göre yargılar.”²³⁹

Biçimlendirici sanatlarda genel olarak sanatçı, kendi düşlemine bedensel bir anlatım vermesi ile onu gerekçelendirir. Sanatçı, hayal gücünü eseri aracılığı ile konuşturur.

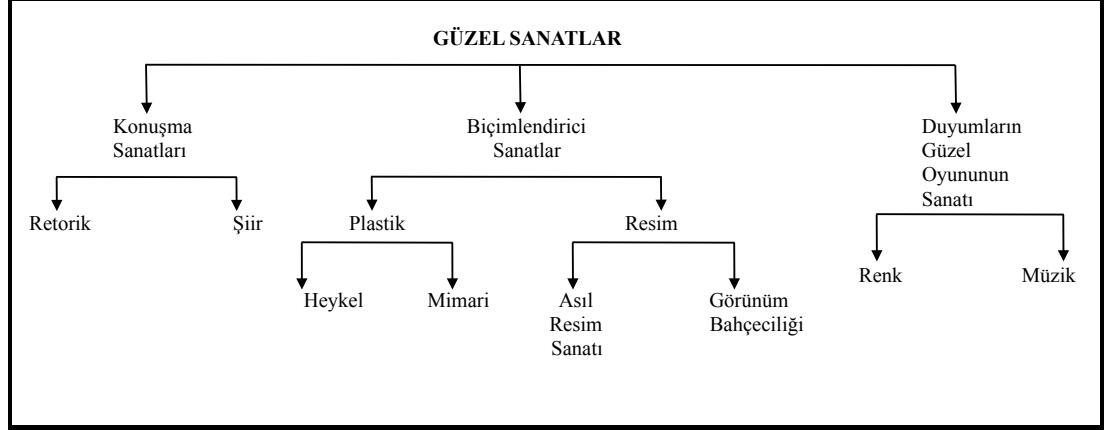
3. Duyuların güzel oyununun sanatı: Duyuların oyununda sanat, işitme ve görme duyularının sanatsal oyununun üretimi olarak karşımıza çıkar. Bunlar, **müziğe** ve **renk** sanatına bölünür. Kant’ın söylediklerinden, müziğin ve rengin, güzelliğin mi yoksa hoşluğun mu bir parçası olduğuna dair antinomi var gibi gözükmektedir. Bu antinominin çözümü ise şu satırlarda verilmiştir:

“**İlk olarak**, müzikte bu salınımların oranı hakkında onları yargılayan matematikselliği hakkında ne söylenebilir; ve bununla benzeştiği ölçüde kolayca renklerin karşıtlığını yargılayalım; **ikinci olarak**, seyrek de olsa, dünyadaki en iyi gözlerle renkleri ve en keskin kulaklarla tonları ayırdedemeyen insanlara dair örnekleri anımsayalım; bunu yapabilenler içinse, renkler ve tonlar cetvelindeki değişik durumlarının değişen bir niteliğinin (yalnızca duyu derecelerinin değil) algısı da tıpkı bunların **kavranabilir** ayrımlar için sayıları gibi belirlidir; böylece iki durumda da duyuları yalnızca duyu-izlenimleri olarak değil, ama bir çok duyunun oyunundaki biçim üzerine bir yargının etkileri olarak görmeye zorlandığımızı görebiliriz.”²⁴⁰

²³⁹ A.e., s. 201. [5:324]

²⁴⁰ A.e., s. 202. [5:325]

Tablo 2.3. : Kant'ın Güzel Sanatlar Sınıflaması



Kant, sınıflandırmalar yolu ile yerlerini belirlediği bu sanatların, kendi aralarında birleşerek başka sanat dallarını ortaya çıkardıklarını belirtir. Örneğin, bir **tiyatro** oyununda, retorik ve nesnelerin resimsel sergilenişine tanık oluruz. **Şarkı**, şiir ile müziğin birleşimi iken, **opera** da şarkı ile resimsel bir sergilenişin biraradalığıdır. Bu tarz birleşmelerde güzel sanat, daha da sanatsal hale gelir. Tüm bu güzel sanat öğelerinde esas belirleyici olan biçimdir. Güzel sanatlar kalıcı bir hoşlanmayı sağlayacaklarsa, bunun bir numaralı şartı ahlaksal idelerle uzaktan ya da yakından birleşme içerisinde olmaktan geçer. Eğer bu gerçekleşmezse, bu sanatların verdiği haz gelip geçici bir haz olur ve kişinin kendisine yarardan çok zarar, hoşlanmadan çok hoşnutsuzluk verir.²⁴¹

Kant, bu güzel sanatlar arasında bazılarını, öncelik verip yerlerini belirlemiştir. Şiiri, şimdiye kadar saydığımız sanatlar arasında en üste oturtuktan sonra ikinci sıraya resim sanatını, son olarak da müziği konumlandırır.²⁴² Şiir, hayal gücünü özgürleştirerek, verilmiş bir kavramın sınırları dahilinde onunla uyumlu biçimlerin çokluğu arasında, bu verilmiş kavramın sergilenişini, mümkün hiçbir dilin kullanımının yeterli olmadığı bir düşünceler bolluğu ile kendini bağlayarak ideler alanına yükselterek, anlama yetisini genişletir.²⁴³ Kant'a göre şiir sanatında her şey dürüstlük ve eğlendirici bir oyun olarak, dahası biçime göre anlama yetisinin yasaları

²⁴¹ A.e., s. 203. [5:326]

²⁴² A.e., s. 206. [5:329]

²⁴³ A.e., s. 204. [5:326]

ile uyum içinde ilerler. Şiir sanatı, anlama yetisini duyusal bir sergileme ile aldatmadan bunları yapar. Biçimlendirici sanatlar arasında üstünlüğü resim sanatına veren Kant, bunun gerekçesi olarak, tüm diğer biçimlendirici sanatların temelinde yatmasını ve ideler bölgesinin çok derinlerine girip sezgiyi onlarla uyum içinde genişletebilmesini gösterir. Kant, müziği güzel sanatlar içinde yalnızca duyumlarla oynadığı için en alt sıraya yerleştirir. Biçimlendirici sanatlar, anlama yetisinin kendisini geliştirmesinde duyuların iyi bir şekilde yönlendirilmesinde aktif yol oynayıp, hayal gücünü onunla oyun içine sokarak bir iş yapmış olurlar. Müzik ise tamamiyle ayrı yola gider. O, duyumlardan belirsiz idelere giderken, biçimlendirici sanatlar ise belirli idelerden duyumlara ilerlerler. Peter Kivy, müziğin Kant estetiğinde konumlanışını yeterince önem verilmediği gerekçesi ile, ayrıca Kant'ın müziğe yeterli payeyi vermek için elinde fırsat varken, bunu değerlendirmedeği için eleştirir.²⁴⁴

²⁴⁴ Peter Kivy, '*Kant and the Affektenlehre*', **The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music**, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

2.7. Deha ve Estetik İdeler

Bir taraftan, bir sanat eseri bir doğa nesnesi değil, insan-yapısı bir şeydir; belirli kuralların, becerilerin, amaçların, tasarıların, kafa yormanın ve sanatsal icranın tüm geleneklerinin temelinde yatan kuralların etkisi altında üretilen birşeydir. Diğer taraftan, bir sanat eseri güzel bulduğumuz birşeydir; en azından genelde ve Kant'ın teorisine göre bu güzelliği yargılama, kurallardan bağımsız olmalıdır. Bu sebeple sanat eserinin üretilmesinde kullanılan kurallar bir şekilde, tabiri caizse güzel olanı beğenin altında yatan özgür hareketin içinde yok olmak zorundadırlar. Bu kurallar bu özgür harekette karar verici bir rol oynamamalıdır. En azından kurallar bu süreci engellememelidir. Şimdi problem, biz bir tarafta bir sanat eserini, sanat eseri olarak düşünürken ve anlarken, üstelik kuralların da farkındayken; diğer taraftan sanat eserini bu kuralların herhangi bir kısıtılmasından bağımsız olarak sevmemizden doğar. Her kim ki bir sanat eseri ürettiyse, kendi anlayışından öteye giden, özgürce hareket eden ve kafa yormaya yer açan birşey üretmiş olmalıdır. Kant, **deha** kavramını işte bu noktada açıklar.²⁴⁵

Kant estetiğinde ele alacağımız son kavram ise 'deha'dır. Deha, güzel sanatların ortaya çıkabilmesinin tek olanağıdır. Deha, yetenektir.

“Yetenek, sanatçının doğuştan üretken yetisi olduğu için ve kendisi doğaya ait olduğu için, bu şöyle de anlatılabilir: **Deha** doğuştan zihnin (*ingenium*) yatkınlığıdır ki, doğa, sanata kuralı onun yoluyla verir.”²⁴⁶

Doğadaki her türlü sanatta varsayılan kuralları genel olarak kabul ederiz. Kurallar beraberinde kavramları da getireceği için, güzel sanatlar bu kuralları kendisi belirleyemez. Ancak ön bir kural olmaksızın hiçbir kurala da sanat denemeyeceği için, doğa özünde bilişsel yetilerin uyumu ile sanata kural verir, bu da ancak deha yolu ile mümkün olabilir. Bu noktadan itibaren Kant'ın belirlemiş olduğu, dehanın belli başlı görevleri / özellikleri ile ilerleyeceğiz:

²⁴⁵ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s.98.

²⁴⁶ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 186. [5:307]

- “1. Deha, ona hiçbir belirli kuralın verilemediği için üreten **yetenektir**; herhangi bir kurala göre öğrenilebilene doğru bir beceri yatkınlığı da değildir; sonuçta **özgünlük** onun ilk karakteristiği olmalıdır.
2. Özgün saçmalık da olabileceği için, ürünleri aynı zamanda modeller, örnekse olmalıdır; bu yüzden örnekler taklitlerin sonuçları olmamalı, başkalarının taklit etmesine, **örneğin** yargılama standardı veya kuralı olarak hizmet etmelidir.
3. Ürününü nasıl ortaya çıkardığını kendisi tarif edemez ya da bilimsel olarak belirtmez, ama **doğa** gibi kural verir; ve bu yüzden bir ürünün yaratıcısı, ki onun dehasına borçludur, kendisi bunun için düşüncelerini kafasında nasıl bulduğunu bilmez; ve bu tür şeyleri dilediği gibi ya da tasarıma uygun olarak bulup çıkarma ve başkalarına onları böyle ürünler üretme durumuna getirecek reçetelerde iletme gücünü taşımaz. (Öyleyse büyük olasılıkla ‘deha’ sözcüğü bir insana doğumuyla birlikte verilen ona özgü koruyucu ve yol gösterici tin olarak ‘genius’tan²⁴⁷ türetilmiştir ki, o özgün düşünceler onun esininden gelmişlerdir.)
4. Doğa deha yoluyla bilime değil, ama sanata kural verir ve bunu da ancak onun güzel sanat olacağı düzeye dek yapar.”²⁴⁸

Kant, bir deha ile bilim adamını ele alarak, sahip oldukları nitelikleri öğretme ya da öğretememe üzerinden bir kıyaslamaya girişir. Newton ile Homeros’u örnek göstererek, Newton’un Doğa Felsefesinin Matematiksel İlkeleri adlı eserinde bildirdiği her şeyin – bunları kendisi çözene kadar ne kadar uğraşmış olursa olsun - öğrenilebilir olduğunu söyler. Ancak Homeros ya da Wieland, hayal gücü vesilesiyle ortaya çıkmış düşüncelerinin nasıl bir araya geldiklerini gösteremez. Çünkü bunu kendisi de bilmez, başka hiç kimseye de öğretmez.

Deha, güzel sanatlar için materyal sağlar. Bu materyal, Kant’a göre tin ya da ruh olarak adlandırılır. Deha, sanat yapıtlarına ilham verir. Deha sanat yapıtlarına ruh verir. Bunları, estetik idelerle sanat yapıtlarını bağlantılandırarak yapar. Estetik ide, hiçbir düşüncenin ona uygun olmadığı, hayal gücünün bir sunumudur. Bu tip ideler ‘birbirlerinin muadilleridir’ - yani akılsal idelerin yansımalarıdır. İkinci olana, hiçbir algısal veya hayal edilmiş şey uygun değildir; akılsal ideler algıda transsendenttirler. Burnham bu durumu şöyle dile getirir:

“Estetik ideler, akılsal - veya göreceğimiz gibi, mükemmel - idelerle 'emsaldirler'. Bu akılsal idelerin sanat eserinin düşünülebilir içeriği, 'teması' olduğunu söyleyebiliriz. Kant bu kavramı kullanmaz veya yukarıda tür olarak

²⁴⁷ Kelimenin Almancası ‘Genie’, Latince ‘Genius’tan türetilmiştir.

²⁴⁸ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s. 186-187. [5:308]

adlandırdığımızdan açıkça ayrı hale getirmez; ama tartışmalı bir şekilde mevcuttur ve gereklidir. 8 'Tür' gibi, böyle bir 'tema' algısal amacın *kendi içinde* farklı bir boyutudur: eserin kendisi tarafından atıfta bulunan (hayali veya ideal) nesnedir. Bu sebeple, örnek olarak eser hayırseverlik fikri 'hakkındadır' diyebiliriz. 'Tema' kendi içinde, akılsal çıkara sahip olabilmesine rağmen büyük ihtimalle estetik bakış açısıyla bakınca oldukça bayağıdır. Estetik ideler bu tip akılsal veya mükemmel idelerin sezgisel sunumundan sonra 'geriliyor' gibi görünürler. Onlar herhangi bir kavramı - özellikle herhangi bir sanat eserinin amacı kavramını aşan hayal ürünü sunumlardır. Onlar eseri bir sanat eseri olarak öne çıkaran 'ruhudur'. Kant estetik idenin, bize kelimelerle ifade edilemeyen pek çok şeyin düşüncelerini [bir nesnenin] kavramına ekleyen, ama duygusunun bilişsel yetilerimizi hızlandıran olduğunu belirtir.²⁴⁹

Estetik bir ide, herhangi bir belirleyici düşüncenin, örneğin kavramın, kendisine uygun olmasına imkan vermemesine rağmen, fazlaca düşünceye sebebiyet veren hayal gücünün bir temsilidir. Bunun sonucu olarak, hiçbir dil tamamen bunu ifade edemez veya akılsal hale getiremez.²⁵⁰ Bir sanat eseri, hayal gücünün bir temsilidir, sezgi ile verilmiştir. Ek olarak, uzun bir süre boyunca anlayabildiğimiz ve kafa yorabildiğimiz birşeydir. Kavramsal ve tüketici bir şekilde her tür dışavurum teşebbüsünden kaçan sonsuz bir malzeme zenginliği var gibi görünür. Bir şiir bile, kelimelerle yazılmasına ve bu sebeple dilin bir ürünü olmasına rağmen, dilin ötesine geçiyor gibi görünür - ki sıradan, kavramsal olarak belirleyici ve bu anlamda da akılsaldır.²⁵¹

Beğeni ve dehaya ilişkin sorgulanması gereken, hangisinin önce geldiği ve hangisinin temel olan olduğudur. Bu bağlamda, kişinin farkında olması gereken iki olgu vardır. Birincisi, üçüncü *Kritik*'te, Kant'ın güzelin analizi ile başlaması ve iyi sanat ve deha kavramlarından çok sonra bahsetmesidir. İkinci olarak, deha kavramı iyi sanatı anlatmak için kullanılır ama beğeniye anlatmak için kullanılmaz. Bu sebeple deha kavramının beğeni ve iyi sanata sadece bir ek olduğu düşünülebilir. Ancak birinci kitabın sonlarına doğru geldikçe, deha giderek daha büyük bir rol oynamaya başlar ve Kant'ın estetiği için deha kavramının öneminin farkına gittikçe daha fazla varırız. Sanatsal yaratım fenomenine yakın bir bakış bize, deha ve

²⁴⁹ Burnham, *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*, s. 113-114.

²⁵⁰ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s.196. [5:314]

²⁵¹ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s.101-102.

beğenin birbirine örülmüş olduğunu gösterir. Bir dahi, kesinlikle beğeniye sahiptir. Bir dahi, ne yaptığına dikkat eder. Bir sanatçı yaratma sürecinde düzenli olarak ne yaptığını, bu yargılar bilinçli veya açık bir şekilde yapılmasa bile, beğeni yargılarında bulunarak değerlendirir. Sanatçı bir sanat eseri yaratırken yetilerinin özgürce hareketiyle ilişki halindedir, hareketin uyumsuz olduğunu gördüğünde durur veya değişiklik yapar. Aksi takdirde devam eder, öyle veya böyle yolda karşısına çıkan sürekli estetik değerlendirmelerden cesaret alır. Bu kavrayış-öncesi bir durumdur. Sanatçı yaratma sürecinde, belirgin veya belirgin olmayan beğeni yargılarında bulunduğu, bu yargıları bulunurken çıkarsızlık hisseder. Benzer şekilde, bir beğeni yargısında bulunduğumuzda, doğa nesnesi veya sanat nesnesi hakkında olsun, nesnenin çeşitli özellikleri ile oynarız. Onları tekrar dizeriz ve tekrar yaratırız. Kendimiz sanatçı rolünü ve belki de dahi rolünü oynarız. Beğenin ve dehanın aynı kaynağa gittiğini görürüz. Bu sebeple Kant, hem beğeni hem de dehayı aynı temele, bilişsel yetilerimiz arasındaki belirli bir ilişkiyle dayandırmaya çalışırken bizi yanlış yönlendirmemiştir. Ancak deha durumunda bu ilişkiyi daha somut bir şekile getirebilmek için, nihayetinde, beğeni sahibi olan ve sanatçı olan herkes dahi değildir. Bu durumda Kant estetik **ide** kavramını ortaya çıkarır.²⁵² Kant, sadece dahinin sanat eserinde bize düşünecek pek çok şey sağladığını ve aklımızı genişlettiğini açıklar.

²⁵² Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, s.100.

3. GENEL ÖZELLİKLERİ İLE SANATTA ROMANTİZM

Tezimizin bu bölümünde, oldukça kapsamlı bir konu olan romantizm akımını tez başlığımız çerçevesinde sınırlandırarak ele alacağız. Kant'ın estetiği ile kuracağımız bağlantının can alıcı noktalarına değinmeden önce, bu bölümde sanatta romantizmin genel özelliklerini aktaracağız. Başlı başına bir tez konusu olabilecek kadar kapsamlı bir alan olarak romantizm akımı hakkında vereceğimiz malumatlar, tezimizin son bölümü olan 'Romantizm ve Kant Felsefesinin Bağlantısı ve Alman Romantik Felsefesinin Ortaya Çıkışı'na ışık tutacak nitelikte olacaktır.

Daha önce de bahsedildiği üzere, tezimizin bir sanat tarihi çalışması olma gibi bir iddiası yoktur. Aksine sanat felsefesi üzerine bir çalışma olması yönünde adaydır. Bu nedenle bu bölümde Romantisizmin kapsamını tez konusu ile ilintili olarak daraltacağız. Kant estetiği ile kuracağımız ilgi bağlamında Romantisizm akımının sadece edebiyat, resim ve müzik dallarını Avrupa'nın bu akımda başta gelen üç ülkesi Almanya, Fransa ve İngiltere'de nasıl şekillendiğini, öne çıkmış örnekleri ile ele alacağız. Kant'ın güzel sanatlar arasında, her bir dalda önceliği şiir, resim ve müziğe vermesinden dolayı, bizde romantizmin genel özelliklerini aktarmaya çalışırken kendimize bu saptamayı kalkış noktası olarak aldık.

Bunların dışında, romantik düşüncüyü besleyen toplumsal, siyasi ve iktisadi kaynakların ortaya çıkış süreçlerine değinmeyi uygun bulduk. Böylesine güçlü etkiler bırakmış bir akımın arka planına değinmemek, tüm anlattıklarımızı bağlamından koparmak olurdu şüphesiz. Bu bölümde ayrıca çekişmeler, çatışmalar, taraf tutmalar ve karşıtlıklarla dolu olan klasik-romantik (antikçağ-gotik) dönem geçiş sürecinin olayları ve başrol oyuncularına da yer verdik. Hem filozoflara, hem devrime, hem de sanatçılara, düşünceleri ile ilham vermiş Rousseau da, bu bölümde anılacaktır.

Romantik akım hakkında vereceğimiz genel kavrayış olmasa, tezimizin çözümleme noktasında bazı noktaların karanlıkta kalacağına olan inancımızla ve bir sanat tarihçisi değil de, felsefeye meraklı ve bu yönde çalışmalarını sürdürmeye aday

biri olduğumuzu unutmadan, bu bölümde belli sınırlar çerçevesinde sanatta romantizmin genel özelliklerini sunmaya çalışacağız.

3.1. Romantisizm Nedir?

‘Romantisizm nedir?’ sorusuna şimdiye kadar incelenen çalışmalara göre, bir cümle ile de cevap vermek mümkün, sayfalar dolusu yazarak cevap vermeye çalışmak da mümkün gözükmetedir. Tezde izlenecek yol ise, çizilen sınırlar doğrultusunda olabildiğince yalın hali ile bu akım hakkında okuyucuda bir pencere açılmasını sağlamak olacaktır. Romantisizm ele alınırken özellikle Alman ve Fransız sanatçılar arasında yer yer kıyaslamalar yapıldığının farkına vardım. Her yazar şu ya da bu şekilde kendini taraf tutmaktan alıkoyamıyor.²⁵³ Tezimizin bu bölümünde, elden geldiğince taraf tutmamaya gayret göstererek nesnel bir çalışma ortaya koyma çabasında olunacaktır.

‘Romantisizm nedir?’ sorusundan önce romantizm kelimesinin etimolojik olarak incelenmesine değineceğiz. Ancak burada karşımıza başka bir sorun çıkmaktadır. Romantisizm, kavram olarak Türkçe’de ‘romantizm’ olarak geçmektedir. Yıllardır dilimizde bu şekilde anılan kavram, algılayış olarak çeşitli karışıklıklara da sebebiyet vermektedir.

Kavramın tam karşılığına bakmak için Türkçe’de ‘romantizm’in ne anlama geldiğinin incelenmesi gerekmektedir. Türk Dil Kurumu’nun verdiği karşılığa göre romantizm, Fransızca ‘romantisme’den dilimize geçmiştir:

“ 1- 18. yüzyıl sonunda başlayan, duygu, coşku ve sembole aşırı yer veren sanat akımı.

2- Romantik ortam veya durum

²⁵³ Bu hususta örnek olabilecek bir yazar olarak Isaiah Berlin’i gösterebilirim. **Romantikliğin Kökleri** adlı kitabında romantik sanatçıları Avrupa’da İngiltere, Almanya ve Fransa’da olmak üzere üç ülke ile ele alacağını belirtmiştir. Eserinde 55. ve 60. Sayfalar arasında belirgin bir şekilde bu ülkelerin düşünür ve sanatçıları arasında sınıf ayrımını ortaya koymuştur. Almanların yoğun savaşların etkisi ve romantikliklerinin temeline oturttukları sofulukları ve sınıfsal açıdan daha aşağı tabaka ailelerden geldiğini gösterirken, Fransızların soyluluğuna dikkat çekmiştir. Üslup ve tavır açısından sanatçı ve düşünürler arasında böyle bir ayrıma gitmesi tedirgin edicidir. Ancak çevirmenin de bu kitabı çevirirken güttüğü amaçla aynı amacı taşımaktayım. Bazı fikirlerine karşı çıksam da böyle büyük beyinlerin de öğretecek çok fazla şeyleri vardır. Bu sebeple tezimizin bu bölümünde eserine fazlaca yer verilmiştir. Isaiah Berlin, **Romantikliğin Kökleri**, çev. Mete Tunçay, İstanbul, YKY, 2010, s.55-60.

3- Duygusal eğilim”²⁵⁴

Yukarıda verilen ilk anlam, bizim tezimizde kullanmakta olduğumuz manayı niteleyen bir açıklama içermektedir. Ancak ikinci ve üçüncü anlamlar, günlük dilde çoğunlukla iki kişinin birbirine karşı hissettikleri yoğun duyguların dışı vurulmasını anlatan durumu açıklamaktadır. Romantik kelimesi de genellikle bu kişileri nitelemek için kullanılmaktadır.²⁵⁵ Tezimizde ‘romantizm’in kullanılmamasının nedenlerinden birisi budur.

Tezimizde romantizm yerine romantisizm kelimesinin kullanılmamasının nedenlerinden bir diğeri de, kelimenin diğer dillerdeki karşılıklarına bakıldığında romantisizm’in, romantizm’e göre daha uygun düşeceğine inanmamızdan kaynaklanmaktadır. Kelimenin İngilizce’deki karşılığı ‘romanticism’dir.

Kelimenin İngilizce karşılığının temel alınmasının nedeni, İngilizlerin kelimenin yaratıcısı olmalarından ileri gelmektedir. Şöyle ki; en eski kullanımlara kadar geri gidecek olursak, kelime isim olarak kullanılmadan önce sıfat olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kelimenin ilk defa kullanıldığı zamanlar 17. yüzyıla kadar geri götürülebilir:

“Başlangıçta, Fransızcada, İtalyanca *romanzesco*²⁵⁶ sözcüğünden gelen ve daha önce de 1611 yılında Cotgrave’de yer almış olan “romanesk” ile karıştırıldı. Çok sonraları mimarlık ve sanatta roman sanat üslubunu belirtmek için kullanılmasının dışında “romanesk” sözcüğü İngilizce’ye girmedi. Bu sözcüğün yerine, daha sonra bütün Avrupa kıtasına yayılan *romantic* sözcüğü kullanıldı. Sözcüğün kazandığı anlam, “eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri çağını anımsatan” şey anlamını içeriyordu (İngilizcede *romance* şövalyelik romanlarını tanımlar, buna karşılık *novel* kavramı günümüz romanına daha

²⁵⁴(Çevrimiçi)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54082f02489025.29157063

²⁵⁵“**Romantik:** 1-Davranışlarında duygu ve coşkunun aşısı ölçüde etkisi bulunan. 2- Romantizmle ilgili. 3- Romantizm akımından olan yazar.” (Çevrimiçi)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54082f0a5b5073.85630837

²⁵⁶ İtalyanca “roman” anlamına gelmektedir.

yakındır). Bu sıfat basit bir anlam kaymasıyla, eski romanların olağandışılığını ve doğallığını manzaralarda ya da yıkıntılarda yaşatmayı sürdüren “şey”i tanımlamaya başladı. 1654 yılından itibaren *Günlük*’ünde, Bath dolaylarında “çok *romantik* bir yerden” söz eden John Evelyn, sözcüğü işte bu anlamda kullanmaktadır; 1666’da “dünyanın en romantik” şatosunu betimleyen Samuel Pepys için de aynı şey söz konusudur. “Romantic” sıfatı, bu ilk örneklerde, görüldüğü gibi imgelem alanıyla ilgilidir. Ama kısa bir süre sonra “Romantizm” usdışı ile çıkar ortaklığı kuracaktır.”²⁵⁷

Kelime sıfat olarak farklı dillerde pek çok yazar tarafından kullanılmıştır. Furetière’in 1690’da kullandığı ‘romanesk’ kavramının anlamı, inanılmaz ve olağanüstü olan demektir. Addison, 18. Yüzyıl başlarında bahsettikleri kentin yabancı ve garip çekiciliğe sahip olması nedeni ile romantik olduğunu söyler. Goldsmith, Olivia ismini romantik bulurken, Rousseau *Yalnız Gezerin Düşlemleri* adlı eserinde “Bienne gölü kıyılarının Cenevre gölü kıyılarından daha yabancı, daha romantik olduğunu”²⁵⁸ söyler. 1776 yılında Letourneur, Shakespeare çevirisinin önsözünde ‘bulutların romantik görünümünden’ bahsetmiştir. Bu örneklerle birlikte kelime artık edebiyat alanına girmeye başlamıştır.²⁵⁹

Sözcük, romantizm bir sanat akımı olarak ortaya çıkıp, herkesçe kabul edilene kadar, doğayı betimlerken, gerek düşü gerekse bireyci anlamı ile çeşitli metinlerde yerini almaya başlamıştı.

“Deyimin yaratıcısı ve ilk kullanıcısı olan İngilizcenin, sözcüğün, destansı bir geçmişi ve masalsı bir dünyayı anımsatıcı değerini oldukça uzun bir süre korumuş olduğunu belirtmek gerekir. Yalnızca Alman ve Fransız değil, aynı zamanda İtalyan, İspanyol, Polonyalı, vb., “romantikler”den sık sık söz edildiği halde, *romanticists* (romantikler) deyiimi ancak XIX. yüzyılda bazı şairleri tanımlamak için kullanılmaya başlandı. İskandinav ülkelerinde, bu yeni yazınsal anlayışları Ortaçağ’daki modellerinden ya da kaynaklarından ayırmak amacıyla bilinçli olarak “yeni-romantik” (*nyromantisk*) deyiimi kullanıldı. Ama hemen hemen her yerde, yazınsal anlamının yanısıra, “romantik” sözcüğü, romanesk, şiirsel, düşü, bireyci anlamını korudu. 1816 yılında, Saint-Chamans *L’Antirromantique* adlı kitabında, yazınsal

²⁵⁷ Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006, s.7.

²⁵⁸ J.J.Rousseau, **Yalnız Gezerin Düşlemleri**, çev. Reşat Nuri Darago, Ankara, Cumhuriyet Yayınları, 1999, s.66.

²⁵⁹ Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, s.8.

tartışma ortalığı kasıp kavurmaya başladığı sırada şöyle yazıyordu: ‘Yalnızca, klasiklerin özdeksel, romantiklerinse tinsel olduklarını görüyorum.’ O zamandan bu yana sözcüğün anlamı değişmedi, yalnızca yazın ve eleştiriyle ilgili bir kavram olarak kaldı.”²⁶⁰

Daha önce de belirtildiği gibi, romantisizm için tam bir tanım vermek çok güçtür. Ancak üzerine söylenenlerden bir derleme yapılabilir. Çünkü romantiklik üzerine bir tanım yapmaya çalışmış herkesin, bu konuda kurduğu cümleler bir araya geldiğinde, oluşan çeşitlilikten bir ortaklık çıkarmaya çalışmak hayli zordur.

Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri* adlı eserinde, tanım vermenin ve romantikliği anlatmanın güçlüğüne şöyle değinmiştir.

“Bir sonraki adım bu konuda yazarların, eleştirmenlerin romantik dedikleri şeylerin ne gibi nitelikler taşıdığına bakmaktır. Çok garip bir durum ortaya çıkmaktadır. Biriktirdiğim örnekler arasında öylesine bir çeşitlilik var ki, seçmekle akılsızlık ettiğim konunun güçlüğü büsbütün aşırı görünüyor.”²⁶¹

Romantisizmi en genel tanım ile anlatmaya çalışırsak; o, Fransız Devrimi ile Aydınlanma döneminin akılcılığı ve Sanayi Devrimi ile birlikte karşımıza çıkan endüstrileşmenin sonuçlarından biri olan kültürel tekbiçimciliğe bir tepki kıvılcımı olarak ve temeline doğa, canlılık, kuralsızlık ve düşü koyarak kendini göstermiştir.

Romantisizm üzerine yapılan bu genel tanımı biraz daha açmak gerekirse, romantisizmin farklı ülkelerde, farklı kültür çevrelerinde hangi özellikleri ile baş gösterdiğine değinmek gerekir. Özellikle de Avrupa’daki ülkelerde teker teker ortaya çıkışı dikkate değerdir. Çünkü her bir ülkenin yaşadığı toplumsal olaylar aynı anda cereyan etmedi, her ülke yaşadığı olaylara da aynı şekilde tepki vermedi. Napolyon dönemi Fransa’sı ile yorgun savaş yıllarının etkisini atmaya çalışan Almanya’nın romantizme tamamen aynı bakış açısı ile bakamayacağı aşıkardır. Dolayısıyla her

²⁶⁰ A.e. s.9.

²⁶¹ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s.35.

ulusta, yaşanılan toplumsal bunalımın etkilerinin, resime, sanata, edebiyata nasıl yansıdığına, romantisizmin hangi ortaklıkta, nasıl ortaya çıktığına dikkat çekmeliyiz.

Tarihte hiçbir akım şüphesiz ki sıralı değildir. Bir ortaya çıkma ve zayıflayarak etkisini kaybetme sürecine tabi olmadan hiçbir olayı değerlendiremeyiz. Bu geçiş süreçleri içerisinde de başka bir akımla iç içe olduğı gerçeğini göz önünde bulundurmanız gerekir. Bu bakış açısı ile romantisizme baktığımızda, klasisizm ile yaşadığı çekişmeler ve maruz kaldığı kıyaslamalar da bu geçiş sürecinin sancıları olarak adlandırılabilir.

Fransız Klasisizminden ya da Rönesans'tan farklı olarak, başlangıcında, ulaşılacak amaçlara ilişkin belirgin bir bilinç, iyice düşünölmüş romantik duyguyu yaymak için kurulan okullar, eşzamanlı bir uluslararası hareket olmaması romantisizmin özgünlüğünün bir özelliğidir. Hatta bu akımın yeniliğı, onu yeşertenler tarafından bile farkedilmemişti. Bu büyük estetik yenilik, bir düzensizlik, kaos ve çeliřkiler²⁶² içerisinde başladı. ²⁶³

Bu düzensizlikle başlayan romantisizmin zaman içerisinde güçlenmesinin en önemli sebeplerinden birisi, Romantik dönem sanatçılarının hepsinin (yazar, ressam, müzisyen) bir şekilde birbirlerini etkilemeleri olarak gösterilebilir. Usta-çırak ilişkisi (resimde) yoğun olarak yaşanıırken böylece hakim olan duygu ve ruhun ilk elden aktarımı gerçekteşmiştir. Ortaya çıkış aşamasında her ne kadar kurulmuş bir okula sahip olmasa da, Almanya'da resmi bir okul olarak adlandıramayacağımız ancak varolan entellektöel çevrelerden bahsedebiliriz. Weimar'da yaşayan Goethe, evinde çoğunlukla ressam, filozof, yazar ve müzisyen ağırlardı. J. Peter Eckermann'ın bildirdiğine göre, bu davetler sık sık gerçekteşirdi. Dolayısıyla, davetler vesilesi ile birbirleriyle etkileşim halinde olan bu kesim, dönemin duygusunu, gerek kendi çalışmaları, gerekse o ortamda bulunan diğerk kişilerin çalışmaları üzerinden

²⁶² “Coşkuyu, yüreğın usa üstünlüğünü, sanatların kardeşliğini savunan bu akımın, uzman topluluklarında okullar arası kavgalarla işe başlamış olması da çelişkili bir olgu değıl midir ?” Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, s.13. Bu kavga ve çekişmelere örnek olarak, Ingres ve Delacroix'in rekabetini, Berlioz'un Roma Büyük Ödölü yarışmalarında uğradığı başarısızlıkların estetik nedenlerden çok konservatuar öğretmenleri arasındaki pazarlıklardan kaynaklandığı gösterilebilir.

²⁶³ A.e., s.13-14.

paylaşıyorlardı.²⁶⁴ Yine Almanya’da benzer gruplaşmalar oluştuğunu görebiliriz. Berlin-Jena grubu olarak gösterebileceğimiz yazarlar arasında Tieck, Wackenroder, Novalis ve Schlegel Kardeşler. Heidelberg grubunda ise Arnim, Brentano, Chamisso, Eichendorff ve Uhland’ı gösterebiliriz.²⁶⁵ Bu kişilerin entellektüel anlamda birbirlerini besledikleri ve üretmek için birbirlerini teşvik ettiklerini söyleyebiliriz. Örneğin; Schlegel Kardeşler, Athenäum dergisini çıkarttıklarında, Novalis de bu derginin yazarlarından birisiydi.²⁶⁶

Avrupa’daki Romantik hareketin tanımlayıcı karakter özelliklerinden birisi de onun doğa ile bağlantısıdır. Şiirde doğanın yüceltilmesi, romanlarda doğanın en ince detayına kadar anlatılması, yeşilin ve mavinin²⁶⁷ ön planda tutularak doğa ile iç içe geçmiş bireyin resmedilmesi şüphesiz ki tesadüf değildir. Tamamen romantik döneme ait olan ortak bir özelliktir.

Aşağıda Avusturyalı ressam Ferdinand George Waldmüller’in 1833 yılında yaptığı resmi görmekteyiz. Resimde önce dikkati çeken, hafif kıvrımlı dalları ile iri bir ağaç ve onun karşısında oturan dört figürdür. Arka plandaki ağaçların sıklığı bulunulan yerin bir orman olduğunu hissettirmektedir. Bu eserde, doğanın tuvale nasıl yansıdığını görüyoruz.

²⁶⁴ Johann Peter Eckermann, **Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar**, çev. Mahmure Kahraman, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2011.

²⁶⁵ Allen Wilson Porterfield, **An Outline of German Romanticism 1766-1866**, Boston, Ginn and Company, 1914, s. xi.

²⁶⁶ Ricarda Huch, **Romantizm**, çev. Halit Yavuz, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1950, s.58.

²⁶⁷ Mavinin özellikle romantizmin rengi olarak geçtiğini söyleyebiliriz. Diğer renklere göre pek çok romantik sanatçıda mavinin özel bir yeri vardır. Ludwig Tieck **Serbino**’da flütlere şöyle bir cümle kurdurmuştur: “Bizim ruhumuz gök mavisidir, seni mavi engine götürür.” **A.e.** s.60.

Resim 3.1: Bäume im Prater mit sitzenden Figuren – 1833



Kaynak: Louvre

Doğanın, şiirde yankı bulmasını Alphonse de Lamartine’in romantik dönemin önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilen *Göl* isimli eserinde görmekteyiz.

“Ebedi gecesinde bu dönüşsüz seferin
Hep başka sahillere doğru sürüklenen biz
Zaman adlı denizde bir gün, bir lahza için
Demirleyemez miyiz?

Ey göl, henüz aradan bir sene geçti ancak,
Seyrine doyamadığı o canım su yanında
Bir gün, onu üstünde gördüğün şu taşa bak,
Oturdum tek başıma!

Altında bu kayanın gene böyle inlerdin;
Gene böyle çarpardı dalgaların bu yâr’a.

Ve böyle serpilirdi rüzgarla köpüklerin

O güzel ayaklara.

Ey göl, hatrında mı ? Bir gece sükût derin,

Çıt yoktu su üstünde, gök altında, uzakta,

Suları, usul usul yaran kürekçilerin

Gürültüsünden başka

.....²⁶⁸

Doğanın romanda tasvirinin J.J. Rousseau'nun *Yalnız Gezerin Düşlemleri* adlı eserinde nasıl ustaca yapıldığını şu pasajla görebiliriz:

“Parlak çiçekler, renk renk çayırılar, serin gölgelikler, dereler, korular, yeşillikler... Gelin, bütün bu çirkin nesnelerle kirlenen hayal gücümü arındırın. Bütün büyük etkilere kayıtsız kalan ruhum, ancak beni duygulandıran nesnelerle ilgileniyor. Artık duyulardan başka bir şeyim yok, bu dünyada üzüntü ve keyif ancak onların aracılığıyla bana ulaşabiliyor. Beni çevreleyen güzel cisimlere kapılıp onları dikkatle izliyor, zevkle seyrediyor, karşılaştırıyor, sonunda onları sınıflandırmayı öğreniyorum ve birden, doğayı sevmek için durmadan yeni nedenler arayıp bulmak üzere doğayı incelemeye ihtiyaç duyan bir bitkibilimci oluyorum.”²⁶⁹

Pek çok Avrupa’lı romantik yazar için doğal dünya, insan faaliyetlerinin oluşturulmasında zemin ya da ortam oluşturmaktan daha fazla şey ifade etmektedir. Hatta, doğanın temsil edilişi ve insan ilişkilerinin doğayı keşfi edebi sanatın üslup ve biçimden tutun olay örgüsü ve karakterlere kadar tüm vaziyetine nüfuz eder.²⁷⁰ Yukarıda verilmiş örnekler gibi romantik döneme ait herhangi bir eser ele alındığında doğaya ait bir parça ile karşılaşılması çok muhtemeldir. Doğanın romantik dönemdeki kullanımı ve yeri ile ilgili aşağıdaki pasaj aydınlatıcı olacaktır:

²⁶⁸ Alphonse de Lamartine, **Romantizm Antolojisi**, ‘Göl’, çev.Yaşar Nabi Nayır İstanbul, 2005, s.180.

²⁶⁹ Rousseau, **Yalnız Gezerin Düşlemleri**, s.17.

²⁷⁰ James C. McKusick, ‘Nature’, **A Companion to European Romanticism**, Ed. By . Michael Ferber, USA, Blackwell Publishing, 2005, s.413.

“Edebiyatla doğanın ilişkisi yalnızca doğa *hakkında* açık açık bahseden eserlerdeki keşiften ibaret değildir (örneğin Chateaubriand’ın *Amerika’da Seyahatler* ya da Eichendorff’un *Mehtaplı Geceler*’i gibi); doğa ayrıca Avrupalı Romantisizmin rotası boyunca çok farklı anlamlarda ve farklı etkilerle temsil edilir. Vigny’nin “Kurdun Ölümü”ünde ve Goethe’nin “Elf-Kral”ında antagonist olarak ortaya çıkar. Rousseau’nun *Eşitsizliğin Kökeni Üzerine Söylev* ya da Coleridge’in *Eolyen Savaş*’ında olduğu gibi kompleks felsefi ve teolojik kavramları düzgün bir biçimde ifade etmek için metafor sağlar. Goethe’nin *Genç Werther’in Acıları*’nda ya da Lamartine’in “*Göl*”ünde olduğu gibi, insanın kendini-anlaması ve en yoğun sevgi ve keder duygularının düzgün bir biçimde dile getirilmesi için bir araçtır. Bununla birlikte edebiyatta doğayı incelemek edebiyatın doğasını sorgularken yardımcı yollar sağlar. Doğal dünyanın yaratıcı ve dinamik süreci kendi sanatsal yaratıcılıklarını anlamak açısından yazarlara, tıpkı Keats’in “Bülbüle Gazel”inde ya da Hölderlin’in herhangi bir şiirinde olduğu gibi sık sık bir model olarak sunulur.”²⁷¹

“Romantisizm nedir?” sorusuna tüm bu söylediklerimizden sonra geri dönecek olursak o, hem şimdidedir hem geçmiştir. Yalnızlıktır, birliktelik coşkusudur, sevinçtir, garip olandır, sevilendir. Düştür, karabasandır, hayal kurdurandır, hayalleri resmettirendir. Şiirdir, duygudur, aşkın dizelere kavuşmasıdır. Hayal kırıklığıdır, hüznüdür, acı çektirene tapınmadır. Ezgidir, bir notanın hüznüdür. Karlar içerisinde açan çiçektir. Kıvrımlı ağaç dallarıdır, terkedilmiş katedraldir, yalnız ağaçtır, ayı seyreyleyen aşıklardır. Mavidir, yeşildir, sarıdır, gün batımı rengidir. Göl kenarında şiir yazan adamın ucu tükenmiş kalemidir. Mum ışığında beste yapan müzisyendir. Carmen’dir. Don Giovanni’dir. Yedinci senfoninin ikinci kısmıdır. Medusa’nın Salı’dır, deliliktir, açlıktır. Halka Önderlik Eden Özgürlük’tür, eşitliktir, isyandır, bayrak taşıyan cesur Fransız kadınıdır. Ölümü kucaklayan İspanyol vatandaşıdır, dua eden ellerdir, ateş eden acımasız askerdir. Ama o, en çok da Sis Denizi Üzerindeki Kaşif’tir.

²⁷¹ A.e. s.413.

3.2. Romantisizmin Kaynakları ve Önromantisizm

Romantisizm 18. yy'ın sonundan 19. yy'ın ortalarına kadar Avrupa müziğini, edebiyatını, resmini canlandırmış ve tarihte sanat ve sanatçı kavramlarını şekillendirmeye devam etmiştir. Bu tarihsel süreçte romantizme kaynaklık etmiş toplumsal, siyasal ve kültürel gelişmelere göz atmadan, romantizm olgusunu tamamen kavrayabilmemiz pek mümkün gözükmemektedir.

Tarihte romantizm akımını besleyen iki devrimin gerçekleşmesine tanık olundu: Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi. Bu iki devrimle birlikte ön plana çıkan otoriteye karşı özgürlük, geleneğe karşı özgürlük ve bireycilik kavramları siyasete olduğu kadar sanata ve edebiyata da uygun düşen kavramlardır. 19. yy'ın ortalarına kadar bu kavramlar Avrupa'da neredeyse bütün ülkelerde çok sert tartışmalara neden oldular. Devrimlerin getirdiği rüzgarla birlikte Avrupa'da oluşan birtakım olaylar şöyle özetlenmiştir:

“Fransa örnek alınarak, aşağı yukarı her yerde kölelik kaldırıldı, romantikler kişisel olarak zencilerin köleliğine karşı mücadele ettiler, güçlüklerle karşılaşılsa da hemen hemen bütün devletlerde Napolyon yasası uygulanmaya başlandı. Manchester liberalizmi ekonomik dogma haline geldi. Siyasal yaşam, devletin güçleri ile yurttaşların hakları arasındaki çatışma durumuna gelmişti. Ülkelerin yönetim biçimine gelince: birçok ulus sırayla anayasalarına kavuştu, bağımsızlıklarını değilse bile milliyetlerinin tanınması hakkını elde etti. Ulus kavramı tartışmaların merkezindedir, romantik ve devrimci bir kavramdır artık.”²⁷²

Fransa'dan tüm Avrupa'ya sıçrayan ve özlemle beklenmiş olan temelinde özgürlüğü ve eşitliği anlatan devrimci fikirler İtalya'da da yankısını buldu. Risorgimento davası²⁷³, İtalyan romantizminin temelini oluşturdu. İtalyan edebiyatının en önemli yapıtları Risorgimento'dan kaynaklanmaktadır. Örneğin; Manzoni'nin *Promessi Sposi*'si yapı olarak yeni bir yapıttır. Gözalciliğinin ve

²⁷² Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, s.16.

²⁷³ Avusturyalılara ve bütün Kutsal İttifak'a karşı İtalyan birliği.

tarihselliğinin altında İspanyolların baskısına karşı gelen Milanoluların ve basit halkın dayanışını anlatmaktadır.

Buna karşılık Avusturya edebiyatında, Grillparzer'in karamsarlık ve yurtseverliğinin, Nestroy'un yüzeyselliği belirgin düşünce biçiminin çağdışı bir siyasal sistemin ideolojik baskısı ile ilgisi olduğu muhtemeldir.²⁷⁴

Devrim İngiltere'de de yankı bulmuştur. Daha adil bir toplumu hayal ederek, Burns, Devrim'e karşı duygularını *Özgürlük Ağacı* şiiri ile dile getirmiştir:

“Ağacın altında ayakta duran güzel Özgürlük

Haykırarak çağırıyor oğullarını, ey İnsan!

Bir bağımsızlık türküsü söyledi

Yediden yetmişe bütün insanları büyüledi.”²⁷⁵

Fransa'da romantizmin ilk örneklerini Victor Hugo'nun *Sefiller*'inde, Eugène Sue'nün *Paris'in Gizleri*'nde ya da Balzac'ın romanlarında görebiliriz.

Almanya'da ise kendisi de bir parçası olduğu romantizm, Friedrich Schlegel'e göre bütün hareketi yalnızca estetik bakımdan değil ahlakça ve siyasetçe de en derinliğine etkileyen üç etken şu sırayla dizilebilir: Fichte'nin bilgi kuramı, Fransız Devrimi ve Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* adlı romanı.²⁷⁶

Fransız Devrimi ışığında incelemesek birtakım sebeplerden dolayı romantizmi anlayamayız. Ancak romantizmin nedeninin yalnızca Fransız Devrimi olduğunu söylemek de yanlış olur. Devrim sırasında tartışılan düşünceler, devrim öncesinde de tartışılmıştı. Bu düşünceler birdenbire ve kendiliklerinden ortaya çıkmadılar. Bir olgunlaşma sürecine ihtiyaçları vardı. Devrim bunu hazırladı. Bastille'in alınışı simge olarak romantizmin bildiğimiz kimliğini kazanmasına bir

²⁷⁴ A.e. s.17.

²⁷⁵ A.e. s. 31.

²⁷⁶ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s.116.

katkıda bulundu. İşte bu nedenle romantizm ile Fransız Devrimi arasında eşzamanlı bir bağın varlığından söz edilebilir.²⁷⁷

Sanayi Devrimi ile birlikte gelişen endüstrileşme sayesinde, insan gücünün arka plana itilip, makinelerin ve fabrikaların gücünün insanın yerini alması, doğadan kopuşu başlattı.

‘Doğa’nın romantik sanatçılar tarafından bu kadar çok işlenmesinin en önemli nedenlerinden birisi Sanayi Devrimi’dir. William Blake’in *And Did Those Feet in Ancient Time* adlı kısa şiirinde geçen ‘Dark Satanic Mills’ ifadesi hakkında yapılan yorumlardan biri şöyledir: Blake’in evine çok yakın mesafede kurulan Londra’nın ilk büyük fabrikası Albion Flour Mills 1791 yılında, büyük olasılıkla da kasten, yangınla yok oldu. Fabrikanın kurulmasına karşı çıkmış olan muhalifler, fabrikayı ‘şeytani’ olarak adlandırırken, İngiliz üreticilerin zararına ucuz ithalatı kullanmasından dolayı da fabrika sahiplerini suçladılar. Şiirde geçen ‘dark satanic mills’ ifadesi, o dönemdeki düşünce yapısını bize yansıtmaktadır. Yine aynı şekilde Mary Shelley’in *Frankenstein*’i, bilimsel gelişmelerin iki uçlu sonuçlarının olabileceğine dair kaygılara işaret eden bir eserdir.

Doğal olan, organik, yaşayan ve de dinamik olana adına, Romantikler sıklıkla mekanik, yapay veya inşa edilmiş herşeye karşı derin bir düşmanlık göstermişlerdir. İnsanoğlu ve doğa arasındaki kayıp harmoni için nostaljik olarak, doğayı mistik bir kültürün objesi olarak kutsal kabul ederek, melankoli ve umutsuzluk içinde mekanikleşme ve endüstriyelleşmenin ilerlemesini, çevrenin modern işgal edilmesini izlediler. Kapitalist fabrikaları cehennemvari bir yer olarak, ve işçileri lanetlenmiş ruhlar olarak gördüler; sömürdükleri için değil ama, makinaya, mekanik hareketlere, buhar makinasının pistonunun monoton bir şekilde yukarı ve aşağı oynayan tekdüze ritmine köle edildikleri için. Bu hislerin tercümesi; aslında dünyanın mekanik hale getirilmesine karşı bir başkaldırıydı.

²⁷⁷ Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, s.29.

Romantikler ayrıca, E.T.A Hoffmann'ın ünlü “*Der Sandman*” hikayesinde de, güzel kadın Olympia'nın, aslında hareketleri “bir tür saat mekanizmasından kaynaklanıyormuş gibi gözüken” ve şarkı söylemesi “rahatsız edici derecede mükemmel” otomatik bir kukla olması gibi, insanoğlunun kendisinin de mekanize hale getirilebileceği yönündeki dehşet verici düşüncenin korkusu içindeydiler. Hoffmann hakkındaki yorumunda, Walter Benjamin, hikayelerinin otomatik olan ve şeytani olanın tanımlanması üzerine kurulu olduğunu, modern insanın yaşamının “Şeytan tarafından içten yönetilen bir kötücül yapay mekanizmanın ürünü” olduğunu gözlemlemiştir. Bu protestonun en önemli boyutlarından biri modern politikanın mekanik bir sistem olarak Romantik eleştirisi - o ki inorganik ve geometrik, yapay, cansız ve ruhsuzdur. Bu kritik devleti de bu şekilde sorgulayacak kadar ileri gidebilir. Örnek olarak, büyük ihtimalle Schelling'in gençliğinde yazdığı Franz Rosenzweig tarafından keşfedilen ve ‘Alman idealizminin en eski sistemi’ başlığı altında basılan 1796-1797’den anonim bir dökümanda, şu söylemi buluruz: “Biz devletin ilerisine gitmeliyiz! Çünkü her devlet özgür insan oğullarına mekanik bir sistemin çarkları gibi davranır. [mechanisches Ra'derwerk]” Bu kadar ileri gitmeden, pek çok Romantik, hukuki sözleşmelere ve akılcı bir bürokratik yönetime dayanarak, modern devleti mekanik, soğuk ve fabrika gibi kişisel olmayan bir sistem olarak görmüşlerdir.²⁷⁸

Romantik dönem ruhu ile Sanayi Devrimi'ni birleştiren, dünyanın mekanikleşmesine duyulan endişenin tuvale yansımaları William Turner'da görüyoruz. O, *Yağmur, Buhar ve Hız* isimli eserini 1844'te tamamladı. Eser, günümüzde Londra'da The National Gallery'de sergilenmektedir.

²⁷⁸ Robert Sayre- ‘Michael Löwy, ‘*Romanticism and Capitalism*’, *A Companion to European Romanticism*, s.438.

Resim 3.2.: Rain, Steam and Speed (The Great Western Railway) – 1844



Kaynak: National Gallery London

Resmin yapıldığı dönem, İngiliz kırsalının demir ağlarla örüldüğü yıllardır. O dönemde demiryolları şehirleri ve insanları birbirine bağlayan yepyeni bir ulaşım yöntemi idi. Demiryolu ulaşımı endüstrileşmenin en önemli sembolüdür. Turner, bu eserinde trenin hızını ve bu hızın yarattığı duyguları yakalayabilmiştir. Tren bize doğru geliyor, yağmur damlaları treni ve bize doğru olan köprüyü dövüyor. Adeta ıslaklığı hissedebiliyoruz. 1844 yılına ait trenin hızını düşünelim. İnsanların trenden önceki dönemde nasıl seyahat ettiklerini düşünelim. Yayaydılar, yürüyorlardı, veya ata biniyorlardı. Eğer çok şanslılarsa birkaç atın çektiği bir arabaya binerek birazcık daha hızlı seyahat edebiliyorlardı. İnsanlar ulaşımında makinaları kullanmaya başladığında ise, hızları saatte yaklaşık 24 kilometreye çıktı. Demiryolu ulaşımının o dönem için ne kadar radikal bir yenilik olduğunu ve kırsal hayatı ne kadar çok etkilediğini, gözümüzde canlandırabilmek dahi zordur. Kırsal alanın görüntüsü ciddi ölçüde değişti, demir canavarın parçaladığı yeşil alanlar, çıkardığı dayanılmaz

gürültü, tarım arazilerinin içinden geçen demiryolları... Resimde gördüğümüz demiryolunun, Thames nehri üzerindeki Maidenhead köprüsü olduğu düşünülmektedir. Manzaraya baktığımızda, eski, kırsal hayat ile endüstrileşmiş İngiltere arasındaki tezatı görüyoruz. Tezatlardan birisi de köprülerde. Sol tarafta eski bir taş köprü görüyoruz. Sağ tarafta ise modern bir demiryolu köprüsü var. Tüm bu söylediklerimizin yanı sıra Turner ile özdeşleşmiş bir atmosfer görüyoruz. Sarı, mavi ve kahverengi tonları kullanılmış. Resmin çoğunda net olarak görebildiğimiz pek bir şey yok, resmin tarzı da soyuta yakın gözükmektedir. Tablonun neredeyse dörtte üçünde renk varyasyonlarını, gökyüzündeki tonlamaları, yağmurun yağmasını, ve rüzgarla yağmurun oluşturduğu bütünlüğü görüyoruz. Semboller, simgeler, özellikle yorumlanması gereken figürler yok. Resimde net şekilde gördüğümüz tek şey, bize doğru gelen trenin kapkara bacası. Baca çok net görünüyor, trenin geri kalanı ise, resmin içinde çözünüp gitmiş gibi. Makinaların gücüyle insanoğlunun ve doğanın karşı karşıya gelmesi. Sanatçı sanırım bunu en çok bize doğru gelen treni ve sağ alt köşedeki tavşanı yanyana koyarak vurgulamış. Tavşan mümkün olduğunca hızlı kaçmaya çalışıyor, aslında düşünülürse tavşanın kendisi de hızın sembolü. Dokular, renkler, ortam, buradaki formun yitip gitmesi bizim yağan yağmuru, hava durumunu, trenin hızını ve gürültüsünü anlamamızı sağlıyor. Bu resim, endüstrileşmeye ve yeni icat edilen bu makineye, bu trene ilişkin. Ayrıca daha genel düşünürsek, aslında insanoğlu ile makinaların arasındaki girift ilişkiye, etkileşime ilişkindir. Resim aynı zamanda resim yapma sanatına, tekniğine ilişkin olarak da çok önemlidir. Yaşadığı dönem düşünüldüğünde, Turner'ın renkleri kullanması, formları soyut olarak şekillendirmesi son derece cesur görünüyor. Dönemine göre çok yenilikçi olarak gösterilebilir.²⁷⁹

Romantikler gibi, Aydınlanma düşünürleri de ilerleme ve özgürlüğün tarafını tutmuşlardır, tıpkı inanç ya da batıl inançtan ziyade ispat ve delile dayanan ve akıl yoluyla sağlanan bilginin tarafını tuttukları gibi. 'Doğal' insan mantık çerçevesinde davranmak için tasarlanmıştır ve doğal olarak iyidir. Eğer insan tüm yapay

²⁷⁹ Resim hakkında detaylı yorum, Khan Akademi'nin sanat tarihçilerinin yaptığı sesli yorumlarından derlenmiştir.

sınırlandırmalardan (devletin ya da kilisenin kuralları dahil) özgür olursa ve doğru şekilde eğitilirse, diğer insanların yararı için çalışabilir.²⁸⁰

Bu noktada tezimizde önemli bir konuma sahip olan Kant da, *Aydınlanma Nedir?* yazısında döneminin önemli kavramları olan özgürlük ve ilerlemeye değinir. Kant bu yazısında insanların, tembellik ve korkaklık nedeniyle bir ergin olmama durumu içerisinde olduklarını söyler. Bu ergin olmama durumu, insanın kendi aklını bir başkasının yönlendirmesi olmadan kullanamama durumuna tekabül eder. Bu durum beraberinde başkalarının, bu ergin olmaya korkan ve tembellik eden insanların başına kolayca yönetici olmalarını da getirir. Ergin olamamış insan, benim yerime düşünen bir kitabım, vicdanımı rahatlatan din adamım, sağlığını kontrol eden bir doktorum olduktan sonra bu yorucu işlerle benim ilgilenmeme gerek kalmaz diye düşünür. Kant, aydınlanmaya doğru ilerlemenin gerçekleşebilmesi için aydınlanmanın parolasının ‘Aklını kendin kullanmak cesaretini göster!’ olmasını gerektiğini söyler.

“Oysa Aydınlanma için özgürlükten başka bir şey gerekmez; bunun için gerekli olan özgürlük de özgürlüklerin en zararsız olanıdır:

Aklı her yönüyle ve her bakımdan çekinmeden kitlenin önünde apaçık olarak kullanmak özgürlüğü.”²⁸¹

Ancak ergin olmayan insan, bu içinde bulunduğu durumdan kurtulmayı istemek bir yana bu durumu sevmiştir hatta. İnsanların bu durumdan kurtulmalarına, kendi akıllarını kendilerinin kullanmaları için oluşabilecek ortam ancak kendisi aydınlanmış ve korkak olmayan bir yönetici tarafından sağlanabilir. Bunun sonucu olarak da halkı özgür düşünen ve ona göre davranan hükümetlerin ilkeleri de etkilenecektir ve kendilerine göre insanı kullanarak onu sömürebilecekleri ya da

²⁸⁰ Andrew Maunder, **Encyclopedia of Literary Romanticism**, New York, Facts on File Publishing, 2010, s. x.

²⁸¹ Kant, *Aydınlanma Nedir?*, **Felsefe Yazıları** ‘Çev. Nejat Bozkurt, İstanbul, 1983, s.2.

ondan yararlanabilecekleri düşüncesi, makinadan fazla bir şey olmayan insanın insansal onuruna uygun davranma düşüncesine dönüşecektir.

Tüm Aydınlanma dönemi yazarları arasında Aydınlanmanın diyalektiğine genel bir bakış açısı sağlayamaya en çok yaklaşan kişi Hume olmuştur ve Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nin Giriş kısmında Hume'un onu dogmatik uykusundan uyandıran kişi olduğunu söyler. Tıpkı bu örnekle benzer şekilde romantizmin de, Aydınlanmanın tamamlayıcısı ve uyandırıcısı olduğunu söyleyebiliriz.²⁸²

Klasisizm ile kendisinden sonra gelmesi nedeniyle romantizmin hep bir mukayesesi olmuştur. Kökleri Antik Yunan ve Roma'ya dayanan klasisizmde temel öğeler kuralcılık, denge, akıl, uyum, ölçülülük, güzellik ve sınırların belli olmasıdır. Duygular, bu dönemde çekingenlikle dışa vurulur.

Romantizm döneminin vurgusuna bakarsak, bu iki akım taban tabana birbirine zıttır. Kuralcılığı ilke edinmiş klasisizmin karşısında, 'en iyi kural, kuralsızlıktır!' mottosu ile hareket eden romantik sanatçıları görüyoruz. Schlegel'in romantizmi etkileyen üç etkenden biri olarak gösterdiği Goethe'nin eseri *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*, romantikleri öykü anlatım gücünden ötürü değil, başka iki sebepten dolayı etkilemiştir. İlki, kahramanın kendisini değerlendirip, iradesini sonsuz ve özgürce kullanarak nasıl bir yerlere geldiğinin anlatısı olduğu için. İkinci olarak da öyküde keskin geçişler olduğu içindir. Romantik dönem için oldukça önemli bir isim olarak gösterilen Goethe, kendisini hiçbir zaman romantizmin içinde görmedi. O, Romantik sanatçıları da deha yokluğunu örtmeye çalışan kötü sanatçılar olarak görüyordu. Ancak ona bu denli çok hayranlık duydukları için onları tamamen görmezden gelemiyordu. Yaşamının son yıllarında şöyle demişti: 'Romantiklik bir hastalıktır, klasiklik ise sağlık.'²⁸³ Robert M. Wernier de, *Romanticism and the Romantic School in Germany* adlı eserinde tıpkı Goethe'nin yaptığı gibi klasisizm ve romantizmin karşıtlığını göstermek için şu betimlemeleri kullanır:

²⁸² Marshall Brown, 'Romanticism and Enlightenment', *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, s.38.

²⁸³ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s.135-136.

“Beyin ve Kalp; Zihin ve His; Kayıtsızlık ve Tutku; Ayırma ve Paylaşma; Baskı ve Coşku; İtaat ve Özgürlük. Ancak bana, hiçbir kelime, en yüksek seviyelerdeki edebi amaç açısından, şu iki sözcük kadar anlam dolu ve bu kadar belirgin gözüküyor: Görev ve Aşk. Klasisizm göreve dayanırken; romantizm aşka dayanır.”²⁸⁴

Tarihsel akış içerisinde tıpkı romantizm gibi bu kaynaklardan beslenen Önromantizm dönemi, klasizm ve romantizm arasındaki geçiş dönemi olarak görülebilir. Genel olarak bu dönemdeki sanatçılar hayal gücünü duyarlıktan üstün tutmaya karşı çıkmışlardır. Bu dönemde önemli olan, yüceltilmesi gereken düştür, imgelemdir.

Haz ve coşkunun ön plana çıkarıldığı bu dönem tarihsel olarak 1740 ve 1790 arası olarak gösterilebilir. Avrupa’da müzik ve edebiyat alanlarında kendisini göstermiştir. Pek çok kültür tarihçisi bu zaman aralığını şu şekilde görmüşlerdir:

“...özellikle kültürel bakış açısı ya da kapsamının bir ifadesi olarak, sosyal, ekonomik, ya da politik reformlar için 18. yy’ın sonlarındaki hareket, hem Aydınlanma hem de Romantizm ile bağlantılı ama onlardan ayrı.”²⁸⁵

Almanya’da, müzikte önromantizm hareketleri Haydn (Sturm und Drang temsilcisi) ve Bach (duyarlı stil) arasında ayrılmıştır. Almanya’da Sturm und Drang hareketindekiler yüce, fırtınalar, daha karanlık olanlarla ve duygusal kavramlarla Fransız ya da İngiliz önromantiklerine göre daha içli dışlı olmuşlardır. Almanya’nın önromantizm dönemi edebiyatındaki en önemli isim Goethe ve *Genç Werther’in Acıları* isimli eseridir. Genç Werther’in Acıları, Sturm und Drang döneminin hemen hemen tüm izlerini taşır. Yoğun duygularla hareket etmek, doğaya ve pastoral bir

²⁸⁴ Robert M. Wernier, **Romanticism and the Romantic School in Germany**, New York, D. Appleton and Company, 1910, s.6-7.

²⁸⁵ Inger, S. B. Brodey, ‘On Pre-Romanticism or Sensibility’, **A Companion to European Romanticism**, s. 12.

hayata duyulan özlem, ayrıca toplumsal kurumlara yönelik eleştiri hemen fark ediliyor. Eserde Werther isimli genç, büyük kent yaşamından kaçarak doğa ile iç içe olan Wahlheim'e yerleşir. Burada Lotte isimli bir kıza aşık olur. Ancak kız Albert ile nişanlıdır ve ona karşı kayıtsız olmasına karşın verdiği söz gereği Albert ile evlenir. Bir daha görüşmemelerini yazdığı mektup ile Werther'e bildirir. Bu acıya katlanamayacak olan Werther yaşamına son verir. Aşağıda eserden alıntılanan bir bölüm bulunmaktadır:

“...Ama Werther, birbirimizi bulabilecek miyiz yine? Tanıyacak mıyız birbirimizi? Sezgileriniz ne diyor? Ne düşünüyorsunuz?

Elimi uzatarak, gözlerim dolu dolu:

- Lotte, dedim, yine kavuşacağız! Burada ve orada kavuşacağız!

Daha fazla konuşmadım Wilhelm, kalbimde bu korkulu veda varken, bunu bana sorması gerekli miydi ?”²⁸⁶

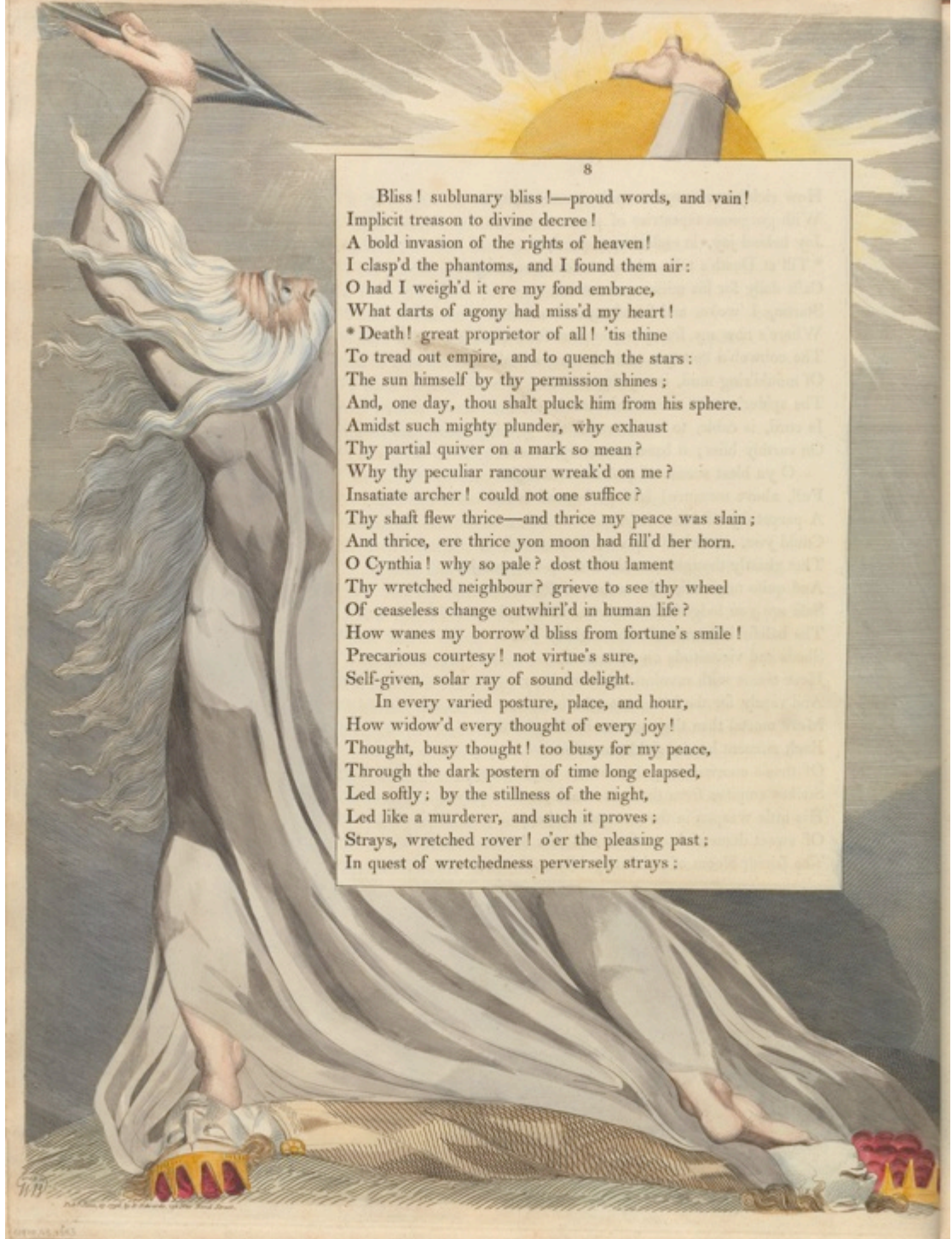
Bu dönemde İngiliz edebiyatında, özellikle de şiirinde Ortaçağ edebiyatının hayranlık duygularıyla ele alınması ayrıca anlamlıdır. Ortaçağ ile ilgili anlamında ‘Gotik’ dedikleri her şeye, sanat, mimari ve edebiyat alanlarında yoğun bir merak duydular ve bu merak ile birlikte gotik, zaman içerisinde İngiliz romantizminde önemli özelliklerden birisi oldu.²⁸⁷ Önrömantizm döneminin İngiliz öncülerinden biri olan Edward Young’ın şiirlerinde hayal gücünün nasıl ön plana çıkarıldığını, duyguların nasıl yoğun bir şekilde aktarıldığını görüyoruz. Bir din adamı olarak Edward Young, çağına ve mesleğine uygun bir şekilde birkaç şiir yazdıktan sonra *Yakınma ya da Yaşam, Ölüm ve Ölümsüzlük Üzerine Gece Düşünceleri* isimli dokuz bölümlü şiirini 1745’te yayınlar. Ahlaksal ve dinsel bir amaçla yazılmış ancak öte yandan ölüm, insan yalnızlığı, ölümsüzlük umudu gibi konuları işlediği için bu döneme aittir.

²⁸⁶ Johann Wolfgang von Goethe, **Genç Werther’in Acıları**, Çev. Bülent Yılmaz, Ankara, ÜBL Yayınları, 2002, s. 71-72.

²⁸⁷ Bu konu hakkında detaylı bilgiye şu kaynaktan ulaşılabilir: Michael Gamer, **Romanticism and The Gothic**, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

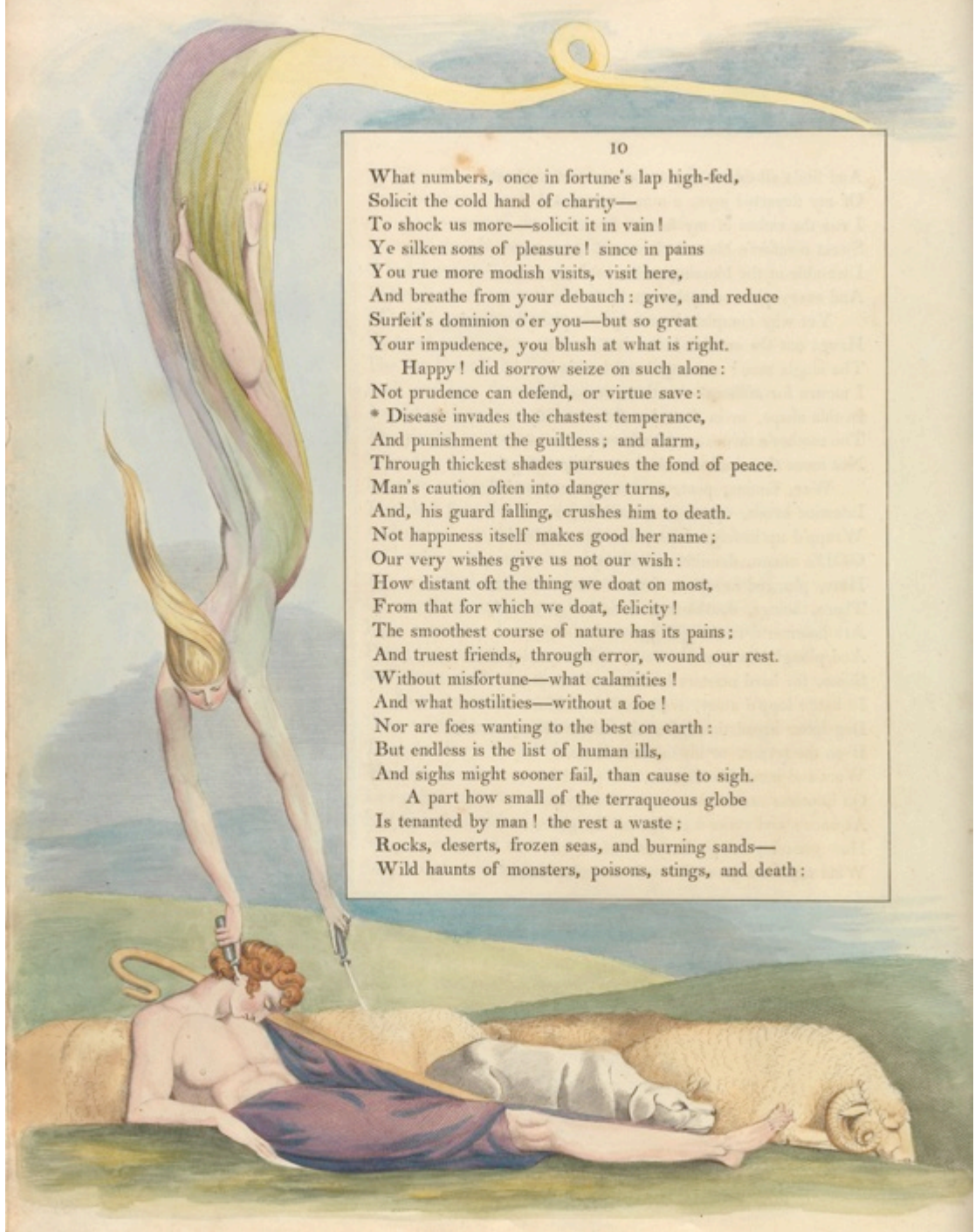
Şiir yayınlandıktan 50 yıl sonra William Blake bu şiir için çizimler hazırlıyor ve bu çizimlerle birlikte şiir tekrar canlanıyor. Bu çizimlerden iki sayfaya aşağıda yer verdik:

**Resim 3.3: Edward Young'ın Night Thoughts'u ve William Blake'in Şiiri
Resimlemesi²⁸⁸**



²⁸⁸ <http://50watts.com/Night-Thoughts-of-William-Blake>

**Resim 3.4.: Edward Young'ın Night Thoughts'u ve William Blake'in Şiiri
Resimlemesi²⁸⁹**



²⁸⁹ <http://50watts.com/Night-Thoughts-of-William-Blake>

Önromantisizm dönemi Fransız temsilcilerinden olan André Chénier, İstanbul Fransız başkonsolunun oğlu olarak Galata’da doğdu. Daha sonra Paris’e gitti. Burada bir suçluya kaçmasına yardım ettiği gerekçesi ile tutuklandı ve Saint-Lazare Cezaevi’ne konuldu. 4 ay sonra da giyotinle öldürüldü. Burada yazdığı şiirlerden biri şöyledir:

“Saint-Lazare Hapishanesinde

Ak saçlı üzgün ihtiyar

Son deminde yalnız koydular seni

Dayanağın kalmadı

Oğlun yanında değil artık

Şimdi eve kapanıp

Işıktan kaçır oldun

Abanmış yüreğine uğursuz acı

Boğazını kemiriyor.

Yaptığım gürgen iskemlede

Başın önüne eğik, bakışların kuru,

Yüzün solgun, böyle dilsiz ve sağır,

Herkese karşı sağır,

Dostlarına bile sağır,

Bütün gün oturup sessizce bekliyorsun:

‘Ya oğlum gelsin ya da ölüm!’ diyorsun.

...²⁹⁰

Önromantisizm dönemine ait Avrupa’da ele aldığımız üç ülkeye ait sanatçıların eserlerinden çeşitli alıntılar yaparak bu dönemi, örnekler üzerinden daha belirgin kılmaya çalıştık. Romantisizm döneminin olaylar örgüsü açısından tarihselliğinin incelenmesi ise şu şekildedir:

²⁹⁰ André Chénier, **Romantizm Antoloji**, ‘Saint-Lazare Hapishanesinde’, çev. Erdoğan Alkan, s. 132.

“1779:İngiltere’deki Coalbrookdale’de, Sanayi Devrimi’nin ve derin bir sosyal değişimin habercisi olan, dünyanın ilk demir köprüsü inşa edildi.

1782:Fuseli, *Karabasan* adlı eserinin ilk versiyonunu Londra’daki Kraliyet Akademisi’nde sergiledi ve resim kısa sürede ünlendi.

1789:Fransız Devrimi başladı. François-René de Chateaubriand’ın eserleriyle örneklendirilebilecek, yeni düzene özgü Romantik yazarların sayısı arttı.

1793:David (1748-1825) arkadaşının katledilişini anlatan *Marat’ın Ölümü* adlı resmi yaptı. Resim Fransız Devrimi’nin amblemi oldu.

1799:Askeri darbe Napolyon’u Fransa’nın başına geçirdi. Ulusal kahraman olarak Napolyon, çok sayıda romantik resmin ana teması haline geldi.

1809:Blake, “Şiirsel ve Tarihsel Buluşlar” adlı tek kişilik gösterisini sergiledi. Birkaç kişinin dikkatini çeken gösteri hakkında yalnızca bir tane eleştiri yazıldı.

1814:Goya, Napolyon’un ordularının 1808 tarihli işgaline karşı gerçekleştirilen İspanyol direnişi anısına, Romantik üslupta, iki ikonik resim yaptı.

1815:Napolyon yönetimindeki Fransız İmparatorluğu Waterloo’da yenildi: Welling Dükü’ne göre bu “yaşamınız boyunca görebileceğiniz en kısa çatışma” oldu.

1816:Fransız fırkateyni *Medusa*, Afrika açıklarında battı; yalnızca on beş yolcu hayatta kaldı. 1819’da Géricault, sağ kalanların yaptığı salı betimledi.

1830:Delacroix, son Bourbon kralı X. Charles’ın tahttan indirilişini kutlamak için *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı eserini yaptı.

1844:Turner, “Buhar Çağı” ve Sanayi Devrimi’nin ruhunu Romantizm akımıyla birleştirdiği *Yağmur, Buhar ve Hız* adlı resmi yaptı.

1850’ler:Zihinsel engelli kardeşi yüzünden “Deli Martin” lakabı alan John Martin (1789-1854), inancını ifade eden, korku ve ilham verici Romantik manzara resimleri yaptı.”²⁹¹

Romantisizm dönemi denildiğinde akla gelebilecek en önemli isimlerden birisi şüphesiz ki Jean Jacques Rousseau’dur. Bu sebeple Rousseau’nun hayatı, eserleri ve fikirlerine, bu dönemdeki diğer isimlere göre biraz daha yakından eğileceğiz.

²⁹¹ Stephan Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çev.Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu, Çin, Hayalperest Yayınları, 2012, s.266-267.

3.3. Jean Jacques Rousseau

Romantik dönem sanatçılarına belirli açılardan ilham kaynağı olmuş ve görüşleri yalnızca yaşadığı dönemde değil, yaşamından sonra da büyük ses getiren ünlü filozof, Jean Jacques Rousseau'dur. Romantisizmin önemli can damarlarından biri olmasında, sıra dışı kişiliği ve 16 yaşında evinden ayrılıp, pek çok farklı yerde, farklı statülerde bulunurken edindiği tecrübeler etken olmuştur.

Rousseau'nun hayatı hakkında güvenilir bilgiye sahip olmamızdaki en önemli kaynak, şüphesiz ki yazdığı otobiyografik tarzdaki eseri *İtiraflar*'dır. Bunun dışında pek çok Rousseau yorumcusu *İtiraflar*'ı temel alarak, burada geçen olayları doğrulayacak belgelere erişebilmişlerdir.

Rousseau'nun doğumu, hayatı boyunca etkisinden kurtulamayacağı, kişiliğini şekillendiren bir ölümü de beraberinde getirir. 28 Haziran 1712'de Cenevre vatandaşı olarak doğdu. 7 Temmuz'da ise annesi Suzanne Bernard, loğusalık humması nedeniyle hayatını kaybetti. Rousseau, hayatındaki önemli anlardan biri olan bu olayı şöyle tanımlar:

“Doğuşum felaketlerimin ilki oldu.”²⁹²

Annesini, varlığını hatırlayamayacak kadar erken kaybeden Rousseau'ya halası Suzon bakar. Rousseau, halasını hayatı boyunca minnetle anacaktır. Babası ise Rousseau'ya her baktığında annesini görür. *İtiraflar*'da, ‘onu elinden alanın ben olduğumu hiç unutmamakla birlikte, hayalini bende yaşatıyordu.’²⁹³ der.

Rousseau kendinin bilincine vardığı dönem olarak 6 yaşından sonrasını gösterir. O zamana kadar neler yaptığını hatırlamadığını, okuma yazmayı nasıl öğrendiğini bilmediğini belirtir. İlk okuduklarının ve üzerinde bıraktığı etkinin

²⁹² Jean Jacques Rousseau, *İtiraflar Cilt 1*, Çev.Serkan Özburun, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2008, s.9.

²⁹³ A.e. s. 9.

oldukça fazla olduğunu söylememiz gerekir. Rousseau'nun yaptığı ilk okumalar, babası ile birlikte yaptığı okumalardır. Sabahlara kadar annesinden kalan kitapları birlikte okuyorlardı. Bu kitaplar Rousseau'da merak uyandırıyordu. Her fırsatta, her bulduğu kitabı okuyordu.

Babasının karıştığı bir olay nedeni ile 1722 yılında Cenevre'den taşındılar. Bu olay sonrasında Bossey köyündeki Papaz Lamercier'in yanında kuzeni ile birlikte kalmaya başladı. Burada kalırken aslında bir yandan da eğitim almaktaydılar. Daha sonraları, burada geçirdiği zamanların ruhsal gelişimi açısından çok önem taşıdığı bir dönem olarak gördüğünü açıklar.²⁹⁴

Bir meslek sahibi olmak için adım atma vakti geldiğinde Rousseau'yu, dayısı, Ducommun adındaki gravürçünün yanına çırak olarak verdi. Burada 5 yıl çıraklık eğitimi alması gerekirken, Rousseau bu süreyi doldurmadan, on altı yaşındayken çıraklığını yarım bırakarak Cenevre'den kaçır; Annecy'de Madam Warens ile tanışır, Katolikliğe geçmek için Torino'ya gider ve bu tarihten itibaren düşük seviyeli işlere girip çalışmaya başlar. Madam Warens, Rousseau'nun hayatında önemli bir yere sahiptir. Hatta onunla tanıştığı anı, hayatının en önemli karşılaşması olarak görmektedir. Çünkü hem evsiz, hem de işsiz olan bu on altı yaşındaki delikanlı, zaman içinde dostu, annesi ve hatta sevgilisi olacak bir hami bulmuştu kendine. *İtiraf*lar'da karşılaştıkları yerin altın parmaklıklarla çevirmenin ve tüm dünyanın kabesi yapmanın elinden gelmediğini söyler.²⁹⁵ Ancak kendisinden sonra gelen kuşaklar onun bu isteğini yerine getirmişlerdir. Altın olmasa da altın kaplamalı olan parmaklıklar 1928'de, karşılaşmalarının iki yüzüncü yıldönümünde inşa edildi. Burada 'Jean Jacques Rousseau 1728 yılında, Paskalya öncesindeki Pazar gününün sabahında Madam Warens ile burada tanışmıştır.' yazmaktadır.²⁹⁶

Madam Warens, Rousseau'nun gelişimi için pek çok açılardan önemli bir konuma sahipti. Müziğe ilgi duyduğu için Rousseau onun sayesinde müzik

²⁹⁴ A.e. s.17.

²⁹⁵ A.e. s.55.

²⁹⁶ Leo Damrosch, **Jean-Jacques Rousseau**, Çev. Özge Özköprülü, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s.42.

öğrenmeye başlamıştı ve bu noktadan sonra müzik, Rousseau'nun hayatının vazgeçilmezlerinden olmuştur. Aldığı altı aylık müzik eğitiminden²⁹⁷ sonra Madam Warens'ın yanından ayrılarak Lozan ve Paris'e giden Rousseau, burada müzik öğretmenliği yapmaya çalıştı. Bu dönemde müzik konusunda kendisine o kadar çok güveniyordu ki, düzenbazlıkla girdiği bir işin içinden rezil olarak ayrılmak zorunda kaldı:

“Ventüre’ü taklit etme fikri, Rousseau’yu öyle heyecanlandırmıştı ki bölge halkından Treytorrens adındaki bir avukatın finanse ettiği konser için orjinal bir parça bestelemeye karar verdi. İnsanlara Paris’ten geldiğini söyleyecekti; hatta ‘Rousseau’ kelimesindeki harflerin yerlerini değiştirerek (ikinci U yerine V ile) kendine, kahramanı Venture de Villeneuve’ün adını çağrıştıran Vaussore de Villeneuve ismini verecek kadar ileri gitti. Tek sorun, Vaussore’un müzik konusunda Venture kadar bilgili olmamasıydı. Yine de büyük bir güvenle işe koyuldu ve iki hafta içinde parçasını tamamlayıp müzisyenlere partiyonları dağıttı. Onlara nasıl çalmalarını istediğini tam olarak açıkladıktan sonra değneğini kaldırdı. Yetersizliğini bütünüyle ifşa eden korkunç bir kakafoni yankılandı; müzisyenler parçayı olabildiğince sert çalarak kendilerini eğlendirirken, dinleyiciler kulaklarını tıkadılar. Utançtan yerin dibine geçerek terler döken Rousseau, parçanın sonunu getirmek için kendini zorladı ve böylece felaket tamamlanmış oldu....Dinleyiciler kahkahalara boğuldular. ‘Herkes şarkı konusundaki zevkimden ötürü beni tebrik etti; bu menuet sayesinde adımdan çok bahsedileceğini, şarkımın her yerde söylenmesi gerektiğini belirttiler. İstirabımı tarif etmeme veya bunu hak ettiğimi kabul etmeme gerek yok.’”²⁹⁸

Rousseau 1730 yılını gezmekle ve müzik öğretmenliği yapmakla geçirdi. Daha sonra yeniden Madam Warens'ın yanına döndü ve burada tapu dairesinde sekiz ay boyunca memurluk yaptı. Kendisine müzik alanında kariyer yapmayı hedeflemişti. Paris'te karşısına çıkacak olan Venedik Fransa büyükelçisinin katibi olarak işe girme fırsatına kadar Madam Warens'ın yanında kalmış, bol bol kitap okumuş ve kendisine acıyıp, onunla bir anne şefkati ile ilgilenmesi için hayalinde sağlık sorunları yaratmıştı.

²⁹⁷ Rousseau notaları yavaş kavriyordu. Bunun yanı sıra okumada da yavaştı. Belli ölçüde disleksiden şüphelenmek mümkündür ki o dönemde bunu hiç kimse anlayamazdı. **A.e.** s.75.

²⁹⁸ **A.e.** s.85-86.

Rousseau kariyer edinme konusunda başarısızlıkla sonuçlanan deneyimler dizisine sahipti. Uzun süre aynı işi yapamıyordu. İş konusunda onu düzene iten kurallara katlanamıyordu. Bu, onun tembel oluşundan değil, başıboşluk isteğinden geliyordu. Onun için her türlü gereklilik bir işkenceydi. Bu sebeple dışardan bakılınca hiçbir işte tutunamayan bir adam görünüyordu. Adı duyulup, yıldızı parlayana kadar gravürücü çırağı, uşak, papaz okulunda öğrenci, müzik öğretmeni, gezgin bir keşişin tercümanı, tapu memuru, öğretmen, başarısız bir bestekar ve katip olmuştu.²⁹⁹

Rousseau'nun kariyer konusundaki başarısızlığında kişisel özelliklerinin ön plana çıkmasını gösterebiliriz. Melankoliye yatkınlığı hayatı boyunca sürmüştür. Duygusal çalkantılar, dinmeyen yalnızlık ve bir yerde tutunamama nedeniyle oradan oraya savruldu. On altı yaşında Cenevre'den ayrıldıktan sonra uzun süre aynı yerde pek kalamadığını söyleyebiliriz. Rousseau kendi cümleleri ile yaşam içinde en büyük handikaplarını şöyle dile getirmiştir:

“Belirli alanlarda hangi bakımlardan yetersiz olduğumu çok iyi biliyorum. Tutuk ve çekingen tavırlar, yavan ve sıkıcı konuşmalar, aptalca ve saçma bir utangaçlık, düzeltilmeyi oldukça zor bulduğum kusurlarım. Bunları düzeltmeye yönelik, çabalarımın karşısına devamlı üç engel çıkıyor. İlki ruhuma eziyet eden melankoliye karşı üstesinden gelemediğim yatkınlığım. Ya mizacım gereği ya da mutsuz olmaya alıştığım, içimde bir mutsuzluk pınarı taşıyorum... İkinci engel, benim kadar aptal insanların yanında bile dengemin sarsılmasına yol açan ve beni düşünce özgürlüğümde eden, başa çıkamadığım utangaçlık... Üçüncüsü ise dahice olarak nitelendirilen her şeye karşı duyduğum derin kayıtsızlık; başkalarının düşünceleri beni hemen hemen hiç etkilemiyor.”³⁰⁰

Rousseau, Paris'te yazarlığa adım atacağı yıllarda çeşitli konular üzerinde tartışıp, yazın alanında projeler geliştireceği bir çevreye sahip oldu. Arkadaşı Diderot'yu Condillac ile tanıştırdı. Kısa bir süre sonra, üçü Parnier Fleuri adlı bir tavernada düzenli olarak buluşmaya başladılar. Daha sonra aralarına d'Alembert de katıldı. (Daha sonraları ise Frederick Melchior Grimm de bu gruba katıldı.) Rousseau

²⁹⁹ A.e. s.181.

³⁰⁰ A.e. s.151.

Diderot ile, Condillac ise d'Alembert ile yakın dosttu. Birkaç yıl boyunca çeşitli projelerde birlikte çalıştılar. Rousseau ile Diderot'nun birlikte yazarlığını üstlenecekleri *Le Persifleur*, yani 'şakacı' ya da 'alaycı' adını alacak bir dergi projesi üzerinde durdular ancak Diderot'nun aklında *Ansiklopedi* olduğu için bu projeden vazgeçildi. *Ansiklopedi*'nin ilk cildi 1751'de yayınlandığı anda, Aydınlanma akımının merkezine oturdu ve çok sayıda yazarın ilgisini çekti. Politika ve din konularında üstü örtülü bir şekilde geleneklere aykırı görüşleri barındırdığı için yetkilileri alarma geçirdi. Proje başladığında bu projeye katkı sağlayacak yazar arayan Diderot, müzik konusundaki yazıları Rousseau'ya teklif etti. Rousseau bunu memnuniyetle kabul etti ve kısa da olsa dört yüzden fazla yazı ile katkıda bulundu.³⁰¹

Diderot radikal fikirlerini yazıya dökmekten çekinmiyordu. Ancak tabi ki bunun bedelini ödedi. *Körler Üzerine Mektup*, teologların açıkça kabul ettiği Tanrı'nın varlığı hakkında şüpheler içeriyordu. Bunun üzerine Paris yakınlarındaki Vincennes Şato'sunda dört ay kadar hafifletilmiş hapis koşulları ile cezasını çekti. Bu süre zarfında Rousseau, sık sık yakın dostunu ziyarete gidiyordu. Birkaç günde bir Vincennes'e yürüyordu. Bu ziyaretleri gerçekleştirdiği günlerden birinde yorgun düşüp, mola verdiği bir sırada *Mercure de France*'ı okumaya başladı. Fiziksel yürüyüş deneyimi, birçok kereler olduğu gibi, yine hayal gücünün serbest kalmasını sağladı.³⁰² Dergiyi okuduğu esnada Dijon Akademisi'nin 'Bilim ve sanattaki

³⁰¹ A.e. s.206. Bu yazıların çoğu müzik üzerineydi.

³⁰² Rousseau yürümenin, onun düşünce dünyasına katkıda bulunduğuna her zaman inanmıştır. *İtiraf*lar'da şöyle bahseder: "Hayatımın unutulmuş ayrıntıları için en çok üzüldüğüm nokta yolculuklar esnasında bir hatıra defteri tutmamış olmamdır. Yalnız ve yaya olarak yaptığım seyahatlerde olduğu kadar hiçbir zaman ve mekanda bu kadar çok düşünmedim, bu kadar çok yaşamadım ve bu kadar çok "ben" olmadım. Yürürken fikirlerimi canlandıran birşey vardır. Yerimde durduğum zaman hemen hemen hiçbir şey düşünemem. Zekamı bedenimin içine sokabilmem için bedenimin hareket halinde olması gerekir. Kırkların görünüşü, hoş manzaraların birbirini kovalaması, açık hava, iştah, yol yürümekle kazandığım sıhhat, meyhanelerdeki hürriyet, ruhumu her türlü bağdan kurtarır, bana büyük düşünme cüreti verir; etrafımdaki varlıkların sonsuzluğu içine atarak onları birbiriyle karıştırmak, ayırmak, keyfime göre kendime mal etmek imkanını verir. Bütün taibata sanki benimmiş gibi hükmederim. Varlıklar arasında başıboş dolaşan kalbim hoşuma gidenlerle birleşir, yüreğim etrafımı güzel hayallerle sarar, kendini tatlı duygularla sarhoş eder." Rousseau, *İtiraf*lar Cilt 1, s.184-185. Ayrıca Rousseau, *Yalnız Gezerin Düşlemleri* adlı eserinde de bu duruma benzer şekilde yürüyüş deneyimlerinin, düşüncesini nasıl canlandırdığını anlatır: "Dün Bievre çayı kıyılarındaki Gentilly yöresinde ot toplamak için yeni caddeden geçerken, Enfer Kapısı'na yaklaşıp sağdan dolandım. Kızlara doğru uzaklaşarak Fontainebleau yolundan, ırmağı gören tepelere gittim. Bu yönde gidişimin aslında bir anlamı yoktu; ama onu, ayırımına varmaksızın birkaç kez izlediğimi anımsayınca nedenini araştırdım ve anlamayı başardığım zaman gülmekten kendimi alamadım." Rousseau, *Yalnız*

gelişmeler, ahlakta bir arınma sağlamış mıdır?’ konulu en iyi denemeye ödül vereceğini gördü. Rousseau beklenen yanıtın aksine olumsuz yanıtı savundu.

Rousseau denemeyi bitirip gönderdikten sonra tamamen unuttuğunu söyler. Altı ay sonra akademiden cevap gelir. Akademi kurulu, Rousseau’yu eserinden dolayı ödüllendirirken, onun geleneklerimize uymayan politik ilkelerinin benimsenmediğinin altını çizer. Ama yine de bilimin iyilikten çok kötülük doğurduğuna katılmışlardır. Rousseau için 1750 yılından itibaren şöhretin kapıları da böylece aralanmış oldu.³⁰³

Bu sıçramanın ardından Rousseau’nun 1752 yılında *Le Devin du Village* (Köy Kahini) adlı operası sarayda sahnelenerek büyük beğeni topladı. Yıllar önce yazmış olduğu *Narcisse ou l’amant de lui-meme* adlı komediyi de sahneye koydu. 1753 yılında ise Fransız ve İtalyan müziklerinin farklı meziyetleri konusundaki tartışmanın merkezine outtran *Lettre sur la Musique Française* (Fransız Müziği Üstüne Mektup) yayınlanır.

Aynı dönemde, hiç tamamlamadığı ancak meyvelerini sonradan verecek fikirlerle dolu olan yeni eseri üzerinde çalışmaya başladı. *Essai sur l’origine des langues* (Dillerin Kökeni Üstüne Deneme). Burada, konuşmanın kavramlarla değil, duygusal nidalarla başladığını savundu. Müzik ile dil aslında aynı şeyin iki cephesiydi. Dolayısıyla şarkı söylemek müziğin amacının en net ifadesiydi.

Gezerin Düşlemleri, s.77. Rousseau, yürürken derin düşünen ve üreten tek düşünür değildi. Daha fazlası için Bkz. C.W. Thomson, **Walking and the French Romantics: Rousseau to Sand and Hugo**, Bern, Peter Lang, 2009.

³⁰³ Rousseau **Söylev**’le birlikte gelen şöhreti hakkında, **Söylev**’in ilk sayfasında şöyle bir açıklama yazmıştır: “Ün nedir ki? İşte ben ünümü şu zavallı esere borçluyum. Bana bir armağan kazandırmış ve adımı tanıttırmış olan bu eser, nihayet orta halli bir yazıdır; hatta diyebilirim ki bu kitabın [Bu söylev o zaman Rousseau’nun (iki romanı ve) diğer (bir) söylevi, **Émile**, **La Nouvelle Héloïse** ve **Contrat Social**’le (**Toplum Sözleşmesi**) bir arada basılmıştı.] en zayıf parçalarından biridir. Bu ilk yazı yalnız değeri kadar rağbet görmüş olsaydı onu yazan adam nice felaketlerden kurtulmuş olurdu. Fakat layık olmadan kazandığım bu şeref yüzünden insafsızlığa uğramam gerekiyormuş.” Jean Jacques Rousseau, **Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s.1.

“Çünkü haz kulaktan kalbe değil, kalpten kulağa taşınır... Kuşlar öter, sadece insan şarkı söyler, ‘burada başka bir duyarlı varlık daha var’ diye düşünmeden ne şarkı ne de senfoni dinleyebiliriz.”³⁰⁴

Rousseau, Katolik olması ile birlikte ayrıldığı Cenevre vatandaşlığına geri dönmek için Cenevre’ye gider, yeniden vatandaşlığı alır ve Protestan olur. *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*’de imzasını ‘Cenevre Yurttaşı’ olarak atması, artan şöhreti, Cenevre gibi küçük bir ülkenin filozof bir vatandaşa sahip olmak istemesi gibi sebepler bir araya gelince, Rousseau’nun yeniden vatandaş olması pek de zor olmamıştır. Bu dönemlerde Madam Warens ile de son görüşmesi gerçekleşmiştir.

Rousseau’nun ikinci *Söylev*’i, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* da, tıpkı *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev* gibi bir yarışma için yazılmıştır. Ancak Rousseau, bu yarışmada koyulan hiçbir kuralı dikkate almadan, içinden geldiği gibi denemesini kaleme alır. Bu sebeple yazısı değerlendirme dışı tutulur. 1754 yılında yayınlanan bu eser, ilk *Söylev*’le gelen şöhretine ek olarak dehasını ortaya çıkarır.

Rousseau’nun eserlerinin büyük bir kısmında tecrübelerinin izlerini görürüz. *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, on altı yaşında evinden ayrılan, bu kopuşla birlikte bir kariyer edinebilme umudu ile pek çok farklı işlerde çalışan, bu süreçte de toplumun her kesiminden insanla tanışma olanağı bulan bir filozofun gözlemleri ile fikirlerini birleştirdiği bir eserdir.³⁰⁵

³⁰⁴ Jean-Jacques Rousseau, **Dillerin Kökeni Üstüne Bir Deneme**, Çev. Ömer Albayrak, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s.71 ve 75.

³⁰⁵ Rousseau insanlar arasındaki eşitsizliğin nasıl kurulduğunu şu cümlelerle açıklıyor: “Eşitsizliğin, bu çeşitli devrimler boyunca ilerleyişini izlersek kanunun ve mülkiyeti hakkının kurulmasının, bunun ilk aşaması olduğunu; yüksek görev makamlarının kurulmasının ikinci aşama; üçüncü ve en son aşamanın da meşru ve kanunlara uygun erkin keyfi erk haline gelmesi olduğunu görürüz. Öyle ki zenginin ve fakirin durumu birinci dönem tarafından, güçlü ile zayıfın durumu ikinci dönem tarafından, efendi ile kölenin durumu da üçüncü dönem tarafından yasal ve haklı kılınmıştır. Bu üçüncü dönem eşitsizliğin en son derecesi ve bütün aşamaların sonunda ulaşacağı aşamadır; ta ki yeni devrimler hükümeti tamamen ortadan kaldırsın ya da onun yasal ve haklı kuruluşu yaklaştırsın.” Jean-Jacques Rousseau, **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, Çev. Rasih Nuri İleri, İstanbul, Say Yayınları, 2013, s. 166.

“Rousseau, hayatın bir gerçeği olarak eşitsizliğe maruz kalmıştı. Çocukluğunda soylular tarafından zanaatçılar sınıfına alçalmış, Torino’da uşaklık yaparak daha da alçalmış, Savoy’da düşük seviyeli işlere girmiş, Lyon ve Paris’te yıllarca yüksek burjuvazi ile aristokrasi için öğretmen ve katip olarak çalışmıştı. Büyük eserlerini tamamladıktan sonra kariyerine dönüp baktığında, sosyal marjinalliğinin ona, insanlara état, yani statüleriyle tanınan bir kültüre karşı sıra dışı bir bakış açısı kazandırdığını gördü. ‘Kendime ait bir statüm olmaksızın, taht haricinde, en düşüğünden en yükseğine kadar bütün statüleri tanıdım ve yaşadım.’ Başka bir tarihte, bir prene yazdığı mektupta şunları söyledi: ‘Benim seçtiğim hayat tarzı, yani soyutlanmış, sade ve beni bu dünyada neredeyse bir hiç kılan hayat tarzı, köylülerden, önemli insanlara kadar, bütün insanların durumlarını gözlemleyip kıyaslayabilecek bir konumda olmamı sağladı.’”³⁰⁶

Rousseau yaşamını idare edebilmek için eserlerinden gelen paralarla geçiniyordu. Ancak bu onun çalışmadan hem kendisine hem de hayat arkadaşı olarak seçtiği Thérèse Levasseur ve annesine bakabilecek kadar yeterli değildi. Artan üriner rahatsızlıkları da çalışabilmesine olanak vermiyordu. Ayrıca tasarısını yaptığı diğer büyük eserleri için kaygı taşımadan çalışmak istiyordu. Yankı bulan çalışmaları sayesinde, ona yakınlık duyan çeşitli kesimden insanlarla arkadaş olmuştu. Rousseau hayatı boyunca pek çok hamiye sahip olmuştur. Kendisine yakınlık duyanlardan birisi de Madam d’Épinay olmuştur. Rousseau ve Thérèse, onun daveti üzerine Paris yakınlarındaki La Chevrette’te bulunan Hermitage’a taşındı. Bu dönemde *Julie yahut Yeni Héloïse* üzerinde çalışmaya başladı. Ancak gönül meseleleri nedeni ile hem Madam d’Épinay ve onun aşığı Grimm’le, hem de Diderot ile arası açılır. Bu sebeple buradan ayrılırlar. 1758 yılında Montmorency köyündeki Montlouis’ye taşınır. *Tiyatro Oyunları Üstüne d’Alembert’e Mektup* adlı eseri ve Cenevre’nin ahlak kurallarını savunurken Voltaire’in düşmanlığını kazanır.

İtiraflar’da derin bir sevgi ve saygı ile andığı Lüksemburg Dükü ve Düşesi’nin yanına taşınır. Burada üç önemli eserini 16 ay gibi kısa bir süre içinde tamamlar. İlki *Julie yahut Yeni Héloïse*, ikincisi *Émile*, üçüncüsü de *Toplum Sözleşmesi*’dir.

³⁰⁶ Damrosch, **Jean-Jacques Rousseau**, s.236.

Julie yahut Yeni Héloïse basıldıktan sonra büyük yankı uyandırmıştı. Tabi ki her zamanki gibi eseri eleştirenler de olmuştu. Ancak özellikle kadınlar arasında, roman çok ses getirdi. Öyle ki Rousseau *İtiraflar*'da şöyle söz eder:

“Edebiyatçılar ikiye ayrıldı. Fakat halk eserin muhteşemliği konusunda hemfikirdiler. Kadınlar hem kitaba, hem de yazarına adeta aşık oldular. Eğer girişimde bulunsaydım, yüksek tabakadan kadınlar arasında bile, elde edemeyeceğim çok az kadın vardı. Bu iddiamı ispat için elimde öyle deliller var ki bunları görenler bana hak verirler.”³⁰⁷

Daha önce Rousseau'nun eserlerini yazarken, tecrübelerinden etkilendiğinden söz edilmişti. *Julie yahut Yeni Héloïse*'nin baş kahramanlarından Julie'ye ilham olan kişi Madam Warens'tır. Saint-Preux ise Rousseau'dur. Romanın mekanı olarak seçilen Vevey dolayları ise Madam Warens'ın köyüdür. Rousseau, romanına Julie ile birlikte aynı zamanda Yeni Héloïse adını, bir Ortaçağ hikayesine gönderme yapmak için vermiştir.³⁰⁸ *Julie*'de, aşkın yanı sıra Rousseau'nun o dönemlerde kafasını kurcalayan politik ve sosyal problemlere de yer verilir. On sekizinci yüzyıldaki ekonomi kuramının barındırdığı standart iddialardan biri, zenginlerin lükslerinin yoksullara iş sağladığı yönündeydi. Rousseau sürekli bunun tersini savundu. Clerens'de başvurduğu çözüm yolu, ekonomik sistemden tamamıyla kopmak ve köyleri şehirlere köle eden sistemden ayrı, kendi kendine yeten bir ekonomi yaratmaktı. Clerens'deki çiftçiler çalışırken ‘altın çağın bütün güzelliklerini hatırlatarak’ şarkılar söylerler ve bağbozumunda ‘çevrelerine bereket ve neşe toplayıp, onları yücelten bu işi, hiç bitmeyen bir şenliğe dönüştürürlerdi.’³⁰⁹

³⁰⁷ Jean Jacques Rousseau, *İtiraflar Cilt 2*, Çev. Serkan Özburun, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003, s.295.

³⁰⁸ Rousseau romanına aynı zamanda Yeni Héloïse adını vererek, bir öğretmen öğrencisiyle evlenip, onun öfkeli babası adına çalışan haydutlar tarafından hadım edildiği Ortaçağ hikayesine göndermede bulunmuştur. Ancak asıl Héloïse, hadım edilen Abelard'a karşı beslediği dinmeyen arzudan dolayı çektiği ıstırap yüzünden rahibe olur. Halbuki Julie evlenip çocuk sahibi olmakla kalmaz, eski sevgiliyle de farklı bir ilişki kurar.

³⁰⁹ Damrosch, *Jean-Jacques Rousseau*, s.322.

1762 yılında yayınlanan *Émile* ile Rousseau, kendi öğretmenlik deneyimleri ile yöntemlerinin işe yaramama sebeplerine ulaştığından, bu konuda tavsiyeler verme niyetine girişti. Yayınlandıktan sonra bazı kesimlerce tehlikeli olarak görülürken, bazı kesimler de çocuk yetiştirmede Rousseau'nun yöntemlerini kullanmayı uygun buldular. Ancak bu eser içerdiği bilgiler ve verdiği öğütler ile yazarın davranışları bakımından çelişkiler içeriyordu. Thérèse Levasseur, Rousseau'nun hepsi yetimhaneye bırakılacak beş çocuğundan ilkinin 1746 yılında doğurmuştu. Bu sırrı pek az kişi biliyordu. Dolayısıyla Rousseau, kendi çocuklarına bakmayı reddetmişken *Émile*'de insanlara çocuklarını nasıl yetiştirmelerine dair dersler veriyordu.

“Babalık görevlerini yerine getiremeyen kişinin baba olmaya hakkı yoktur. Ne yoksulluk, ne işler, ne insanlığa saygı, onu çocuklarını kendisi besleyip yetiştirmekten başışık tutar. Okurlar bana inanabilirsiniz. Yüreği olup da bu kutsal görevleri ihmal eden herkese, yağtığı yanlış yüzünden uzun süre acı gözyaşları dökeceğini ve asla teselli bulamayacağını önceden söylüyorum.”³¹⁰

Émile yayınlandığında kendi hayat hikayesi hala bir sırdı ama yukarıdaki satırlarda bu duruma dolaylı olarak değiniyordu. *Émile*'de hayali bir çocuk yaratarak ve bir çocuğun nasıl büyütülmesi gerektiğini göstererek bir bakıma günahının kefareti ödeyecekti.³¹¹ *Émile* karakteri, Rousseau'nun eliyle yoğurduğu bir hamurdu. İsteddiği her özellikten istediği miktarda ekliyordu. Kendi kişiliğinde sevmediği, onu yanlış edimlere sürükleyen davranış ve tutkularını *Émile*'de kısıyordu.

Émile ile aynı yıl yayınlanan *Toplum Sözleşmesi* aslında Rousseau'nun planladığı ancak hiç tamamlanamayan çok daha uzun bir kitabın küçük bir parçasıydı. Rousseau bu eseri daha yazarken gelebilecek eleştirilerin ve başına açılacak muhtemel dertlerin farkındaydı:

³¹⁰ Jean Jacques Rousseau, *Émile*, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s.24.

³¹¹ Damrosch, *Jean-Jacques Rousseau*, s.334.

“Önemini ispatlamaksızın giriyorum konuma. Bana, ‘Sen kral mısın, yoksa yasacı mısın ki, politika üstüne yazı yazıyorsun?’ diye soracaklara vereceğim karşılık şudur: Ben ne kralım, ne de yasacı; onun için politika üstüne yazıyorum ya! Hükümdar yada yasacı olsaydım, ne demek gerektiğini söyleyip vaktimi boşuna harcamaz, ya yapacağımı yapar ya da susardım.”³¹²

Rousseau bu eserinde toplum sözleşmesi ve egemenlik kavramlarına yepyeni bir bakış açısı getirdi. Kendisinden önceki yazarlar sözleşmeyi tarihsel bir olay olarak görürken, Rousseau onu tarihten bağlantısız görüyordu. Rousseau’nun yenilikçiliği de buradaydı. Sözleşmeyi sürekli var olan üstü kapalı bir anlaşma, yokluğunda hiçbir sistemin meşru olamayacağı ortak bir taahhüt olarak algılıyordu. Önceki yazarlar kraldan egemen güç, yani halkının kelime anlamıyla ‘tabi olduğu’ bir hükümdar olarak söz ederlerken, Rousseau egemenliğin bir bütün olarak halka ait olması gerektiğinde ısrar etti. Bu, nasıl bir yöneticiye sahip olunursa olunsun, bu yöneticinin halkın hizmetinde olması gerektiği ve bu anlamda monarşi ile cumhuriyet arasında kavramsal bir fark bulunmadığı anlamına geliyordu. Fransa’nın mutlakiyetçi kraliyet rejiminde de, İngiltere’nin anayasal monarşisinde de egemenliği elinde bulunduran halkın iradesini uygulamakla yükümlü yöneticiler bulunmalıydı. Şayet günümüzde bu gerçeği hiç tartışmasız kabul ediyorsak, büyük ölçüde Rousseau’nun izinde olmamızdan kaynaklanmaktadır.³¹³

Émile ve *Toplum Sözleşmesi* yayınlanır yayınlanmaz, hem Paris’te hem de Cenevre’de dini ve politik bakımlardan sakıncalı bulundu. Hakkında tutuklama kararı çıkarılan Rousseau, Fransa’dan kaçtı. O dönemde Cenevre’deki politik gelişmelerden ötürü Cenevre yurttaşlığından feragat etti. 1763 yılında meydana okuyan eseri *Christophe de Beaumont’a Mektup*, Paris Başpsikoposu’nun *Émile*’in okunmasını yasakladığı mektubuna verdiği bir yanıtı. *Émile*’de yazdıklarını burada da tekrarladı: Hristiyanlığın mucizelerin desteğine ihtiyacı yoktu ve çocuklar anlayamadıkları doktrinleri ezberlememeliydi. Ancak bu mektup sayesinde Rousseau’ya karşı eleştiriler daha da büyüdü.

³¹² Jean Jacques Rousseau, **Toplum Sözleşmesi**, Çev. Vedat Günyol, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s.3.

³¹³ Damrosch, **Jean-Jacques Rousseau**, s. 349.

Rousseau bir yandan da Cenevre politikalarını sert bir dille eleştirmeye devam etti. Aynı dönemde Voltaire'in anonim olarak yayınladığı *Yurttaşların Hissiyatı*, Rousseau'nun çocuklarını terk ettiğini ifşa etmişti. Tüm bu olaylar üzerine Rousseau'ya karşı kampanyalar başlatıldı ve Rousseau ülkeyi terk etti. Sonrasında ise Hume'la birlikte İngiltere'ye gitti. Ancak burada da Hume'un ona karşı komplo kurduğuna inandı ve Hume hakkında ifşa ettiği uzun ve suçlayıcı bir mektup yazdı. Paris'e dönüp *İtirafı*'ı tamamladı. Kendisini aklamak için *Jean-Jacques'ı Yargılayan Rousseau'nun Diyalogları*'nı kaleme aldı. Ancak bir süre sonra itibarını geri kazanma umudundan vazgeçti. 1776'da tamamlayamadığı *Yalnız Gezerin Düşleri* adlı son eserine başladı. 1778'de ise beyin kanamasından hayatını kaybetti. Önce bir süs gölünde bulunan Poplar Adası'na gömüldü. Ölümünden sonraki yıllarda *Diyaloglar* ve *İtirafı* yayınlandı. 1794'te naaşı görkemli bir törenle Paris'teki Panthéon'a nakledildi.

Resim 3.5.: Rousseau'nun Panthéon'daki Mezarı³¹⁴



³¹⁴ Rousseau'nun Panthéon'daki mezarının karşısında Voltaire'in mezarı bulunmaktadır. Yaşadıkları dönemde de birbirlerinin karşısında olmaları bakımından bu durum manidardır.

Rousseau yaşadığı dönemde, özellikle son demlerinde nasıl bir kesime (her ne kadar ‘romantik’ kelimesini kendisi kullanmış olsa da) ilham kaynağı olacağının farkında değildi. Romantiklere öncülük edecek kişisel özellikleri, tasvirleri, besteleri ve fikirleri vardı.

Romantik kelimesinin Fransızca’daki ilk ilham verici kullanımını Rousseau’da görürüz. Bienne Gölü kıyılarının, Cenevre Gölü kıyılarından daha vahşi ve daha romantik olduğunu dile getirir. Bu sözcüğü kullandığı yıllardan sonra (1777), romantik kelimesini kullanmak moda haline gelmiştir.³¹⁵

Annesinin doğumundan kısa bir süre sonra ölmesi ve babasının sorumluluk sahibi olmaması gibi nedenlerden ötürü disipline edilerek büyümemiştir. Bu, O’nun hayatının ileriki yıllarında kurallara uyamama, kariyer edinebilmek adına aynı işi uzun süre yapamamasına neden olmuştur. Bu kuralsızlığa düşkünlük, onda bireyin özgür olması gerektiği fikrinin doğmasına öncülük etmiştir. Onu Fransız İhtilali’nin babası olarak gösterecek görüşlerinden birisi de budur. *Toplum Sözleşmesi*’ne şöyle başlar:

“İnsan özgür doğar, oysa her yerde zincire vurulmuştur. Falan kimse kendini başkalarının efendisi sanır ama, böyle sanması, onlardan daha da köle olmasına engel değildir. Bu değişme nasıl olmuş? Bilmiyorum. Bunu yasallaştıran nedir? İşte bu soruya karşılık verebilirim sanıyorum.

Sadece kaba gücü ve bu güçten çıkan sonucu düşünmüş olsaydım, şöyle derdim: bir ulus boyun eğmeye zorlanır da boyun eğerse iyi eder; boyunduruğunu silkip atabilecek olur da ederse daha iyi eder. Çünkü özgürlüğünü kendisinden hangi hakka dayanarak almışlarsa, yine o hakka dayanarak geri almasında, ya bu davranışı haklıdır ya da özgürlüğünün elinden alınması haksızdı. Ama toplum düzeni bütün öbür hakların temeli olan kutsal bir haktır: bununla birlikte, hiç de doğadan gelme değildir, sözleşmelere dayanmaktadır. İş, bu sözleşmelerin neler olduğunu bilmektir.”³¹⁶

³¹⁵ Irving Babbitt, **Rousseau and Romanticism**, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1919, s. 7.

³¹⁶ Rousseau, **Toplum Sözleşmesi**, s.4.

Klasik dönemin getirdiği, kuralcılığa boyun eğme, duygularla değil aklın yönlendirmesi ile hareket etme Rousseau'ya göre değildi. Aksine, duyguları hayatı boyunca onu yönlendirmiştir. O'nun duyguları açık bir şekilde eserlerinde dile getiriyor olması romantikler için kuşkusuz önemlidir. On sekizinci yüzyılda bilim ve felsefe, zihin-beden sorununda Rousseau'nun roman kahramanı Julie'nin de dediği gibi bedenimiz yokmuş gibi düşünmemize ve ruhumuz yokmuş gibi davranmamıza yol açan acı bölünmüşlük duygusunun etkisi altındaydı. Rousseau'nun kafasındaki doğal insan için böyle bir sorun söz konusu olamazdı. Doğal insan kendisiyle ve çevresiyle tamamen barışıktı. Geçmişi için pişmanlığa kapılmaksızın, gelecek için kaygı beslemeksizin tamamen içinde bulunduğu anı yaşırdı. Hatta doğal insan düşünmezdi. Rousseau daha da ileri giderek, 'Düşünme hali, doğaya aykırı bir haldir ve düşünen insan bozulmuş bir hayvandır' dedi. Rousseau'nun doğal insanı, yalnız olduğu için şanslıydı³¹⁷, hayatını sefil ya da edepsiz olarak nitelendirecek standartları yoktu, hayatının uygarlıktan yoksun ve kısa olduğunu ise ne biliyor ne de umursuyordu. Doğal insan, doğada iyiydi. Topluma karıştığı zaman hem doğallığını hem de iyiliğini kaybediyordu.³¹⁸

Doğaya bu kadar tutkun olan Rousseau'nun romanlarında psikolojik ve sosyal konuların dışında ilham veren bir doğa görüşüne rastlamak şaşırtıcı değildir. *Julie*'de yarattığı Clerens ütopyası ile hayalgücünün derinliklerinde yarattığı o muazzam doğa tasviri, romantiklere ilham olacak kadar kusursuzca yaratılmıştır. Örneğin, Léman Gölü, *Julie*'de önemli bir rol oynar; eski aşıklar Julie ve Saint-Preux arasındaki gerilim, Julie'nin çocuklarından birisi göle düşünce çözülür; Julie onu kurtarıken ölümcül bir hastalığa yakalanır. Diğer taraftaki Alpler³¹⁹ de önemlidir. Rousseau sürülmüş dağ eteklerini, yüksek zirvelerden daha çok sevmiştir; bakışlarının genellikle ağaç sıralarının ötesine erişmediğini dair gözlemler bulunmaktadır. Bu doğrudur. Hatta romandan etkilenerek, romanın geçtiği yerlere

³¹⁷ Rousseau doğal insanı tanımlarken, ona aynı zamanda imreniyordu da. Çünkü yalnızdı, doğada yaşıyordu. Toplumun ondan beklentileri yoktu, çünkü toplum yoktu.

³¹⁸ Damrosch, **Jean-Jacques Rousseau**, s.239.

³¹⁹ 'Alpler'in vahşi manzarasının resmedilişi kesinlikle onun çalışmaları arasındaki en 'Romantik' kısımdır.' M.B. Finch ve Allison Peers, **The Origins of French Romanticism**, London, Constable and Company Ltd, 1920, s.27.

gidenler manzaranın Rousseau'nun anlatımına uymadığını görmüşlerdir. Rousseau'nun amacı zaten olduğu gibi anlatmak değildi. Hayal gücü ile tasvirini değiştirip, derinleştirerek, manzara ile vermek istediği ruh halini yaratabilmek önemliydi.³²⁰ Ve bunu başarabilmişti. Bu nedenle *Julie*, romantizm için önemli bir konuma sahiptir.

Rousseau, karakteriyle bağlantılı olarak, duygulara son derece önem verirdi. Kendisinin de bahsettiği gibi, bu yatkınlığın yıl be yıl arttığını görüyoruz. Duyarlılık akımı³²¹ uzun yıllar boyunca moda olmuştu ve ona derinliğini katan, günahı ve sevabıyla onu duygusalcılığa çeviren de Rousseau olmuştu. Rousseau'nun tüm ahlak sistemi, ki bir sistem denilebilirse, duygusallığa bağlıdır.³²²

Romantisizmin bakış açısıyla baktığımızda Rousseau'da; yalnız sürgünü, doğanın çocuğunu, duyarlı ruhu, politik devrimciyi, kilise karşıtı, cumhuriyetçi yenilikçiyi, günah keçisi edilmiş sürgünü, ütöpik idealisti, duyguların şampiyonunu, ulaşılamaz tutkulu aşığı, nostaljik hayalperesti, kuruntulu deliyi görürüz.³²³ Rousseau'ya ait tüm bu tasvirler, O'nun neden romantizmin öncüsü olduğuna dair bir özet olarak da görülebilir.

³²⁰ Damrosch, **Jean-Jacques Rousseau**, s.324.

³²¹ Sensibilité, Fransa'da Romantisizm akımından önce gelen akımdır.

³²² M.B. Finch ve Allison Peers, **The Origins of French Romanticism**, s.21-22.

³²³ Maunder, **Encyclopedia of Literary Romanticism**, s.380.

3.4. Edebiyatta Romantisizm

Avrupa'daki romantiklerin tamamını etkileyen toplumsal, sosyal ve siyasi olaylardan ve onları besleyip, zemin oluşturmalarına olanak sağlayan yazarlardan 'Romantisizmin Kaynakları ve Önromantisizm' bölümünde bahsedilmiştir.

Klasisizmin kuru, kuralcı ve taklitçi yapısından sonra romantizmin getirdiği canlı, duygusal, düşü ve özgün edebiyat yıllardır beklenen, özlenen duyguları ateşlemişti. Böyle bir ortamda, o dönemde modern³²⁴ olarak adlandırılan 'romantisizm', zamanın özelliklerine alışkın ve değişime kapalı klasisizm savunucuları tarafından eleştirilmiş, hatta daha da ileri gidilerek edebiyatseverler arasında bir çekişme ve gruplaşmaya neden olmuştur. Hernani Çatışması, Fransa'da bu durumun patlak verdiği örneklerden birisidir.

Romantisizmin, edebiyat alanında da, her ulusta ortaya çıkışı aynı zamanlarda olmamıştır. Fransa'da Madame de Staël'in ve Chateaubriand'ın oluşturduğu zemine, Hugo'nun yazdığı *Cromwell*'in (1827) önsözü, romantizmin manifestosu kabul edildi. Hugo, Musset, Gautier, Sand, Nerval ile doruğa ulaştı. İngiltere'de 1760'larda doğmuş Young, Burns ve Blake ile hazırlanan kışkırtıcı ortamın ardından Göller Bölgesi şairleri olarak anılan Wordsworth ve Coleridge'in yayınladıkları *Lyrical Ballads* (1798) ile bilinçli romantizm döneminin başladığı kabul edilmektedir. Yükselişi ise Shelley, Keats ve Byron ile görüyoruz. August ve Friedrich Schlegel Kardeşlerin 1798'de kurdukları *Athenäum* dergisi, Alman romantizmi için önemli bir adım olarak görülebilir. Diğer ülkelerden farklı olarak, çeşitli gruplaşmalar Almanya'da farklı romantizmlerin ortaya çıkmasına sebep oluyor:

"Novalis'in *Geceye İlahileri* 1801'li, *Çocuğun Sihirli Av Borusu* ise 1806'lı (birinci bölüm) ve 1808'lidir (ikinci bölüm). Kleist 1811'de intihar etti, Hoffmann 1822 yılında öldü. Almanya'da tek bir romantizm yoktur, ama romantik çevreler

³²⁴ Baudelaire bu konu hakkında şöyle der: "Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir – yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem." Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 97.

(topluluklar) vardır; İena’da, Heidelberg’de, Berlin’de. Ayrıca çok farklı ulusal ya da yerel özellikler söz konusudur; Ren yahudisi Heine’nin romantizminin Novalis’inkiyle hiçbir ilişkisi yoktur; Eichendorff’un lirizminin, Alman dilinde yazılmak dışında Suab (Mörike) ya da Avusturya’lı (Lenau) şairlerle hiçbir ilişkisi yoktur.”³²⁵

Romantik dönem edebiyatçıları aynı zamanda birer sanatçıdır, ya da en azından bütün sanatları sevdiklerini söylerler. Hugo, Musset, Nerval, Gautier, Blake, Puşkin, Kerner, Wackenroder ressam ya da desancıydılar. Bunun ötesinde sanatçı kimliği olmayan edebiyatçıların da eserlerindeki karakterleri sanatçı olarak ön plana çıkardıklarını görebiliriz.

“Wackenroder’in Berglinger’i, Balzac’ın Gambara’sı, Hoffmann’ın Kreisler’i, La Motte-Fouque’in Ondine’i gibi birçok roman kahramanı müzisyendir.”³²⁶

Doğa, romantik edebiyatta sıklıkla karşılaşılabileceğimiz önemli temalardan birisidir. Romantik dönem yazarlarının bir kısmı yalnızca doğayı gözlemlemekle kalmamışlar, aynı zamanda doğaya olan aşklarını eserlerine yansıtmışlardır. Sanki doğayı yeniden keşfediyormuşçasına ilgiyle yaklaşmışlardır. Kırsal şiirler bunlara en güzel örneklerdir.

Romantik dönemin vazgeçilmez konularından bir diğeri de aşktır kuşkusuz. Tutkuların, arzuların ve sevginin yüceltilmesi, farklı türdeki aşkların ele alınışı her ulustan yazar ya da şairde örneklendirilebilir.

Bu dönemde tarihsel roman ve gezi yazılarına da rastlanır. Madame de Stäel, Musset, George Sand, Lord Byron, Shelley’de yaptıkları yolculukların etkilerini görebiliriz. Romantik akım yalnızca düz yazı ve şiir ile iz bırakmadı, aynı zamanda tiyatroyu da derinden etkiledi. Hernani Çatışması, Fransa’da bu durumu daha da körükledi.

³²⁵ Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, s. 184.

³²⁶ A.e. s.187.

Bu bölümde Fransa, İngiltere ve Almanya’da önde gelen romantik dönem edebiyatçılarının kısaca yaşamları hakkında, eserlerinden örneklendirmeler yaparak, romantik dönem edebiyatının her ulustaki belirgin özelliklerine ve ön plana çıkmış olaylarına değinilecektir.

3.4.1. Fransız Edebiyatında Romantisizm

Romantisizm'i etkileyen en önemli olaylardan birisi olan Fransız Devrimi, şüphesiz ki diğer uluslara nazaran Fransızları daha çok etkilemiştir. Devrim sonrası dönem ile Napoleon yönetimi döneminde baskı altında tutulan çeşitli sanatçı, yazar, şair ve düşünürler özellikle Kral 18. Louis'nin başa geçmesi ile rahat bir nefes aldılar. Devrimin getirdiği fikirler de, yeni akım için olağanüstü bir ortam hazırlamışlardı.

Ayrıca Klasisizmin on yedinci yüzyıldaki yükselişi, on sekizinci yüzyılda düşüşe geçmişti. Yeni yüzyıl düşünmenin ve felsefenin çağı olarak gelmişti. Ülkede mutlak bir akıl ve mantık egemenliği hakimdi ve şiirde düşçülük uzun süre hor görülmüştü. Bu hava içerisinde hayal gücü ve duyguların edebiyatının yapılmaması şaşırtıcı değildir. Ancak on dokuzuncu yüzyılın başlarında bu kurutucu bunalıma, aklın ezici üstünlüğüne karşı duygu ve hayal gücü için bir hak istenci ortaya çıkmıştır. Daha on sekizinci yüzyılın içindeyken Rousseau'nun³²⁷ yazdıklarının bir bölümü ile on dokuzuncu yüzyılın başında Madame de Staël'in³²⁸ ve Chateaubriand'ın yazdıkları eserler, bu yeni akımın ilk habercileri arasında yer alırlar.³²⁹

Fransız edebiyatında romantizm denilince akla gelen ilk isim şüphesiz ki Victor Hugo'dur. *Cromwell*'in önsözü ve '*Hernani Çatışması*'³³⁰ Fransa'da romantizme geçişte iki önemli olgudur.

³²⁷ Rousseau, yazdığı eserler ile hem Devrim'in gerçekleşmesinde halkta uyanışı sağlaması bakımından hem de eserlerindeki coşkunluğun Fransız halkı tarafından derinden yaşanması nedeni ile romantizmin 'babası' olarak görülür.

³²⁸ Madame de Staël, Kant ile olan ilgisi bakımından tezin dördüncü büyük bölümünde ayrı başlık altında ele alınacaktır.

³²⁹ Tarık Dursun K., **Romantizm Akımının Ünlü Yazar ve Şairleri**, İstanbul, Altın Yayınlar, 1967, s.7.

³³⁰ Hernani Çatışması olayı, Fransız romantizmi için yaşanmış dönüm noktalarından birisidir. 1830'da Comedie Française'de ilk defa oynanacak olan Hugo'nun oyununa destek için gelen genç Fransız romantikler ve klasisizmin savunucuları arasında geçen bu kavganın arka planı ve detayları, Hugo'ya destek olmak için orada bulunan ve romantik dönem temsilcilerinden olan Gautier tarafından **A History of Romanticism** adlı eserinde anlatılmıştır. Onun kaleminden aktarılan bu olayın detaylarına ileriki paragraflarda değinilecektir.

Cromwell'in Önsözü³³¹ için Gautier; '*Cromwell* için Önsöz, gözlerimizde Musa'nın Sina Dağı'ndan getirdiği On Buyruk gibi parıldıyor, delilleri bize karşı konmaz gibi gözükiyordu. Ülkede Rönesans hareketine benzer bir hareket başlamıştı, damarlarda yeni ve taşkın bir kanın dolaştığı duyuluyordu. Kaybettiğimiz şiiri yeniden bulmuştuk.' demişti.³³²

Hernani oyununun tiyatrodaki sahne alması, klasisizmden yana olanlarla romantisizmden yana olanların arasında çatışmanın yaşanmasına sebep oldu. Bir başka romantik dönem yazarı olan ve *Hernani Çatışması*'nda bulunmuş olan Théophile Gautier, *A History of Romanticism* adlı eserinde bu olayı anlatır: '25 Şubat 1830! Bu tarih içimize ateşten harflerle işlenmiştir, çünkü bu *Hernani*'nin ilk oynayış tarihiydi. Oyunun yazarı ne denli gözüpek olursa olsun, *Hernani*'nin kısır düşünceli ve gürültücü bir partere, görünüşte durgun fakat incelik perdesi altında saklanmış öçleriyle ondan daha az korkulu olmayan localara karşı tek başına savaşmasına razı gelemezdik. *Cromwell* için Önsözünü bağınaz bir yüreklilikle okuyan ateşli romantik gençlik, Hugo'ya bir hizmette bulunmayı teklif etti, genç usta da bunu kabul etmekte bir sakınca bulmadı. Gençler küçük takımlara ayrıldılar, her birinin elinde dört köşeli bir kağıt parçasında bir parola ve bu parolanın üstünde de Hugo'nun romantik imzası 'Hierro' vardı. Soylu ailelerden gelme bu bilgili, iyi eğitim görmüş, sanat ve şiir tutkunu gençlerin bir bölümü yazar, bir bölümü ressam, bir bölümü müzisyen, bir bölümü heykeltıraş ve bir bölümü de mimardı. Hepsisi edebiyat sorunsalında söz sahibi sayılmaya değer kişilerdi. Oysa, o dönemin gazetelerinde bu gençler ne idüğü belirsiz serseri topluluğu olarak gösterildi. Bu gençler belli bir kaygı ile, gündüz ikide salonun kapısını açtırıp altı saat oyunun başlamasını salonda beklemişlerdi. Sonunda oyunun başlamasına az bir süre kala salon yavaş yavaş dolmaya başlamıştı. Tiyatronun orkestra ve balkon bölümü klasik edebiyattan yana olan kişilerle donanmıştı. Salonda bir fırtınanın gelecekteki gürültüsü uğulduyordu. Perdenin açılma sırası gelmişti, iki yan öyle bir taşkın öç içindeydiler ki, neredeyse oyundan önce bir kavga, bir hır gür çıkacaktı. Derken oyun başladı. Bunun sıradan bir oyun olmadığına inanmak için seyircilere

³³¹ Victor Hugo, *Cromwell*'in önsözünde klasisizme saldırır. Onları antik Yunan ve Romalıları taklit etmekle, yeni eser üretmediklerini öne sürüp taklitçilikle aşağılar. Kuralları takip etmenin, modelleri kopyalamanın ne türde bir sanat olduğunun sorgulanmasını ister. Dönemin özgün eserler verme dönemi olduğunu söyler. Ayrıca romantisizmin manifestosu sayılan bu metinde hayal gücü, doğa, hakikat ve özgürlüğün döneminin geldiği söylenir. Victor Hugo, *The Essential Victor Hugo*, Çev. ve edisyonunu yapan E.H. ve A. M. Blackmore, Oxford, Oxford University Press, 2004, s. 16-53.

³³² Tarık Dursun K., *Romantizm Akımının Ünlü Yazar ve Şairleri*, s. 14.

şöyle bir göz atmak yeterliydi; iki kuram, iki parti, iki ordu karşı karşıya gelmişti sanki. Birinci oyunun ardından sıra ikincisine gelmişti. İlki cumartesi günü verilmişti, ikincisi pazartesi. İkincisinin oynanacağı gün gazetelerde eleştiri yazıları yayınlanmıştı. Tiyatroya izlemeye gelenler hakkında cahil, kılıksız, yontulmamış kişiler oldukları söylenmişti. Terbiye ve ahlak yoksunu oldukları ileri sürülmüştü. Bunu okuyan *Hernani* taraftarları akşam kendilerini savunmak için yine oyunda yerlerini aldılar. Gazetelerde yazarların tam aksine şık giyimleri ve düzgün duruşları ile dikkati çeken *Hernani* taraftarları Comedie Française'in içine girdiler. Oyunun başlamasından sonra klasikçilerin bazı sözlerden sonra dalga geçerek, çılginca kahkaha atmalarından sonra kavga başladı.³³³

Victor Hugo, *Hernani*'nin Önsözünde 'Yeni bir halka, yeni sanat' anlayışı ile romantizmi edebiyattaki liberalizm olarak tanımlar ve şöyle devam eder:

"Yukarıdaki satırları okuyucunun gözü önüne yeniden sermek hiç de yersiz değil belki. Bu dramın, yeni sanat, yeni şiir gibi güzel bir isme layık olmasından değil, ama edebiyatın özgürlük yolunda bir adım atmasından; sanatta değil ama –zira bu dram pek de önemli değil- halkta bir ilerleme yaratmasından; tahminlerimizin bir kısmının gerçekleşmiş olmasındandır."³³⁴

Böylelikle Victor Hugo, romantizm akımının önderi durumuna geldi. *Notre Dame de Paris*³³⁵, şöhretinin daha da artmasına sebep oldu. Bu eserde Ortaçağ'ın işlenişi, romantik dönemle bağlantısı açısından önemli bir noktada bulunmaktadır:

³³³ Théophile Gautier, **A History of Romanticism**, Çev. F.D. de Sumchrast, New York, George D. Sproul, 1908, s. 148-156.

³³⁴ Victor Hugo, **Hernani**, Çev. Gülay Oktar Ural, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s.5.

³³⁵ Eserde Notre Dame Katedralinin papazı Claude Frollo, katedralin önünde bir bebek bulmuştur. Ona Quasimodo ismini vermiştir. Quasimodo büyüdükçe katedralde zangoçluk görevini almıştır ve bir süre sonra da zilin sesi nedeniyle sağır olmuştur. Günün birinde Esmeralda adında bir kızla tanışmıştır. Quasimodo ve Frollo'nun aynı kıza aşık olması ile olaylar karışır. Esmeralda ise çapkın bir şair olan Gringoire ile hayatını kurtarmak için evlenmiştir. Ancak Esmeralda, başka bir kızla nişanlı olmasına rağmen subay Phoebus'a aşık olur. Esmeralda ve Phoebus'un gizlice buluştukları bir gece Frollo, kıskançlığı yüzünden, Esmeralda'nın bıçağı ile Phoebus'u yaralar ve suç Esmeralda'nın üzerine kalır. Başta Phoebus olmak üzere herkes onun büyücü olduğunu ve parada gözü olduğundan bunu yaptığını düşünür. Esmeralda her ne kadar suçsuz olduğunu söylese de insanlar bir çingeneye inanmaktansa bir rahip ve subaya inanmayı tercih ederler. Hapsedildiği zindandan çingenelerin ve Quasimodo'nun yardımı ile kaçan Esmeralda, Phoebus'un askerleri tarafından bulunur ve asılır. Esmeralda'nın başına gelenlerin suçlusunun Frollo olduğunu anlayan Quasimodo ise Frollo'yu

“Bu pek parlak şekilde anlatılan Paris’te, bir de Notre-Dame vardır. Hugo, kitabının ortaçağ sanatı üzerine gerçek bir iki görüş getirmiş olabileceğini düşünürken yanılmıyordu. Bu sanatı bazı kimseler az tanıyor, bazı kimseler hiç tanımıyor. Zamanımızın en büyük kitaplarından biri olan *XIII. yüzyılda din sanatı*’nın yazarı B. Emile Male, Hugo’yu haklı çıkarmıştır. B. Emile Male şöyle diyor: ‘Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*’inin, ışığının yer yer karaltılara karıştığı bölümlerinden birinde: Ortaçağda, der, insan soyu önemli olarak ne düşünmüşse, bunu taşla yazmıştır. Şairin dehasıyla sezdiği şeyi biz çalışarak gösterdik. Hugo mimariye bayılırdı. Nodier ona: Sizin içinizde bir ogive³³⁶ cini var derdi.’”³³⁷

Daha sonra yazdığı *Marion de Lorme*, *Le Roi s’amuse*, *Lucrece Borgia*, *Ruy Blasi* *Les Burgaves* oyunları ise zamanında önemsenerek başarıya ulaşamadılar. Daha sonra Hugo, oyun yazmayı bir kenara bıraktı ve kızının ölümü nedeniyle yaklaşık on yıl eser vermedi. Siyasete atıldı ve sonraları yeniden yazmaya devam etti. Adını saydıklarımız dışında en ünlü romanlarından birisi de *Sefiller*’dir.³³⁸

katedralin kulesinin tepesinden aşağı doğru iterek öldürür. Quasimodo bir süre ortadan kaybolur. Bulunduğunda ise bedeni Esmeralda’nın cesedine sarılmış bir biçimde iskeletleşmiştir. Aynı eserde, romantizm ve ortaçağ bağlantısının kurulmuş olması bizim açımızdan önemli bir noktadır. Victor Hugo, **Notre Dame’in Kamburu**, Çev. Volkan Yalçınoklu, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014. Eserin romantizmdeki yerine değinecek olursak, Notre Dame Katedrali’nin öneminden kaynaklanmaktadır. André Bellesort’un Hugo üzerine yazdığı eserde Notre Dame’in önemine de değinir: “Notre Dame kilisesi, Hugo sayesinde bir roman varlığı haline geldi. Bu Notre Dame’i gözlerimizde büyüttüğü gibi, Hugo’yu da gözlerde büyüttü.” André Bellesort, **Victor Hugo**, Çev. Sabiha Rifat, İstanbul, Maarif Basımevi, 1959, s.78.

³³⁶ “Birbirini karşılıklı kesen eğrilerin meydana getirdikleri şekil. Gotik mimaride bu şekiller büyük bir yer tutar.” André Bellesort, **Victor Hugo**, (Çevirenin notu) s.83.

³³⁷ A.e. s. 83.

³³⁸ Romandaki hikayede Jean Valjean, kız kardeşinin çocuğunu açlıktan kurtarmak için ekmek çalar, 5 yıl olan mahkumiyeti kaçma girişimleri yüzünden 19 yıla çıkar. Sonrasında özgürlüğüne kavuşur. Yolu bir psikoposla kesiştiğinde, onun bütün gümüşlerini çalarak kaçır ve yakalanır. Yakalandığında psikoposla yüz yüze getirilir. Ancak psikopos onun hırsızlık yapmadığını, gümüşlerini kendisi ona verdiğini söyler ve böylece hapis yatmaktan kurtulur. Dahası ona iki gümüş şamdan hediye ederek, bu şamdanları yalnızca iyilik yapmak için harcayacağı sözünü alır. Jean Valjean, bu olaydan sonra yeniden ahlaklı bir hayata sahip olmaya karar verir. Kimlik değiştirerek iş kurar ve çok zengin olur. Fantine ufak bir kıızı olan fakir bir işçidir. Dönemin ahlak anlayışı babası belli olmayan bir çocuğa pek sıcak değildir ve bu yüzden işi kaybetmek zorunda kalır. Dışlanan kadın, hayat kadınlığına sürüklenir. Günün birinde tutuklanma tehlikesine karşı onu Jean Valjean kurtarır ve hastaneye yatırır. Fakat Fantine yaşadıklarına daha fazla dayanamaz ve ölür. Jean Valjean’dan kızına sahip çıkmasını ister. Jean Valjean’ın hayatı temiz kalbi nedeni ile bir kez daha değişir. Kendisine benzeyen ve Jean Valjean olduğu iddiası ile masum birisi tutuklanır. Kendi yerine başkasının tutuklanmasını vicdanına sığdıramaz ve gerçek kimliğini açıklar. Fakat Fantine verdiği sözü yerine getirebilmek için bir kez daha kaçır ve Cosette’yi himayesi altına alarak yeni bir hayata başlar. Yıllar geçer. Cosette büyüyüp güzel bir kız olur. Marius adındaki gence aşık olur. Bu sıralarda polis memuru Javert, Jean Valjean’ın

Ulusal ve dinci bir edebiyatın öncüsü olan François-René de Chateaubriand, 1768 yılında Saint-Malo’da doğdu. On çocuklu bir aileden gelmesine karşın çocukluğu yalnızlık, düşler ve hüznlerle geçti. Pek çok okulda okuduktan sonra subay oldu ve bir salon beyefendisi olarak 1791 yılına dek Paris’te kaldı. 1791 yılında görev gereği bir yıllığına Amerika’ya gönderildi. Döndüğünde savaş çıkmıştı, kralcılarla birlikte savaştı ve soylularla birlikte Fransa’dan kaçıp Belçika ve İngiltere’ye sığındı.

Bu olaylardan sonra yurtdışında geçimini sağlamak için tercümeler yapmıştı. Bir yandan da *Devrimler Üzerine Bir Tarih Deneyi*, *Amerika’da Gezi* ve *Les Natchez*’i düzenlemeye başlamıştı.

1800 yılında Paris’e geri döndükten sonra en ünlü eseri *Le Génie du Christianisme*’i yayınladı. Bir süre siyasetle ilgilendi, 1830 Devrimi ile de siyasetten çekildi.

Madame de Staël’in Almanya’nın tanıtılmasında oynadığı rolü, Chateaubriand, İngiltere için oynadı. İngiliz edebiyatı’nı Fransa’ya getiren ve tanıtan O’dur.

Chateaubriand’ın eserlerinde, İngiliz edebiyatının izlerini görmemiz de mümkündür. En çok ses getiren eseri *Le Génie du Christianisme*, Milton’ın

izini sürmeye devam etmiştir ve onu bulunca Cosette ve Marius da ayrılmak zorunda kalır. Bu sırada devrim başlar ve Marius ayaklananlar arasında yerini alır. Ayaklanma sırasında Javert yakalanır ve esir düşer. İdam edileceği zaman Jean Valjean ortaya çıkar ve idam etme görevi ona verilir. Fakat Jean Valjean, Javert’in kaçmasına izin verir. Bu sırada devrim sert bir şekilde bastırılır ve Marius yaralanır. Onu ölümden yine Jean Valjean kurtarır. Marius’un tüm arkadaşları öldürülür ve Jean Valjean yaralı Marius’u hastaneye götürürken Javert’e yakalanır. Fakat Jean Valjean ölümü göze alarak Marius’u hastaneye götürür ve Javert hiç bir şey yapamaz. İntihar eder. Marius iyileştikten sonra Cosette’le evlenir. Jean Valjean, Javert’e verdiği sözü tutarak teslim olmaya gider fakat Javert’in öldüğünü öğrenir. Bir süre sonra kendisi de hayata veda eder. Bir zamanlar piskoposun ona hediye ettiği iki şamdanı yanından hiç ayırmamıştır ve öldükten sonra da şamdanlar mezarının başucuna konulur. Victor Hugo, **Sefiller Cilt 1**, Çev. Cenap Karakaya, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013. Victor Hugo, **Sefiller Cilt 2**, Çev. Cenap Karakaya, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

etkilerinin bir yansıması olarak görülebilir. *Paradise Lost*'u³³⁹ açıklamakla kalmaz, aynı zamanda onu bir hristiyan epik eseri olarak idealleştirir. Onu, bir yandan *İlyada* bir yandan da *İlahi Komedya* ile kıyaslarken, Homeros ya da Dante'yi, Milton'a karşı meydan okutur. İngiliz şairlerinin Chateaubriand üzerindeki etkisi diğer bir epik parça olan *Les Natchez*'de de görülebilir.

Doğa, Chateaubriand'ın eserlerinde kendisine yer bulan romantik dönem özelliklerinden birisidir. Ancak o doğayı kendi tarzında ele alır:

“Doğa ile bağlantı, belirsiz doğal bir din ile değil, Katolikliğin kendisi ile kurulur; ve onun etkisi bu dinin kombinasyonu, romantik kahramanın melankolisi ve romantik mizacın gerekli bir parçası olarak üstü kapalı duygusallıkla artırılır.”³⁴⁰

Chateaubriand, Atala-Rene'de tasvirleri ile göz doldurur. Amerika tecrübeleri ile hayal gücünü birleştiren yazar, ortaya romantik dönemin en etkileyici romanlarından birini çıkarmıştır. Eserdeki olağanüstü tasvirlere örnek olması açısından aşağıdaki alıntıyı sunuyoruz:

“Bu sonuncu nehrin, bin fersahtan fazla süren mecrası, Birleşik Amerika halkının ‘Yeni Cennet’ dedikleri ve Fransızların da Luiziyana adını taktıkları çok güzel bir ülkeyi suluyordu. Meşabe'nin kollarını oluşturan birçok ırmakla Misuri, İllinua, Akanza, Ohyo, Vabaş, Tönaz nehirleri, çamurlarıyla bu araziye kuvvetlendiriyor ve suları ile de pek verimli bir hale getiriyorlardı. Bütün bu nehirler, kışın tufanlarıyla taşıdıkları ve fırtınalar, ormanların sınırlarındaki ağaçların hepsini devirdikleri zaman, köklerinden sökülen ağaçlar, kaynaklar üzerinde birikirler. Hemen arkasından, çamur, bunları birbirlerine sımsıkı yapıştırır; sarmaşıklar, onları bağlar ve üzerlerinde biten bitkiler de, bu enkazı kuvvetlendirme işini sona erdirirler. Bunlar, köpüklü dalgalarla sürüklenerek Meşasebe'ye inerler. Nehir, onları alır, Meksika körfezine götürür, kum yığınlarının üstüne bırakır ve böylece, koca nehrin kavşak adedi de artar. Aralık ile, bu nehir, dağlar üzerinden geçerken gürültüsünü yükseltir ve taşan sularını, ormanların yüksek ağaçlarıyla yerlilerin mezarlarından oluşmuş ihramların etrafına yayar. Bu, çölün nilidir. Fakat, tabiatın sahnelerinde güzellikle ihtişam birleşir. Orta mecra, fıstık ve meşe ağaçlarının muazzam cesetlerini denize

³³⁹ Chateaubriand, İngiltere'de başladığı *Paradise Lost* tercümesini 35 yıl sonra 1835'te tamamlar. Fabienne Moore, 'Early French Romanticism', *A Companion to European Romanticism*, s. 185.

³⁴⁰ M.B. Finch ve Allison Peers, *The Origins of French Romanticism*, s. 194.

doğru sürüklerken, yandaki diğer iki mecra da, sahil boyunca, sarı gülleri küçük bayraklar gibi yükselen pistiya ve nilüferlerin meydana getirdiği yüzücü adaların, akıntı yukarı gittikleri görülür. Yeşil yılanlar, mavi balıkçıl kuşları, pembe telli turnalar, timsah yavruları yolcu olarak bu çiçek gemilerine binerler ve bu katile, yaldızlı yelkenlerini rüzgara açarak nehrin içerlik herhangi bir koyuna yanaşmak üzere gider.”³⁴¹

Alexandre Davy de la Pailleterie Dumas 1802 yılında Picardy’de dünyaya geldi. Askeri okula gittikten sonra orduya katıldı. Dört yaşında babasını kanserden kaybetti. Dul bir anne ile eğitimine pek de ilgi gösterilemediğinden kendi ilgisi ile bulabildiği herşeyi okudu ve kendi kendine İspanyolca öğrendi. Yirmi yaşındayken Paris’e taşındı. Orleans Dükü’nün yanında kendisine bir pozisyon bulup, Palais Royal’de işe girdi. Burada çalışırken bir yandan da dergilere makale yazmaya başladı. Bunu şiirleri izledi. Kariyerinin başlangıcı olarak görebileceğimiz bu yazıları yirmi yedi yaşında yazdığı dramaları izler. Hugo ile tanışması ise onun hayatını değiştirdi. Birlikte romantik dramı yarattılar.³⁴²

Yazdığı dramalarla Fransız dramasının en popüler yazarlarından biri haline gelmiştir. 1820’lerde turneye çıkan İngiliz aktörlerin performanslarından çok etkilenmiştir. Onun oyunları genellikle modern tarih ya da dönemsel sosyal olaylar etrafında çevrenir. Eserleri arasında tarihsel dramaya örnek olarak *III. Henry*, romantik dramaya örnek olarak ise *Anthony* gösterilebilir.³⁴³

Dumas’ın en büyük zenginliği ise yazdığı serüven romanlarıdır. Bu romanlardan en ünlüleri ise *Üç Silahşörler*³⁴⁴ ve *Monte Kristo Kontu*’dur.

Alfred Louis Charles de Musset-Pathay 1810 yılında Paris’te doğdu. Charles Nodier ve Sainte – Beuve onu Hugo’yla tanıştırdılar. Böylece romantik çevrelere

³⁴¹ Chateaubriand, *Atala/Rene*, Çev. Ragıp Rıfki Özgürel, İstanbul, Ark Yayınları, 2002, s.5-6.

³⁴² Tarık Dursun K., *Romantizm Akımının Ünlü Yazar ve Şairleri*, s.72.

³⁴³ Barbara T. Cooper, ‘*French Romantic Drama*’, *A Companion to European Romanticism*, s. 228.

³⁴⁴ Üç silahşörler, bağlılık, sadakat, aşk ve maceranın romanıdır. Üç Silahşör Athos, Porthos ve Aramis’in aralarına bir de D’Artagnan’nın katılması ile başlarından geçen türlü maceralar, eserin dili ile soluksuz okunabilecek kadar sadedir. Alexandre Dumas, *The Three Musketeers*, Çev. Richard Pevear, England, Penguin Classics, 2008.

girmiş oldu. Tıp ve hukuk okumak istedi ancak ikisini de başaramadı. Döneminin önemli romantik yazarlarından birisi oldu.

İtalya'yı görmüş olmasa da yazmış olduğu *Contes d'Espagne et d'Italie* döneminde ses getiren bir eser olmuştur. Çok daha sonraları sevgilisi George Sand ile İtalya'ya gitmiş ve buradayken ağır bir hastalığa yakalanmıştır. George Sand ile olan ilişkisinden *La Confession d'un enfant du siècle* adlı otobiyografik romanında da bahseder.

Çok yönlü bir şair ve yazar olan Musset, roman dışında tiyatro oyunları da yazmıştır. Dram konusunda oldukça başarılı olan Musset'in oyunları Comédie-Française'de Molière'den sonra en çok oynanan oyunlardır. 1833 tarihinde yazmış olduğu *Les Caprices de Marianne*³⁴⁵, Musset'in çok beğenilen, sık sık oynanan birkaç dramından birisidir.³⁴⁶ Yine İtalya'da geçen bir başka eseri de en çok bilinen dramı *Lorenzaccio*'dur. Bu eserde iyimserlikten uzak bir tablo çizilmiştir. Bozulmuş bir dünyada politikal idealizm ve reformun hayal kırıklığı ele alınır.³⁴⁷

Musset'in şiirlerinde ise ölüm kavramının ağırlığı hissedilir. Bu bölüm şeffaf bir varolmama durumu olarak da anlaşılabilir. Lamartine'in aksine o, varolmama durumunu tecrübenin temel bir kategorisi olarak kabul etmez. Onun yerine, ona dadanan ve korkutan kişiler arası ve psikolojik bir gizemdir: bir kişinin başka bir kişinin sevgisini yitirme imkanı. Kayıp, ölüm, yitim Musset'in şiirlerinde karşımıza çıkan önemli bir temadır. Kayıp, ölümün sonsuzluğunda değil de sevgilinin değişmezliğinde nihai önemine erişir. Ve ölüm, kendinde bu perspektiften bir türev, sevgiyi ayırmanın bir alt kategorisi, ontolojik kavram olmasındansa bir psikolojik kavram olarak açığa çıkarılır.³⁴⁸

³⁴⁵ Yönetmen Jean Renoir, *Oyunun Kuralları* adlı filminde bu eserden ilham almıştır.

³⁴⁶ Eserde keskin kişilikler dikkati çekmektedir. Aşk için ölümü göze alan Celio, arkadaşının aşkına kavuşması için elinden gelen herşeyi yapan Octave, sınırlarını kesin olarak çizmiş ve kesinlikle dışına çıkmamaya kararlı Marienne, karısının sonsuz sadakatine karşı şüphecilikten vazgeçemeyen Claudio. Kısa soluklu bir oyun olan **Marienne'in Kalbi**, okuyucunun hemen içine girmesini sağlayan sade ancak çekici bir dille kaleme alınmıştır. Alfred de Musset, **Marienne'in Kalbi**, Çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, s. vi.

³⁴⁷ Barbara T. Cooper, 'French Romantic Drama', *A Companion to European Romanticism*, s.234.

³⁴⁸ Jonathan Strauss, 'The Poetry of Loss', *A Companion to European Romanticism*, s. 199.

1845 yılında Akadémie Française'e seçilen Musset, bu yıldan sonra yazılarına son verir. 1857 yılında da uykusundayken hayata gözlerin kapatır. Musset eserleri ile ilham kaynağı da olmuştur. George Bizet'nin, *Djamileh* adlı operası Musset'in *Namouna* adlı hikayesine dayanır. Dame Ethel Smyth, *Fantasio*'ya dayanan ve ilk kez Weimar'da 1898 yılında gösterilen bir opera bestelemiştir.

Asıl adı Gérard Labrunie olan romantik dönem şairlerinden Gérard de Nerval, 1808 yılında Paris'te dünyaya gelmiştir. Üniversite yıllarında kurduğu dostluklar, hayatının yönünü tayin etmesinde önemli rol oynamıştır. Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Charles Nodier gibi isimlerin de arasında bulunduğu Petit Cénacle³⁴⁹ adlı gruba dahil olmuştur.

Tercüme konusundaki yeteneğini Goethe'nin *Faust*'unda gösterdiği başarı ile kanıtlamıştır. Başyapıtı olarak gördüğü *Sylvie* ve öldüğü zaman ceplerinde son sayfalarını buldukları *Aurélia*, romantizm için değerli eserlerdir.

Nerval trajik bir ölüme sahiptir. 1841 yılından itibaren birkaç kez akıl hastanesine yatmıştır. 1855 yılında, kendisini bir sokak lambasına asarak intihar etmiştir. Arkasında ise teyzesine yazdığı notu bırakmıştır, notta şu satırları yazmıştır: 'Bu akşam beni bekleme çünkü gece siyah ve beyaz olacak.'

Bazı söylentilere göre en önemli eserleri olan *Ejderha Kızlar*'daki sonelerini ve *Sylvie* ve *Aurélia* adlı öykülerini akıl hastanesindeyken yarı deli- yarı trans halde kaleme almıştır. Kullandığı uyuşturucunun etkisi ile hayatı düş ve gerçek arasında gidip gelmekle geçmiştir.³⁵⁰

Yazarın, kalemini tanıyabilmek için aşağıda *Sylvie* adlı öyküsünden bir alıntıya yer verilecektir:

³⁴⁹ Hugo'nun dahil olduğu grubun adından kendilerini ayırmak için bu ismi almışlardır. Hugo'nun dahil olduğu grup ise Cénacle'dır. A.e. s.200.

³⁵⁰ Gérard de Nerval, *Sylvie&Rüya ve Yaşam-Ateşin Kızları*, Çev.Erdoğan Alkan, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005, s.1.

“Söğütler ve fındık ağaçları arasındaki, suları pırıl pırıl gölü görünce hemen tanıdım, dayım kaç kez getirmişti beni buraya: Felsefe tapınağı denen yeri tamamlamak kurucusuna nasip olmadı. Tiburtine tapınağı şeklinde ve ormanın gölgesinde hala ayakta duruyor, Montaigne’den, Descartes’ten başlayıp en son Rousseau’ya kadar, tüm büyük düşün adamlarını isim isim sergiliyor. Tamamlanmamış yapı şimdi yalnızca bir ören yığını, her yanını yaprak yaprak sarmaşıklar kuşatmış, taşları sökülmiş basamakları böğürtlenler kaplamış. Küçük bir çocukken nice törenler görmüştüm burda, beyazlar giyinmiş kızlara bilgi ve bilgelik ödülleri verilirdi. Tepeyi çevreleyen güller nerde acaba? Yabanileşmeye yüz tutan son fidanlar da kuşburnu ve ağaç çilekleri arasında sıkışıp kalmış. Ya defneler, hani bir şarkı vardır, kızlar artık oduna gitmek istemediklerini söylerler, o şarkıdaki gibi kestiler mi defneleri? Sanmıyorum, tatlı İtalya’nın o küçük ağaçlarını bizim sisli iklimimiz yok etmiş. Çok şükür Virgile’in kurtbağı çiçekleri açmaya devam ediyor henüz, niceleri gibi bu tapınak da çöküyor, unutkan ya da yorgun insanlar, çevresinden geçerken sapıp yol değiştirecekler, kayıtsız doğa, sanatın ondan kopardığı alanı geri alacak; ama gücün ve eylemin kaynağı bilgiye susamışlık sonsuza dek dinmeyecek!”³⁵¹

George Sand, tam adıyla Amantine-Lucile-Aurore Dupin, yüksek kesimden bir ailenin çocuğu olarak 1804 yılında Paris’te doğmuştur. Eleştirilen hayat tarzı³⁵², pek çok filme³⁵³ konu olacak kadar çalkantılıdır.

Dört döneme ayrılan Sand’in hayatının birinci dönemi romantizm etkisinde yazdığı *Indiana*, *Valentine* lirik tarzdaki eserleridir. İkinci dönemindeki *Consuelo* ve *Le Péché de M. Antoine*, insancıl ve toplumsal romanlardır. Üçüncü dönem egzotizm ve bölgecilik dönemidir. Sonuncu dönemde Sand, yine birincideki yolunu seçer. Ancak artık eski şiirli gücü eksilmiş, aşkları ve tutkuları, çokluk ve tabiat anlatımları ile geçiştirmeye başlamıştır. Oyunları ise, genellikle başarısızlıkla sonuçlanmıştır.³⁵⁴

İlk bağımsız romanı *Indiana* 1832 yılında George Sand takma adı ile yayınlanmıştır. Kitaba adını veren ana karakter Indiana’nın, kendisini mutsuz bir evliliğe bağlayan katı kurallara karşı direnişinin ve gerçek aşkı arayışının öyküsüdür. Hikayede, dönemin etkisi oldukça hissedilir biçimdedir. Tasvirler romantik dönem sanatçılarının tipik özelliklerini göstermektedir:

³⁵¹ A.e. s. 37.

³⁵² Sand’in kimi eşyaları, aile fotoğrafları ve mücevherleri Paris - Montmartre’de bulunan Musée de la Vie Romantique adlı müzede sergilenmektedir.

³⁵³ *Impromptu* (1991) yılında çekilen filmde, Chopin ile Sand’in hikayesi anlatılmaktadır. Aynı şekilde *Les Enfants du siècle*’de (1999) Musset ile Sand’in hikayesi anlatılmaktadır.

³⁵⁴ Tarık Dursun K., *Romantizm Akımının Ünlü Yazar ve Şairleri*, s. 106.

“İki ay geçip gitti! Lagny’de, bir kış akşamı girmenizi sağladığım o evde hiçbir şey değişmedi. Yalnızca ilkbahar gri taşlarla çerçevenilmiş kırmızı duvarların çevresini çiçeklerle çevrelemiş, sarı arduazlar yüz yıldan beri tekrarladığı gibi bir köpükle kaplanmıştı. Ortalığa dağılan aile havanın yumuşaklığının ve kokularının tadını çıkarıyordu. Batan güneş camları yaldıza boyuyor, fabrikanın gürültüsü çiftliğin seslerine karışıyordu.”³⁵⁵

Yürüyüşün, yaşam tarzı haline gelmesi ve düşün dünyasına artı değer kattığını gördüğümüz yazarlardan bir diğeri de George Sand’dır. Enerjik oluşu, ev halindeki sıkıcı ortamdan uzaklaşmak istemesi, doğayı sevmesi onu da yürür-düşünür’ler arasına sokmuştur.

“Sand’in yürümekle ilişkisinin doğası, kendisini iki eksen boyunca çalışmaya addeder; birisi, yükseklik özleminde istekli ve idealistik, diğeri, düzlükte kendisinin ve dünyanın bilgisini daha iyi anlamanın peşinde koşmakla daha bayağı bir şekilde ilintilidir. George Sand, kendisini Nohant’ın tadını çıkardığı gibi sakin ve hareketsiz bir dünya ihtiyacı ile, kendisini dağ yürüyüşlerinin sağladığı türde hareket ve maceralara atma dürtüsü arasında sürekli olarak çekildiğini hissetmiştir.”³⁵⁶

George Sand’in eleştirilere maruz kaldığı daha önce dile getirilmişti. Buna örnek olarak, şair Charles Baudelaire gösterilebilir. Kendisi George Sand’in çağdaşıydı ve onu şöyle eleştirirdi: ‘O aptal, hantal ve boşboğaz. Ahlak hakkındaki idealleri metresler ve hademelerin hislerindeki hassasiyet kadar derinliğe sahip.... Bu sürtükten etkilenen erkekler olması gerçeği, bu neslin erkeklerinin ne kadar aşağı olduklarının bir kanıtıdır.’³⁵⁷ Ancak, dönemin diğer yazarları farklı düşünmektedir. Kesinlikle hoşgörülü bir eleştirmen olmayan Flaubert, onun hayranıydı. Sand’i bizzat tanıyan Balzac, George Sand hakkında kötü şeyler yazanların, kendi eleştiri standartlarının düşük olduğu için kötü şeyler yazdıklarını söylemiştir. Ayrıca, onun

³⁵⁵ George Sand, **Indiana**, Çev.Birsel Uzma, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2007, s.95.

³⁵⁶ C.W. Thompson, **Walking and the French Romantics: Rousseau to Sand and Hugo**, s. 77.

³⁵⁷ Charles Baudelaire, **My Heart Laid Bare & Other Essays**, Çev. Norman Cameron, Haskell House, s. 184.

eserlerinde imgeleri ele alış şeklinin, yazarlığının ne kadar sıra dışı bir keskin zekaya sahip olduğunu gösterdiğini, imgeleri sanal olarak yazıya dökülebildiğini belirtmiştir.

Hernani Çatışması sırasında Hugo'dan yana çıkıp, ateşli romantizm taraftarı olması sebebiyle Théophile Gautier'den daha önce söz edilmişti. Pierre Jules Théophile Gautier, 1811 yılında Fransa'nın güneyinde yer alan Tarbes kasabasında doğar, üç yaşındayken Paris'e taşınır. Collège Charlemagne'ye kaydolar ve burada Nerval ile tanışır. Klasisizme karşı olanların yer aldığı Petit Cénacle grubuna dahil olur. Diğer önemli Parisli edebiyatçılarla (Dumas, Hugo, Balzac, Baudelaire, Delacroix) St. Louis'deki gotik otel Hotel Pimodan'a sık sık uğramaya başlar. Bu ortamda Doğu hayranlığının paylaşıldığını eklemek gerekir. Bu yazar ve sanatçıların eserlerinde Doğu temalarını görmemiz bu sebeple hiç de şaşırtıcı değildir.

Aynı zamanda ressam da olan Gautier, mükemmel görme ve betimleme yeteneği sayesinde yaptığı tasvirleri okurun hayalinde canlandırmasını sağlar. Betimlemeleri enerjik, renkli ve ayrıntılıdır. Her paragraf sayfanın üstünde adeta ayakları ucunda döner. Gautier ayrıca bu yönüyle de sinemasal bilincin de habercisidir.³⁵⁸

Doğu hayranlığı ve çekiciliği ile İstanbul'a giden ve buraya hayran olup *İstanbul, Dünyanın En Güzel Şehri* adlı eserinde, bir Batılının gözünden anlatılan deneyimlere şahit oluruz. Şehir duvarlarının etrafında ağırbaşlı atlı araba gezileri, ramazan şenlikleri, yangınların götördükleri, mezarlık gezintileri, Küçüksu'daki piknikler... hepsi bir rüya şehri yaratan sanatsal bir dille anlatılmıştır eserde.

“Paris'te Père Lachaise ya da Montmartre mezarlığı'nda Young'ın *Geceler*'i tarzında, saat akşam sekizden gece on bire kadar gezme düşüncesi, aşırı garip ve ölümüne romantik görünür kuşkusuz, en gözüpek züppeleri bile korkutur bu gezi; kadınlara gelince, böyle bir eğlence önerisi bile korkudan bayılmalarına yeter. İstanbul'da kimse buna dikkat etmiyor. Grande Rue de Pera Bulvarı, Küçük Meydan'ın kapladığı tepenin uç noktasında bulunuyor. Sevgili beyefendi ve güzel bayanlar, yazın Tortori peronuna oturmuş, bir yandan dondurmanızı yerken, sevdalı

³⁵⁸ Théophile Gautier, *İstanbul, Dünyanın En Güzel Şehri*, Çev. Nuriye Yiğitler, İstanbul, Profil Yayıncılık, s. 8-9.

ya da başka türlü bakışlarla birilerini süzdüğünüz sırada, önünüzdeki servilerin karanlığında, gümüşten budanmış sütunlar gibi, binlerce gömüt sütun ve mezarın mehtap altında beyazlaşarak göründüğünü seyrettiğinizi düşünün bir kez.”³⁵⁹

Baudelaire kadar tanınmasa da Gautier, kökleri ressamlığa dayanan bir eleştirmendi. Sanat, edebiyat, dans ve tiyatro eleştirmenliği yapmıştır. 1862 yılında Güzel Sanatlar Ulusal Derneği'nin başkanı seçilmiştir. Eleştirmenliği dışında literatüre sağladığı katkılar açısından da değerli bir isimdir. Özellikle *A History of Romanticism* adlı eseri, romantik dönemin ruhunu yaşayan birisi tarafından analiz edilip kaleme alınması açısından önemlidir.

Bu bölümde yer verilmesi gereken daha pek çok romantik dönem Fransız yazar ve şairi vardır.³⁶⁰ Bu bölümde çağın bilinen ve değinilmesi gerekli görülen isimleri ele alınıp, Fransız romantik dönem edebiyatçılarının yaşadıkları dönem, ortak kaygıları ve eserleri üzerinde durarak genel bir çerçeve çizilmeye çalışıldı. Bir sonraki bölümde ise, romantik dönemi Fransız edebiyatçılarından daha önce yaşamış olan İngiliz romantik edebiyatçılarına yer verilecektir.

³⁵⁹ A.e. s. 87.

³⁶⁰ Fransız edebiyatı yazar ve şairleri için daha detaylı bilgi için bkz. Berke Vardar, **Fransız Edebiyatı**, İstanbul, Multilingual, 2005.

3.4.2. İngiliz Edebiyatında Romantisizm

İngiltere’de önromantisizm dönemi 1770 ve 1800 yılları arasında etkisini göstermiştir. Daha önce bu dönemin klasik dönemden romantik döneme geçiş arasında kalan zaman dilimine denk geldiği belirtilmişti. Bizim incelediğimiz gerçek ve bilinçli romantizm dönemi, İngiltere’de 1798’de Wordsworth’ün *The Lyrical Ballad*’ının yayınlanması ile başlar. 1800 yılında yayınlanan ikinci basıma önsöz ise romantik akımın bir çeşit manifestosu olarak görülür.³⁶¹

Romantisizm İngiltere’de otuz yıl kadar sürer. Bu dönemde düz yazı yazan değerli yazarlar da olmasına karşın şairlerin daha çok ön plana çıktığı görülmektedir. Hayal gücü, düş ve duyguların hüküm sürdüğü bu çağda şairlerin bir adım öne çıkması gayet doğal bir durumdur.

İngiliz romantik edebiyatında şairler, birinci ve ikinci kuşak olacak şekilde ele alınacaktır. Birinci kuşak şairler; William Wordsworth ve Samuel Taylor Coleridge’dir³⁶². İkinci kuşak şairler ise; John Keats, Percy Bysshe Shelley ve Lord Byron’dır.

Birinci kuşak romantiklerde en önemli olay Fransız Devrimi’dir. Devrimle birlikte gelen ilkelerin önceleri etkisinde kaldılar, ancak daha sonra Fransa, İngiltere’ye savaş açınca bu ilkelere sırt çevirdiler. İkinci kuşak romantiklerde ise, Fransız Devrimi’nin teoride sıkı sıkıya tutunulan ancak uygulamaya gelince iflas eden özgürlük, eşitlik, kardeşlik ilkelerinin ileride bir gün yeryüzüne egemen olacağına dair inançlarına sıkı sıkıya sarılmayı görürüz. Bu umutla birlikte, bu şairler kendi ülkelerinin yönetimine savaş açtılar.

Romantiklerle ilgili olarak çağın sorunlarını görmezden geldiklerine ve içe dönük, yalnızca kendi dertleri ile ilgilendiklerine dair yanlış bir inanç vardır. Oysa birinci kuşak romantiklerde bile çağın siyasal ve toplumsal sorunları ile ilgili çözüm yollarına gitme çabası vardır.

³⁶¹ Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, YKY, 2013, s. 503.

³⁶² Samuel Taylor Coleridge, Kant ile ilgisi bağlamında tezin dördüncü bölümünde ayrı bir bölüm altında ele alınacaktır.

İngiliz romantikleri kendi çağlarına duydukları ilginin yanı sıra geçmişe de merak salmışlardı. Ortaçağ'ın gizemli havasına, halk edebiyatına ve özellikle balladlara karşı ilgilidiler. Ayrıca Neo-Klasik dönemdeki diğer şair ve yazarlardan farklı olarak Elizabeth Çağı tiyatrosunun ve şiirinin değerini de tümüyle kavramışlardı. Hakim olan, akılcı ve nesnel şiir yazmanın doğru yöntem olduğu görüşünü kırdılar. Kendilerine özgü, kişisel duygularını yansıtan, düşüncelerini ve tecrübelerini aktardıkları şiirler yazmaya başladılar. Kendi kişisel dünyalarını eserleri aracılığıyla tanıttılar.

Romantisizmde görülen belirgin en önemli özelliğin doğaya dönüş ve doğa temasının incelenmesi olduğu daha önce belirtilmişti. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde İngiliz romantiklerinin yazdıkları doğa şiirlerinin özgünlüğünü ve diğer çağlara fark atan yeniliğini şöyle dile getirmiştir:

“Ününü doğa şiirlerine borçlu olan Wordsworth'den başka, Coleridge, Shelley, Keats ve Byron da doğa temasını değişik şekillerde işlediler. Bu şairler doğaya böylesine önem vermekle, ilkel bir sanayinin izlerinin cüzam gibi ülkelerine yayılmaya başlamasına belki tepki gösteriyorlardı; belki de gücünü yitiren dinsel inançların yerini tutacak ve tapınılacak başka bir varlık arıyorlardı. Gerçi İngilizler doğayı öteden beri sevmişler, uzun uzun betimlemişlerdi. Ama Romantik şairler doğanın dış görünüşünün güzelliğini ya da dehşet uyandıran gücünü anlatmakla yetinmediler. Dünya yeni yaratılmış da, onu ilk görenler kendileriymiş gibi, çevrelerine yepyeni gözlerle bakmasını bildiler; insanoğlunun doğa karşısında duyduklarını saptadılar; hayal güçleri sayesinde doğanın gözle görülmeyen özünü, gizli anlamlarını sezdiler; doğayı bize yeniden yorumladılar ve insanla doğanın kaynaşmasını, doğa sayesinde insan yaşamının zenginleşip renklenmesini sağladılar. İşte bu yüzdendir ki, Romantik çağdan önce yazılan doğa şiirleri derinlik ve gerçeklikten yoksun, lafta kalan betimlemeler izlenimini verir bizlere.”³⁶³

18.yy'da iki ayrı dil vardı. Konuşma dili ve şiir dili. Neo-Klasikler şairlerin günlük dilde kullanılan kelimelerden özellikle kaçınması gerektiğini savunuyorlardı. Ayrı bir şiir diline sahip olma hevesi ile yapay, duygudan uzak, sahte bir dille şiir yazmaktaydılar. Romantikler ise bu kalıplardan kurtulup, daha sade, gerçeğe daha yakın bir dili benimsediler.

³⁶³ A.e. s. 506.

1757-1827 yılları arasında yaşadığı için William Blake romantizmin öncüleri arasında gösterilir. Ancak kendisi ne klasik döneme, ne önromantisizm dönemine ne de romantik döneme ait olarak gösterilir edebiyat tarihçileri arasında. Çünkü tarzı itibari ile tüm bu dönemlerin dışında, eşi benzeri olmayan biri olarak kabul edilir. Ne kendisinden önce ne de sonra ona benzeyen, onu örnek alan başka kimse çıkmamıştır.

1751 yılında Londra’da doğmuştur. Çok çocuklu yoksul bir aileden gelmekteydi. Hiç okula gitmemiş, kendi kendisini yetiştirmiştir. Latinceyi, Yunancayı ve İbraniceyi okuma seviyesine kadar öğrenmiştir. Daha sonraki dönemlerde de Fransızca ve İtalyanca öğrenmiştir. Küçüklüğünden beri resim yapan Blake, on dört yaşında bir gravürcünün yanına çırak olarak verilmiştir. Bu onun ileriki yıllarda para kazanmasını sağlayacak mesleği haline gelmiştir.

Blake, kendi yaşadığı dönemde pek tanınan birisi olmamıştır. Ancak onu tanıyan kişiler de onu olağanüstü, deli bir dahi olarak tanımlıyorlardı. Onun gibi birisinin nasıl değerlendirileceği çağdaşları tarafından bilinmiyordu. Başka bir yüzyıla, başka bir döneme ait gibiydi.

Çağında bir şair olarak tanınmamasının en önemli nedenlerinden birisi, yazdığı şiirlerini standart basım yöntemlerinden uzak tutmasıydı. Şiirleri, bir basımevi tarafından basılıp, dağıtılmıyordu. Aynı zamanda ressam olan Blake, kendi evinde şiirlerini bir bakır levhanın üzerine resimler ve gravür gibi basıyordu. Bu nedenle bir yayıncının hazırladığı kitaba göre daha pahalıya denk geliyordu. Yalnızca ender kitap meraklıları satın alabiliyorlardı.

Resim ve şiirin böyle ustalıklarla aynı kişi tarafından icra edilmesi ender rastlanan bir durumdu. Ancak resimleri pek çok kişi tarafından ‘bir delinin elinden çıkmış’ olarak yorumlandı. Kendi kitapları dışında Gray’ın şiirlerini, Hayley’in yazdığı Cowper’ın yaşam öyküsünü, *Kutsal Kitap*’tan Job faslını, Edward Young’ın *Night Thoughts*’unu, Chaucer’in *Cantenbury Tales*’inin prologunu ve Milton’ın

Paradise Lost'unu resimledi. Ne yazık ki Dante'nin başyapıtının resimlerini bitiremeden öldü.³⁶⁴

Blake'in hayal görme yeteneği kuşkusuz bir şekilde herkesinkinden farklıydı. Hatta yaşadığı dönemde bazı olayları önceden bildirmesi, onun geleceği gördüğüne ilişkin inançlara da neden olmuştur. Kendisine özgü hayal dünyasında yaşamaktaydı. Onun için asıl gerçek, dış dünyaya ait olan görüntüler değil, kendi iç dünyasının hayalleriydi. Bu nedenle onu tanımayanlar, deli olduğu konusunda hemfikirler. Blake'e göre, maddesel göz bir pencereden farksızdı. Ona göre çoğu insanlar gören gözleriyle değil, o pencereyle bakarlardı dünyaya. Blake, 'pencere ile değil, pencerenin içinden (I look through and not with it)' dünyaya baktığını söylerken, herşeyi hayal gücünün gözleriyle gördüğünü anlatmak istiyordu.³⁶⁵

Şiir yazıp, aynı zamanda ressam da olan Blake'in yazdığı şiirlere müzik de bestelediği bilinmektedir. Ancak notaya geçmeyen bu ezgilerin nasıl olduğunu bilemiyoruz. Yalnızca onu dinleyenler, söylediği şarkıların olağanüstü güzellikte olduğunu bildirmektedirler.³⁶⁶

Eserlerinin tamamına bakıldığında anlaşılması güç, gizli öğelerin oluşturduğu içerik ile dünya edebiyatının en kapalı şairi ile karşılaşırız. Ancak *Songs of Innocence* ve *Songs of Experience*'da çok sade ve yalın bir dil kullandığını görürüz. Bu eserleri arasındaki karşıtlık dikkat çekicidir. *Songs of Innocence*'da bir çocuğun gözünden tertemiz bir dünyaya bakarız. Her şey adeta bembeyaz, cenneti anımsatan duygular, huzur, mutluluk ve dinginlikle karşılaşırız. Burada kötülüğe yer yoktur. *Songs of Experience*'da ise çocuk büyümüştür. Dünyayı tanımış, amansız olaylarla karşı karşıya gelmiş, kötülüğü, acıyı ve hüznü tatmıştır. Bu iki eserde aynı adı taşıyan şiirleri alıp karşılaştırdığımızda saf olanın bakış açısı ile görmüş geçirmiş bir insanın bakış açısı arasındaki karşıtlığı açık bir şekilde görebiliriz. Hem *Masumiyet* hem de *Tecrübe Şarkıları*'nda geçen, aynı isimdeki iki şiire yer vereceğiz. Önce *Masumiyet Şarkıları*'ndaki *Kutsal Perşembe* şiirine bakacak olursak:

³⁶⁴ A.e. s.542.

³⁶⁵ A.e. s.546.

³⁶⁶ A.e. s.546.

“Kutsal Perşembe

Bir Kutsal Perşembe günüydü tertemizdi masum yüzleri

İki iki yürüyordu çocuklar kırmızı mavi yeşil giyimli

Önde kır saçlı kavaslar yürüyordu ellerinde kar gibi ak asalar

Paul’ün yüksek kubbesine kadar Thames’in suları gibi aktılar

Ah Londra şehrinin bu çiçekleri ne bol görünüyorlardı

Grup grup oturmuşlardı kendiliklerinden ılık saçıyorlardı

Kalabalıkların uğultusu vardı ama kuzuların kalabalığının

Masum ellerini göğe kaldıran binlerce küçük oğlan ve kızın

Şimdi güçlü bir rüzgar gibi yükseltiyorlar göğe şarkı sesini

Ya da cennet sıraları arasında uyumlu gök gürültüleri gibi

Altlarında yaşlı adamlar oturuyor yoksulların bilge hamileri

O halde aziz tutun şefkati; yoksa kapınızdan kovarsınız bir meleş³⁶⁷

Aynı isimdeki şiirin *Tecrübe Şarkıları*’ndaki versiyonu ise şöyledir:

“Kutsal Perşembe

Görülecek kutsal bir şey mi bu

Zengin ve bereketli bir ülkede

Bebekler yoksullara düşürülmüş,

Soğuk tefeci ellerle besleniyor?

Bir şarkı mı ki bu titrek çılgılık?

Bir neşe şarkısı olabilir mi ?

³⁶⁷ William Blake, **Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları**, Çev. Selahattin Özpabıyıklar, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s.18.

Ve bunca çocuk yoksul?

Burası bir yokluk ülkesi!

Ve parlamaz onların güneşi.

Ve tarlaları kurak ve çorak.

Ve yolları diken dolu.

Sonsuz kış vardır orda.

Çünkü her nerede güneş parlarsa,

Ve her nerede yağmurlar yağsa:

Ne bebekler aç kalırdı orada,

Ne de yoksulluk aklı sarsardı.”³⁶⁸

Songs of Innocence, saflığı ifade eder. Ona kuzu simgesini atfederken, *Songs of Experience*'da bu simge kaplandır. Kuzunun üçlü bir simge olduğunu söyleyebiliriz. Doğanın saflığını, küçük bir çocuğu ve (Hristiyanların Lamb of God dedikleri) Hz. İsa'yı simgeler. Kaplan ise kötülüğü değil, kuzunun güçsüzlüğü ve saflığı karşısında yabansı bir gücü simgeler.³⁶⁹ Bu iki eserden sonra *Marriage of Heaven and Hell* çıktı. Bu eser karşıtların birleşmesi gibiydi. Diyalektik bir düşünme biçimini benimseyerek, insanın olumlu yönde ilerleyebilmesi için karşıtların bir arada olması gerektiğine inanmıştı.

“Karşıtlar olmadan ilerleme olmaz. Çekicilik ve İticilik, Akıl ve Enerji, Sevgi ve Nefret İnsan varoluşu için gereklidir.

Bu karşıtlıklardan dinsel olanın İyi ve Kötü dediği şey doğar. İyi edilgindir, Akla boyun eğer. Kötü, Enerjiden doğan, etkin olandır.

³⁶⁸ A.e. s. 33.

³⁶⁹ Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, . s. 549-550.

İyi Cennettir, Kötü Cehennem.”³⁷⁰

Bizi ilgilendiren bir diğer eseri ise *Milton* şiiridir. *Milton* şiirini, Milton³⁷¹’u yanılğıdan kurtarmak amacıyla kaleme alan Blake, ölümler diyarından gelen o yüce şairin, onun ruhuna girdiğine ve ona *Milton*’u yazdırdığına inanırdı.³⁷²

Bu adı geçen eserleri dışında, Blake’in diğer eserlerini yorumlamanın pek yolu yoktur. Blake de bu kitaplarına *kehanet kitapları* adını vermişti. Deli sanılmasının nedenlerinden birisi de bu kehanet kitapları olmuştur. Eserlerin anlaşılmasındaki en büyük etmen tarihte yazılmış mitolojiler dışında, kendi mitolojisini uydurmuş olmasıdır. Bu sebeple bazı ölçüsüz ve uyaksız şiirleri anlaşılmaz. *Jarusalem*’de şöyle der:

“Bir yöntem yaratmalıyım, yoksa başka birinin yöntemine köle olurum.

Ben mantık yürütüp karşılaştırmalar yapmayacağım; benim işim yaratmaktır.”³⁷³

Blake’in eserleri üzerine yoğunlaşan yorumcular, onun yarattığı mitolojisinin şifrelerini çözmeye çalışmışlardır. Ancak bu şifreli şiirlerini yorumlamaya çalışan yorumcuları arasında da farklar olduğu görülmektedir. Bu yüzden diğer eserlerinin hala gizemini koruduğu söylenebilir.

Romantik dönemin birinci kuşak şairleri arasında yer alan William Wordsworth 1770-1850 yılları arasında yaşamıştır. Küçük yaşta anne ve babasını

³⁷⁰ William Blake, **Cennet ile Cehennemin Evliliği**, Çev. Mesut Küçükoğlu, İstanbul, Dedalus, 2013, s.11.

³⁷¹ John Milton: 1608-1674 yılları arasında yaşamış olan İngiliz şair. **Paradise Lost** adlı eseri ile tanınır. İngilizce’ye en çok kelime kazandırmış olan şairdir.

³⁷² “Blake’in ileri sürdüğüne göre, Milton onu çocukluğundan beri çok sever ve sık sık gelip ona yüzünü gösterirmiş. Blake, Milton’u, kendi de farkında olmadan aslında Satan’dan yana çıkan bir şair olarak değerlendirdiği için, **Paradise Lost**’un yazarını ayrıca önemsiyordu. Blake’e bakılacak olursa, Milton kötü bir yanılığa düşmüş, isyanı açıkça savunacağı yerde, acımasız bir Tanrı kavramından kaynaklanan baskı düzenini savunmuştu.” Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**. s. 559.

³⁷³ A.e. s. 560.

kaybeden Wordsworth, büyük anne ve büyük babası tarafından yetiştirildi. Kardeşleri ile birlikte zor şartlarda, bakımsız olarak büyüdüler. Ancak anne babanın olmayışından doğan denetimsizlik onun doğayı çok daha yakından keşfedebilmesine olanak sağladı. Cambridge’de okudu. Ancak orasının havasına ayak uyduramadı. Okuduğu sıralarda çok meşhur olan yürüyüş turlarından birine katıldı. Yaya olarak Fransa, İtalya ve İsviçre’den geçti. Fransız Devrimi coşkusu yaşayan insanların duygularına yakından şahitlik etti.

“Yabancı olarak yol aldık gün bitene değin
Özgürlüğüne kavuşan bir grup mutlu insanla birlikte,
Bir şen kabile, esas olarak başkentlerinde
Tanrı’nın gözü önünde yapılan büyük
Evlenme töreninden dönen konuklarla.”^{374,375}

Okulu bitirdikten sonra Fransızca öğrenme bahanesi ile Fransa’ya gitti. İhtilalle birlikte gelen havayı solumak için kendisine bir fırsat yarattı. Bir yıl kadar burada kaldı. Yakın dostluk kurduğu bir Fransız generali sayesinde devrimi daha iyi anlayabildi. Fransız Devrimi’nin beraberinde getirdiği ilkelerin uygulamada havada kaldığını görünce büyük bir hayalkırıklığı yaşamıştır. Devrime karşı inancını yitirmiş olsa da, onun hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu hayalkırıklığı ile kendisine başka ütopyalar aramaya başlamış, bu dönemde Godwin’den etkilenmiştir. Ancak Godwin’in salık verdiği öğretiler, Wordsworth’ün ruhuna ters, akılcı, kuralcı ve duygudan arınmış türdendi. Bu onun büyük bir kafa karışıklığı yaşamasına sebep olmuştu.

“Bir inanıyorum,

³⁷⁴ Kral ve halkın evliliği.

³⁷⁵ William Wordsworth, **Prelüd- Bir Şairin Zihinsel Gelişimi**, Çev. Nazmi Ağıl, İstanbul, YKY, 2009, s. 121.

Bir inanmıyorum, dürtüler, güdüler, doğrular, eğriler

Arasında sürekli bir şaşkınlık içindeyim.”³⁷⁶

Bu kafa karışıklığı, ne yapacağını bilememezlik duygularından sıyrılmasındaki en büyük rol kız kardeşi Dorothy’e aittir. Onu, topluma karşı bir görevi olduğuna ve şiir yazması gerektiğine ikna etti. Dorothy’nin ağabeyi üzerinde her zaman olumlu bir etkisi olmuştur. Onu destekleyen, çocuklarına bakan, şiiri seven birisi olarak, ikinci planda kalıp, şair olmadan şiire büyük katkı sağlayan bir yere sahiptir.³⁷⁷

Romantik dönemin birinci kuşak şairleri olan Wordsworth ve Coleridge, hayatlarının büyük bir bölümünü İngiltere’nin Göller Bölgesi’nde geçirdikleri için onlara kimi zaman ‘Göller Bölgesi Ekolünün Şairleri’ de denir. Aslında Coleridge’in tarzını ve eserlerini de ileride ele aldığımızda, ikisi arasındaki farklılıkları göreceğiz. Her ne kadar yakın dost olsalar ve ilk kitaplarını birlikte çıkarsalar da, aynı tarzda, aynı amaçla şiir yazan şairler değillerdir. Wordsworth ölünceye kadar Göller Bölgesi’nin çeşitli yerlerinde yaşadı. Artan ünü sayesinde gittikçe genişleyen evleri, kolayca para kazanabildiği basit memurluk işlerine sahip oldu. Ancak ününü yaşamının on yılına sığdırdığı şiirlerine borçludur. Yaşamının son kırk yılında yazdığı şiirler, ruhsal olarak dengesizlik döneminde kaleme alınmıştır. Eğer o on yılda yazdığı şiirler olmasaydı, tarihin tozlu sayfalarında adı kaybolup gidecekti.

Bahsettiğimiz on yılın şiirleri Wordsworth ile Coleridge’in imzasız olarak yayınladıkları *The Lyrical Ballads*’da bulunur. Wordsworth burada günlük yaşamı, kırsal bölgelerin her köyünde görülebilecek sıradan olayları ve kişileri ele alarak, bunları renkli ve ilginç kılmaya çalışır. Coleridge ise, doğaüstü olayları ve kişileri ele alıp, bunlara elinden geldiğince gerçek ve inandırıcı bir hava verme çabasıdadır.³⁷⁸ Wordsworth, *The Lyrical Ballads*’ta bilinçli olarak yeni bir şiir yazım tekniği uyguladı. Alışılmış şiir kavramına başkaldırdı. Bu yeni teknikle, orta sınıf ve alt

³⁷⁶ A.e. s.223

³⁷⁷ Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, s.576.

³⁷⁸ A.e. s.577.

sınıfların konuşma dilinin şiire ne kadar uygun olup olmadığını saptamaya çalışıyordu. Eserin önsözünde şiirleri yazarken güttüğü amacı açıklar. Bu amaç, çevresindeki günlük yaşamdan kişiler, olaylar ve durumlar seçerek, bu ortamı şiirde insanların kendi aralarında konuşmalarını günlük dille aktarmaktır. Ama bunu yaparken, o sıradan insanları ve olayları hayalgücü ile renklendirerek yepyeni bir açıdan okuyuculara sunmaktır.³⁷⁹

Wordsworth her ne kadar eleştiri konusu olsa da köylerde yaşayan fakir ve cahil kesim üzerine şiir yazıyordu. Bu insanları, kentte yaşayan soylu ve okumuş insanlardan kendine daha yakın görüyordu. Şiirlerinin bir kısmında eleştiri oklarına aldirmaksızın daha da ileri giderek, toplum dışı sayılan kişilere, örneğin geri zekalı çocuklara, delilere, evsiz serserilere, çingenelere, kanun kaçaklarına, eski mahkumlara, nikahsız çocuk doğuran kadınlara da şiirlerinde yer verdi. Böylece, Fransız Devrimi'ne inancını yitirdiği halde, şiirlerini yine de demokratik bir inanç üzerine, insana saygı duyulması gerektiği insancı üzerine kurdu.³⁸⁰

Wordsworth şiirlerinde günlük konuşma dilini şiir diline yaklaştırmaya çalışıyordu. Her ne kadar kendi kuramının zaman zaman dışına çıksa da, bu onun şiirde yaptığı devrimiydi. Wordsworth'ün şairliğini ön plana çıkaran şiirleri doğa üzerine yazdığı şiirlerden ileri gelir. Doğa üzerine şiir yazan pek çok şairin satırlarında bulabileceğimiz betimlemelerden çok daha farklı, sanki doğayı ilk defa keşfediyormuşçasına sözcüklerini sıralar. Doğayı seven her şairin yapabileceği bu betimlemeler, aslında çok az bulunur Wordsworth'ün şiirlerinde. Onun asıl becerisi, doğayı gözlerinin önüne ilk kez serilen bir mucize gibi görebilmesi, doğa karşısında insanın neler duyduğunu dile getirerek, doğanın dış görünüşü altında gizlenen güçleri sezmesi ve bu güçlerin insanı nasıl etkilediğini açıklamasıdır.³⁸¹

Doğayla ilgisi şüphesiz ki yaşam öyküsü ile bağlantılıdır. Kendi yaşamını anlattığı *The Prelude*'de şöyle der:

³⁷⁹ A.e. s.578.

³⁸⁰ A.e. s.579.

³⁸¹ A.e. s.581.

“Ve hiçbir zaman bu denli güzel olmamış gökyüzü
Kalbime gömülürdü ve beni tutardı bir rüya gibi!
Sevdiğim şeyler böyle çoğaldı günden güne,
Görünen sıradan şeyler
Güneşi sevmeye başlamıştım zaten; bir çocukken
Sevdiğim gibi değil, hayatın garantisi,
Yaşıyor olduğumuzu görüp hissetmemizi
Sağlayan ışık olduğundan değil; ne de onca dünyalara
Yağdırdığından cömertliğini, ama şu yüzden:
Güzelliğini serişini gördüğüm için sabahleyin tepelere,
Batıdaki dağın onun batmakta olan
Küresine değdiğini gördüğüm için
Kaygısız saatlerde, o vakit mutluluğum
Fazla gelirdi de, kanım kendi zevki için
Akardı sanki ve kalbim çarpardı neşe içinde.”³⁸²

Wordsworth’ün doğa sevgisi, biraz şaşırtacak derecede aşırıdır. Şöyle ki; bilim, sanat ve akli yadsıyacak kadar doğa ön planda tutulur. Doğanın en iyi öğretmen olduğunu görürüz şiirlerinde. Ayrıca yakın çevresinin gözlemlerine göre, kitaplara karşı bir saygısı olmadığı gibi, ona şiirlerini gönderen genç şairlerin şiirlerini de bir kenara atarmış.

The Prelude, şairin yaşam öyküsünü anlattığı için tarzı bakımından özgün bir eserdir. *The Prelude* on dört bölümden oluşur: ilk iki bölümde çocukluğu ve okul yılları, beşinci bölümün sonuna kadar Cambridge yılları, altıncı bölümde yürüyüş turu ve edindiği tecrübeleri, yedinci bölümde Londra’da geçirdiği süreyi, sekizinci bölümde doğa sevgisi sayesinde insan sevgisine nasıl yöneldiği, dokuz ve on ikinci

³⁸² Wordsworth, **Prelüd- Bir Şairin Zihinsel Gelişimi**, s.45.

bölümler arasında Fransa’da yaşadığı yıl ve Fransız İhtilali’ne ilişkin görüşleri, son üç bölümde ise şiirde hayal gücü ve beğeni üzerine genel görüşleri vardır.

The Prelude’den sonra 1814 yılında *The Excursion*’u yayınladı. Ancak pek çok şair için bu şiir can sıkıcıydı. Bu eserde birkaç günlük bir gezi sırasında bir araya gelen dört kişinin konuşmaları anlatılır. Ancak buradaki kişiler Wordsworth’ün benliğinin değişik yanlarıdır ve şair burada aslında monolog yapmaktadır. *The Excursion*’un bu kadar eleştirilip, değersiz olmasına şaşmamak gerekir. Çünkü daha önce belirttiğimiz gibi Wordsworth, yaşamının son kırk yılında oldukça verimsizdi.

İkinci kuşak romantik şairleri ele almadan önce birinci kuşakla aralarındaki farka kısaca değinecek olursak, ilk nokta siyasi tutumları, ikinci nokta da kendi ülkeleri ile olan ilişkileri ile alakalıdır. Siyasi tutum açısından bakıldığında Wordsworth ve Coleridge, Fransız Devrimi’nin ilkelerine coşkuyla katılmışlar, büyük umutlarla bağlanmışlardı. Ancak yaşamlarının ileriki yıllarında tutucu birer insan haline gelip bu ilkelere olan inançlarını kaybetmişlerdir. Shelley, Keats ve Byron ise devrime daha soğukkanlı bakmışlar ve devrimin ilkelerine bağlı kalmışlardır. En yaşlısı otuz altı yaşında hayata gözlerini yummuş bu üç şairden en genci Keats, siyasetle uğraşacak pek vakti olmadan ölmüştür. Ancak Shelley ve Byron özgürlükleri kısıtlayıcı egemen kuvvetlere karşı daima karşı durmuşlardır. Bu yüzden kendi ülkelerinde barınamaz hale gelmişlerdir. Bu da bizi ikinci noktaya getiriyor.

Birinci kuşak şairler daha önce de belirttiğimiz gibi Göller Bölgesi şairleri olarak anılmaktaydılar. Ara sıra kısa süreli olarak İngiltere’den ayrılırlar da, hayatlarının büyük kısmı burada geçmiştir. İkinci kuşak şairler ise bundan daha farklı olarak, Shelley ile Keats İtalya’da, Byron Yunanistan’da ölmüştür. Bu Akdeniz ülkelerinin esinleri şiirlerinde de görülebilir. Wordsworth ile Coleridge’de Yunan mitolojisinden öğeler bulunmazken, ikinci kuşak şairlerde ise bu öğelere sıklıkla rastlarız.³⁸³

³⁸³ Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, s. 624.

Percy Bysshe Shelley 1792 yılında varlıklı bir ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. On sekiz yaşından sonra ailesi ile tüm bağlarını kopardı. İtaatsizliği kişiliğinin vazgeçilmez bir parçasıydı. Kurallara ve toplum tarafından kabul edilmiş genel geçer görüşlerin genellikle karşısındaydı. Örneğin, başına hiç şapka giymezdi, beyaz gömleğinin yakası açık gezinirdi. İtaatsizliği ile ilgili başka bir örnek olarak:

“O sırada mektupları ‘I am, Sir, your obedient servant’ (Sizin, efendim, itaatkar hizmetkarınızım) tümcesiyle bitirme geleneği vardı. Ama küçük Shelley, ‘not’un altını çizerek, ‘I am not your obedient servant’ (Sizin itaatkar hizmetkarınız değilim) diye bitirdi ilk mektubunu. Büyüyünce de, herkesçe kabul edilen görüşlere ve geleneklere hep başkaldırdı; ömrü boyunca, ‘sizin itaatkar hizmetkarınız değilim’ diyerek meydan okudu onlara.”³⁸⁴

Mad Shelley (Deli Shelley) adının takıldığı Eton’a on iki yaşında gönderildi. Bu okulda da düzene karşı çıkmaya devam etti:

“Okuldayken Deli Shelley’e eziyet etmek, Eton öğrencilerinin başlıca eğlencelerinden biri olduğu halde, Shelley hiç yılmadı; üstelik bu tür okulların başlıca iki geleneğine, yani ‘flogging’ ile ‘fag’ sistemine başkaldırdı. ‘Flogging’, öğretmenin cezalandırılan çocukların kabahatlerine bir değnek vurmasıydı. ‘Fag’ sistemiye, derebeylik düzeninin artığıydı ve her küçük öğrencinin büyük bir öğrencinin ‘fag’ı olmasını, yani ona hizmet etmesini ve bu hizmetlerine karşılık onun tarafından öteki öğrencilerin şerrinden korunmasını gerektiriyordu. Ne var ki, Shelley hiç kimsenin ‘fag’ı olamayacak kadar bağımsızdı.”³⁸⁵

Oxford’a kabul edilmesinin ikinci döneminde atıldı. Aynı yıl k Harriet Westbrook ile evlendi. Ancak bu çok sağlıklı bir karar değildi, çünkü ona aşık değildi hem de birbirlerine uygun değillerdi. Sonraki yıllarda Harriet ile çeşitli yerlerde gezinip durdular. Ancak üç yıl sonrasında, Shelley evliliğini bitirdi. Kendisinden beş yaş küçük olan ancak kültür ve birikim açısından oldukça zengin

³⁸⁴ A.e. s. 625.

³⁸⁵ A.e. s. 625.

biri Mary Godwin³⁸⁶ ile evlendi. Mary ile evlendikten sonra İngiltere’den ayrılıp bir daha geri dönmediler. 1822 yılında batan Ariel isimli teknesinde, yüzmeye bilmediği için boğularak öldü.³⁸⁷

İlginçtir ki Shelley’yi tanıyanlar ancak onun nasıl iyi kalpli bir insan³⁸⁸ ve şair olduğunu bilir ve ona hayranlık duyarlardı. Onu tanımayanlar ise onun ahlaksız birisi olduğunu söyleyip, kötü şairliğine dem vururlardı.

Shelley, şiir ve sanatın, yaşamda ön planda tutulması gereken unsurlar olduğunu savunur. Hatta medeniyetleşme için bilimden daha önemli olduklarını söyler. Shelley’e göre, toplumun temelini kuranlar, bize yaşamı öğretenler, yasaları düzenleyenler, şairler ve sanatçılardır. Geleceği gördükleri ve bize müjdeledikleri için, onların birer peygamber sayılmaları gerekmektedir.³⁸⁹

On sekiz yaşında yazdığı ilk uzun şiiri *Queen Mab*’de yeryüzündeki felaketlerin sorumlusu olarak kralları ve devlet yöneticilerini gösterir. Evlilik, ticaret, din gibi kavramları eleştirir. Dünyada barış, adalet ve kardeşliğin ileride nasıl hüküm

³⁸⁶ Sadece Shelley’in eşi olmakla değil, yirmi bir yaşındayken yazdığı ünlü korku romanı **Frankenstein**’la da kendi adını duyurmuştur. Romantik dönem yazarları arasında gösterilir.

³⁸⁷ “Shelley yüzmeye öğrenme zahmetine katlanmadan ömrünün son bir iki yılını denizde geçirmişti. Ne gariptir ki, yakında öleceği, hem de boğularak öleceği içine doğmuştu sanki. Kağıttan küçük tekneler yapar, bunlardan birine binip fırtınada batmayı özler, ölümlerin en güzelinin bu olacağını söylerdi. Byron’un beş yaşındayken ölen kızı küçük Allegra’nın, denizin içinden çıkıp sevinçle el çırpıtığını ve ona ‘gel’ diye işaret ettiğini hayal ederdi. Keats’in ölümü üzerine yazdığı ‘**Adonais**’ ağıtının sonunda ‘ruhunun gemisinin’ (‘my soul’s bark’) kıyılarından uzaklaştığını; karanlıklar ve korkular içinde ta uzaklara sürüklendiğini ve ölen Keats’in onu beklediğini yazdı. ‘**Stanzas Written in Dejection near Naples**’da (Napoli Dolaylarında Üzüntü İçinde Yazılan Kıtalar) denizde boğulma imgeleri vardır; ‘**Ode to Liberty**’deyse (Özgürlüğe Ode) boğulmadan önce duyulan dalga seslerine değinilir.” A.e. s. 630.

³⁸⁸ “Aslında ilk eşini bırakmaktan başka günahı olmayan Shelley’yi yakından tanıyan ender kişilerin hepsi, onun bu iyi yürekliliği üzerinde durmuşlardır. Shelley’in şiirini anlamak için onun günlük yaşamına tanık olmak gerektiğini söyleyen Trelawny, Shelley’nin herkese, özellikle yoksullara nasıl sevgiyle yaklaştığını anlatır. Leigh Hunt ise, Shelley’in ölümünden çok sonra, 1850’de yayımladığı kendi özyaşamöyküsünde, Shelley’nin yoksul hastalara bakabilmek için, hastanelere devam ederek hastabakıcılığı öğrendiğini; yoksulların listesini çıkarıp, gerekince onlara giysi, besin ve para dağıttığını anlatır. Shelley sürekli geçim sıkıntısı çektiği halde, eline bir miktar para geçince, bunu başkalarına vermeye her zaman hazırdı. Ondan sürekli para isteyen kayınpederi Godwin’e beş bin İngiliz lirasından fazla vermişti. Kalabalık bir aile geçindiren Leigh Hunt’ın borçlarından kurtulması için, ona on dört bin İngiliz lirası bağışlamış ve Leigh Hunt, Shelley gibi bir insandan böyle bir yardım gördüğü için ezik değil, tam tersine gurur duyduğunu söylemişti. Grierson’un dediği gibi, Shelley başkalarının acı çekmesine dayanamayan ender insanlardan biriydi ve bu iyi yürekliliği kimi zaman neredeyse güldürücü diyebilceğimiz durumlara neden olurdu. Örneğin, bir keresinde ayakakabılarını hemen çıkarıp bir dilenciye vermiş, evine yalınayak dönmüştü.” A.e. s. 633.

³⁸⁹ A.e. s. 635.

süreceğini anlatır. Burada anlattığı düşünceler, *Prometheus Unbound*'da daha sonra detaylı olarak ele alınır.

Queen Mab'den sonra 1816'da yazdığı ilk önemli şiir olarak geçen *Alastor*³⁹⁰ *or the Spirit of Solitude*'da yalnızlığın nasıl ölüme sürüklediği konusu ele alınır.

1818'de yayınladığı *The Revolt of Islam* şiirini karısı Mary'e adadı. Şiirin başlıca konusu, kadınlarla erkeklere eşit haklar verilmesi üzerinedir. Kadınlar özellikle islam ülkelerinde erkekler tarafından ezildikleri için isim buradan gelmektedir.

“‘Erkek özgür olabilir mi kadın köle olunca?’ diye soran Shelley, insan haklarını kadın haklarından ayırmanın yolu olmadığını bilir. Shelley eşi Mary'e adadığı *The Revolt of Islam*'ın bir önsöz niteliği taşıyan sunuş şiirinde, daha çocukken, okulda büyük öğrencilerin küçüklere zorbalık ettiğini görünce, kötülüğe karşı savaşılmaya ant içtiğini anlatır. Sonra da ‘geleneklerin öldürücü zincirini’ (‘the moral chain of custom’) kırıp, sevdiği erkekle açıkça yaşayabildiği için Mary'yi över. Zaten bu şiirde Laon, kendisinin idealize edilmiş bir portresi olduğu gibi, Cythna da Mary'nin idealize edilmiş bir portresidir.”³⁹¹

Laon ve Cythna'nın Fransız Devrimi hakkındaki anti-felaketçi anlayışının temelinde politikanın doğal tarihi kavramı yer alır. Bu tarihin içinde devrimin Napolyon sebebiyle devrilmesi, politik değişimin dayanılmaz ama kademeli ve uzun dönemli değişim sürecinin doğal bir parçasıdır. Politikanın doğal tarihi düşüncesi Shelley'in hem halkın Devrimin kendisi hakkındaki politik ümitsizliğine meydan okumasına hem de inancı kademeli, ahlaki ve entelektüel bir reform halinde desteklemesine izin vermiş, kısaca Devrim'in bilge bir yorumunu teklif etmesini sağlamıştır. Ancak, politikanın doğal tarihi fikrinin de bedeli vardır. Kademeli politikanın faydasına karşı bariz bir sarsılmaz güven içinde görünmesine rağmen,

³⁹⁰ Alastor isimli doğaüstü varlık, yalnızlığa sığınanları cezalandırandır.

³⁹¹ A.e. s. 639.

Laon ve Cythna politik değişimin doğası ve kökenleri hakkında kaygıları barındırır. Ayrıca yüce üzerine söylemlerle de karşılaşmak mümkündür.³⁹²

Günlük konuşma dilinin şiire yansımalarını Shelley’de de görüyoruz. *Rosalind ve Helen, Julian ve Maddalo*, iki kişi arasında geçen konuşmalardan oluşur.

1819 yılında Manchester’da, bazı reformlar yapılmasını isteyen insanların yaptığı mitingin alanına yürüyen askerler, kadın ve çocuklar dahil on kişiden fazla insan öldürdüler, yaklaşık beş yüz kişiyi de yaraladılar.³⁹³ Bu olayın üzerine Shelley, *The Masque of Anarchy*’i yazdı.

“Uykudan uyanmış aslanlar gibi kalkın,
Yenilemeyecek kadar kalabalık;
Uyurken üstünüze düşen bir şebnemmiş gibi,
Zincirlerinizi silkip yere atın;
Siz çoksunuz, onlar az.”³⁹⁴

Aiskhylos’un *Zincirlenen Prometheus* tragedyasından esinlenerek yazdığı *Prometheus Unbound*, Shelley tarafından yaratılan yeni bir türdür. Kendisi bu türe ‘lyrical drama’ adını vermişti.

“Alışlagelmiş tiyatro oyunlarından farklı olarak, Prometheus Unbound’da belirli bir olaylar dizisi yoktur. Birinci perdede, Prometheus’un çektiği akıl almaz acılar dile getirilir. Onun yalnız bedenine değil, ruhuna da işkence edilmektedir. Jupiter’in bu amaçla gönderdiği doğaüstü zalim yaratıklar, insanoğlunun herşeyi nasıl berbat ettiğini; örneğin, eski Yunanistan’ın görkemli uygarlığının nasıl yıkıldığını; dünyaya sevgi getiren Hz. İsa’nın nasıl çarmıha gerildiğini; Fransız Devrimi’nin nasıl başarısızlığa uğradığını ona anımsatırlar; güçlü olanların iyilikten, bilge olanlarınsa

³⁹² Cian Duffy, **Shelley and the Revolutionary Sublime**, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.125.

³⁹³ Napoleon’un yenildiği Waterloo’nun adından esinlenerek, savunmasız halka karşı yapılan bu saldırıya Peterloo adı verilmiştir.

³⁹⁴ Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**. s. 642-643.

sevgiden yoksun olduklarını söylerler. Ne var ki, Prometheus bu acılara karşın, umudunu yitirmez; kötülüğün ve zorbalığın yeryüzünden er geç yok olacağını bilir.”³⁹⁵

Shelley 1821’de yazdığı yine lyrical drama tarzında bir eser olan *Hellas*, Yunanistan’ın, Osmanlı İmparatorluğu ile yaptığı bağımsızlık savaşına istinaden yazılmıştı. Shelley tüm Avrupalıların Yunanlı olduğuna ve bu uygarlıktan doğduklarına inanırdı. Bu yüzden de Yunanistan’ın onda yeri ayrıydı.

Shelley’in son eseri olan *Şiirin Bir Savunması*, onun ölümünden on sekiz yıl sonra yayınlanmıştır. Şiir ve şiirin gelişimi konularının ağır bastığı eserde, içerik olarak Shelley’nin (son eseri olması bakımından da) bilgi birikiminin zenginliğini göze çarpıyor. Onun için şiir:

“Büyük insanların uyanışlarını takip edenler, onlara eşlik edenler ve mağlup edilemeyecek müjdesini verenlerin düşüncelerinde fayda getirir bir değişim için çalışmak Şiirdir.”³⁹⁶

Diğer ikinci kuşak romantik yazarlar arasında en kısa ömürlü, en sade hayatlı ve hayattan en az beklentili şair John Keats’tir. Annesi ve babasını küçük yaşta kaybeden Keats 1795 yılında dünyaya geldi. İyi bir eğitim aldığı söylenemez. Bir çırak olarak, bir diş hekiminin yanında çalıştıktan sonra yirmi yaşında bir sınavdan geçip cerrah olarak çalışma hakkını kazandı. Ancak o, geçimini yazılarıyla sağlamak istiyordu.

Yirmi altı yaşını dordurmadan ölen Keats’in şairlik yeteneği erkenden gelişmemişti. Yirmi üç yaşında aniden büyük bir şair oldu. En verimli şiirlerini bu yaşında yazdı. Çünkü ömrünün son bir yılında çok ağır hastaydı, bir şey üretebilecek durumda değildi.

³⁹⁵ A.e. s. 646.

³⁹⁶ Percy Bysshe Shelley, *Şiirin Bir Savunması*, Şule Yayınları, İstanbul, 2011, s. 62.

Keats'in şiirleri mutluluk, hayatın tadı, güzelliğin sakinliğine, acıtacak kadar keskin olmayacak şekilde duyumsamaların keskinliğine doğru bir özlemdir. O, sadece basit zevkleri isteyerek, hayatı sanatın ruhunda kabul etmiştir. Ruhunun, evrenin anlamı veya diğer metafizik sorular hakkında kaygıları yoktu, ve bunlara karşı mutlu bir aldırmaçlık, veya kendi halinde bir bilinçsizlik göstermekteydi.³⁹⁷

Keats her şairin kendini sınamak için uzun bir şiir yazması gerektiğine inanırdı. 1818 yılında yazdığı *Endymion* bu inancın ürünüdür. Ay ışığının onda tutku haline gelmiş olmasından, Yunan mitolojisinde ay ışığına aşık çoban Endymion'un öyküsünü ele almış olması son derece doğaldır.

1819 yılında Keats'in yeteneklerinin doruk noktasındayken yazdığı iki şiiri vardır. İlki *The Eve of St. Agnes* (Ermış Agnes'in Yortusunun Arifesi) ve ikincisi ise *Lamia* (Yılan Kadın)'dır. *The Eve of St. Agnes*'de Keats'in başarısı, doğrudan duygulara yönelerek, Ortaçağ'ı zihinde canlandırmasıdır. Keats, 'a little moonlight room' (küçük bir ayışığı odası) dediği yerin rengarenk camlarla kaplı pencerelerinden sızan ay ışığının, Madeline'in üstüne nasıl yansıdığını anlatırken kimi eleştirmenlerin ona neden ressam-şair dediğini anlarız.³⁹⁸

Lamia ise öyküsü bakımından ilginçtir. Tanrı Hermes tatlı bir kadın sesiyle halinden acı acı yakınan bir yılan görür. Bu yılanın bir kadının gözleri ve ağzı vardır. Lamia, insanlara kötülük eden, küçük çocukların kanını emen bir canavar olarak tanımlanır. Hikayedeki Lamia'nın, nasıl insandan yılanı dönuştüğü hakkında bir bilgi verilmez. Ama başından kötü bir olay geçtiği hissettirilir. Lamia, Hermes'ten onu yeniden kadın haline getirmesini ister. Uzaktan gördüğü Lycius adlı adama aşık olmuştur çünkü. Hermes de bu dileğini yerine getirir. Lamia'nın dayanılmaz acılar çekerek, nasıl yilandan kadına döndüğünü anlatırken Keats burada ressam-şairliğini konuşturur. Lamia, büyü olmaksızın Lycius ile birlikte olur. Birbirlerine aşık olurlar. Görkemli bir düğünle evlenecekleri sırada Lycius'un hocası Apollonius da düğüne gelir. Bu bilge adam, gerçekleri gören aklın temsilcisi Lamia'nın ne olduğunu görür

³⁹⁷ Arthur Symons, *The Romantic Movement in English Poetry*, New York, E. P. Dutton and Company, 1909, s. 303.

³⁹⁸ Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* s. 662.

görmez anlar. Apollonius ona gözlerini dikince Lamia'nın korkudan elleri titrer, yüzü sararır. Lycius hocasının ona büyü yaptığını sanır. Apollonius 'Yılan!' diye bağırınca Lamia, tüyler ürpertici bir çığlık atarak oradan kaybolur. Lycius ise kederiniden ölür.³⁹⁹

1819'da yazdığı bir başka şiiri *La Belle Dame Sans Merci*'de, doğüstü bir konu ele alıp onu başarılı bir şekilde incelemiştir. Aynı yıl yazdığı altı Ode, romantik dönemin ruhunu en iyi hissettiren eserleridir. Bunlar *Ode to a Gracian Urn*, *Ode to the Nightingale*, *Ode to Psyche*, *Ode to Indolence*, *Ode to Autumn* ve *Ode to Melancholy*'dir. Keats bu Odelerde 'synesthesia' denilen, bir duyunun başka bir duyuyla algılanmasına yer verdi. Beş duyuyu birden ustalıkla şiirlerinde kullanabilmesi, şairin en büyük başarısı olarak görülür.

Ode to Psyche'nin en çarpıcı yanı, Eros ile Psyche'nin bir ormanda yan yana yattıkları yerdir: sessiz, serin köklü, gözleri mis gibi kokan çiçekler arasında. Keats burada tek bir dize ile çiçekleri anlatırken hem işitme duyumuza, hem dokunma duyumuza, hem de koklama duyumuza yönelmiştir. *Ode to Indolence*'da yaz mevsimine uygun tatlı bir tembellikten bahseder. *Ode to Autumn*'da sonbaharın betimlemesi yapılır. Keats sonbaharı geleneksel olarak hüznle eşleştirmez. O, sonbaharda mutluluk, güzellik ve huzur görür. *Ode to Melancholy*'deyse hüznün yüceltilir. Burada tatma duyusu ile karşılaşırız. Hüznün ne olduğunu bilmeyenlerin, sevincin de ne olduğunu bilemeyeceklerini, ancak 'sevincin üzümünü duyarlı damağında ezebilenin hüznün de tadına varabileceğini' söyler. *Ode to a Gracian Urn*'da eski Yunan uygarlığına ve güzellik kavramına duyduğu sevgiyi anlatır. Üzerinde kabartmalar bulunan bir Yunan vazosunu tasvir eder. Ancak araştırmalarda Keats'in tasvir ettiği Yunan vazosuna dair bir iz yoktur. Keats muhtemelen bu vazoyu hayalgücü ile canlandırmıştır.⁴⁰⁰

Yunan mitolojisinden oldukça fazla etkilenmiş olan Keats'in büyük yapıtlarından biri olarak görüşen *Hyperion*'u zamanla çeşitli eklemeler yaparak

³⁹⁹ A.e. s. 663-664.

⁴⁰⁰ A.e. s. 667-668.

değiştirmiştir. şiirde, Yunan mitolojisi ile iç içe şairlik ve ahlaksal açıdan değerlendirmeler bulunmaktadır.

Annesi ve kardeşi gibi verem olan Keats, iyileşme umuduyla son aylarında İtalya'ya gitti. Vardıktan üç ay gibi kısa bir süre sonra, bugün Shelley-Keats müzesi olan evde 26 yaşında hayata gözlerini yumdu.

1788 yılında doğan George Gordon, Lord ünvanı taşıyan yakın bir akrabasının ölümü üzerine Lord ünvanı ve Byron soyadını aldı. Böylece on bir yaşında Lord Byron oldu. Harrow ve Oxford'tan mezun olduktan sonra Avrupa'da uzun bir tatile çıktı.

Romantik şairler arasında, yaşadığı dönemde Avrupa'da tanınan tek şair Lord Byron'dur. Goethe, kendi yanında ancak Byron'a yer verebileceğini söylemişti. Byron'un bu ününün nedeni, çok ses getiren eserleri olmasından ziyade renkli yaşantısının ilgi çekici gelmesidir. Ancak günümüzde durum tam tersidir. Diğer şairler sürekli incelenirken, kişiliği üzerine yazılan çok fazla eseri dışarıda bırakırsak, onu inceleyen yazılar çok daha az sayıdadır.

Byron romantik şairler arasında en öznel ve benmerkezci şairdir. Yarattığı Byronic Hero (Byron'vari Kahraman), renkli bir insan portresi çizmişti. Bu karakter toplumda haksızlığa uğramış, münzevi ve kopuktur. Diğer yandan da soylu ve gururludur. Dünyaya meydan okur, yakınındakilere derin bir saygı besler, gizemli olmayı da çok sever. Byron, yarattığı bu karaktere elinden geldiğince benzemek amacıyla büyük çaba göstermiştir ve başarmıştır da.⁴⁰¹

1812 yılında *Childe Harold*'ın ilk iki bölümünü yayınlayarak olağanüstü bir üne kavuştu. İngiltere'den dönmemek üzere ayrıldıktan sonra, İtalya'nın çeşitli

⁴⁰¹ 'Eserlerinde yarattığı karakterler için adeta maske atmış Byron vardır karşımızda. Okuyucuyla iletişim kurmak için kurmaca bir 'kendi' yaratır. Bu kurmaca 'kendi'lerden en eskisi Childe Harold'daki maskedir. Diğerleri Byron'ın buradaki maskesinin mutant geçirmiş halidir: Gavur, Korsan, Lara ve Manfred. Yalnızca Napolyon'a Ode'deki Napolyon, Byron'ın ilk tarihi 'öz-yansıma'sıdır. Bu yansıma İtalyan Ronesans döneminde yaşamış sayısız karakter dahil, Voltaire, Rousseau, Dante, Tasso ve Pulci'ye kadar uzanır.' Jarome McGann, *Hero with a thousand faces: the Rhetoric of Byronism*, **Byron and Romanticism**, Cambridge, Cambridge University Press, s.141-142.

şehirlerinde oturdu. İtalya’da tanıştığı sevgilisi Teresa’nın ailesinin etkisi ile İtalya’nın siyasi durumuna büyük ilgi duydu. Byron, Shelley gibi bir devrimci olamamıştı ama, zorbalığa kesinlikle karşı koyan bir liberaldi. Ulusların da kişilerin de özgürlüğü, Byron’ın içtenlikle ciddiye aldığı konulardan biriydi. Özgürlük kavramı tüm şiirlerinde görülür.⁴⁰²

“Yola çıktı Özgürlükler Adası’na doğru

Fırtına gibi rüzgarı alarak ardına.”⁴⁰³

Savunucusu olduğu ilkelerin sonuna kadar arkasında duran biri olarak Byron, bağımsızlık savaşı veren Yunanistan’ın Osmanlı ile yaptığı savaşta Yunanlılarla birlikte savaşmıştır.⁴⁰⁴ 1823’te Yunanistan’a gider ve 1824 yılında da buradayken hastalanıp ölür. Kendisi istememiş olsa da İngiltere’ye gömülür.⁴⁰⁵

Childe Harold’s Pilgrimage’in ilk 1812 yılında yayınlandı. Eserin kahramanı Harold, kendi ülkesindeki boş ve anlamsız yaşamından bıkararak, yabancı ülkeleri görmek ister. Tıpkı Byron gibi, onun gittiği ülkeleri gezer. Gördüğü yerlerde önemli savaşlara tanık olur, Napoleon ya da Rousseau gibi önemli kişileri görür. En son bölümde Byron, Harold maskesini çıkararak kendisi gibi konuşarak İtalya’yı anlatır. Buralarda yaşamış ünlü kişilerden bahseder. Böylece *Childe Harold* şiir biçiminde bir seyahatnameye dönüşmüş olur.⁴⁰⁶

Daha sonra Türk Öyküleri de denilen iki eseri yayınlanmıştır. İlki *The Giaour: A Fragment of a Turkish Tale* (Gavur: Bir Türk Öyküsünden Bir Parça) ve ikincisi de *The Bride of Abydos: A Turkish Tale* (Abydos’lu Gelin: Bir Türk

⁴⁰² Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, s. 689.

⁴⁰³ Lord Byron, *Don Juan*, Çev. Halil Göksel, İstanbul, YKY, 2013, s.61.

⁴⁰⁴ Lord Byron bu savaşta Türklere karşı olduğu için bulunmamıştır. İlkel olarak bağımsızlığa kavuşmak isteyen milletten yana olmuştur. Eğer büyük bir imparatorluğun içinde Türkler bağımsızlık savaşı verseydi, Byron şüphesiz ki Türklerle birlikte savaşır. Kaldı ki kız kardeşi ve annesine yazdığı mektuplardan Türklere karşı yakınlık beslediği, onların iyi yanlarını övdüğü görülür.

⁴⁰⁵ “ ‘Sizin kurtlarınızı bile beslemek istemem’ diyen şair, ölünün İngiltere’ye gönderilmesine pek razı olmazdı heralde.” Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, s. 691.

⁴⁰⁶ A.e. s. 692

Öyküsü)' dir. Bu iki öyküden sonra *The Corsair* (Korsan) adeta kapışılırcasına satıldı. Aynı yıl, Conrad kahramanını aynı tutarak iki kantolu *Lara*'yı yazar. *The Corsair* ile *Lara*'nın olağanüstü merak uyandırmasının nedeni, bunlarda anlatılan tutkulu aşklardan ve heyecan dolu serüvenlerden ziyade, okuyucuların Byron'la özdeşleştirdikleri baş kahramanların çekiciliği idi. Byron her ne kadar önsözde Conrad'ın kendisi olduğunu söylememiş olsa da, buna kimse inanmadı.⁴⁰⁷

Romantik şairlerin en romantigi olarak görülen Byron'un asıl başarılı olduğu tür taşlamalar olmuştur. Byron'da garip bir çelişki vardı: bir yandan kendi kişiliğini alabildiğince yüceltip sömürürken, bir yandan da Klasisizme özgü akılcı ve serinkanlı nesnellikten yanaydı. Yaşadığı dönemde Neo-Klasikleri savunan tek kişiydi.⁴⁰⁸ Baş yapıtı *Don Juan*'da da bunu bir kural olarak ileri sürmüştür.⁴⁰⁹

“Wordsworth'le ‘words words’ (laf laf) diye alay ederken, on dokuzuncu yüzyıl boyunca çoğunun şair bile saymadığı Pope'u ‘the most faultless of poets’ (şairlerin en kusursuzu) diye övdü. Gelgelelim kafasıyla Neo-Klasik ama duygularıyla coşkulu olan Byron'un romantik yanı da yadsınamazdı. Birbirine karşıt bu iki eğilimini *Don Juan*'da bağdaştırıp, Romantizm'ini denetim altına alınca, gerçekten büyük bir şair oldu.”⁴¹⁰

1819 yılında yayınlamaya başladığı *Don Juan*'ı yazmaktaki amacı, her konuda şakalaşarak kendi çağı hakkında epik bir şiir yazmaktı. *İlyada* nasıl kendi çağında epik bir şiir ise, *Don Juan*'ın da kendi çağının epik şiiri olduğunu savunur. Eserde baş kahraman *Don Juan* ülkeden ülkeye gezerken başından geçen olaylar anlatılır. Diğer birkaç eserinde de karşılaşabileceğimiz anlatımdan kopma *Don Juan*'da da mevcuttur. Hatta metnin içinde Byron kendisi de dile getirmiştir:

“Ancak döneym öyküme: Kabul etmeliyim ki

⁴⁰⁷ A.e. s. 696.

⁴⁰⁸ Goethe'nin, Byron'u kendisine yakın hissetmesinin nedenlerinden birisi bu olabilir.

⁴⁰⁹ A.e. s. 700.

⁴¹⁰ A.e. s. 701.

Bir yanlışımlı varsa, dağıtmaktır sözü o da

Bırakarak yalnız başına halkımı,

Ve açığa vurmak yerine sözlerimi, konuşmamdır kendi kendime”⁴¹¹

Lord Byron’ın, yaşadığı sırada Avrupa’da tanınan tek İngiliz şair olduğu daha önce belirtilmişti. Tarzı ile etkilediği Avrupalı pek çok yazar ve şair olmuştur. Bunlardan bazıları: Rusya’da Puşkin ve Lermontov, Almanya’da Heine ve Goethe, İtalya’da Francesco dall’Òngaro, İspanya’da Espronceda, Fransa’da Stendhal ve Musset, Polonya’da Mickiewicz’dir.⁴¹²

İngiliz romantiklerinde, en ön planda olan birinci ve ikinci kuşak şairler ele alındı. Elbette ki, İngiliz edebiyatındaki romantik yazarlar ve şairler ele aldığımız altı kişi ile sınırlı değildir. Ancak tarihsel olarak iz bırakmış olanlara değinmekle yetinilecektir.

⁴¹¹ Byron, **Don Juan**, s.171.

⁴¹² Peter Cochran, ‘Byron’s Influence on European Romanticism’, **A Companion to European Romanticism**, s.67-85.

3.4.3. Alman Edebiyatında Romantizm

Tüm Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Fransız Devrimi'nden Almanya'daki şairler ve yazarlar da etkilenmişler, devrimle birlikte yankılanan eşitlik, kardeşlik, özgürlük ilkeleriyle gelen esinle, çalışmalarında o dönemin ruhunu yansıtmışlardır. Alman romantikleri, Herder⁴¹³ ve Sturm und Drang çağının fikirlerini yeniden ele aldılar ve zamanla tüm Alman fikir hayatına hakim oldular.

Allen Wilson Porterfield, 1914 yılında yazmış olduğu *An Outline of German Romanticism* adlı eserinde, Almanya'da romantik dönemi 1766-1866 yılları arasında geniş bir dönem olarak ele almıştır ve parçalara ayırmıştır.⁴¹⁴

1766-1790 yılları arasındaki ilk dönem **Entstehen**⁴¹⁵ olarak adlandırılmaktadır. Bu periyod boyunca Lenz, Leisewitz ve onlar gibi yaklaşık on üç genç yazar, Rousseau'dan okumaya başlayarak ve Herder, Goethe ve Schiller tarafından da cesaretlendirilerek, Alman edebiyatında içerik ve form üzerinde köklü değişiklik yapmaya koyuldular. Kendi ilkel bölgelerindeki edebiyatın kibarlığından ve kuralcılığından sıkılıp, edebiyatın içeriğine kuvvet ve coşku, formuna da çeşitlilik ve cesaret koymaya karar verdiler. Pek çok değersiz taklit ortaya çıksa da, girdikleri yolda başarılı oldular.

1790- 1798 yılları arasında kalan ikinci dönem, **Reifen**⁴¹⁶ olarak adlandırılır. Bu dönem, ilk döneme göre daha karmaşık ve hararetlidir. Romantik hareketin

⁴¹³ “Herder, soyut usun zıddı olarak canlı ustan bahseder. Canlı us somuttur, varoluşun, bilinçdışının, usdışının, anlıklığın içine, yani karanlık, yaratıcı, güden-güdülen yaşamın ta içine dalar. ‘Yaşam’ Herder’de yeni, coşkulu bir tını kazanır. Bunun yankısı çok uzaklardan duyulur. Herder ile karşılaşmasından kısa süre sonra Goethe, Werther’ine şunları söyletecektir: Her yanda yaşamı, yalnızca yaşamı buluyorum. Herder’in yaşama felsefesi, Sturm und Drang’ın –ve sonradan da romantizmin- deha kültünü tetiklemiştir. Buna göre yaşamın, özgürce akarak yaratıcı gücü geliştirebildiği kimseler, deha olarak görülüyordu. O zamanlar sözde ‘güç dehaları’ hakkında gürültülü bir kült başlamıştı: bunun çoğunluğu poz ve gösterişti, ama tabii kıvrak ve özgüven dolu poz ve gösterişlerdi bunlar. Sturm und Drang’ın ruhu, güya herkesin içinde daha iyi bir benlik olarak uyuyan ve nihayet dünyaya gelmeyi bekleyen dehanın doğumuna yardım etmek ister.” Rüdiger Safranski, **Romantik-Bir Alman Sorunsalı**, Çev. Ali Nalbant, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2013, s. 19.

⁴¹⁴ Porterfield, **An Outline of German Romanticism**, s.xvii.

⁴¹⁵ Bu zaman dilimi, Romantik akımın oluştuğu, başladığı tarihlere işaret ettiğinden Almanca’da, oluşmak, meydana gelmek anlamlarına gelen Entstehen kelimesi kullanılmış.

⁴¹⁶ Olgunluk çağı.

ateşleyicisi niteliğindeki eserler bu dönemde karşımıza çıkar: Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i, Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'si, Schelling'in *Philosophie der Natur*'u ve Wackenroder'in çalışmaları. Ayrıca bu dönemde kurulan ve bozulan arkadaşlıklara da şahit oluruz: Goethe ve Schiller, Schiller'in ölümüne kadar sıkı dost olmuşlardır. Aksine Schlegeller ise Schiller ile bozuşmuşlardır. Yeni bir dergi olan *Athenäum*'un kuruluşu bu döneme denk gelir. 1798'den sonra ise akılcılık tarih olmaya başlarken, romantizm bugün bildiğimiz anlamda, gerçekten kurulmuş olur.

Blühen⁴¹⁷ olarak adlandırılan üçüncü periyod ise 1798 – 1815 yıllarını kapsar. Romantizm bu dönemde ulaşabileceği en yüksek noktadadır. Böyle ilham verici bir çağa, Almanlar tarafından daha önce tanık olunmamıştı. Wackenroder, Novalis, Herder, Kant, Schiller, Nicolai, Kleist, Wieland, Theodor Körner, Iffland ve Fichte, arkalarında harika eserler bırakarak öldüler. Bu dönemde on romantik doğdu, Mörike, Freiligrath ve Geibel bunlardan en önemlileridir. Schleiermacher, 'Tanrı içimizde', Fichte 'ego herşeye kadirdir', Schelling 'doğanın tini' diye vaaz vermeye devam etti. Bu dönem dramda Kleist ve Zacharias Werner'in çağıdır, filolojide ise *Kinder und Hausmärchen*, *Des Knaben Wunderhorn*, Shakespeare tercümelerinin ve Wilhelm Schegel'in karşılaştırmalı edebiyat üzerine yazdığı mektupların çağıdır. Eğer Alman romantikleri yaşadıkları dönemde Altın Çağlarında olduklarını biraz olsun farkedebildilerse, o, bu dönemdir.

Dördüncü dönem olan **Abnehmen**⁴¹⁸, 1815 – 1848 yılları arasındır. Romantizm yavaş yavaş kilo kaybetmektedir. Bu çağ, Henrich Heine'nin çağıdır. Bu dönemde yaklaşık yirmi romantik ölmüş, yalnızca bir tane, Herwegh doğmuştur. Bu dönem, bir önceki dönemin parlaklığıyla kıyaslandığında, o dönemin pek yanına yaklaşamaz. 1848 yılından sonra da sistematik Alman romantizmi tarih olmaya başladı.

⁴¹⁷ Çiçek açmak anlamına gelen kelime, romantik dönemin canlandığı dönemi tasvir etmektedir.

⁴¹⁸ Kilo vermek anlamına gelen Abnehmen, Romantik dönemin en tepe noktasından aşağıya inşi ifade eder.

Bergehen⁴¹⁹ devri denilen son evre, 1848 – 1866 yılları arasını kapsar. Bu dönemdeki romantizm pek de iyi eserler üretilmedi. Şiirsel olarak güzel bazı edebi eserler üretildi ancak yaşamın gerçekliğinden çok uzaktaydılar. Realistler, romantiklerin yerini aldılar ve onların üstünlükleri farkedildi. Son on sekiz yıl boyunca, soylarına ihanet niteliği taşıyan bir takım şiirler yazıldı ancak bunlar da romantizmin tamamen ortadan kaybolmasına yardımcı olacak kadar kötü nitelikteydiler.⁴²⁰

Yukarıda evrelere ayrılmış geniş bir Alman romantik edebiyatı tarihinden bahsedildi. Ancak tezde ele alınacak kısım, sistematik olarak oturmuş olan dönem olacaktır. Bu sebeple Almanya’da edebiyatta romantik akımın başlangıcı olarak 1798 yılını, *Athenäum*’un kurulmasını alıyoruz.

Alman romantik edebiyatına dahil olmuş isimler, Almanya’da oluşmuş iki gruba göre ele alınacaktır. Bu gruplardan ilki Berlin – Jena, ikincisi ise Heidelberg’tir.

Athenäum’un 1798’de Schlegel Kardeşler tarafından kurulmasıyla, sistematik romantik hareket Berlin’de başlamış oldu. Daha sonra Jena ile yer değiştirdi, en sonunda ise iki şehir arasında dalgalanarak devam etti. Parolaları ‘Aydınlanmaya karşı savaş, üst sınıfa karşı savaş’ idi. Bu grubun edebi alandaki liderleri Schlegeller⁴²¹, Tieck, Wackenroder ve Novalis’tir. 1798’den 1804’e kadar süren birlikteliklerinde, pek çok şeye karşı çıktılar. Kilise ve devlet ile ilgili bazı fikirleri, gerçeklik imkanı olmayan gıyabi kararlardı. Diğerleri, yabancı eserlerin çeviri yoluyla benimsenmesi, Hristiyanların klasik resime karşı olarak tanıtılması iyi niyetliydi. Ancak bunların sürdürülmesi, özellikle de ikincisinin sürdürülmesi, rahatsız edici bir belirsizliğe yol açmıştır. Novalis ve Wackenroder’in ölümü ve genel halkın okuyacağı ve okuyabileceği eserlerin azlığı, parçalanma fikrini aşırı derecede akla yatkın hale getiriyordu. Her birisi ayrıldı ve kendi yolunda ilerledi,

⁴¹⁹ Almanca’da dağ adresi anlamına gelmektedir.

⁴²⁰ Allen Wilson Porterfield, **An Outline of German Romanticism**, s. xx-xxiii.

⁴²¹ Schlegel Kardeşler ve Novalis hakkında detaylı bilgiye, ‘Alman Romantik Felsefesinin Ortaya Çıkışı’ başlığı altında, tezin son bölümünde yer verilecektir.

ancak yeni bir ekol oluşturmışlardı, ve bu okul Berlin-Jena Ekolü olarak adlandırıldı.⁴²² 1804 yılı geldiğinde, A. Wilhelm Schlegel, M. de Stael ile seyahatlerine başladı, Tieck İtalya'ya gitti ve Jena grubundan geriye bir şey kalmadı.

1773 yılında Berlin'de doğan Ludwig Tieck, Alman romantiklerinin babası Berlin-Jena grubunun kurucusu sayılırdı. Kuralcı ve gerçekçi olan babasından pek yüz bulamadı ama ona gereken cesareti, ona inanan ve hayalgücü geniş olan annesi verdi. Berlin'deki Friedrich Werdersches Gymnasium'undan sonra, sırasıyla Halle, Göttingen ve Erlangen'de üniversiteye gitti. Ancak bunlardan sadece Göttingen'deki İngiliz Edebiyatı bölümünü bitirdi. Ancak Erlangen de ona Wackenroder gibi bir dost kazandırmış oldu. Berlin, Jena, Dresden'de yaşadı, İtalya, Prag ve İngiltere'ye seyahat etti. Doğduğu kent olan Berlin'de 1853 yılında öldü.

Çok yönlü bir insan olan Tieck, Dresden'de bir tiyatronun yönetmenliğini yaptı. Taklitçilik konusunda ustaydı. Pek çok güvenilir kişi, eğer kendisini sahnelere adasaydı, döneminin en başarılı aktörü olabileceğini ileri sürmüşlerdir.⁴²³ Arkadaş edinme konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahipti. Kitap biriktirme konusunda takıntı denilebilecek kadar ileri gitmişti. Elli yıl kadar gut hastalığı ve romatizmadan muzdaripti. Bu hastalıklar onda melankoliye karşı yatkınlık sağladı. Çalışmalarına değinecek olursak Almanların eski cep kitaplarını yeniledi, daha iyi hale gelmesini sağladı. Sheakespeare'in propagandasını yapan öncülerden oldu. Cervantes'in çevirilerine bir model sağladı. Alman dilinin sadeleşmesine ve modern Almanca'ya geçişte önemli adımlar atılmasına önayak oldu.

Doğa tasviri, onun dilinde en güzel biçiminde başarıya ulaşır. En önemli eserleri, altının korkunç gücünü anlatan *Sarışın Eckbert* ve *Runenberg*'dir.

“Sanki düşler alemindeydi. Bir tepenin eteğine doğru iniyordu. Birden sanki bir köpek havlaması duyar gibi oldu. Kayın ağaçları hışırıyordu. Bir ara garip bir kuştan şu sözleri işitti:

⁴²² A.e. s. 31.

⁴²³ Robert Wernaer, *Romanticism and the Romantic School in Germany*, s.64.

‘Orman yalnızlığı,
Yeniden sevindiriyor beni.
Kıskançlık burada oturamaz,
Kötülük bana dokunamaz.
Yeniden sevindiriyor beni,
Orman yalnızlığı!’⁴²⁴

Anlattığı masalların zamansızlığı, bugün hala okunmasından anlaşılabilir. *Yaşamın Zenginliği Üzerine* hikayeleriyle, yeni devir romanın kurucusu olmuştur. *Çizmeli Kedi* adındaki komedi, romantik ironinin en güzel örnekleri arasında gösterilebilir.

Wackenroder, duygusal mizacı, büyük bir özenle organize oluşu, neredeyse bir kadının inceliklerine sahip olması bakımından Berlin – Jena grubunun en mütevazi ismiydi. Onun romantizmi basit, güzeli seven hakiki bir kalbin romantizmiydi. Bu sadelik, tüm bu iyi kalplilik ve içtenlik, onun romantizminin alamet-i farikasıydı.

1773 yılında Berlin’de doğan Wilhelm Heinrich Wackenroder, önce Berlin’de Friedrich Werdersches Gymnasium’da eğitim gördükten sonra Erlangen’de ve Göttingen’de hukuk okudu.

Wackenroder mutlu bir adam değildi. Olayların gidişatı ona karşıydı. İyi bir aileden geliyordu. Annesi hakkında elimizde çok fazla bilgi yoktur. Babası ise, mevki sahibi, büyük bir Alman ünvanına sahip bir hukukçuydu. Dürüst, düzgün ve iyi bir adamdı, ancak oğlunun ruhunun özelliklerini tam anlayamadığı görülür. Genç Wackenroder müziğe tutku derecesinde düşkündü. Müziği hayatının işi haline getirmek onun hırsıydı, ancak babası bu plana karşı çıkmış ve oğlunun Prusya’lı bir memur olma kariyerini takip etmesini istemiştir. Bu sebeple, genç Wackenroder hukuk çalışmıştır. Konserlere gitme, müzik hakkında konuşabileceği insanlarla

⁴²⁴ Ludwig Tieck, **Sarışın Eckbert**, Çev. İlhami Hakverdioğlu, İstanbul, İkinci Adam Yayınları, 2012, s.26.

tanışma şansı edinmiştir, ancak kendi mesleğinden de sürekli rahatsızlık duymuştur. Birkaç yıl mücadele etmesine rağmen, idealleri ve gerçeklerin kaba dünyası arasındaki çatışma ölümcül olmuş, 25 yaşında, 1798 Şubat'ında, genç yaşta ölmüştür. Bize Joseph Berglinger takma adı altında, yaşadığı mücadelelerin şiirsel bir kaydını, çoğunlukla otobiyografik şekilde bir deneme olarak bırakmıştır.

O büyük bir şair, yazar veya eleştirmen değildi. Onunla ilgili hiçbirşey özellikle büyük değildi. Yine de edebi denemelerinde, bize saf düşünme, dini inanç, form ve ruhun güzelliğine adanmış bir hayatın resmini bırakmıştır. Sanatsal yaşantısının sanatsızlığı ona, Novalis dahil, öbürlerinden farklı bir yer kazandırmıştır çünkü o tüm spekülatif felsefeden arınmıştır. Ancak yine de bir mistikti, çünkü Fra Angelico'yu dizlerinin üzerinde resim yapmaya iten, resim ve dinin, birbirini ayırt edememesine sebebiyet verecek kadar iç içe geçtiği bir dini inanca sahipti. O, sanatçının gücüne ilahi meditasyon sayesinde ulaştığına ve dünyaya yeni bir güzellik tanıtmak için Tanrı tarafından çağrıldığına inanırdı. “Tanrı beni dünyaya krallığının bilinmeyen mucizelerini göstermek için seçtiği için mutluyum, Tanrı’nın ihtişamına yeni bir altar inşa etmekte başarılı oldum.” demişti.⁴²⁵

Denemelerinde, bir sanat tercümanı rolünde görünür, uzmanlık alanı edebiyat değil müzik ve resimdir. Açıklamak gerekirse, bugün meşhur bir eleştirmen olarak anılacaksa da sanat konularında bir uzman değil, bir sanatsever, sanata tapan bir kişi olarak görünür. Wackenroder, yargılama yapmaz veya kriterler belirlemezdi, sadece tamamen insani bir şekilde kalbinden geçenleri söylerdi. Müzik hakkında konuşurken de, hevesliliği ve kişisel tezcanlılık özellikleri yüzeye çıkar ve kompozisyona daha net bir romantik tat katardı. O dönemde yaptığı denemeler basit olmakla birlikte, embriyolarında kendi ekolünün öncü fikirlerini içerirler: bireysellik, duygusallık, kozmopolitanlık, vatanseverlik, sembolizm, din, sır, arzu, tüm sanat türlerinin ruhsal kardeşliği, hayatın sıradanlıklarından bir uzaklaşma ve yerlerine müzik, resim ve şiirin güzelliklerini koyma arzusu.⁴²⁶

⁴²⁵ Robert Wernaer, **Romanticism and the Romantic School in Germany**. s. 57-58.

⁴²⁶ A.e. s. 58.

Tieck, Wackenroder ile ilk tanıştığında, ilk eserlerinde, özellikle *Die Sommernacht*'ta kanıtlarını gördüğümüz, arkadaşının çocuksu saflığı ve basitliğinden onda da birşeyler vardı. Bu özellik, bu iki adamı birbirine bağlayan sempatik bağı oluşturdu. Ancak, daha sonra Tieck'in garip zihni yüzeye çıktı ve romantik dönemi boyunca üzerinde kaldı. Daha sonraki nispeten realistik edebi eserleri dönemlerinde bile onu tam terketmedi. Neredeyse en baştan itibaren, *Abdallah* (1792) ve *Das Grune Band* (1792)'da kendini gösterdi. Onu isimlendirmek, oldukça kompleks bir varlık olduğu için kolay değildir. Biz onu sınırlandırılmamış, disiplinsiz bir hayal olarak adlandırabiliriz. Zengin bir hayal gücü, tüm gerçek şairlerde bulunan bir yetenektir; ancak gerçekten güzel eserler ortaya çıkmasını sağlayabilmesi için sıkı bir eğitimden geçmesi gerekir. Tieck'in doğasına böyle bir eğitim çok uzaktı. Hayatının belirli dönemlerinde, hayal gücünün onu tamamen ele geçirmesine izin vermiştir, ve kendisini ona serbestçe teslim etmiştir, görüntüler, fikirler, duygular sınırsızca ve koordinasyonsuz bir şekilde, onun fazlasıyla hazır ve eğitimsiz kalemine akmıştır. Wackenroder daha sonra bu sorunun farkına varmış ve arkadaşını dizginsiz bir şekilde eleştirmiştir. Mektuplarının birinde, kendilerinin küçük sevimli fikirler ve şekiller serpiştirdikleri kendi şiirlerine aşık şairler olduğunu, “güzelliğin anlık görüntülerini her yerde gösteren, ama güzelliğin tam mükemmelliğiyle varolmadığı eserler” oluşturduklarını yazmıştır. Bu stilin şairin dehasını yok ettiğini düşünmüştür. Çünkü ona göre, her şair ve sanatçı eserinin becerebileceği en iyi şekilde oluşturmak için inançla çabalamalıdır. Bu Tieck'in ana sorununu çok iyi tanımlamaktadır: ‘güzelliğin anlık bir görüntüsü’, ancak nadiren ‘tüm mükemmelliğiyle güzellik’ bulunması. O, kelebek olmayı arı olmaya, güneşte yaşayıp oyalanmayı, bal toplamaya, şiirsel haller ve şekillerle oynamayı, sabırlı çalışmalar sonucu gerçekten sanatsal bir eser oluşturmaya yeğlemiştir. Bu sebeple, romantik döneminde yazdığı eserlerin çoğu ciddi bir amaçtan ve kesinlikten uzaktır.⁴²⁷

Heidelberg Grubunda değineceğimiz isimler Achim von Arnim, Clemens Brentano ve Josef von Eichendorff olacaktır. Ancak Heidelberg grubuna geçmeden önce, Almanya'da romantik dönem için önem taşıyan bu iki grubun benzerlikleri ve ayrımlarına kısaca değineceğiz.

⁴²⁷ A.e. s. 60-61.

Berlin – Jena grubu ile Heidelberg grubunun idealleri ve yönelimleri aşağı yukarı benzerdi. Daha geniş anlamda birine Kuzey diğetine de Güney diyecek olursak, Kuzey eleştirel, Güney ise yaratıcıydı. Berlin – Jena’nın romantizmi ile Heidelberg’in romantizmi arasındaki temel fark, saygın yayın organları olan dergileridir. Berlin – Jena grubunda Schlegel Kardeşlerin kurduğu, bu gruptaki diğer romantik edebiyatçıların da çeşitli konularda yazdıkları yazdılar ile katkıda bulundukları *Athenäum* dergisi vardı. Heidelberg’de ise, editörlüğünü Arnim, Brentano ve Görres’in yaptığı *Einsiedler – Zeitung* ya da *Trösteinsamkeit* dergisi vardır. *Einsiedler – Zeitung*’un kitap formunda yayınlanmış 412 sayfası ve yüz farklı makalesi vardır. Birkaç tanesi hariç, çoğu makale Germen ana fikri üzerine yoğunlaşmıştır.⁴²⁸

İki grup arasında genellemeler yapacak olunursa, Berlin – Jena romantizmi, eleştirel, felsefi, yabancı ve popüler değildi. Buna karşılık Heidelberg romantizmi ise, yaratıcı, şiirsel, Germen ana fikrine yoğunlaşmış ve popülerdi. Berlin, ironiyle doluydu, geniş görüşlü, şiirsellikten uzak, spekülative ve form olarak mükemmeldi; Heidelberg daha insancıl, ulusal, okunabilir, şiirsel, grafik ve içerik açısından daha zengindi.⁴²⁹

Heidelberg grubunda ele alınacak olan ilk isim Achim von Arnim’dir. 1781 yılında Berlin’de doğan Ludwig Joachim von Arnim, soylu bir aileden geliyordu. Berlin’deki Joachimsthalsches Gymnasium’una gittikten sonra o zamanlar popüler bir bölüm olan fizik okumak için Halle Üniversitesi’ne gitti. Daha sonra Göttingen Üniversitesine girerek matematik, fizik ve eczacılık alanlarında çalışmalarını sürdürdü. Göttingen’deyken Goethe ve Brentano ile tanışıklığı başladı. 1801-1814 yılları arasında yerleşik bir hayat sürmedi. Güney Almanya, İsviçre, Fransa, İngiltere, Hollanda ve Rhine bölgesinde seyahat etti; 1805-1807 yılları arasında Heidelberg’de Brentano, Görres ve Grimm Kardeşlerle yakın temaslarda bulundu. Daha sonra Berlin, Göttingen, Heidelberg, Weimar ve Königsberg’de yaşadı. 1811 yılında Clemens Brentano’nun kardeşi olan Bettina ile evlendi; mutlu bir evlilik hayatı ve yedi çocukları oldu. 1831 yılında Berlin’de öldü.

⁴²⁸ Porterfield, *An Outline of German Romanticism*, s.55.

⁴²⁹ A.e. s. 56.

Arnim, sadık bir protestan, cömert bir centilmen, soylu bir vatanseverdi. Alman romantizminin en cana yakın isimlerinden birisiydi. Günümüzde tanınmasının en önemli sebeplerinden birisi *Das Knaben Wunderhorn* adlı eseridir. Bu eserde o, çoğunlukla ahlaksal, vatansever, ulusal girişimle ilgilenirken, eserin diğer yazarı olan Clemens Brentano ise, konunun estetik kısmı ile ilgilendi. Bunun dışında dramalar, pek çok lirik eser ve kısa hikayeler de yazmıştır. En önemli eserlerinden bir diğeri de *Die Kronenwächer*'dir. Arnim, Herder'in öğrencisi iken, Goethe'nin de hayranıydı.⁴³⁰

Arnim'in aşk hikayelerinden biri olan *Die Kronenwächer* mükemmel bir şekilde başlamaktadır. Sahne, Waiblingen'in çan kulesinde, kule bekçisinin kuledeki küçük dairesinde ve onun değerli, balık etli karısı etrafında anlatılmaktadır. Bekçinin karısı yüksekteki evinde o kadar şişmanlamıştır ki, dar merdivenlerden artık aşağı inememektedir. Bu sebeple ilk kocası öldükten sonra, kulenin yeni bekçisiyle evlenmekten başka şansı kalmamıştır. Ancak, kendisine göre de kuleden inememesinin tek sebebi, baş dönmesi problemi sebebiyle merdivenlerden aşağı inememesidir.⁴³¹

Achim von Arnim, romantik dönemin en orjinal zihinlerinden birisidir. Edebiyatta tuhaf ya da garip severler, bu şairi diğer Alman şairlerine kıyasla daha cazip bulacakları aşikardır.

Alman edebiyatında bu kadar fark yaratan Arnim'in pek tanınmaması ise çelişkidir. Bu çelişkili durum hakkında Henrich Heine, *The Romantic School* adlı eserde, şöyle bir neden ileri sürmüştür:

“Ün kazanma konusunda Arnim'in başarısızlığının özel nedeninin Katolik arkadaşları arasında fazla Protestan kalması olduğuna inanıyorum; öte yandan Protestanlar da onun gizliden gizliye Katolik olduğunu ileri sürmüşlerdir.”⁴³²

⁴³⁰ A.e. s. 57.

⁴³¹ Henrich Heine, *The Romantic School*, Tr. By. S. L. Fleishman, New York, Henry Holt and Company, 1882, s.158.

⁴³² A.e. s. 155.

Arnim, ölümün şairiydi, yaşamın değil. Tüm yazdığı eserlerde gölgeler içinde geçen bir hareket vardır, figürler acele ile süzülürler, kelimeleri dudaklarının kıpırdamasından anlarız, seslerini duyamayız. Sıçrarlar, güreş yaparlar, amuda kalkarlar, sonra usulca yaklaşp kulaklarımıza ölü olduklarını fısıldarlar. Arnim'in çekiciliği yarattığı bu korkutucu ve ürpertici karakterlerden gelir. Cazibesi, bir çocuğun gülümsemesi gibidir, ama ölü bir çocuğun.⁴³³

Eserleri, özellikle *Der Auerhahn* eseri derin şiirsel duygular taşır. Açılış sahnesi büyük şaire yaraşır şekildedir, en kasvetli 'ennui' nin kesin ve gerçekçi bir resmidir. Ölen Alman Prensi'nin üç oğlundan birisi, kendi başına, terkedilmiş bir salonda oturmaktadır ve kendi kendine konuşmaktadır; bacaklarının masanın altında çok uzadığından ve sabah soğuğunun dişlerini birbirine çarpmasına sebep olduğundan yakınmaktadır. Kardeşi, iyi huylu Frank, rahat bir şekilde oturmaktadır, ölmüş babasının kendisine çok büyük gelen kıyafetlerini giymektedir. Üzgünce, eskiden bu saatlerde babasının tuvaletinde yardımcı olduğunu, babasının kendisi için çok sert olan bir ekmek parçasını nasıl kendisine fırlattığını, ve bazen babasının keyfi yerindeyken nasıl ona tekme attığını söyler. En son hatırası, iyi genci göz yaşlarına boğar ve babasının artık kendisini tekmeleyemeyeceği ile ilgili bir ağıt yakar.⁴³⁴

Arnim'in değinmek istediğimiz bir başka eseri de Clemens Brentano ile birlikte hazırladıkları *Des Knaben Wunderhorn*'dur. Bir avcının borusuna atıfta bulunan, bir Alman halk şiirleri ve şarkıları derlemesidir ve Baden Büyük Dukalığında, Heidelberg'de basılmıştır. Kitap, 1805'de ilk cildi, ve 1808'de iki cilt olacak şekilde toplam üç baskıda yayınlanmıştır.

19.yy Romantik ulusalcılığında, bu derleme önemli bir idealleştirilmiş halk bilimi örneğiydi. *Des Knaben Wunderhorn*, Almanca konuşulan dünyada çok popüler olmuştu, zamanının en etkili yazarlarından Goethe, *Des Knaben Wunderhorn* 'un 'her evde kendine bir yer edindiğini' söylemiştir.

Arnim ve Brentano, örneğin İngiliz Thomas Percy gibi dönemin diğer şarkı derleyicilerine benzer şekilde, derlemelerindeki şiirleri özgürce değiştirmişlerdir.

⁴³³ A.e. s.157.

⁴³⁴ A.e. s.157.

Kendileri de şair olan her iki derleyici, kendi şiirlerini icat etmişlerdir. Bazı şiirler, o zamanın modern Almanca'sıyla uyumlu bir şekilde şiir ölçüsüne uyması için veya daha idealize, Romantik “halk stiline” (naturpoesie) uyması için değiştirilmiştir. Brentano, orijinal halk şarkılarının sıkı sıkıya korunmasından ziyade kendi eserlerini yazmayı amaçlamıştır.

Romantisizmin genç öncüleri, ulusalcı duygularla dolu olarak, kendilerini halk şarkılarındaki, peri masallarındaki, mitlerdeki, destanlardaki ve Alman edebiyatındaki Alman tarihi kökenlerini toplamaya ve çalışmaya adanmışlardı. Onların gözünde, modern medeniyetin negatif etkileri tarafından dokunulmamış herşey “Gesundung der Nation” (Ulusun Toparlanması) için fayalı ve iyiydi. Brentano'nun yön göstermesiyle Grimm Kardeşler de peri masallarını toplamaya başlamışlardır.

Bu derlemeden bazı eserler, Weber, Loewe, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Zemlinsky, Schoenberg, ve Webern'i içeren çok sayıda besteci tarafından müziğe uyarlanmıştır. Gustav Mahler, bu derlemeyi en sevdiği kitaplar arasında saymıştır ve şiirlerini hayatı boyunca müziğe uyarlamıştır. Dört *Lieder eines fahrenden Gesellen*'inin (Bir Yolcunun Şarkıları) ilkinin metnine 1884'de başlamış ve bu eser Wunderhorn şiiri *Wenn mein Schatz*'a dayanmaktadır. 1887 ve 1901 arasında, 2 düzine *Wunderhorn* metni yazmıştır. Bu metinlerin pek çoğunu ikinci, üçüncü ve dördüncü senfonilerinde kullanmıştır. 1899'da, bir düzine *Wunderhorn* eserinden oluşan bir seri yayınlamıştır. Bu eserler, biraz kafa karıştırıcı bir şekilde, basitçe “*Des Knaben Wunderhorn'dan Şarkılar*” olarak bilinmektedir.

Heidelberg grubunun bir diğer üyesi olan Clemens Maria Brentano, 1778 yılında Thal-Ehrenbreitstein'da doğdu. Clemens Brentano'nun aile bireylerinin de aydın kişiler olması, onun için büyük bir şanstı. Küçük yaşta ebeveynlerinin ölmesi sebebiyle teyzesi Luise von Möhn tarafından büyütüldü. Koblenz ve Mannheim'de hazırlık okullarına katıldıktan sonra 1795 yılında Langensalza'daki bir şarap ve zeytinyağı dükkanında çalıştı. 1797 yılında Halle Üniversitesi'ne girdi. 1798'de Jena'da bulundu, burada Wieland, Herder, Goethe ve diğer romantiklerle tanışma fırsatı buldu. Birkaç defa evlenip boşandıktan sonra, hayatının son on sekiz yılında

tamamen şairlikten kopup, kendini Katolikliğe adadı. Aschaffenburg'da 1842 yılında hayata gözlerini yumdu.⁴³⁵

Alman romantizminde en değişik karakterlerden birisidir. Brentano romantizm döneminde yaşamakla kalmamış, romantizmi yaşamıştır. Pek çok güzel lirik eser bırakmıştır arkasında. Bunun dışında komedi türünde *Ponce de Leon* adlı şiirini fragmanlar halinde yazmıştır. Bu fragmanlar mutlu bir taşkınlıkla ve canlılıkla doludur. Kendimizi maskelenmiş kelime ve düşünceler yumağına tanık olurken buluruz. *Prag'ın Kuruluşu*⁴³⁶ adlı trajedisi, antik efsanelerin ilham verici ruhunun ve gizeminin hissedildiği sahneleri içerir. Brentano ayrıca pek çok harika masal da yazmıştır.⁴³⁷ Ancak adının duyulması şimdiye kadar adı geçen eserleri ile değil, Achim von Arnim'le birlikte yazdığı *Des Knaben Wunderhorn* ile gerçekleşmiştir.

Alman romantik edebiyatında bir diğer önemli isim olan Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff 1788 yılında (o dönemlerde Prusya Krallığı'na bağlı, bugün ise Polonya sınırları içinde kalan) Upper Silesia'da doğdu. Erkek kardeşi Wilhelm Maria Magdelene ile birlikte Breslau'da Gymnasium'a gitti. Sonra sırasıyla, Breslau Üniversitesi ve Halle Üniversitesi'nde eğitim gördü. Halle Üniversitesi'nde Tieck, Wackenroder ve Novalis'in edebi eserleri ile tanıştı. Daha sonra Heidelberg Üniversitesi'ne gitti. Bu dönemlerde Arnim ve Brentano'dan etkilendi. 'Florens' takma adı ile yazılarını yazmaya başladı. Gönüllü olarak savaşta yer aldı. 1819 yılından itibaren çeşitli devlet kademelerinde görev yaptı. 1844 yılından sonra ise Viyana, Dresden, Berlin ve Neisse'de yaşadı. 1857 yılında Neisse yakınlarında hayatını kaybetti.⁴³⁸

Eichendorff döneminin önde gelen lirik yazarları arasındadır. Yazdığı şarkılara Schumann, Franz, Mendelssohn, Glück, Jensen, Churschmann, Bruch ve Brahms tarafından beste yapılmıştır. Eserlerini yazarken onu yönlendiren tema,

⁴³⁵ Porterfield, *An Outline of German Romanticism*, s. 60.

⁴³⁶ Geniş ölçekli bir drama olarak tanımlanabilecek eser, 1812'den sonra pek çok farklı versiyonlarda yazıldı ve 1814 yılında yayınlandı. Eser bir yandan dramatik formda poetik-ulussever tarihin bir türünü temsil ederken, diğer yandan da mitolojik bir proje olarak da anlaşılabilir. Bkz. Dennis F. Mahoney, *The Literature of German Romanticism*, USA, Camden House, 2004, s.132.

⁴³⁷ Heine, *The Romantic School*, s. 142.

⁴³⁸ Porterfield, *An Outline of German Romanticism*, s. 65.

insanın doğanı değişen modlarını ve güzelliklerini absorbe ederek mutluluğu bulmasıdır. O, ormanların, yolların, odunların, yeşil alanların, terkedilmiş bahçelerin ve yalnız şatoların şarkılarını yazdı. Doğanın sönük, dalgın, yansıtıcı, melankolik yanını temsil etti. Doğa hakkında felsefe yapmadı, onu sevip eserlerinde yüceltti.

Eichendorff'un en bilinen eseri *Aus dem Leben eines Taugenichts* adında, yolculuk ve aşk temalı bir romandır. Onun dışında, *Ahnung und Gegenwart* adlı uzun romanı, romantik gerçeküstücülüğün örnekleri ile doludur. Romanda, 'Wilhelm Meister'in, 'Ofterdingen'in, 'Florentin'in, 'Titan'ın, 'Sternbald'ın etkileri görülür.⁴³⁹

Christian Johann Heinrich Heine, 1797 yılında Düsseldorf'ta doğdu. Lise hayatını burada tamamlayan Heine, çocukluğunda, Fransa'ya sınır olması sebebiyle Düsseldorf'ta Fransız Devrimi'nin etkilerini yakından hissetti. Lise öğreniminden sonra amcasının Hamburg'daki bankasında çalışmaya başladı. Daha sonra ise ticaret hayatında şansını denedi, ancak bu işi de bir yıl sürdürebildi. Yine amcasının yardımı ile Bonn'da hukuk öğrenimine başladı. Bu dönemde Arndt ve August Wilhelm Schlegel'in derslerini takip etti. *Almansor* ve *William Ratcliff* adlı trajedilerini yazması da bu döneme tekabül eder. Ancak bu eserleri pek yankı uyandırmadı. Hukuk eğitimine Göttingen Üniversitesi'nde devam etti, buradan da Berlin'e geçti. Heine, tarih, edebiyat ve felsefeye hukuktan daha fazla ilgiliydi. Hegel'in öğrencisi oldu, Chamisso, Hoffmann ve Grabbe gibi edebiyatçılarla tanıştı. O dönemde hristiyan olmadığı için hukuk diplomasının bir işe yaramayacağından, din değiştirdi ve Hristiyan-Protestan oldu.

Heine, pek çok Avrupa şehrini gezmiştir. Ancak 1831 yılından sonra Paris'e yerleşmesi onun için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Almanya'daki bir gazetenin muhabirliğini üzerine almıştır ve Fransızlar ve Almanları fikir alanında birbirine bağlamak, aradaki iletişimsizlik, karşılıklı bilgisizlik ve güvensizlikleri kaldırma niyetine girmiştir. O döneme kadar bu konu ile ilgili Goethe ve Schiller etkisiyle Madame de Staël bu işle uğraşmıştır; onun başlattığını, Heine gerçekleştirmiştir. Fransız edebiyat çevreleri o dönemde bu kültürlü ve zarif adama açılırlar. Hugo, Dumas, Börne, Beranger, George Sand ve Balzac'la tanışır. 1841

⁴³⁹ A.e. s. 66.

yılında Paris’te evlenir. Omurilik rahatsızlığı nedeniyle yatalak olur, 1856’da Paris’te hayata gözlerini kapatır.⁴⁴⁰

Heine, *Şarkılar Kitabı* adlı eserinde yer verdiği şiirlerinde romantik bir genç ruhu yansıtır. Yalnızlık, terk edilmişlik, ruh gerilimleri, korkular, heyecanlar şiirlerinde yansıttığı duygulardan bazılarıdır. Bunların yanı sıra doğduğu toprakların geleneğine sıkı sıkıya bağlı olan şair, çağına özgü özellikleri de şiirlerine yansıtır. Doğa teması ise işlenen bir diğer unsurdur:

“İşte eski masallar ormanı!
İhlamur çiçekleri mis kokulu!
Ay ışığı güzel mi güzel,
Büyülüyor ruhumu.

Yürüdüm, yürüdükçe
Göklerde duyduğum bir yankıdır.
Bülbülün sesi bu; aşkı,
Aşk acısını şakır.”⁴⁴¹

Heine, *Seyahat Tabloları* adlı eseri ile yeni bir edebiyat türünün, fıkra ve gezi türünün doğmasına sebep oldu. Polemiği bir sanat haline getirdi. Alman ruhunu çok iyi bildiği ve devrinin en kültürlü adamlarından olduğu için, polemikten bir sanat eseri yarattı. İdealist geleneğe ilk o saldırdı, bu geleneğin güçlü yıkıcısı ilk o oldu. Heine’nin lirizmi de halk şiirine dayanır. Karamsarlığına tüm eserlerinde rastlamak mümkündür. Aklın, mantığın müdahalesiyle duyguları gemleyen romantik ironi, onun eserlerine sert bir nitelik eklemiştir.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Heinrich Heine, *Şarkılar Kitabı*, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982, s. 8.

⁴⁴¹ A.e. s. 15.

⁴⁴² A.e. s. 12.

Ernst Theodor Amadeus⁴⁴³ Hoffmann 1776 yılında Kant'ın da memleketi olan Königsberg'de doğmuştur. Romantik dönemin önemli isimlerinden birisi olan Hoffmann, çok yönlü bir sanatçıydı. Eleştirmen, şair, yazar, müzisyen, orkestra şefi, tiyatro yönetmeni, dekoratör ve karikatürist olmasının yanında Prusya devletinde bürokrat ve yargıç olarak da hizmet vermiştir.

Hukuk eğitimi alan Hoffmann, müziğe ve edebiyata olan ilgisi nedeniyle yaptığı mesleği yalnızca para kazanacağı bir yol olarak görüyordu. Alman romantik yazarları arasında en geniş okur kitlesine ulaşan kişi o olmuştur. Diğer romantik yazarlardan farkı, onun hayal gücü ve kurgularının gerçek dünya ve günlük hayatla bağlantılı olmasıdır. Hoffmann'a göre iç dünyamız, dolayısıyla düş gücümüz dış dünyanın etkisiyle harekete geçer ve dış dünyaya aktarılır. Bunun sonucunda iç dünyadaki düşler, fanteziler ve çarpışmalar dış dünyaya yansır. Hoffmann'ın masalları da doğaüstü olayları anlatır.

Taşlamacı ve karikatürist yanı ile bu dönemin ilgi çekici karakterlerinden birisi olmuştur. Romantisizmin ürkütücü yanını temsil eder. Hikayelerinde nimfa ya da perileri değil de ceset ve hayaletleri kullanmayı tercih etmiştir.⁴⁴⁴ Korkunç⁴⁴⁵ ve rahatsız edici yanları olsa da mizah her zaman ağır basar.⁴⁴⁶ Bir cinayetler dizisinin öyküsü olan Matmazel Scuderi'de örneklerini görmek mümkündür:

“XIV. Louis'nin görkemli sarayında kim vardır ki, gizli bir aşk ilişkisine girmemiş ve geç vakit sessizce sevgilisine giderken yanında zaman zaman kıymetli bir hediye götürmemiş olsun? Haydutlar sanki ruhlarla bağlantı kurmuşçasına, böyle bir hediyein götürüleceğini mutlaka öğreniyorlardı. Talihsiz adam aşk mutluluğunu

⁴⁴³ Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann olan adını, Mozart'a olan hayranlığından dolayı Ernst Theodor Amadeus Hoffmann olarak değiştirmiştir.

⁴⁴⁴ T.S. Omond, **The Romantic Triumph**, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1900, s. 291.

⁴⁴⁵ *Der Sandman* adlı hikayesinde, Kum Adam hikayenin kahramanı olan çocuğa şöyle tanımlanır: “Çocuklar yatmak istemezse gelen kötü bir adamdır o, çocukların gözlerine avuç avuç kum attığı için kanla dolan gözleri başlarından fırlayıp çıkar. O gözleri toplayıp torbasına doldurur ve yarımdaydaki bir yuvada oturan çocuklarını onlarla besler. Kum Adam'ın çocuklarının yaramaz insan çocuklarını gagalamak için baykuş gibi kıvrık gagaları vardır.” E.T.A. Hoffmann, **Seçme Masallar**, Çev. İris Kantemir, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s. 101.

⁴⁴⁶ A.e. s.viii.

tatmayı düşündüğü odaya çoğu kez varamıyor, kanlı cesedini dehşet içinde bulacak olan sevgilisinin odasının önünde, eşiğin üstüne devriliyordu.”⁴⁴⁷

Müzisyen kişiliği ile de saygın bir konuma sahip olan Hoffmann, kaleme aldığı yazınları ile pek çok kişiye ilham kaynağı olmuştur. Bamberg tiyatrosunda orkestra şefi ve besteci olarak görev aldığı sırada *Undine* adlı operasını besteledi. Offenbach, Busoni ve Reinecke gibi bestecilere ilham kaynağı oldu. Delibes, Kum Adam adlı hikayesinden esinlenerek *Coppelia* adlı yapıtındaki dans eden bebeği yaratmıştır. Çaykovski de *Fındıkkıran*’da Hoffmann’dan esinlenmiştir. Ayrıca eleştirmen kimliği ile de, Bach ve Beethoven’ın değerinin anlaşılmasına katkı sağlamıştır.⁴⁴⁸ Üretken bir besteci olmasına rağmen, yazarlığı ile ün saldıği için kendisine edebiyat kısmında yer vermeyi uygun bulduk.

1812-1822 yılları arasında Jakop ve Wilhelm Grimm Kardeşler meşhur *Grimm Masalları*’nı yayınladılar. Bu iki kardeş basit ve yalın anlatımın ustasıydılar. Anne Dorothea Viehmann’dan yani ‘masal kadını’ndan duydukları şekilde, aynen halk tonunu tutturmuşlardı. Masallar, Alman yenilenmesinin değerli bir yapı taşı oldu. Masallarda verdikleri derslerle topluma hem öğüt veriyorlar, hem yol gösterici oluyorlar, hem de iyi ve kötü örneği birlikte gösteriyorlardı.

Kedi ile Farenin Dostluğu isimli masalda, fareyi dost olmaya ikna eden kedi ile farenin hikayesi anlatılır. Kediye güvenen farenin sonunda başına gelenler ise olağan bir şekilde sonlandırılır:

“...Fare ne kadar kendimi tutayım, söylemeyeyim demişse de söz birden fırlamış ağzından. Kedi de bir pençe attığı gibi enselemiş fareyi, ağzına atıvermiş. Görüyorsun ya, dünya böyledir işte!”⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ E.T.A. Hoffmann, **Matmazel Scuderi**, Çev. Esat Nermi Erendor, İstanbul, Say Yayınları, 2004, s.25.

⁴⁴⁸ Hoffmann, **Seçme Masallar**, s. vii.

⁴⁴⁹ Jakop-Wilhelm Grimm, **Grimm Masalları 1**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Afa Yayınları, 1989, s. 15.

Romantiklerin etkisi altında tüm edebi alanlarda canlı bir derleme hareketi başlamıştı. *Des Knaben Wunderhorn* halk şarkılarının dolgunluğuna sahipti. Romantikliğin sevilen edebi türlerinden olan masal, özel olarak ilgi çeker. Çünkü burada olaylar, zaman ve mekana bağlı değildir. Olup biten her şey, olağan bir seyre sahip olmadığı için okuyucuda şaşkınlık ve merak uyandırır.⁴⁵⁰ Masalların zamandan bağımsız olduğuna dair en güzel örneklerden birisi *Uyuyan Güzeli*'dir:

“Aradan çok, ama pek çok yıl geçmiş; derken ülkeye yine bir prens çıkıp gelmiş, yaşlı bir adamdan dikenli çitin öyküsünü dinlemiş. Adam, çitin arkasında bir saray bulunduğunu, içinde Dornröschen adında dünya güzeli bir prensesin yüz yıldır uyumakta olduğunu, yalnız prensesin değil, kralın, kraliçenin, bütün saraydakilerin de yüz yıldır uyuduklarını prene bir bir anlatmış.”⁴⁵¹

Romantiklerin kalbinden geçen şey de tam da masalların ruhuydu. Sihirler, dönüşümler, duyularla açıklanamayacak esrarengiz olaylar masallardan başka nerede gerçekleşebilirdi ki? Hayal gücünü en üst mertebede gören romantikler için masallar, isteklerinin resmileşmiş haliydi.

“Bir varmış, bir yokmuş, evvel zaman içinde, kalbur saman içinde ülkenin birinde bir kral yaşarmış. Birbirinden güzel on iki kızı varmış kralın, hepsi bir salonda, yan yana sıralanmış yataklarda yatarlarmış. Akşam oldu mu kralın kendisi gelip kapıyı kızların üzerine kapar, sürmesini sürermiş. Sürermiş ama, sabahleyin gelip kapıyı açınca bir de bakarmış ki, kızların iskarpinleri dansetmekten paralanmış. Hiç kimse de bu işin nasıl olduğunu krala söylemiyormuş. Kral da tellal çıkarıp halkına duyurmuş ki, kim bu işin sırrını çözerse ona kızlarından beğendiğini verecek ve kendisi öldükten sonra da tahtını ona bırakacak, ama kim ben işin sırrını çözerim der de üç gün içinde bunu başaramazsa kellesi uçurulacaktır.”⁴⁵²

⁴⁵⁰ Wilhelm Vogelpohl, **Alman Edebiyatı Tarihi**, Çev. Yavuz Erkoç, Ankara, Orient Yayınları, 2005, s. 117.

⁴⁵¹ Jakob-Wilhelm Grimm, **Grimm Masalları 2**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Afa Yayınları, 1989, s. 284.

⁴⁵² Jakob-Wilhelm Grimm, **Grimm Masalları 3**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Afa Yayınları, 1989, s. 695.

Yukarıda başlangıcını verdiğimiz *Dansetmekten Paralanan İskarpınler* adlı masalda, kralın çözemediği olayı, bu işi çözmeye gönüllü olan bir asker çözer. Askere de olayı çözmesi için yolda rastgeldiği bir kadın yardım eder. Ona görünmez bir pelerin verir. Görünmez pelerin sayesinde en büyük kızın elini şıklatması ile yatağının içinden bir geçit çıktığını ve bu geçitten yer altında bir saraya prenslerle dans etmeye gittiklerini görür. Sonunda da, olayı çözebildiği için kralın tüm vaadlerine sahip olur. Sihirin, el şıklatmayla açılan gizli geçitlerin, görünmez pelerinin, günlük hayatımızda aslında hep tanık olduğumuz olaylar ve nesneler olarak gösterilmesi, dahası okuyucu tarafından yadırganmayıp aksine benimsenmesi masalların etkileyciliğinin önemli bir göstergesidir.

Romantikler için masalları sevilir kılan bir diğer husus da insan, hayvan ve doğa arasındaki bağlantının içten ve esrarengiz bir şekilde göz önüne serilmesidir. *Eşekçik* adlı masalda, sıpa olarak doğan bir prensin hikayesi anlatılmakta:

“Kral demiş ki: ‘Seni memnun edecek, burada alıkoyacak şeyi ah bir bilsem! Peki, benim güzel kızım la evlenmez misin?’ O zaman: ‘Evet,’ demiş sıpa, birden neşesi yerine gelmiş, keyiflenmiş, çünkü tam dilediği şeymiş bu. Kırk gün kırk gece toy düğün yapıp prensesle soylu sıpacık evlenmişler.”⁴⁵³

Masallar bizleri insanlığın en eski devirlerine, yitirdiğimiz basit durumlara geri götürür. Masallar ağızdan ağıza aktarılır, sık sık değiştirilir fakat özü hep aynı kalır.

Alman edebiyatında romantisizmi, genel özellikleri ve bu döneme ait isimlerin eserlerine giderek açık kılmaya çalıştık. Şüphesiz ki ele alınması gereken pek çok romantik edebiyatçı daha vardır. Ancak tezimize çizdiğimiz sınırlar doğrultusunda bu bölümü burada bitireceğiz. Buradan sonra Avrupa’da (Fransa, İngiltere ve Almanya’da) romantik dönemde resim sanatı üzerine bir pencere açmaya çalışacağız.

⁴⁵³ Jakop-Wilhelm Grimm, **Grimm Masalları 4**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Afa Yayınları, 1990, s.738.

3.5. Resimde Romantisizm

Romantik resmin ressamaları, klasikler gibi tarafsızlığı sürdürmek yerine, ilgili, meraklı ve özgün olmayı seçtiler. Sınırlarını çok fazla genişlettiler. Etkisini objelerin çevreleri ile, figürlerin manzara ile olan ilişkilerini gözlemleyerek yarattılar. Çizgiler, kıvrımlar ve yığınların kompozisyon içindeki ilişkilerini, dış dünyanın çeşitli görüşlerinin yeniden üretimi ve ilham alınacak malzeme olarak kullanmayı başardılar. Erken dönem romantik ressamlar için ilk defa dış dünya, ressamın görüş alanının içinde yüzdü denilebilir. Bakış açısının yerini bir gelenek ya da kural değil, bir standart aldı. Bu standartta göre ressam dışarıdan aldığı ve öznel olmayan fikri farketme çabası yerine kendini ifade etmeye başladı. Ressam bizzat ne düşünürse, kendisini nasıl hissederse eserlerinde de bunlar okundu. Romantik çağ, bir evrim olarak anlaşılabilir. Bu dönemin ressamaları varolan geleneğin yaptığı gibi ‘tekrar etmek’ yerine yeniden yarattılar. Aynı zamanda bu sanatçılar yalnızca duygusal değillerdi, daha genel anlamda yaratıcıydılar. Hayal gücünü kullanmakta ustaydılar. Tıpkı edebiyatta olduğu gibi resimde de yalnızca akıl ya da yalnızca duygu ile tatmin olmak yerine, hayal gücü ile ufuk açtılar.⁴⁵⁴

Barok dönemin dini resimlerinde, gökyüzü Tanrı’nın mekanıdır. Bakire Meryem, Rubens’in *Hiz. Meryem’in Göğe Kabulü* eserinde bulutlara yükselir, Tiepolo’nun *Dikenler ile Taçlandırma* adlı eserinde, arka plandaki bulutlar, İsa’nın dünyevi ızdıraplardan kurtulmasını temsil eder ve aynı sanatçının *Gethsemane Bahçesindeki Hristiyan adlı eserinde* eserinde, bulutlar, meleklerin farklı, tanrısal bir mekanda yaşadıklarını simgeler. Bulutların yanısıra ışık da, Simeon ve Anna’nın kilisedeki bir tasviri veya bir yeniden doğuş portesinde Tanrı’nın yeryüzünde varlığını sembolize eder. Fransız Devrimi ve Aydınlanma, Hristiyan dini kapsamındaki sanatın tarihi temellerini sarsmıştır. Sanatçı ve onun eserlerini geleneksel olarak destekleyenler – kilise ve soylular – arasındaki kısıtlayıcı bağlar ebediyen zedelenmişti ve bu yeni elde edilen özgürlük, artık sanatçıların kendi

⁴⁵⁴ W.C. Brownell, **French Art Classic and Contemporary Painting and Sculpture**, London, David Nutt in the Strand, 1892, s.49-52.

başlarının çaresine bakması gerektiği anlamına geliyordu. Yeni dünyevi fikirleri yansıtmak ve aynı zamanda dönemin sosyal ve politik olaylarını da resmetmek için, yenilikçi resim konseptlerine ihtiyaç duyuldu. Ancak, yeni kompozisyonlar genelde tanıdık bir görüntünün arkasına gizleniyordu, ışık ve bulutların halen resimde sembolik bir değeri vardı. Burada, dişi Özgürlük'ün üzerinde uçan Fransız Dehası'nın kanatlı figüründe – Fransız Devriminin insanlaştırılmasında – ve tırpan taşıyan, iskeletimsi Ölüm figüründe, yine benzer şekilde Afrikalı bir köle aracılığıyla sorulan, köleliğin Tanrı'nın iradesine uygun olup olmadığı sorusuna cevaben cennetten gelen bir fırtına tasvirinde de görülebilir. Bu sebeple sanatsal gelenekte, ışık ve gökyüzü sadece ilahi tecelliye değil, seküler aydınlanmayı da simgeler.

Romantik dönemin resim sanatında temsilcileri yine daha önce belirttiğimiz gibi Avrupa'nın üç ulusu olan Fransa, İngiltere ve Almanya üzerinden ele alınacaktır. Ancak bu üç ülkeye dahil olmayan, adını ve eserlerinden örnekler vermek istediğimiz iki isim daha var. Bunlar Heinrich Füßli ve Francisco de Goya'dır.

Romantik üslupta sanatçının iç dünyası üzerine yoğunlaşma fikri, İsviçre doğumlu ressam Heinrich Füßli tarafından benimsenmiştir. Aşağıda kendisinin ürkütücü olarak kabul edilen eserlerinden örneklerle yer verilecektir.

Resim 3.6: Der gerächte Neger – 1806/07



Kaynak: Hamburg Kunsthalle

Aşağıda *Karabasan* adlı, izleyicide tedirginlik ve korku duygusunu harekete geçiren Füssli'nin erken dönem romantik eseri bulunmaktadır. Resimde, bir karabasan içinde sıkışıp kalan kadın, savunmasız şekilde yatağında uzanırken bedeni üzerine bir iblis çökmüş ve küstah bakışlarını izleyiciye dikmiştir.

Resim 3.7.: Albtraum– 1781



Kaynak: Detroit Sanatlar Enstittüsü

18. yy'ın ortalarında dünyaya gelmiş olan İspanyol ressam Francisco de Goya, uzun yıllar saray ressamlığı yapmasına rağmen halkı yakından ilgilendiren toplumsal olaylara karşı da kayıtsız kalmamıştır.

Resim 3.8: 3 Mayo 1808 – 1814⁴⁵⁵



Kaynak: Madrid Museo del Prado

Goya'nın⁴⁵⁶ yukarıdaki tablosunda 3 Mayıs 1808 yılında gerçekleşen tarihi bir olay anlatılmaktadır. Bir Fransız infaz mangası, Fransız işgaline karşı ayaklanan İspanyol asilerin gerçekleştirdikleri eylemler sebebiyle ceza olarak Madrid'teki sivilileri katletmektedir.

⁴⁵⁵ Resimdeki odak noktaları ise : “1) Stigmata: İnfaz edilmek üzere olan, diz çökmüş adamın sağ elinde açıkça görülen stigmata benzeri işaret, onun şehitliğini ima eder ve İsa ile özdeşleştirilmesini pekiştirir. Bu, adamın çarmıha gerilircesine göğsünü açıp kurşunlara hazır duruşuyla da vurgulanır. 2) İzdırapla başını tutan adamın pantolonu: Merkezdeki beyaz gömlekli figür ile başını tutan, boya lekeli pantolonuyla onun yoldaşı olan figür de dahil olmak üzere, tüm İspanyolların kıyafetlerinde Goya'nın cesur ve etkileyici fırça darbeleri göze çarpmaktadır. Ancak aksine, infaz mangasının kıyafetleri daha soğuk ve düz boyanmıştır. Romantizm'in ruhuna uygun olarak sanatçı, İspanyolların içinde bulunduğu kötü durum karşısında takındığı duygudaşığa dikkat çekmektedir. 3) Kırmızı kan: İnfaz edilmiş kurbanın yerde yayılan koyu kırmızı renkli kanı, resmin geri kalanındaki sade ve nötr renk tonlarıyla çarpıcı bir kontrast yaratır. Öldürülmek üzere olan adamın beyaz, parlak gömleği ve sarı pantolonu da kontrast yaratan istisnalardan olup bunlar, izleyicinin dikkatini figürün an meselesi olan ölümünün trajikliğine odaklayacak şekilde doğrudan kurbanın üzerine düşen tek bir parlak ışık kaynağıyla aydınlatılmışlardır. 4) Dua eden eller: Papazın elleri büyük bir tutkuyla boyanmıştır. Birbirine sıkıca kenetlenen ellerin gerginliği, bir yandan ölenler için dua ederken bir yandan da kendi ölümüne hazırlanmanın yaşattığı dehşeti vurgular. Papazın yüzündeki ızdırap, yakından açıkça gözlemlenebilir ve inandırıcı ayrıntılar içermektedir.” Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, s. 271.

⁴⁵⁶ [http://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya#mediaviewer/File:El Tres de Mayo, by Francisco de Goya, from Prado in Google Earth.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya#mediaviewer/File:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg) Sanatçı hakkında daha detaylı bilgi için Bkz. Ed. Fisun Demir, **Goya**, Çev. Aykut Hakverdi, Venedik, Dost Kitabevi, 2011.

Resimde Romantisizm bölümü, romantik dönem ressamlarının kısaca yaşamları ve eserleri üzerinden şekillenecektir. Bu bölümde, Berlin - Alte National Gallerie, Dresden- Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden - Galerie Neue Meister, Paris – Louvre, Paris - Delacroix Müzesi ile Moskova - Puşkin Müzesinde yapmış olduğum gözlemler ve çekmiş olduğum eserlerin fotoğraflarını kullanacağım.

Kullanacağım görsel materyallerin amacı, romantik dönem ressamlarının eserleri ve dönem hakkında bir perspektif sağlamaktır. Dönemin ruhunun çalışmalarına nasıl yansıdığını gösterebilmek için gözlem yapabildiğim kadarıyla elimde olan materyallere tezimde yer vereceğiz. Örneklerin sayıca çokluğu nedeniyle ve tezimize çizdiğimiz sınırlardan dolayı her ülkeden önde gelen bir ressamın çalışmalarını diğer sanatçılara göre daha detaylıca ele almaya çalışacağız.

3.5.1. Fransız Resim Sanatında Romantisizm

Romantik resmin hızla yükselişe geçtiği dönemden önce Fransa’da, kurtuluş savaşları ve mutlakiyetçi rejimin yeniden kurulduğu bir restorasyon dönemi yaşandı. Napolyon’un şöhreti 1814-15’te artık tarih olmuştu. Waterloo Savaşı’nda hezimete uğradıktan sonra tahttan indirilmiş ve İngilizlerin esiri olmuştu. Devrim zamanında idam edilen eski kralın kardeşlerinden 18. Louis tahta çıktı. Cumhuriyeti yıkıp yeniden monarşiyi getirdi. Bu da devrimin getirdiklerinin silinmesi demekti. Bir yandan da Napolyon’un yandaşları takip edilip, tutuklanıyordu. Fransız Devrimi’nin anavatanında romantisizm ancak hüküm sürebilmeye başlamıştı. O zamana değin Jacques Louis David ve akademili otoriteler resim alanında tartışmasız söz sahibiydiler. Ancak Napolyon’un düşüşü onların da nüfuzunu kırmıştı. Fransa’da romantisizm özellikle kendisini konu seçiminde göstermiştir. Ülkenin o dönemki siyasal çalkantıları büyük oranda konu olmuştur, ayrıca ressamların egzotik ülkelere sığınmaları, renklerin tuvalde kullanımını artırmıştır.⁴⁵⁷

Romantisizm döneminin resim dalında Fransa’daki yansımalarını Eugène Delacroix ve Théodore Géricault üzerinden ele alacağız:

Güçlü kişiliği ve uzlaşmaz karakteri Eugène Delacroix’yi ondokuzuncu yüzyılın, hem insan hem de yaratıcı olarak etkileyici kişilerinin arasına sokar. Çağdaşları ve daha sonra da sanat tarihçileri, onu dönemin eserlerini dönüştüren dahilerden biri olarak görmüşlerdir.

Delacroix’nin üretken sanatsal kariyeri kolayca sınırlandırılmaz. Herkes bugün *Sardanapal’ın Ölümü*, *Kios Katliamı* veya *Halka Önderlik Eden Özgürlük* ‘ü bilir; biraz daha yakından ilgilenenler onun Victor Hugo, Frédéric Chopin ve George Sand ile bağlantısını öğrenir, ama bütün bunların dışında Delacroix, aynı zamanda 1830’lu yıllardan sonra Paris’te birkaç kamu binasını da süslemiştir, o bir sanat eleştirmeni, bir oymacı ve ünlü *Journal*’ın yazarıydı. O, bir adamın yaşamı ve

⁴⁵⁷ Anna-Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptcıoğlu, Almanya, Literatür Yayıncılık, 2005, s. 60.

zamanı hakkında harika bir eserdi. Bu sebeple Delacroix'nin eserlerini, hatta estetik fikirlerini birkaç satırda toplamak imkansızdır.

Louvre müzesi, sanatçının en büyük eserlerini, Fransız resimlerine adanmış Cour Cairree ve Salle Daru odalarında sergiler.

Eugène Delacroix, Directoire zamanında dış işleri bakanı olan Charles Delacroix ile Victoire'nin çocuğudur. Hem politik gücü hem de sanat dünyasında itibarı olan bir ailenin çocuğu olarak, geleceği parlak görünüyordu. Ancak, babasını 1805'de sekiz yaşında, annesini de 1814'de kaybederek yetim kaldı. Bundan sonra 1821'e kadar kız kardeşi Henriette de Verninac ile yaşadı. Onu kısmen yetiştiren de kız kardeşidir. 17 yaşında François Riesener'in yardımıyla, ressam Pierre- Narcisse Guerin'in atölyesine girdi. Jacques – Louis David'in, klasik geleneğin şampiyonunun eski öğrencisinin yönetiminde resim ve çizim tekniklerini öğrendi.

Bu dönemde başka sanatçılarla tanıştı, özellikle Théodore Géricault ve Paul Huet ile arkadaş oldu. Géricault'nun eserlerinin gücü onu derinden etkiledi. İngiliz Richard Parkes Bonington ile tanıştı ve ondan suluboya ile İngiliz peyzaj okulunu öğrendi. Gainsborough, Turner ve Constable'a karşı sevgi duyardı. Rafael ve Rubens'in, eserlerinde uzun süreli etkisi olmuştur ve onların eserlerini kopyalamıştır. Delacroix ayrıca edebiyata karşı da tutkulu bir ilgi duyuyordu: Dante, Petrarka, Tasso, Byron, Shakespeare ve Goethe, eserlerine ilgi duyduğu yazarlar arasındaydı.

Salon'da ilk sergisini gerçekleştirdiği 1822'den 1830'a kadar, Eugène Delacroix, Romantik resim okulunun lideri olarak yerini sağlam bir şekilde oluşturmuştur. 1822 Salonu'nda, Delacroix hareket arayışı ve edebiyattan esinlenen, neoklasik yaklaşımdan uzaklaşmaya başladığını gösteren iki ufuk açıcı inovasyon içeren bir resim sundu. *Dante'nin Sandalı* ona, çok beğendiği bir sanatçı olan Antoine Jean Gros'un beğenisini kazandırdı.

Resim 3.9: La Barque de Dante – 1822 ⁴⁵⁸



Kaynak: Louvre

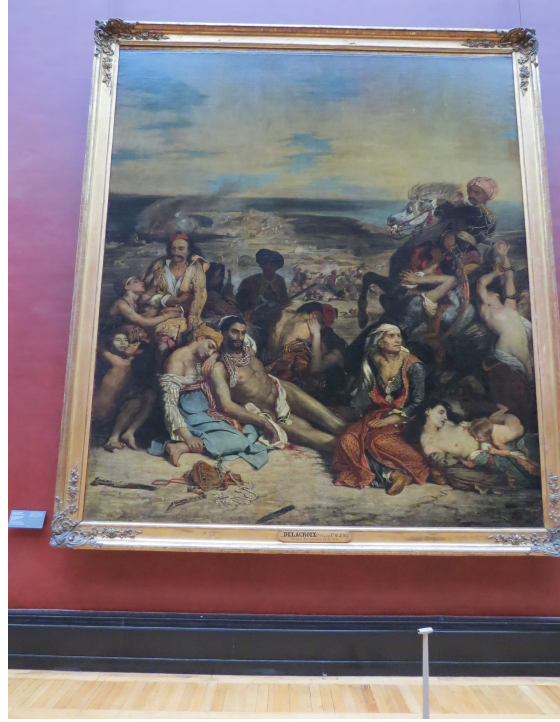
⁴⁵⁸ **Dante'nin Kayığı** ya da **Dante ve Vergilius Cehennemde**: Genç Delacroix tarafından Salon'da sergilenen bu ilk eser 1822'de Thiers tarafından şöyle selamlanıyor: "Hiç bir tablo büyük bir ressamın geleceğini bu tablo kadar iyi göstermiyor." Sanatçı, Dante'nin Cehennem'inden esinlenmiş yeni bir konu ile, kompozisyonun karanlık ve oldukça dramatik olarak ele alınmasıyla ve Melek Mikail'e ve Rubens'e referanslarla, resme, sonrasında romantik olarak nitelendirilecek yeni bir yön veriyor. (Bu yorum, Louvre Müzesi'nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır.) Ayrıca 1822 yılında Constitutionnel'de çıkan Adam Thiers'in bu eserle ilgili yorumunu Baudelaire de bizlere kitabında aktarmıştır: "Bay Delacroix'nın **Le Dante et Virgile aux enfers**'i (Dante ve Vergilius Cehennemde) büyük bir ressamın vaat ettiklerini, hiçbir tablonun boy ölçüşemeyeceği bir kesinlikte gösterir bize. Bu gürül gürül yetenek, diğer bütün eserlerde karşımıza çıkan vasatlık yüzünden biraz kırılan umutlarımızı tazeleyen ve bu öncülüğün işaretlerini veren bu üstünlük gücü, söz konusu tabloda özellikle fark edilmektedir. Dante ve Vergilius, Kharon'un rehberliğinde cehennem nehrinden geçerken resmedilmiştir, sandala binmek için etrafına biriken kalabalığı güçlkle yararlar. Yaşadığı anlaşılan Dante'nin teni, mahşerin korkunç rengine bürünmüştür; başında defne tacı bulunan Vergilius'a ise ölümün renkleri egemendir. Ebediyen karşı yakaya geçme isteğine mahkûm edilmiş zavallı ruhlar, sandala asılır: içlerinden biri boşuna bir çabayla sandala tutunur ve ani bir hareketinin etkisiyle yeniden sulara gömülür; bir diğeri kollarıyla asılır ve kendisi gibi sandalın bordasını yakalamak isteyenleri ayaklarıyla iter; başka iki kişi ellerinden kaçırdıkları sandalın tahtasına dişleriyle tutunmaya çalışır. Burada, manevi ıstırapın bencilliği, cehennemin umutsuzluğu açıkça görülür. Konu, abartılmaya çok elverişli olmakla birlikte, sanatçı beğenisindeki ağırbaşlılığı sergilemiş, söz konusu sahne açısından uygun olacak efektlere karar verme noktasında yerinde seçimlerde bulunmuştur – desene gücünü veren bu tercihler, dikkatsiz katı yargıçlar tarafından soyluluktan yoksun olmakla eleştirilebilir. Fırça darbeleri geniş ve sağlam, renk –biraz çiğ olmakla birlikte– sade ve güçlüdür." Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, s. 107.

1824’de, arkadaşı Géricault’un ani ölümünün çok etkilenecek, ilk manifesto-resmini, *Kios Katliamı*’nı ⁴⁵⁹ sergiledi. Bu eseri oluştururken sayısız eskiz ⁴⁶⁰ hazırlamıştır, bunların arasında Moreau-Nelaton Koleksiyonunda yer alan eseri *Mezarlıktaki Öksüz Kız* da bulunur. Niyeti, daha önce Géricault tarafından gerçekleştirilen subje ve ele alınması hakkındaki iki inovasyonu uygulamaktı. Başlamak için, din veya antiklikten değil, güncel bir olaydan bir subje seçti; subjeyi ele alması klasik resimsel kanunlara tersti, çünkü konu yapıdan ziyade renkle anlatılıyordu. Bu onu romantizmin ilerlemesini ateşli bir şekilde hazırlayan tam bir nesil ile güçlerini birleştirmeye itti: Hugo, Mérimée, Dumas, Chopin, Sand, Saint-Beuve, Gautier, Deveria kardeşler, Horace Vernet ve Théodore Rousseau.

⁴⁵⁹ Baudelaire, Orjinal adı **Scène des massacres de Scio** olan eseri **Les Pestiférés de Scio** olarak anar. Buna gerekçe olarak ise şunu gösterir: “Sıklıkla eleştirilen ‘ten renkleri’ni şaşkın eleştirmenler anlayabilsin diye, katliam (massacre) yerine vebalılar (pestiférés) diyorum.” Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, s.109.

⁴⁶⁰ Delacoix müzesinde sanatçının eskizleri sergilenmektedir.

Resim 3.10: Scène des massacres de Scio – 1824 461



Kaynak: Louvre

⁴⁶¹ **Scio (Chios-Sakız Adası) Katliamı Sahnesi:** ölümü ya da köleliği bekleyen Yunan aileleri. Yunan-Türk savaşının en dramatik dönemlerini gösteren bu etkileyici tablo, 1824 Salonunda romantizm tartışmasını başlattı. Parlayan renklendirme, merkezin olmaması, çizimin cesurluğu, betimlemenin belirsizliği o dönemin resminde yeni olan bir cesarete tanıklık ediyor. (Bu yorum, Louvre Müzesi'nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır.) Ayrıca burada bahsedilen savaşta Lord Byron asker olarak bulunmuştur.

Resim 3.11: Jeune Orpheline au cimetière – 1824⁴⁶²



Kaynak: Louvre

1826’da yüksek topikal subjelerin damarını takip etti ve *Greece Expiring or the Ruins of Missolonghi*’yi sergiledi. Aynı sene, bir arkadaşını, General Coestloquet’i La Carite-sur-Loire’de ziyaret etti, İngiliz resmine bir övgü olan ve palette olan ustalığını sergilediği *Av Ganimetleri*’ni resmetti.

⁴⁶² **Mezarlıktaki Genç Orpheline:** Delacroix bu hazin ve duygusal çalışmayı değiştirerek 1824 salonunda sergilenen Scio Katliamı Sahneleri tablosundaki bir genç adam için kullandı. (Bu yorum, Louvre Müzesi’nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır.)

Resim 3.12.: Nature morte aux homards – 1826/27 ⁴⁶³



Kaynak: Louvre

1827’de, *Sardanapal’ın Ölümü*’nü sergiledi, bir ressam olarak hedeflerini açıkladı ve bir skandala imza attı. Ingres tarafından oluşturulan cepheye karşı Eugène Delacroix dışavurum ve rengi ön plana çıkarttı. Onun kompozisyon hareketi neo-klasistlerin dikkatlice yapılanmış eserlerinden ne kadar farklı olduğunu bir kez daha vurgular. Aslında 17. yy’da başlayan bu tartışmada, resmî, resim dünyası tarafından en fazla saldırılan ressam⁴⁶⁴ oldu.

⁴⁶³ **Av Ganimetleri** de denen bu tablo, sanatçının 1826 yılında evinde kaldığı General Coetlosquet için resmedilmiştir. Delacroix’da seyrek rastlanan bir konu olan ve Constable’daki bir manzarada görülen bu natürmort, 1825’teki İngiltere seyahatinden kısa süre sonra yapılmıştır. (Bu yorum, Louvre Müzesi’nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır.)

⁴⁶⁴ Delacroix’e gelen eleştiriler hakkında Baudelaire şu yorumu yapmıştır: “Hakim bir ses, hükümranlığını ancak diğerlerinin pahasına ilan edebilir. Ezici bir beğeni, fedakarlıklar gerektirir; başyapıtlar da, doğanın çeşitli hülasalarından başka bir şey değildir hiçbir zaman. Bu nedenle, hangisi olursa olsun, büyük bir tutkunun sonuçlarına katlanmak, bir yeteneği taşıdığı bütün olanaklarla kabullenmek, dehayla asla pazarlık etmemek gerekir. Delacroix’nın deseniyle onca alay edenler, özellikle de önyargılı ve dayanılmaz ölçüde dar görüşlü insanlar olan ve yargıları bir mimarın

Resim 3.13: Mort de Sardanapale – 1827 ⁴⁶⁵



Kaynak: Louvre

1830’da, Hernani Çatışması’nın olduğu yılda, Delacroix’nın romantizm için savaşı başka bir ‘manifesto-resimle’, Fransız halkının galibiyetini sembolize eden *Halka Önderlik Eden Özgürlük* ile doruk noktasına erişti. Bu resim cumhuriyetçi ve edebi çevrelerin, özellikle de ona önemli bir resmi görev kazandıran Adolphe Thiers’in çok sempatisini kazandırdı.

yargısının olsa olsa yarısı kadar değer taşıyan heykeltraşlar, bunları hiç düşünmemiştir. Renk katmanının olanaksız, hareket katmanının ise çok güç olduğu heykel alanının, başlıca derdi hakeket, renk ve atmosfer olan bir sanatçıya söyleyecek hiçbir sözü yoktur. Bu üç unsur, ister istemez, biraz belirsiz konturları, hafif kararsız çizgileri ve gözüpek fırça darbelerini gerektirir. Delacroix bugün, düz çizgiler kültüyle özgünlüğü sakatlanmamış tek ressamdır; onun figürleri her zaman hareketli, kumaşları uçuşkandır. Delacroix’nın bakış açısında çizgi yoktur; çükü çizgi incecik bile olsa, muzip bir geometrici onun binlerce başka çizgi içerecek kadar kalın olduğunu her zaman varsayabilir; doğanın ezeli ebedi hareketliliğini yansıtmak isteyen koloristler için, çizgiler –gökkuşağında olduğu gibi- iki rengin iç içe geçip kaynaşmasından başka bir şey değildir.” Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, s. 115-116.

⁴⁶⁵ **Sardanapale’in Ölümü:** Scio Katliamları tablosunun ardından çıkan skandalın başarısını; Delacroix, Byron’un bir şiirinin resme özgür çevirisi olan bu yüce tablo ile tekrarlıyor. Kuşatılmış Sardanapale, geniş bir odunluğun tepesindeki yatağa yatmış, kadınlarının, kölelerinin ve atlarının boğazlanması emrini veriyor. Onun zevklerine hizmet etmiş hiç bir nesne ondan sonra hayatta kalmamalıydı. (Bu yorum, Louvre Müzesi’nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır.)

“Konusunu Bourbon Kralı X. Charles’ın tahtını Orléans Dükü Louis-Philippe’e bıraktığı Temmuz 1830’daki Paris ayaklanmasından alan resim, 1831 tarihli Salon Sergisi’nde sansasyon yaratmıştır. Delacroix, önemli bir anı betimlemiştir: 28 Temmuz’da cumhuriyetçi isyancılar önlerindeki son barikatı da yıkarlar. Özgürlük figürünün elindeki üç renkli bayrakta ve yerde yatan figürlerin üzerinde yer alan kırmızı, beyaz ve mavi renklerde sınırları seçilen, resmin merkezindeki piramidal çerçeve sayesinde sahnenin dramatik vurgusu artırılmıştır. Bu yapı, Delacroix’nın da figürlerinden biri olarak poz verdiği Medusa’nın Salı adlı resimde Géricault’nun kullandığı yapıya benzer. Delacroix bu resimde, modernizmle alegoriyi akıllıca dengeler. ‘Modern bir konuyu, barikatı, ele aldım’ diye açıklar sanatçı daha sonra ve ekler: ‘...ve ülkem için savaşmadıysam, en azından onun için resim yapabildim.’ Çağdaş giysiler içindeki silahlı kollarını sallayan sokak çocuğu (sağda), başında şapkasıyla burjuva (ki bu muhtemelen isyanda da bulunan Delacroix’dır), fabrika işçileri, askerler, öğrenciler ve uzakta görünen Notre Dame de Paris resme tarihsel bir gerçeklik katar. Özgürlük figürünün drapeli giysisi ve anıtsal duruşu, klasik gelenek ile eski usül tarihsel resim anlayışına gönderme yapmaktadır. Klasik fikirlerin cesur bir şekilde yeniden anlatımı olan bu resim, dönemin bazı izleyicilerin hayli şaşırtmıştır.”⁴⁶⁶

Delacroix’in resimde dikkat çektiği odak noktalarından bazıları şunlardır: 1. Bayrak: Delacroix bayrağın kırmızısıyla göğün maviliği arasında kontrast oluşturarak canlı renk tonlarının belirginleşmesini sağlar. Kontrast olan mavi ve kırmızı renklerin yan yana getirilmesi de son derece çarpıcıdır. Bayrağın rengi Özgürlük’ün ayağı altında duran mavi gömlekli işçinin giysilerinde tekrarlanır. Teknik anlamda bir uzman olan Delacroix, duyguyu ve mesajı güçlendirmek adına belli tonları ustaca yan yana getirir ya da renkleri farklı yerde tekrarlar. 2. Dışavurumcu gökyüzü: Delacroix’in gökyüzünü ele alış biçimi, şehirdeki mücadelenin karmaşasını yansıtır. Gökyüzünün doğal, parlak katmanları iç savaşın yarattığı parlak ateş ve puslu dumanla kontrasttır. Kullanılan teknik, romantizmin dışavurumculuğunu gerçekçi detaylara verilen önemle birleştirirken tarihsel zaman ve mekana bağlı kalarak duygunun iletilmesini de sağlar. 3. Özgürlük figürünün ayağı: Özgürlük’ün öne çıkan ayağının barikatın geçildiği noktaya yerleştirilmesi, savaşın önemli anlarından birini temsil eder. Üzerindeki giysinin dalgalanmış etek kısmı ise kompozisyona bir tür hareket hissi katarak olayın tarihi dönüm noktası olduğunu vurgular. 4. Gölge: Bolca gölgelendirilmiş alanlar Delacroix’in Antoine Jean Gros’dan etkilenerek geliştirdiği ışık-gölge oyunundaki ustalığını gösterir.

⁴⁶⁶ Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, s.272.

Parlak vurgulu yüksek kontrastların koyu renklerle bütünleşmesi, resme dramatik etki katar ve her bir temel figürün ayırdedilmesini sağlar.⁴⁶⁷

Resim 3.14: La Liberté guidant le peuple – 1830⁴⁶⁸



Kaynak: Louvre

Ancak, bu andan itibaren, Delacroix'nın estetik yaklaşımı değişmektedir. Tarih ressamlığının cazibesine kapılarak, 16.yy'ın Venedikli ressamlarına, Veronese, Titan ve Tintoretto, ve 17.yy Fransız ressamlarına, Nicolas Poussin ve Charles Le Brun'a karşı hayranlık duyarak, ve teorik sorulara şiddetle karşı olmasıyla, kendini zamanla 'saf klasist' olarak tanımlamaya başlamış ve *La Revue des deux mondes* ve *La Revue de Paris*'de pek çok makale yayınlamıştır. O dönemde dışavurumculuğa öncelik vermesine ve hatta renk için duyduğu tutkuyu ön plana

⁴⁶⁷ A.e. s. 273.

⁴⁶⁸ **Halka Rehberlik Eden Özgürlük** - 28 Temmuz: Delacroix arkadaşına 1830da şöyle yazmıştı: "Modern bir konu seçtim: bir barikat. Eğer vatani kazanmasaydım da hiç olmazsa onun için resmederdim" 10. Charles'ın düşüşünü ve Louis-Philippe'in tahta geçişini yaşayan, 1830 devrimini kutlayan bu tablo ile sanatçı o kadar güçlü ve orijinal bir modern alegori öneriyor ki kolektif imgeleme kendini yürüten özgürlüğün görüntüsü olarak kabul ettiriyor. (Bu yorum, Louvre Müzesi'nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır.)

çıkartmasına rağmen, yeni bir estetik bakış oluşturmuştur. 1830'da *Poitiers Çarpışması'nı* Duchesse de Berry için resmetmiştir ve 1831'de, ustalık dolu eseri *Liege Piskoposu Suikasti*'ni Salon'da sergilemiştir ve dönemin en önemli tarih ressamlarından biri olduğunu göstermiştir. Daha sonra Doğu'yu görmesiyle görsel tecrübesi artacaktır. 1832 yılında, onu Kuzey Afrika'ya birlikte seyahat etmeleri için davet eden Comte de Mornay ile tanıştı. Orada ışıık ve egzotik bir dünyayı keşfetti, ve bunun eserleri üzerinde çok etkisi oldu. Hayatı boyunca bu seyahatinden etkilenererek, seyahat esnasında çizdiği sayısız eskiz ve hayal gücü ile hatıralarının karışımını kullanarak resimler çizmeye devam etti.⁴⁶⁹

Böylece *Kendi Dairelerinde Cezayirli Kadınlar*, 1834'de dönüşüyle birlikte Salon'da sergilendi. 1841'de Salon tarafından alınan *Mogador'da Bir Yahudi Düğünü*, Doğu ile karşılaşmasının eserlerindeki etkisini gösteren başyapıtlar arasındadır.

Resim 3.15: Delacroix'nın Bazı Yazarlardan Etkilenerek Yaptığı Eserlerin Bir Derlemesi⁴⁷⁰



Kaynak: Louvre

*Don Juan'ın Boğuluşu*⁴⁷¹, *Rebecca'nın Tapınak Şovalyesi Tarafından Kaçırılışı*, *Ophelie'nin Ölümü*⁴⁷², *Hamlet ve Horatio Mezarlıkta* ile hep en sevdiği

⁴⁶⁹ Sanatçının bu seyahate ilişkin hatıraları ve seyahatten ne derece etkilendiği Paris Delacroix Müzesinde görülebilir.

⁴⁷⁰ Eserler soldan sağa sırasıyla: **Le Naufrage de Don Juan, Rebecca enlevée par le Templier, La mort d'Ophélie, Hamlet et Horatio au cimetière.**

⁴⁷¹ **Don Juan'ın Boğuluşu/Don Juan Boğulması:** Akıntının ortasında kaybolan sal teması kariyeri boyunca Delacroix'ya esin kaynağı olmuştur. Burada Byron'dan alınmış bir yorumlama verilmiş: yiyeceksiz kalmış Don Juan ve arkadaşları aralarından hangisinin kurban edileceğine dair kura çekiyorlar. (Bu yorum, Louvre Müzesi'nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır.)

⁴⁷² **Ophelie'nin Ölümü:** Hamlet'in 4.sahnesinde kraliçe Ophelie'nin ölümünü anlatır. Bir ırmağın suları üzerinde yüzerken göğsüne bastırıldığı bir çiçek tacını bir ağacın dalına asmaya çalışıyor. Bu sahne 19.yy sonundaki sembolizm kuşağına kadar başka bir çok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. (Bu

yazarlar olan Walter Scott, Byron ve Sheakespeare'e atıfta bulunmaktadır. Ayrıca yukarıdaki derlemeye ek olarak yine Don Juan'dan etkilenecek yaptığı bir resim daha aşağıdadır.

Resim 3.16: Après le naufrage – 1840-1847



Kaynak: Moskova Puşkin Müzesi

Delacroix, Ruben'in av sahnelerini ve vahşi hayvanlara karşı kendi tutkusunu hatırlayarak, dışavurum, vahşet ve hareket için sürekli arayışının da peşinde koşarak, aslanlar ve diğer kedigillerin resimlerini yaptı.

yorum, Louvre Müzesi'nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır.)

Resim 3.17: Lionne prête à s'élancer — 1863⁴⁷³



Kaynak: Delacroix Müzesi

⁴⁷³ **Atılmak Üzere Olan Dişi Aslan:** Bu gecikmiş tablo ile Delacroix, hayvanlar – özellikle de amatörler arasında çok bilinen kedigiller ile ilgili çalışmalar konusunda gençliğinden beri sahip olduğu düşüncelerini güçlü bir biçimde sunuyor. Kuzey Afrika seyahatinden etkilerin görülebildiği manzarada fırça vuruşu geniş, titreşim; gökyüzü, kayalıklar ya da toprağı belirtmek için renk tonları dışında resmedilmede bir farklılaşma yok. Kürk duygusu verilmesi için küçük, hızlı fırça darbeleriyle ve hacim kazandırmak için hayvanın gerilimini elle tutulur hale getiren bir ışık- gölge oyunu ile tek renkli kahverengi bir resimde önceden aslanın vücudunun eskizi yapılmış. (Bu yorum, Delacroix Müzesi'nde tablo için verilen yorumdan alıntıdır. Ancak şu dikkatlerden kaçmamalıdır: Delacroix Müzesi ve Louvre Müzesi'nde sergilenen sanatçının eserleri dönemsel olarak değişmektedir.)

Resim 3.18: Delacroix Müzesi’nde Sergilenmekte Olan, Lionne prête à s’élancer’daki Aslan



Kaynak: Delacroix Müzesi

1855’de, büyük rakibi Ingres gibi, Exposition Universelle’de kırk iki tane resim sergileyerek Charles Baudelaire’nin “Bu sanatçı benzersiz, öncülü ve benzeri olmadan, büyük ihtimalle ardılı da olmayacak olan, o kadar değerli bir halka ki hiçkimse yerini dolduramaz.”⁴⁷⁴ demesine sebep olacaktır.

1856’da sekizinci denemeden sonra, sonunda Instute’a seçilmiştir. 1830 ve 1840’larda karşı karşıya kaldığı vahşi saldırılar böylece son bulmuştur ve 1863’deki ölümünden önce resmi tanınırlık kazanmıştır. Sadece romantik hareketin lideri olarak değil, aynı zamanda çağının en önemli ressamlarından birisi olarak tanınmıştır. Hayranlarından Constant Dutielleux onunla ilgili ‘Herkesin onu Romantik Ekolün lideri olarak görürken, Delacroix’nın kendisini zamanımızın tek klassisti olarak görmesi çok gariptir.’ demiştir.

Delacroix’nın renk ve duygusallığına derin sevgi duyan Ingres’in dışavurumcu öğrencisi Théodore Chasseriau’dan, onun eserlerinin benzersiz renk anlayışı ve optik fenomenleri analiz şekli ile kendi izlenimci araştırmalarına öncül olduğunu belirten Paul Cezanne ve Claude Monet’e, yüzyılın sonundaki tüm

⁴⁷⁴ Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, s.126.

sanatçılar Delacroix'ye⁴⁷⁵ ne kadar çok şey borçlu olduklarını farkettiler. Paul Signac, 19. yy resimleri ilgili araştırmalarını topladığı eserine şu başlığı vermiştir: *De Delacroix au Neo-classicisme*.⁴⁷⁶

Fransız romantik ressamlarından bir diğer ele alacağımız isim ise Théodore Géricault'dur. Géricault ve Delacroix isimleri romantik döneme kazınmış yüce isimlerdir ve burada yerlerini koruyacakları aşıkardır. Géricault'un durumu "insan ve an" teorisini düşündürür. Onun çabaları, sarsılmazlığı, -acınası şekilde ölümünden sonraki – başarısı ona onurlu bir şöhret kazandırmıştır. Onun güç ve özgürlük örnekleri, ilk ardılı Delacroix'yi etkilemenin yanı sıra, heykeltıraş Rude'a ve hatta Millet'e kadar esin kaynağı olmuştur. Ancak onun şöhreti kurumlara baş kaldırması, ardıllarında yarattığı etki veya bir estetik hareketi canlandırmasına değil, kişisel başarısızlıklarına, şahsi değerlerine, resimlerinin ebedi ilgi çekiciliğine dayanmaktadır. *Medusa'nın Salı* takdire değer ve etkileyici bir eser olarak; çağdaşlığı sebebiyle ilgi merkezi olmasını ve tarihi önemi önemini kaybettikten çok sonra bile dramatik zindelik ve canlı tanımlamanın başyapıtı olarak kalacaktır.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Sanatçının eserlerinin yorumlanması ile ilgili yardımcı olabilecek bir kaynak olarak Bkz.: Margret Stufmann, Norbert Miller, Karlheinz Stierle, **Eugene Delacroix Spiegelungen**, Munich, Hirmer Verlag, 2008.

⁴⁷⁶ Alıntı ile belirtilmeyen, Delacroix ile ilgili bu bölümdeki bilgilerin bir kısmı, Louvre Müzesinde Delacroix'in eserlerinin sergilendiği salonlardan edinilen bilgilerden derlenmiştir.

⁴⁷⁷ Brownell, **French Art Classic and Contemporary Painting and Sculpture**, s.53-54.

Resim 3.19: Le Radeau de La Méduse – 1819⁴⁷⁸



Kaynak: Louvre

Medusa'nın Salı, tarihi bir resim büyüklüğündedir ancak tarihi bir resim değildir, ancak mitolojik veya dini bir resim de değildir, güncel bir olaydır. Sanatçı, stüdyosunda deniz kazasını mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde kopyalamak için yıllarca çalışmıştır. Hatta, salı inşa eden aynı marangoza salın bir kopyasını stüdyosunda inşa ettirmiş, boğulmuş cesetlere bakmak için morga gitmiş, mümkün olduğunca kesin bir eser oluşturabilmek için her detayı çalışmıştır, ancak yine de eser hiçbir açıdan fotografik değildir. Resimdeki aşırı güçlü ve duygusal görüntüyü oluşturmak için, tarih resmi tekniklerinin tümünü kullanmıştır. Mümkün olduğunca gerçekçi olmak için tüm çabalarına rağmen salı tekrar inşa ettirmesi, gazetelerdeki tüm haberleri okuması, hatta kaptanın yargılandığı mahkemelere gitmesi, kendisini

⁴⁷⁸ **Medusa'nın Salı:** Bu tablo, sadece üç sene öncesinde geçen bir olaya dayanmaktadır. Kısaca hikaye şöyledir: Afrika açıklarında seyreden bir ticari gemi bir fırtınaya yakalanır ve kaptan geminin batacağını anlar. Gemide yeterli cankurtaran sandalı olmadığı için, bir marangoza, tahtalardan bir sal inşa etmesini söyler. Kaptan ve tayfası, hakiki cankurtaran sandallarına binerken, kalan yolcuları sala bindirirler. Salı arkalarından kürekle çekmeyi planlarlar, ancak kaptan ilerleyemediklerini farkedince ipin kesilmesini emreder. 10 günün sonunda saldaki 150 kişiden ancak 15 tanesi sağ kalır. Gericault, ufukta kendilerini kurtaracak gemiyi ufukta gördükleri anı ve çılgınca gemiye el sallamalarını resmeder.

ölüm ve ölümlülük çerçevesinde bir zihin halinde tutmak için morga gidip kopmuş kafalar, kollar ve uzuvları incelemesi onun bu resme ne kadar odaklandığının göstergesidir. Tüm bunların dışında yine de resminde geleneksel dini resim ve tarihi resim öğeleri de vardır. Romantisizmde aslında sık sık gördüğümüz bir karışım olan bu tür, bu resimde de vardır. Bu resim, gerçek ve gerçek-dışının karışımını gördüğümüz bir resimdir.

Çalışma, insan ve doğa arasındaki ilişki ile insan ve insan arasındaki ilişki hakkındadır. Resimde varolan duygu akımına bakıldığında, bu resmin duygular hakkında olduğu görülebilir. Aynı zamanda bu resim duyguların fiziksel beden aracılığıyla yansıtılması hakkındadır. Gericault, Michelangelo'dan açık bir şekilde etkilenmiştir. Eğer resmin sol alt köşesinden başlayıp, boğulmuş oğlunun cesedinin başında yas tutan yaşlı adama bakarlarsa, yüzünde sonsuz ümitsizlik olduğu görülebilir. Sağ üste doğru bakmaya devam ederseniz, görülmelerinin neredeyse imkansız olmasına rağmen umudun zirvesinde insanların uzaktaki gemiye kendilerini göstermeye çalıştığı görülebilir. Sol alttan sağ üste doğru hareket ettikçe, şiddeti gittikçe artan bir iyimserlik görülür. Bedenlere bakarsanız, aralarında o kadar çok karanlık olduğunu görürsünüz ki, sanki uzuvları bireylere ait değil de bir çok-uzuvlu yaratığa aitmiş gibi görünür. Bunun köşegen boyunca arttığını ve uzaya doğru uzandığını görürsünüz. Ve bu köşegen, sol taraftaki gerçek dalgaya karşı gelen bir dalga gibidir. Bu bedenlerin tek bir harekette birleştirilmesi Gericault'nun barok sanattan ödünç aldığı bir şeymiş gibi görünür. Eğer Gericault'nun bu resim için oluşturduğu tüm skeçler incelenirse; (ki düzinelerce skeç ve pek çok yağlı boya skeci hazırlamıştır) üzerlerinde uzunca bir süre çalıştığı, salı izleyicinin alanına daha da fazla yaklaştırmaya çalıştığı görülebilir. Öyle ki, olay orta alanda değil, ön alanda değil, bizim alanımızda yer alır. Olay, izleyicinin alanına küçültülmüştür ve bizimle çok duygusal ve çok direk bir biçimde ilişki kurmaya çabalamaktadır. Sal, sanki çerçeveye çarpıyormuş gibi gözükmektedir ve büyük ihtimal kafası suyun altında olan ve kafası gözükmeyen beden, sanki kafası resmin çerçevesinin altında gizliymiş gibi gözükmektedir.

Bu resmin bir diğer önemli yönü, Gericault'un sadece bu güncel konuyu seçip tarihi resim boyutu ve stilinde resmetmesi değil, aynı zamanda politik açıdan da

hassas bir konuyu seçmiş olmasıdır. Problem, o insanları salda terkeden kaptanın, yeterli vasıflara sahip olmamasına rağmen kral tarafından atanmış olmasıydı. Yani bu resim monarşiyi suçlamaktadır ve Fransız tarihinin Restorasyon olarak adlandırılan döneminde olduğunu hatırlamak önemlidir. Monarşi bu dönemde geri dönmüştü, Fransız Devrimi kaybetmişti, Napoleon imparator olmuştu, sonrasında yenilmişti ve yozlaşmış bir kral bir kez daha Fransa tahtına oturmuştu. Dolayısıyla bu resmi sergilemek, bu yaraya bir kez daha tuz basıyordu.

İlginç olan, insanlığın bu resimde özsel formuna indirilmiş olmasıdır. Mahiyetin tüm ihtişam ve seremonisi ellerinden alınmıştır ve bu resim, insan ve onun özü hakkındadır. Ancak, neoklasizme bakarsak, David bize kendilerini bir dava için, doğru olan, özgürlük ve eşitlik için kurban etmeye hazır kahraman figürler vermiştir. Ancak burada sırf yozlaşma yüzünden, neredeyse ölmüş, ve pek çok hemşehrisiyle gerçekten ölmüş olan insanlar görüyoruz. Kahramanlık, amaç, vatanseverlik hiç yoktur. Burada artık, neoklasizmi çok geride bırakmış ve romantizme doğru ilerlemekteyizdir.⁴⁷⁹

Resim 3.20: La Monomanie du jeu – 1820 ⁴⁸⁰



Kaynak: Louvre

⁴⁷⁹ Resim hakkında detaylı yorum, Khan Akademi'nin sanat tarihçilerinin yaptığı sesli yorumlarından derlenmiştir.

⁴⁸⁰ Bu resim, Louvre'un Arkadaşları derneği tarafından alınmış ve 1938'de müzeye bağışlanmıştır. Louvre tarafından alınmasından önce, Baden-Baden'de bir doktorun koleksiyonunda şans eseri, Henri Harpignies ve Charles Jacque'a ait dört farklı resimle aynı anda keşfedilmiştir. Ancak, daha önceden tek tek satılmış olan kardeş eserlerinden ayrılmıştır.

Romantisizmin bir özelliği de aklın ve deliliğin araştırılması üzerineydi. Dönemin doktorları gibi, Romantikler zihinsel rahatsızlıkların etkilerinin rahatsızlığı çeken kişinin suratından okunabileceğine inanırlardı. Bu resmin parçası olduğu seride, Géricault aklıselimin sınırlarını uç noktalara kadar geçmiş kişileri resmeder. *Medusanın Salı* eserini tamamladığında kendisi de depresyondaydı ve belki de kati realizme olan açlığına bir tanık olması için, Salpêtriêre hastanesinin başındaki Dr. Georget kendisine akıl hastalarının portrelerini çizmesini tavsiye etmişti. Anlatım veya sembol için her tür teşebbüsten bağımsız olarak, bu eserin başlıca özellikleri teknik açıdan sağlamlığı, spontan fırça boyamaları, yeşil ve kahverengilerin uyumlu karışımı ve çarpılmış, yakaran beyaz çerçeveleli surat ifadesidir. İnsan ancak aklını yitiren bir kadının bu portresinin ciddi gücüne hayranlık duyabilir. Lyon Müzesi'ndeki ikinci bir kadın portresi ve Ghent, Winterhur ve Springfield'daki üç diğer erkek portresiyle birlikte, bu saplantılı birisinin resmi büyük ihtimalle 1820'lere dayanır. Géricault, akli dengesizlikleri sadece hayatın belli açlarına odaklanan, diğer açılardansa normal olan saplantılı kişilerden oluşan bir seri portreyi resmetmiştir. Bu bireyselleştirilmiş, aşırı derecede sezgisel eserlerde, ressam deliliğin spesifik türlerini işlemiştir: çocukların saplantılı olarak kaçıırılması (Springfield Sanat Müzesi), askeri deha sanrısı (Winterhur, Oskar Reinhart Koleksiyonu), kleptomani (Ghent Müzesi ve Lyon Müzesi) ve kumar (Louvre). Sanatsal değerlerinin yanı sıra, toplum ve psikiyatri arasındaki ilişkiye tanıklık etmesi açısından da kayda değer resimlerdir.

Sanatçının Louvre Müzesinde sergilenen aşağıdaki iki resmine, koleksiyonunun değişik öğelerinin de incelenebilmesi açısından bu bölümde yer vermeyi uygun bulduk.

Resim 3.21.: Scène de déluge



Kaynak: Louvre

Resim 3.22.: L'Épave



Kaynak: Louvre

3.5.2. İngiliz Resim Sanatında Romantisizm

19. yy İngiltere'sine baktığımız zaman, romantik sanatçıların eserlerinde izlerini göreceğimiz en önemli toplumsal olay Sanayi Devrimi'dir. Hızlı fabrikalaşma, demir yollarının örülmesi, kanal ve paralı yol sistemlerinin yaygınlaşması, pamuklu dokuma sanayiinin genişlemesi gibi sebeplerle, halkın yüzyıllardır sahip olduğu düzen ve stabilite alt üst olmuş durumdaydı.

1700lü yılların ortalarında İngiltere'de girişimci bir çömlekçi olarak işe başlayan, bugün ise seramik ürünlerinin satıldığı Wedgwood zincir mağazalarının kurucusu olan Josiah Wedgwood, ürettiği ilk ürünlerin zamanla mükemmel hale gelebileceğinden ve bunun bir devrim olduğundan Thomas Bentley'e yazdığı bir mektupta bahseder. Bu dönemde, özellikle sanatçıların karşı çıktığı yeni düzenin derinlerine biraz daha aşağıdaki pasaj ile yaklaşabiliriz:

“Thomas Bentley'e yazdığı bir başka mektupta fabrika organizasyonu ve iş bölümü konusundaki ilkesini şöyle özetlemiştir: ‘İnsanları hata yapmayacak makineler haline getirmek.’ Sonraları sıkça aktarılan bu ibare, o dönemdeki birçok girişimcinin yeni fabrikalarda üretim süreçlerini akılcı bir yapı içinde örgütlemek, bilgisizlik, beceriksizlik, tembellik, sarhoşluk, sıkıntı veya yorgunluk gibi nedenlerden doğan insan hatalarının önüne geçmek için sarf ettikleri gayreti özetlemektedir. İnsan hatasını önlemek, Taylorizm deneyimi gibi, hiç bitmeyen, günümüzün bilgisayarlaşma ve robotlaşma konusundaki eğilimlerinin de tanık olduğu bir projedir. Sanayi girişimcilerinin bu amacı, Marksistlerden, romantik şairlere ve sanatçılara kadar, sanayi kapitalizminin karşıtlarınca, sanayiciliğin erkekleri ve kadınları makinelerin sıradan uzantıları şekline sokan ve Wener Sombart'ın söylediği gibi ‘girerken ruhu soyunma odasında bıraktırıp’ insanlığın özünü yok eden eğilimlerini kötülemek için daima gündemde tutulmuştur.”⁴⁸¹

Romantisizm döneminin resim dalında İngiltere'deki yansımaları William Turner ve John Constable üzerinden incelenecektir.

1775 yılında Londra'da dünyaya gelmiş olan Joseph Mallord William Turner, annesinin akıl hastanesine yatması ile birlikte Londra'nın batısındaki Thames Nehri'ne yakın küçük bir kasaba, Brentford'ta yaşayan amcasının yanına gönderilir.

⁴⁸¹ Chris Freeman-Luc Soete, **Yenilik İktisadı**, Çev.Ergun Türkcan, Ankara, Tübitak Yayınları, 2003, s.51.

Bu dönemden itibaren ressamlık yeteneği hakkındaki belirtiler ortaya çıkmaya başlar. Yaptığı çizim denemelerinden sonra çalışmalarını babasının dükkanında sergiler ve küçük meblağlarla da olsa birkaç tanesi alıcı bulur. Turner'ın ilk dönem çalışmaları daha çok mimari üzeirne olmuştur. 1789 yılında, 14 yaşındayken Royal Academy of Art'a kabul edilir. Ertesi yıl ilk suluboya çalışması olan *A View of the Archbishop's Palace*, Lambeth ile Royal Akademi'nin yaz sergisinde yerini alır. İlk yağlıboya tablosu olan *Fischermen at Sea*'yi ise 1796 yılında akademide sergiler. Turner, Avrupa'nın pek çok bölgesine seyahat gerçekleştirmiştir. Bu seyahatlerin çalışmalarına farklı bakış açıları sağladığı söylenebilir. 1851 yılında ölen Turner'ın, diğer İngiliz ressamları arasındaki yeri, eserlerinde yansıttığı tarz bakımından ele alındığında farklı konumlandırılacak kadar özgündür.⁴⁸²

Turner'ı⁴⁸³ özgün kılan özelliklerden bir tanesi onun mevcut doğa anlayışının tam tersi bir anlayışı benimsemesi ve bunu eserlerinin merkezine yerleştirmesidir. O dönemde İngiltere'de hakim olan manzara resmine getirdiği fark; verici, besleyen, huzur veren doğa resminin aksine, acımasız, yıkıcı ve zalim bir doğa resmi ile karşımıza çıkmasıdır.

“18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarındaki hassasiyet, doğaya Hristiyan Tanrısı'nın müşfik bir uzantısı olarak, *O'nun cömert Sevgi*'sinde doğal bir bolluk diyarı olarak tasarlanmasına odaklanırken, Turner'ın, kötücül olmasa bile, ayrık ve acımasız betimlemesi rahatsız edici, hatta günahkarcaydı. Işığın, izlenimci yaklaşımla optik bir fenomen olarak ele alınışı kadar, ruhsal olanın, yüce olanın ima edilmesi yoluyla boyutlandırılması da eşit derecede önemliydi: Turner için ışık Tanrı'yı belirtiyordu. Daha sonraki resimlerinde, ışık artık tonsal değerleri yaratmak için bir gereklilik değildir, ama su üzerinde ışık, kontrol edilemeyen yangınlar, birşeyi çağrıştıran ay ışığı ve parıldayan gökyüzü olarak, esasen Tanrı'nın ruhunun ışınlamının önemini belirtmek için bol miktarda bulunur. Ölüm yatağında belirtilen “Tanrı Güneştir” özdeyişi İlâhi olanın tüm yaratılıştaki paralel hakimiyetinin ve ışığın tuvaldeki paralel elementinin saygı ile tanınmasıdır.”⁴⁸⁴

⁴⁸² Cosmo Monkhouse, **Turner**, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1879.

⁴⁸³ Turner'ın romantik dönem açısından oldukça önemli olarak görülen bir diğer eseri **Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway**'e '3.2. Romantisizmin Kaynakları ve Önromantisizm' adlı bölümde değinildiği için tekrar ele alınmayacaktır.

⁴⁸⁴ Yıldız Kılıç, *To See Clearly is Poetry: The Visual Narratives of J. M. W. Turner*, **Sanat Tarihi Yıllığı XXIII**, İstanbul, Kültür Sanat Basımevi, 2014, s.39-40.

Resim 3.23: Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps – 1812



Kaynak: Tate London

Küçük yaşlardan beri tuvalin başında olduğundan Turner, topografik çizim ve suluboyada ustalaşarak edindiği profesyonel uzmanlık sayesinde, kendisini doğa süreçlerinin bir parçasıymış gibi kabul edip, bu tür manevralar sayesinde özgürlük kazanmaktaydı. Kendisini bağımsız hissedişinin ilk sinyallerini, yukarıda da gördüğümüz *Snow Storm* ile gösterdi.

“Bu ‘Yüce’ temsilin tamamı, bütün olası seviyelerde onlarla çınlaması için aşamalandırıldı. Çınlama, gürültülü ve hiç bitmeyecek gibi. 1812’de olduğu gibi, Hannibal’in epik girişimini Napolyon’un ki veya Büyük Britanya’nın ki aynı derecede simgeleyebilir. Fakat hiç şüphesiz ki sezilere sesleniyordu; dünyanın yerinden oynadığı bir dönemde olduklarını ve sıradan ölümlülerin perişan bir biçimde büyük, karşı konulamaz güçlerin merhametine kaldıklarını söylüyordu.”⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, Çin, NTV Yayınları, 2009, s.310.

Resim 3.24: Slave Ship – 1840⁴⁸⁶



Kaynak: Museum of Fine Arts, Boston

Köle Gemisi'nde, ilk bakışta kırmızı ve turuncudan başlayarak bir renk yelpazesi ile karşılaşıyor. Bu tabloda da Turner'ın karakteristik özelliklerinden olan gün batımına yer verilmiş. Biraz daha dikkatle bakıldığında resmin sağ alt köşesinde bir dehşet anı görülüyor. Zincirlenmiş bir ayak ve bacak var. Resmin ana teması, dikkatlice incelendiğinde o etkileyici renk yelpazesi ve gün batımından uzaklaşıyor. Tabloda bize yakın olan bölümde de bir kıyım var. Uzakta ise köleleri taşıyan gemi görülebilir. Fırtınanın yaklaşmakta olduğu ise çok belli. Tuvalin sol tarafına baktığımızda, resmin geri kalanından çok daha farklı renkler kullanıldığını görüyoruz. Beyazlar, maviler, morlar ve griler.

Tablonun hikayesine gelecek olursak, bu tablo pek çok kez yaşanmış bir olayı canlandırmaktadır. Fırtına yaklaştığı için geminin kaptanı köleleri denize atmaya karar veriyor. Çünkü o dönemde sigortadan para almanın tek yöntemi buymuş. Eğer

⁴⁸⁶ Eserin tam ismi: **The Slave Ship, Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying—Typhon Coming on.**

gemideki köleler hastalıktan veya başka sebeplerden dolayı ölürlerse, kaptan sigorta şirketinden tazminat alamıyormuş. Tabloda bedenlerin bazı bölümleri görülüyor. Dalgalar ve renkler iç içe geçmiş vaziyette. Turner'ın bu eserindeki tarzı, doğanın güzelliği ile insanoğlunun acımasızlığı arasındaki tezatı gösterme üzerine kurulmuş. İngilizler 1833'te sömürgelerinde köleliği yasaklıyorlar. Fransızlar da bundan 15 yıl sonra köleliği yasaklıyorlar. Ancak Amerika'da kölelik İç Savaş'a kadar devam ediyor. Yani bu tablonun yapıldığı dönemde köleliğin hala geçerli bir durum olduğunu hatırlamakta fayda var. İnsanların birbirlerini alıp satmalarının ötesinde, bir insanın sadece para kazanabilmek için diğerlerinin canına kıydığı ve pek çok kez yaşanmış bu korkunç anların tuvalde canlanmasını görüyoruz.

Bu tablonun ilk sahibi, Viktorya döneminin ünlü sanat eleştirmeni John Ruskin'dir. Tablo daha sonra Boston'a getirilmiş ve köleliğin kaldırılması gerektiğine inanan ve bunun için çaba gösteren birisi tarafından satın alınmış. Ruskin *Modern Ressamlar* isimli önemli eserinde Turner'a da yer vermiş ve tabloyu şiirsel bir dille tanımlamıştır. Bu tablo, hem doğanın hem de insanoğlunun acımasızlığını gördüğümüz bir eserdir.

Resim 3.25: Tintern Abbey: The Crossing and Chancel, Looking towards the East Window – 1794



Kaynak: Tate Gallery London

Yukarıda gördüğümüz *Tintern Abbey*⁴⁸⁷, yapıldığı dönemin ‘harcanmış Gotik’ mimarisinin duygusan imgesine örnek olarak gösterilebilir. Turner’ın erken dönem eserlerinden biri olan bu eserde gelecek dönemde oturacak olan karakteristik bir takım özelliklere de rastlamaktayız: kullanılan insan figürlerinin önemsizlikle kıyaslayarak abartılmış bir ölçek ile küçük ve ezilmiş olarak göstermek, insan elinden çıkma olağanüstü gösterişte heybetli yapıların doğanın önüne geçilemeyen güçleri tarafından yavaş yavaş ortadan kaldırılması, sarmaşığın, görünüşte içine girilmezmiş gibi görünen duvarları inatla çevrelemesi ve saldırgan bir biçimde dal

⁴⁸⁷ Turner, Wordsworth’ün aynı adı taşıyan ve **Lyrical Ballads**’a eklediği şiirinden etkilenmiştir. Ancak iki yapıt arasında doğayı ele alma şekli tamamiyle birbirine karşıttır.

budak sarması, ışığın güzemli yüceltmelerinin düzenlenmesi harap olmuş mahzene dalgalanan bir görünüm vermektedir.⁴⁸⁸

Resim 3.26: The Fighting Temeraire – 1838



Kaynak: National Gallery London

William Turner'ın yaşadığı dönemin şartlarına ve hayata bakış açısını etkileyecek toplumsal olaylara odaklanacak olursak, O, Sanayi Devrimi ile şahlanan ekonomisinin teşvik ettiği askeri başarıları; ve her daim tetikteki donanması ile dünyaya yayılmış Birleşik Krallık'ta büyüdü. Kabaca 1760 ve 1830 yılları arasındaki Sanayi Devrimi, Büyük Britanya'ya büyük pozitif değişiklikler getirdi. Buhar gücü, fabrikalar ve mekanik süreçlerle dolu bir çağı açtı. Tekstil makinalarındaki yenilikler endüstriyel çıktıyı binlerce kat arttırdı, demir günlük bir inşaat malzemesi olmak için yeterince ucuz ve güçlü hale geldi, gaz lambaları insanların günün ve gecenin her saatinde faal olması anlamına geliyordu. Nüfus arttı, tüketici malları arttı ve orta sınıfta patlama oldu. Dünyanın sonsuza kadar değişmekte olduğuyla ilgili bir

⁴⁸⁸ Kılıç, 'To See Clearly is Poetry: The Visual Narratives of J. M. W. Turner', **Sanat Tarihi Yıllığı XXIII**, s.32.

anlayış gelişti. Ancak, tüm şeyler gelişmedi. Sanayi Devrimi'nde ortalama gelirin artmasına rağmen, yaşam standartlarının çoğunluk için dūřmesinin yanı sıra, kentsel yerleşim ve yeni fabrikaların şartları da kōtūleřti. ocuk işçiliği yasal olmanın ötesinde, beklenen birşeydi. Ekonomik başarisına rağmen, Sanayi Devrimi ciddi problemlerden arınmış değildi.

Turner'ın aklında, tam adı *The Fighting Temeraire Tugged to Her Last Breath to be Broken up* olan eserine başladığında, belirsizlik vardı. HMS Temeraire gemisi hakkında, dönemin tüm İngilizleri gibi bilgisi vardı. Temeraire, Napolyon'un yenildiği ve bir sonraki yüzyıl için İngiliz donanmasının hakimiyetini garantileyen, 1805'deki Trafalgar savaşının kahramanıydı. Ancak 1830'un sonlarında, Temeraire artık güncel değildi. 1812'de hizmetten emekli olduktan sonra, yüzebilen ama yelken aamayan bir dubaya dōnūřtürölümüřtü. 1838'de Thames Nehri'nden yukarı gönderilip, Londra'da bir tersanede hurda metal haline getirilene kadar, hapishane gemisi, yaşam gemisi ve depolama alanı olarak kullanıldı. Thames Nehri'nden geçişine tanık olan Turner, bunu meşhur resmi için bir esin kaynağı olarak kullandı. Pek çok ingiliz için, Temeraire ulusun uzun askeri başarılarının güçlü bir anısıydı ve Napolyon Savaşları'nın kahramanlarıyla canlı bir bağlantıydı. Sōkölmesi, tarihi bir dönemin kapanmasına işaret ediyordu. Turner, Temeraire'in kahraman geçmişini kutlar ve aynı zamanda modern günlük yaşantıyı herhangi bir savaştan daha derinden etkilemeye çoktan başlamış olan teknolojik değişimi tasvir eder.

Temeraire'i tuvalinin ortasına yerleştirmek yerine, Turner savaş gemisini tuvalin sol alt kenarına resmeder. Tekne için beyaz, gri ve kahverengi gölgeler kullanır, böylece gemi neredeyse bir hayalet gemi gibi görünür. Güçlü savaş gemisi, buhar motoru büyük akranını kontrol etmeye fazlasıyla yeterli olan küçük bir çekici gemi tarafından çekilir. Turner sahneyi, Sanayi Devrimi'nin yeni buhar gücünün tarihin ve geleneğin nasıl hızlıca yerini aldığını gösteren bir alegoriye dōnūřtürür.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Oxford İngiliz Sōzlüėü'ne göre, Turner'ın resminin başlığı, "ekilme" sōzcüėünün bir geminin başka bir gemiyi çekmesi anlamındaki ilk kullanımıdır.

Yaratıcı başlığa ek olarak, Turner sergi kataloğuna, Thomas Campbell'in *Mariners of England* şiirinden modifiye ettiği şu satırları eklemiştir: 'Savaş ve meltemi cesaretle karşılayan bayrak / Artık onun sahibi değil.'

Bu gerçekten de doğrudur: ordu tarafından özel bir şirkete satıldığını temsilen, Temeraire İngiliz Bayrağı yerine, beyaz bayrak dalgalandırıyor. Ayrıca, şiir geminin artık farklı bir işlevi olduğunu da kabulleniyordu. Temeraire eskiden bir savaş gemisiyi, ama artık değil.

Turner'ın tuvalinin farklı yerlerine boyayı uygulamasındaki güçlü kontrast da farkedilebilir. Temeraire oldukça detaylıdır. Eğer resimden biraz ötede durursanız, tekil pencereler, asılı halatlar ve geminin içi ile dışındaki dekoratif dizaynları farkedebilirsiniz. Ancak, güneşe ve bulutlara bakarsanız, bol miktarda boyanın tuvale çalındığını, bunun da kaos ve spontanlık hissi yarattığını görürsünüz.

Turner'ın hayatının bu dönemindeki her eserinde, *Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On)* ve *Rain Steam and Speed - The Great Western Railway* gibi, aynı efektleri kullandığını, ama *The Fighting Temeraire* 'in diğer eserlerine kıyasla, geminin doğal bir portesi olması sebebiyle ayrıldığını görülebilir.

Turner, *The Fighting Temeraire*'in en önemli eserlerinden biri olduğunu düşünmüştür. Resmi hiçbir zaman satmamıştır, bunun yerine diğer tuvaleriyle birlikte her zaman stüdyosunda tutmuştur. 1851'de öldüğünde, bu eserini ve sahibi olduğu diğer eserlerini ulusa bağışlamıştır. Eser, hızlıca İngiltere'nin sanayileşme ile ilişkisinin simgesi olarak görülmeye başlanmıştır. Buhar gücü, eski teknolojiye göre çok daha güçlü ve verimli olarak kanıtlamıştır, ama verimliliğin bedeli yüzlerce yıllık gururlu gelenek olmuştur.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Eser hakkındaki detaylı açıklamada Khan Akademi'nin sanat tarihçilerinin yorumlarından faydalanılmıştır.

Resim 3.27: Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth – 1842



Kaynak: Tate London

Yukarıda Turner'ın bir başka *Kar Fırtınası* eserini görmekteyiz. Ressam bu eserde yansıtmaktan çok yaratmakla ilgilenir. Vermek istediği mesajın amacı ise bir duyguyu ya da deneyimi görselleştirmekten geçer. Bu sebeple kendisine tema olarak belirlediği nesnelerin somut olarak tanınıp tanınmaması onu pek ilgilendirmez. Turner, resimdeki bu tarzından dolayı soyut resmin öncülerinden sayılır.⁴⁹¹

Londra'nın Suffolk bölgesinde büyüyen bir diğer romantik İngiliz ressam Constable'ın eserlerinde ise bu bölgenin ilham kaynağı olduğu açıkça görülebilir. Manzara resimlerinin büyük bir kısmında babasının sahip olduğu Flatford'daki değirmeninden ve civarındaki araziden esinlenmiştir. Aynı bölgedeki Stour Nehri'nin kenarında yer alan Willy Lott'a ait olan bir ev sanatçının çeşitli çalışmalarında kendisine yer bulur. Ona göre bu çiftlik insanı hırs ya da endüstri çağının getirdiği 'gelişim'den tahrip olmamış doğanın ve güvenliğin bir sembolüydü.

⁴⁹¹ Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, s.63.

Sanatçının özlemini duyduğu ve izleyicilerine aktarmak istediği o dinginlik hissini uyandıran, kır hayatına ilişkin pastoral bir manzaradır. Doğanın gökyüzünde, ağaçlarda, nehirlerde akan canlılığını yansıtabilmek için bol fırça darbeleri kullanmıştır.⁴⁹²

Resim 3.28: Study of the Trunk of an Elm Tree – 1821



Kaynak: Viktoria ve Albert Müzesi

Constable, Turner'ın çağdaşı olmakla birlikte tekniği onun kadar ileri değildi ve ona kıyasla daha muhafazakar bir yapıya sahipti. Ele alacağı konulara yerel, bilinen ve özel olana duyduğu özlemin bir işareti olan bilimsel ve tescilli bir merakla yaklaştı. Onun karaağacı yaşlı, yıpranmış, yosun tutmuştur. Ancak aynı zamanda da Londra'nın taşrasında bir mülke ait özel bir manzarada, arkada kalan çayırların üzerine bıraktığı gölgesiyle muazzam bir sütundur. Ressam bu eserle İngiltere'ye

⁴⁹² Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, s. 269.

dair ulusalcı hayalini cisimleştirmiş olur. Bu durum politik kavramlarla ifade edilecek olursa, muhafazakar bir hayaldir, fakat sanatsal olarak Constable'ı radikal manevralara yöneltmiştir. Sadece Karaağaç çalışmasının aşırı samimiliği değil, onun yeşili emen derinliği de önceleri İngiliz resim sanatına hakim olan tüm klasik tabulardan ayırır. Doğanın dokusunu kucaklama kararlılığı, 1821 tualinde kullanılan sert, koyu renk boyalardan farklı olarak, sonradan Constable'ı daha özgür bir işleme tarzına götürür: yağlıboyanın katreleri ve hafif vuruşları, ışık geçişlerini tekrarlayan dans sıçrayışlarını andırıyordu.⁴⁹³

Resim 3.29: The High Wain – 1821



Kaynak: National Gallery

Yukarıda gördüğümüz resim, hayal gücünden türetilmiş bir imaj değil, İngiltere kırsalında Suffolk bölgesinde yapılmış son derece yeşil, güzel ve kırsal bir bölgenin resmidir. Constable'ın, en çok bu tarzda yaptığı pastoral peyzajlarla tanındığından daha önce bahsedilmişti. Bu tarz resimlerde İngiltere kırsalını seçmesinin sebebi ise kendisinden önceki pek çok sanatçının resimlerinde İngiltere yerine yabancı ülkeleri resmetmeyi tercih etmeleridir. Bu sanatçılar İtalya'yı veya

⁴⁹³ Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, s.309.

Mora yarımadasındaki Arcadia bölgesi gibi, gitmek isteyeceğiniz veya sahip olmak isteyeceğiniz doğasıyla cennetten köşeler olan yerleri resmetmişlerdir. Constable'ın amacı ise spot ışıklarını İngiltere'ye çevirmek olmuştur. Resimlerinde vermek istediği mesaj, 'kendi ülkemiz de cennet gibi, İngiltere kırsalının güzelliğine bakın' amacını gütmektedir.

Resmin 1821'de yapıldığını tekrar hatırlarsak, İngiltere'de Sanayi Devrimi'nin yaşandığı dönemin ruhunu da hatırlamamız gerekir. Sanatçı, bu resmin eskizlerini kırsalda yapmıştır ancak resmin kendisini Londra'daki stüdyosunda boyamıştır. Bu resmi yaparken aynı zamanda İngiliz kırsalını tüketen Sanayi Devrimi'ni de gözlemlemiştir. Endüstrileşmeye bir tepki olarak, bu güzel, yeşillikler içindeki sakin kırsal yaşama tutunmuştur.

Esere bakıldığında evin nostaljik duygularla resmedilmiş olduğu izlenimi doğabilir. Çünkü resimde gördüğümüz yer gerçekten sanatçının babasına aitmiş. Yani bu resimde, endüstri çağı başlamadan, makineler devreye girmeden önceki döneme olduğu kadar, sanatçının kendi çocukluk dönemine duyduğu özlemi de gözlemleyebiliyoruz. Resimde sanatçının bu bölgeyi, toprağı, kendisine ne kadar yakın bulduğunu ve burası için duyduğu tutkuyu yansıttığını görebiliyoruz.

Sanatçının resme çok önem verdiği fırça darbelerini dikkatli bir şekilde kullanmasından açıkça belli olmaktadır. Örneğin, kıyıda duran köpek, nehrin ortasındaki adama ilgiyle bakıyor. Nehrin ortasındaki adam, kuru samanları taşıdığı bir at arabasına binmiş. Resmin ismi de buradan geliyor, Saman Arabası. Sanatçı ana temada yapılan işlere odaklanmış. Saman arabasındaki adam suyu geçiyor, atları var. Arka taraftaki kadın da nehirde giysi yıkıyor. İnsanlar çalışıyorlar, ancak aynı zamanda son derece sakin ve sessiz bir ortam olduğunu da hissedebiliyoruz. Constable, bu arazinin sahiplerinden birisiymiş, yani zengin bir sınıfa mensup ve burada gördüğümüz kişiler gibi fiziksel olarak çalışacak biri değil. Aslında onları tam anlamıyla çalışırken de göstermiyor. Çünkü gerçekten nehri geçmeye çalışan bir saman arabasına bakıyor olsaydık ortam bu kadar durgun ve sakin olmazdı. Eğer bu resmi dinleyebiliyor olsaydık, nehirden gelen su sesi, arabanın tekerleklerinden

gelen gıcırtı duyulurdu. Sanatçı burada İngiliz kırsalının güzelliğini gözler önüne seren anlık bir görüntü yakalamaya çalışmış gibidir. Sanatçının eserlerinde genelde bu tarz kırsal manzaralara rastlamak mümkündür.

Bu resmin o kadar çok reproduksiyonu yapılmış ki, orijinal resmin önüne geldiğinizde bunu zaten daha önceden görmüş olduğunuz hissine kapılıyorsunuz. Bu kadar çok taklidi yapılan bu resme ilişkin ilginç bir nokta da şudur: eser ilk sergilendiğinde pek ilgi çekmemiş. Sanatçı da resimlerini toplamış ve nispeten daha iyi tanındığı Paris'e gitmiş, İngiltere'ye bir süre sonra dönmüş. İngiliz halkı bu resmin ilk sergilenmesinde ilgi göstermemiş olsa da, şu anda İngiltere'de en çok sevilen ikinci resim olarak kayıtlara geçmiştir. Bu açıdan bakıldığında, resim, beğeni açısından çok mesafe katetmiştir.⁴⁹⁴

İngiltere'deki 'Manzara' ressamaları arasında Constable önemli bir yere sahiptir. Sanatçı eserlerinde Nisan'ın parlak ve şeffaf renklerine sadık kalmaktan hiç çekinmemiştir. 'Birileri neden her zaman dumanlı eski kanvaslara dik dik bakar ve hiç bir zaman kentin gülümseyen, güneşli yüzünü önemsemez?' derdi. Constable her zaman ultra-estetik cemiyet tarafından ayıplanan mevsimlerin en coşkulu yönünü konuşurdu. Mektupları şu cümlelerden örneklerle doludur: 'Bütün doğa yeniden hayat bulur ve etrafımdaki her şey türeyip, can buluyor. Her adımda kutsal kitabın şu sözlerini hatırlıyorum: Ben yeniden hayat bulanım, ben hayatın ta kendisiyim.'⁴⁹⁵

Manzara resmi konusunda İngiltere'deki diğer sanatçı ve eserlerine tezin kapsamını aşması nedeni ile değinilmeyecektir. Buradan sonra resmin romantik dönemdeki yansımalarına Alman sanatçılar üzerinden devam edeceğiz.

⁴⁹⁴ Eser hakkındaki detaylı açıklamada Khan Akademi'nin sanat tarihçilerinin yorumlarından faydalanılmıştır.

⁴⁹⁵ Ernest Chestnau, **The English School of Painting**, Çev. L. N. Etherington, London, Cassell & Company, 1885, s.139.

3.5.3. Alman Resim Sanatında Romantisizm

Romantik dönemin kendisini gösterdiği 18. yy sonu ile 19. yy başında Almanya'ya bakacak olursak; her biri kendi sanat merkezine sahip küçük eyaletler ve gerçek bir gelenek ile beslenememiş, kibarlık ve güç ile tamamlanamamış, politik olarak bölünmüş bir ulus görürüz. Ancak yine de oluşan romantik kavrayış göz önünde bulundurulduğunda, bu kendine özgü kalite ve o dönemin Alman kültür ürününün, çağın tipik bir örneği olması açısından, bu durum yadırganacak bir durum değildi. Bu canlı akımın yaşandığı yıllarda, portreler ve manzara resimleri üretildi. Rokoko döneminden gelme manzara resimleri gelişerek, romantik dönemin manzara resimlerini ortaya çıkardı. Bu ilerleme sürecinde Hollanda manzara resimlerinin etkisi ilkel bir gerçeklik geliştirdi, Fransız klasikleri ise belirli bir idealistik trendi canlı tuttu. Ne yazık ki Constable ve Turner'ın eserleri Almanlar tarafından 1840'lı yıllara kadar bilinmiyordu.⁴⁹⁶

Romantisizm döneminin Fransa ve İngiltere'den sonra Almanya'daki temsilcilerine değineceğimiz bu bölümde şüphesiz ki ele alınması gereken en önemli isim Caspar David Friedrich'tir. O, yalnızca Almanya'da değil, tüm romantik dönemin resim dalında en önemli temsilcilerinden birisidir. Ancak kendisi Kant felsefesi ile olan ilgisi, 'yüce' duygusunu tuvalde canlandırması ve *rückenfigur* bağlamında tezin son bölümünde daha detaylı olarak ele alınacaktır. Burada, romantik Alman ressamlarından Friedrich'in arkadaşı Philipp Otto Runge ve Friedrich'in öğrencisi Carl Gustav Carus'a değinilecektir.

Philipp Otto Runge, bugün Polonya sınırları içinde kalan Wolgast'ta 1777'de dünyaya geldi. 1795'te Hamburg'da ağabeyi Daniel'in firmasında ticari çıraklık dönemini yaşadı. Daha sonra Kopenhag Akademisi'nde resim dersleri almaya başladı. Kopenhag'ta aldığı eğitim ona ustalık kazandırdı ve sanatında rasyonel temelleri kurmasını sağladı. 1801 yılında Kopenhag'da bütün çalışmalarını arkasında bırakarak Dresden'e taşınınca Caspar David Friedrich ve Ludwig Tieck ile tanıştı.

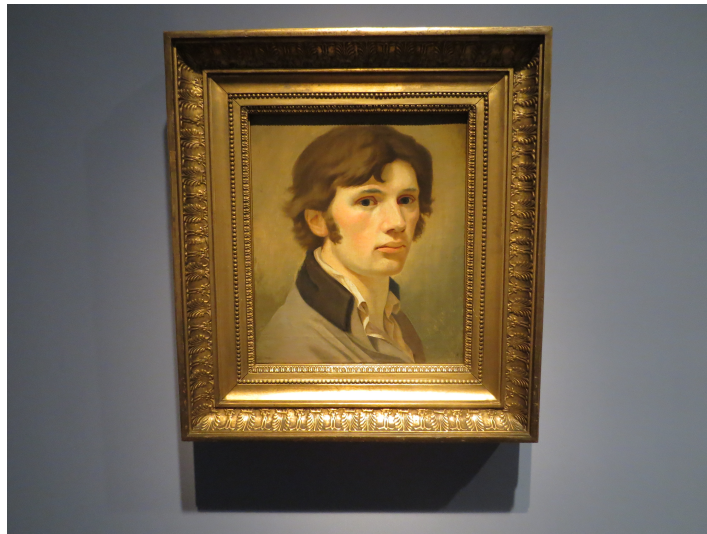
⁴⁹⁶ Angela Hagen, 'Some Pleasant Products of German Romantic Painting', **Parnassus Vol 3. No:8**, College Art Association, 1931, s. 16.

Romantik dönem sanatçısı için beslenecek ortamı yaratan bu Saksonya şehrinde Runge'un karakteri şekillendi. Çalışmalarında, burada tanıştığı iki arkadaşının etkileri oldukça fazla olmuştur. 1803'te Weimar'a gittiğinde Goethe ile tanıştı, dostluklarının temeli burada atıldı. Daha sonraları ise Runge'un sanatsal çalışmaları ve renk teması hakkında mektuplaştılar. Runge, Goethe'nin klasikçi idealine inanıyordu ve Weimarer Kunstfreunde tarafından organize edilen yarışmalardan birini kazanabilmek için çok çalıştı. *Achille's Fight with Skamandros* adlı tasviri ile Weimar jürilerini ikna etmekte başarısızlığa uğrayınca Neo Klasisizmden koptu. Runge için Antik Yunan ve geleneksel Hristiyan nesneleri ilham açısından güçlerini kaybettiler. Bu sebeple ona göre herşey manzaraya doğru meyilliydi. Runge doğaya inancını Yaratıcının kendini açığa çıkarması ve hiyelograf el yazısı olarak üzerinden sürdürüyordu. Bu durumu Novalis ve Tieck okumaları ile de doğruladı. Ancak Runge'un çalışmalarında alegorik manzara resimleri dışında çalışmalara rastlayamayız. İçlerinde çiçekler, ağaçlar, su ve hava çocuk şekline bürünmüş, doğanın gücü kişiselleştirilmiş olarak görülür. Bu tarz çalışmanın ilk örneği *Günün Dört Zamanı (Tageszeiten)* ile kendini ifade eder. Runge'un sabah, öğle, akşam ve gecenin sembolik sunumları John Flaxman'ın çizimlerine, Dürer'in marjinal desenlerine ve Rafael'e çok şey borçludur.⁴⁹⁷

Sanatçının sembolik manzara resmi, dini manzara resmi, günün zamanlarını anlatan eseri ile renk çalışmasına geçmeden önce aşağıda Hamburg Kunsthalle'de sergilenen kendi portresi ve eşi Pauline'in portresine yer veriyoruz.

⁴⁹⁷ Gert Schiff ve Stephan Waetzoldt, **German Masters of the Nineteenth Century Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany**, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1981, s.11-12.

Resim 3.30: Selbstbildnis mit braunem Kragen – 1802



Kaynak: Kunsthalle Hamburg

Resim 3.31: Bildnis Pauline im grünen Kleid – 1805



Kaynak: Kunsthalle Hamburg

Philipp Otto Runge, çalışmalarında tarihsel olan anlayışa bir son vererek yeni bir yol açmaya çalışmıştır. Hristiyan sanatının imgelerini, kendi kavramlarının gerçek doğasına taşımıştır. Aşağıda tamamlanmamış ve Caravaggio'nun eseri ile aynı adı taşıyan *Mısır'a Yolculuğa Güven*, 'dini manzara' kategorisinde hedeflediği değişimi sunduğu eseridir.

Bu çalışmada Runge, Kutsal Aile'yi, saf doğa ile değiştirmiştir. Joseph bir yaşlı ağaç, Kutsal Çocuk ise çiçek açmış ağaç olarak belirir. Caravaggio'nun resminde vermek istediği anlamın tamamen dışında kalarak, bu çalışması ile Hristiyan imajının doğal formlara dönüşümünün tamamlanmasını sağlar. Bu değişik deney, sanatçının bir kaprisi olarak görülmesinden çok bütün bir dönemin mitolojisinin açığa çıkmasının yansıması olarak değerlendirilebilir. Runge, bir arkadaşına yazdığı mektupta, manzara resminin artık *İncil*'in tarihi için poetik bir arka plan olmadığını, tersine şimdi doğanın bir alegorisi olduğunu belirtmiştir.⁴⁹⁸

Resim 3.32 : Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten – 1805



Kaynak: Kunsthalle Hamburg

⁴⁹⁸ Otto Georg von Simson, 'Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape', *The Art Bulletin* Vol.24 No :4, Collage Art Association, 1942, s. 337-338.

‘Dini manzara’ resmi olarak sunulan başka bir resim olan Caspar David Friedrich’in *Tetschener Altar*’ı 1808 yılında ilk defa sergilendi. Runge ile aynı kaygılarla bu resmi yapan sanatçının eseri hakkındaki yorumuna bakacak olursak:

“Hristiyan sembolleri doğa ile değiştirilmiştir.”⁴⁹⁹

Resim 3.33.: Tetschener Altar – 1808



Kaynak: Galerie Neue Meister

Runge bilinçli bir şekilde manzara resmine yeni bir anlayış getirmeye çalışmıştı. Bu düşüncenin altında da tüm hayatını adadığı , Almanya’da bir romantik

⁴⁹⁹ K. K. Eberlein, *Caspar David Friedrichs Bekenntnisse*, Leipzig, 1924, s. 206.

ressam tarafından anıtsal bir çalışma olarak üstlenilmiş *Tageszeiten* (günlerin döngüsü) ‘ın sergilenmesi için tutkulu ve dinsel sadakatle bu fikre bağlanması nedeni yatar. *Tageszeiten* resimlerinde (sabah, öğle, akşam ve gece) din üzerine yeni bir dili kullanır.

“Runge, eşine, "Bu konunun benim için bu kaar önemli olmasının sebebi, açıkça ve tamamen kutsal dinimizle aynı görüşteki ilk sanatın temeli olmasıdır; ve bu sebeple de yanlış olamaz, çünkü öyle olsa dinimizde de birşeyler yanlış ve tutarsız olurdu" diye yazar. Akılda tutulmalıdır ki, Romantik metafizik, *Identitätsphilosophie*'ye doğru gelişiminde, en kibirli fikri, sanatın ve sanatçının dini görevinin insanlığın tam anlamıyla liderliği olduğunu ima etmiştir.”⁵⁰⁰

Runge’un renk konusundaki fikirleri, kullanılan sembolik dilin işaret ettiği noktalar ile sanatçının çalışma hayatı göz önünde bulundurulduğunda tamamlayıcı ve aydınlatıcı niteliktedir. *Tageszeiten* adlı eserinde ışığın ve rengin, kimliğin mistik kavrayışının ortaya çıkarılmasında nasıl daha da ileri düzeyde kullanıldığı belirgindir. Runge rengin en son sanat olduğunu ve her zaman bir gizem olarak kalacağını kardeşine bir mektubunda yazar. Renkler, Kutsal Üçlemenin sembolünü içeririr. Işık ya da beyazlık, karanlık ya da siyah renk değildirler. Işık iyidir, karanlık kötü. Işığı kavrayamayız ve karanlığı da kavramamız beklenemez. Bu yüzden insanlara dünyaya gelirken ilham ve renkler verilmiştir; bunlar: mavi, sarı ve kırmızıdır. Mavi Baba’dır, kırmızı dünya ile cennet arasındaki bağlantıdır. Her ikisi de ortadan kaybolduğunda gece ateş ortaya çıkar ve o sarıdır. Aynı sebepten ay da sarıdır.⁵⁰¹ Runge’un daha sonraki söylemlerinden, burada sözünü ettiği üç renk hakkında ‘renk üçlemesi’ deyimini kullandığı da görülebilir.

⁵⁰⁰ Simson, ‘*Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape*’, *The Art Bulletin* Vol.24 No :4,, s.340.

⁵⁰¹ A.e. s.345.

Resim 3.34: Der Morgen (erste Fassung) – 1808



Kaynak: Kunsthalle Hamburg

Philipp Otto Runge'nin yukarıda yer alan *Morning* adlı eserinde, Aurora – Roma şafak tanrıçası – figürü sabah yıldızı tepesinde parlayan bir ışık habercisi olarak ortaya çıkar. Tanrı'nın vücut bulmasını sembolize ederek, çiy ile parlayan çimenlerde yatan bir yeni doğan çocuk ışığı kollarını açarak karşılar. *Morning* eseri tüm şeylerin şafağını ve ayrıca günün, baharın, çocukluğun ve dünyanın yaratılışının başlangıcını simgeler. Daha önce de söz ettiğimiz gibi, Runge artistik dışa vurumun yeni formlarını arıyordu, hepsinin ötesinde, Hristiyan Sembolizmini kullanan ama kökleri manzara resminde olan yeni bir tür sanat yaratmak istiyordu.

Runge'nin manzara resimleri duygu doludur ve güçlü dini duygular barındırır. Karakteristik olarak Romantik arzulama duruşuna bürünerek, Runge insan ve doğanın kozmik birleşmesi ile, sanat ve hayatın birleşmesini simgelemeyi amaçlamıştır. Onun Harmoni arzusu, manzaranın arka planında müziğin yankılandığı eserlerinde betimlenmiştir. Friedrich Gottlieb Klopstock'un kasidesine dayanan *Bülbül'ün Dersi* buna bir örnektir.

Resim 3.35: Die Lehrstunde der Nachtigail – 1804/05



Kaynak: Kunsthalle Hamburg

Runge'un mektupları bize fikirleri ve sanat tarzının derinlikleri hakkında detayları veren önemli kaynaklardandır. Kendisi yine mektuplarından birinde din, doğa ve hatta varlık üzerine ilişkin görüşlerinden bahseder:

“Dresden'den en eski mektuplarının birine, romantik doğa felsefesiyle mükemmel uyum içinde, her yerde bulunan "insanda, yaşantımızda, Doğada, ve sanatın her döneminde", "Dünyanın iki elementi, granit ve su"dan bahseder. Daha sonra 1802'de, Kasım'da, açıkça transsendental felsefenin etkisi altında, "Filozofların bile aynı sonuca vardığı gibi, herşey sadece bizim hayal gücümüzün ürünüdür, bu sebeple biz insanın her yaşayan çiçeğe üflediği yaşayan ruhu görürüz, veya görmeliyiz. Çünkü bu yolla manzara yaratılacaktır, çünkü insan kendi en iyi kısmını eklemeyince, hayvanlar ve çiçekler sadece yarım varolurlar... Çünkü size açıklayacağım gibi, etrafımızdaki formlar biz olmadan hiçbir şeydirler...." der. ve sonrasında, yeterince garip şekilde, hemen arkasından insanın tüm yaratıklara isim verdiği, İncil'den pasaj gelir. Runge, açıkça bunu Novalis gibi "büyülü tefsir" olarak, doğanın kurtarıcısı, sanatçı yoluyla kefareti olarak anlar.”⁵⁰²

⁵⁰² A.e. s. 344-345.

Runge için çocuk, yaşamın ortaya çıkmasının ve doğanın hareketlenmesinin en saf simgesi idi. Onun – bitkilerin ruhun simgeleyen – çiçek resimlerinde, onun ilkel birleşim arzusuna karşılık gelen bir naiflik varken, *Hulsenbeck Çocukları* eserinde olduğu gibi oyunun ciddi kısımlarındaki yaklaşımı tipik olarak romantiktir.

Resim 3.36: Die Hülßenbeckschen Kinder – 1805/06



Kaynak: Kunsthalle Hamburg

Runge, doğa anlayışını geliştirirken etkisinde kaldığı fikirler kendi döneminden de eskiye dayanıyordu. Kant'tan beri Alman estetiğinde önemli bir kavram olarak gelen yüce duygusunun doğayla kurulan ilgisi sanatçıların ilgi odağındaydı. Kant dışında, romantizmde Wackenroder ve Hölderlin'in yaklaşımları da Runge'un düşüncelerinin olgunlaşmasında önemli rol oynamışlardır.

Runge'un renklerle ilgili yaptığı analizler sanatlarda daha kapsamlı bir sembolizmin kurulmasına olanak sağladı. 19. yy periyodunda Adolf Hoelzel ve Paul

Klee'nin de aralarında bulunduğu pek çok sanatçı-teorisyenin doğduğu da bir gerçektir.⁵⁰³

Hem tıp doktoru hem de felsefe doktoru olan Carl Gustav Carus da Dresden'deki sanat camiasının içinden bir isimdir. Kendisine bu bölümde hem Caspar David Friedrich ile olan yakınlığı bağlamında hem de onunla birlikte aynı dönemlerde verdiği eserler bakımından kısaca değinilecektir.

Resim 3.37.: Balkonzimmer mit Ausblick auf den golf von Neapel – 1828/30



Kaynak: Alte National Galerie

Carl Gustav Carus ile Caspar David Friedrich'in dostluğu yakın ve uzun süreli bir dostluktu. O da Caspar David Friedrich gibi Alp Dağları'na çeşitli açılardan bağlıydı. Carus 1814 yılında jinekolog profesörü olarak Dresden'e geldi. Kendisi de ressam olan Carus, aynı zamanda Caspar David Friedrich'in de eserlerine yakınlık duyuyordu.

⁵⁰³ Gunnar Berfelt, 'The Regeneration Problem in German Neo-Classicism and Romanticism', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol 18 No:4, Wiley, 1960, s.475.

Resim 3.38.: Die Kirche in der Abenddämmerung – 1820/25



Kaynak: Louvre

1820’li yıllar boyunca Caspar David Friedrich’in yakın arkadaşı olarak kaldı. Bu süre boyunca Carus, doğrudan Caspar David Friedrich’in Alp teması ile yakından ilgili, manzara estetiği üzerine bir inceleme yazısı yazdı. 1815-1824 yılları arasında yazılan *Neun Briefe* başlıklı çalışma 1831 yılında basıldı. Bu dokuz mektup iki gruba ayrılabilir. İlk beşi poetik ve din terimlerinde doğayı tarif eder. Bu erken mektuplar genellikle Caspar David Friedrich’in manzara resminde değişen duygu durumlarını yorumlar. İlk beş mektup, romantik manzara resminin estetiği için bir anlayışı açıklaması bağlamında önem taşıırken, son dört mektup da bize Caspar David Friedrich’in *Die Hochgebirge* ve *Der Waltzmann*’ı resmetmesindeki kararına ilişkin kanıtları sağlar. Son dört mektup 1820’lerdeki yer bilime olan tutkunun yükselmesini anlatır. İlk beş mektup ile son dört mektup arasındaki ilkesel değişimin nedeni olarak Carus, manzara ressamının kullanması gereken betimlemeyi gösterir. Daha önceleri Friedrich’in doğayı dini bir şekilde tanımladığı manzara resimlerini⁵⁰⁴ savunurken, sonraki dönemde de topografyanın daha bilimsel bir şekilde çizilmesi gerektiğine

⁵⁰⁴ **Tetschener Altar**, burada bahsedilen resimlere örnek olarak gösterilebilir.

yönelmiştir. O buna, geleneksel Manzara Resminden (**Landschaftsmalerei**) ayırt etmek için Yerküredeki Yaşamı Resmetme Sanatı (**Erdlebenbildkunst**) demiştir.⁵⁰⁵

Alman romantik resmi hakkında, dönemin en önemli temsilcisi Caspar David Friedrich üzerinden daha detaylı bilgi dördüncü büyük bölümde verilecektir.

⁵⁰⁵ Timothy Mitchell, 'Caspar David Friedrich's *Der Waltmann*: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology', **The Art Bulletin Vol 66 No:3**, Collage Art Assossiation, 1984, s.454-455.

3.6. Müzikte Romantisizm⁵⁰⁶

Müzikte romantizm genellikle üç döneme ayrılır. Önromantik denilen dönem, olgunluk dönemindeki Beethoven'ı ve Carl Maria von Weber'le (1786-1826), Franz Schubert'i (1797-1828) kapsar. Bu dönem henüz tam anlamıyla hayata geçirilmiş romantik eğilimleri kapsamamaktadır. Bu bestecilerin arkasından onların eğilimlerini geliştiren ve olgunlaştıran 'doruk romantik' olarak adlandırılan besteciler gelir. Bu bestecilerin en önemlileri Hector Berlioz (1803-1869), Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886) ve Richard Wagner (1813-1883)'dir. Önromantik ve doruk romantik dönemlerini izleyen besteciler grubuna 'son romantik' veya 'geç ya da yeni romantik' denir. Bu bestecilerin arasında en önemlileri Anton Bruckner (1824-1896), Edward Elgar (1857-1934), J. Sibelius (1865-1957), Gustav Mahler (1860-1911), Hugo Wolf (1860-1901), Richard Strauss (1864-1949), Alexander Scriabin (1872-1915), Max Reger (1873-1916)'dir.

Romantik dönemin edebiyat ve resim alanlarını, Avrupa'da Fransa, İngiltere ve Almanya'da önde gelen sanatçılar üzerinden romantik dönem özelliklerini ele almıştık. Ancak müzikte, edebiyatta ya da resimde yaptığımız bu ayrımı yapmamız pek mümkün gözükmemektedir. Çünkü müzikte, uluslar arasında değişen romantik döneme damgasını vuracak keskin ayrımlar bulunmamaktadır. Bu sebeple romantik dönemin müzik alanında öne çıkan başlıca özelliklerini tek başlık altında, Romantik Müziğin Başlıca Özellikleri ile ele alacağız.

⁵⁰⁶ Yalnızca romantik dönem müziğinin özellikleri değil, genel olarak müzik sanatına ait en ufak malumatı vermek bile ciddi bir arka plana sahip olmayı gerektirir. Bu sebeple, müzik alanına ait bir eğitime sahip olmadığım için dolayı bu bölümün tamamlanmasını sağlayıp, katkılarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Uğur EKREN'e teşekkürü borç bilirim.

3.6.1. Romantik Müziğin Başlıca Özellikleri

Müzikte romantizm, zaten edebiyatta ve resimde de kendisini göstermiş olan romantizme ait temel özelliklerin müzikal düşünceye ve müzik formlarına yansımaları içerir. Duyguların ifadesinde kişiselliğin ağır basışı, hayal gücünün etkisi, dramatik unsurların ağırlık kazanması, ulusalcılık, önceki formların zenginleştirilmesi, lirizmin yükselişi, ifadeyi güçlü kılmak için eski formlardan özgürleşme çabaları gibi tüm bu zaten edebiyat ve resimde de görülen romantizmin başlıca özellikleri kendisini müzik alanında da açığa vurmaktadır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz özellikler romantik döneme dahil edilen her bestecinin eserlerinde değişen yoğunluklarda ortaya çıkmıştır. Genel olarak romantik alandaki özellikleri eserlerinde kullanmış olan bestecilerden başta geleni Carl Maria von Weber'dir. Çocukluğunda Weber'in hayranı olan ve evinin penceresinde her sabah heyecanla Weber'in geçmesini bekleyen küçük Richard Wagner'in bestelerini yaptığı dönem çok küçük bir zaman dilimi olmasına rağmen müzikteki romantik özelliklerin çok güçlü bir biçimde yerleşmesi ve gelişmesi için yeterli olmuştur. Carl Maria von Weber'in *Der Freischütz* operası, müzikal dokusu ve formu ile olduğu kadar konu seçimi ve konuyu ifade etmekte kullanılan motifler açısından ilk büyük romantik opera sayılmaktadır. *Der Freischütz* yani *Nişancı* ilk gerçek Alman operasıdır. Burada ulusal kimlik Germen motiflerine dönüş (ki Wagner'de son derece güçlü bir vurguya ulaşacak olan bu durum) aynı zamanda E.T.A. Hoffman'ın öykülerini aratmayan bir konu çerçevesinde gelişen bir öykü, hayal gücünün, gizemli olanın, büyüün ve kahramanlık motiflerinin iç içe geçtiği romantizmin bütün özelliklerini barındıran bir yapı sunmuştur.

“*Der Freischütz* düşler içindeki gizemli ortamıyla örnek bir Erken Romantik operanın özelliklerini taşır: Orman ve av konusu, orman masalı, şeytan ve onun oyununa gelmeyen yiğit savaşçı... Geniş koro, komik ve garip karakterler, valsler, danslar ve güzel melodileriyle bugün bile ilgi toplayan bir yapıttır. *Der Freischütz*'ün Viyana'daki başarısından sonra besteciye benzer özellikte bir opera daha ısmarlanır. Bu kez aynı başarıya ulaşamayan *Euryanthe* (1823) ortaya çıkar. Son operası *Oberon*, bir İngiliz şarkılı oyunu olarak yazılmıştır. *Oberon*'da konu, *absurd* (saçma) ve olağanüstü ayrıntılarla süslenmiştir. Weber'in her üç operasının

uvertürü de birbirinden güzel melodileriyle konser programlarının dağarcığında yer alır.”⁵⁰⁷

Romantik özelliklerin kendi güçlü bir biçimde bu serimleyiş biçimi dönemin bütün bestecileri üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Romantik müzikteki temel özellikler giderek geliştirilmiş ve zenginleştirilmiştir. Klasik formlarına bağlı olmayan, onlardan özgürleşen, kişisel duyguları çok daha yoğun bir biçimde ifade eden, hayal gücünü alabildiğine serbest bırakan, macera sever bir sanat biçimi kendisini yeni müzik formları içerisinde göstermeye başlamıştır. Bu tür duygu ve düşünceleri ifade etmek için daha zengin bir armoni ihtiyacı doğmuştur. Daha önce kullanılan tonal yapı kromatik yapının girişiyle atonal yapılara doğru bir evrim geçirmeye başlamış ve yoğun dramatik kontrastlar dinamik ve zengin ton renkleriyle ve kromatik yapının desteğiyle çok daha iyi ifade edilmeye başlamıştır. Sadece bununla kalınmamış, orkestra genişletilerek ses skalası ve enstrüman zenginliği açısından devasa boyutlarda orkestrasyonlar gerçekleştirilmiştir. Lirik olan üzerine vurgu ve aynı zamanda lied sanatının ortaya çıkışı, romantik şiir geleneğiyle kurulan bağlantıyı da güçlendirmiştir. Lied sanatı, dönemin en gözde bestecileri tarafından en sevilen form haline gelmiştir. Özellikle Franz Schubert ve Robert Schumann gibi bestecilerin elinde lied sanatı en yetkin formuna ulaşmıştır. Bu sanatçılar, dönemin önemli romantik şairlerinin eserlerini bu form içinde bestelemişlerdir. Örneğin, Franz Schubert’in *Erlkönig*’i, yine *Çıkrık Başında Gretchen* ve başka bir çok liedi Goethe’nin şiirlerinden alınmış. Aynı zamanda *Kış Yolculuğu (Winterreise)* başlığı altında topladığı liedler dizisi romantik şair Johann Ludwig Wilhelm Müller’in 24 adet şiirinden oluşturulmuştur.

Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar* adlı eserinde Schubert’in *Çıkrık Başında Gretchen* ve *Erlkönig* adlı çalışmaları ile ilgili aşağıdaki açıklamaları vermiştir:

“1814’te Goethe’nin Faust’un *Çıkrık Başında Gretchen* Şarkısı’nın eşliğinde, önemsiz gibi görünen ‘onaltılıkların’ sürekli devinimleri ve bu devinimin bir an için belirginleşip ve duraksamasıyla ‘huzursuzluk’ duyurulur. Onaltılıkların duraksadıkları bu an, ‘özlem duygusu’nun şiire de egemen olduğu andır. Çocuğu

⁵⁰⁷ Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009, s.112.

bir aşkın acısı, bu şarkıda lirik bir yalınlıkla verilmiştir. Goethe'nin *Erlkönig* şiirinde; baba, oğul ve Erlkönig'in konuşmaları kadar, bestecinin hayal gücünü kışkırtan sahnenin bütünüdür. Gece, fırtına ve dörtnala giden atın canlı ritimleri şarkının eşliğinde sürekli olarak duyulur. Ezgide, gittikçe yoğunlaşan konuşmaların heyecanı ve gerilimi deklamasyon ögesiyle verilmiştir. Üstün bir ilericiyi temsil eden zengin ton değişimleri, Reichard ve Zelter'in de bestelemiş oldukları *Erlkönig* şarkısından sonra, o çağın dinleyicisini yadırgatarak büyük tepkilere yol açmıştır. Şiirin genel havası, sözcüklerin anlamları, tını ve ritmik niteliklerini yitirmeden, eşlikle de bütünlenerek ortaya çıkar.⁵⁰⁸

Romantik bestecilerin eskiye göre besteledikleri parça türlerinde büyük bir zenginlik getirdiklerini görüyoruz. Liedler, kısa piyano parçaları, senfonik şiirler sonatlar, olağanüstü bir zenginlik derecesine ulaştırılmıştır. Bu eserlerde dinamizm ve dramatik unsurlar yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Özellikle programlı müzik geliştirilerek bu müzik türü aracılığıyla diğer sanatlarla yakın ilişkiler kurulmuştur. Programlı senfoniler, senfonik şiirler, konser üvertürleri, şiir ve gösteri sanatlarıyla yakın ilişkiye girmiştir. Bu dönem bestecileri özellikle piyanistler, kemancılar ve flütçüler için daha önce görülmemiş bir biçimde teknik bakımdan virtüözlük gerektiren eserler benimsemişlerdir. En önemli keman piyano konçertoları (örneğin Beethoven'ın, Brahms'ın, Liszt'inki gibiler) bestelenmiştir. Yine müzikte ulusalcı bilinç gelişerek hakim olan Alman etkisine karşı reaksiyon gösterilmiştir. Rus, Bohemyalı, Polonyalı ve Norveçli besteciler ulusal motifler ve konuları eserlerinde yoğun bir biçimde kullanmaya başlamışlardır. Bir diğer belirgin özellik, bir eserde belli bir düşünceyi, duyguyu, olayı, durumu ifade eden temaların sürekli ama yeni biçimler ile kullanılması olmuştur. Bu esere önemli bir derinlik kazandırmış olduğu gibi eleştire de uğramış bir girişimdir. Örneğin; Hector Berlioz'un *Symphonie Fantastique*, Op.14'de kullandığı *idée fixe* (saplantılı fikir), Liszt'in tematik dönüşümleri ve tabi ki en büyük etkiyi yaratmış olan Richard Wagner'in leit motifleri.

“Liszt geniş yapıtlarını kısa motifli temalarından üretmiştir ve bu motifleri yineleyerek bütünlükler elde etmiştir. Belli temalarla özdeşleşen belli karakterler,

⁵⁰⁸ Leyla Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar**, İstanbul, Boyut Yayıncılık, 2000, s.70.

baştan sonra değişim geçirerek karşımıza çıkar. Berlioz'un sabit fikri veya Wagner'in leitmotif'i Liszt'te motto teması olarak doğar. Liszt bu tekniği müzik dışında, dramatik etkinlik yaratan bir öge olarak görmez. Örneğin: *Faust Senfonisi*'nde ilk bölüm Faust, ikinci Gretchen ve üçünde Mefisto başlıklarını taşır. Liszt bu yapıda Goethe'den üç karakter çalışması ile alt başlığını vermiştir. Faust teması ilk bölümde Faust karakteriyle özdeşleşirken aynı tema, ikinci bölümde Gretchen karakterinin temasıyla iç içe gelişir. Mefisto bölümünde Faust teması, aslının bir taklidi gibi çıkar karşımıza. Liszt'in iki senfonisi de (*Faust* ve *Dante*) senfonik şiirleri kadar programlıdır.⁵⁰⁹

Hector Berlioz'un *Symphonie Fantastique, Op.14*'I, ilham kaynağı İrlandalı aktist Harriet Smithson'a duyduğu derin aşkın etkisiyle bestelenmiştir. Bu yüzden eserde geçen idée fixe parçaya hakim olmuş bu aşkın anısını içeren temel müzikal fikirdir. Konusunu Goethe'nin *Faust*'u ve Thomas De Quincey'in *Confessions of an English Opium Eater* adlı eserlerinden ilham almış olan mutsuz bir aşkın ruhsal sarsıntılarını anlatan bir eserdir. Eserin ilk bölümünün aşığın aşkına duyduğu derin tutkuların etkisiyle gördüğü halüsinasyonların içinde idée fixe sevilenin yerine geçen motif olarak kendini gösterir. Idée fixe parça boyunca farklı duygu sarsıntılarını ifade etmek için hep yeniden ortaya çıkar. Idée fixe teması çeşitli formlara bürünür ve orkestrasyon bu temayı hep en zengin haliyle sunar. Idée fixe teması aşağıdaki gibidir:

Şekil 3.1.: Hector Berlioz'un Symphonie Fantastique, Op.14'teki Idée fixe'i



Kaynak: Marc A. Weiner, 'Zweiback and Madeleine: Creative Recall in Wagner and Proust', *MLN*, Vol 95, No:3

⁵⁰⁹Ilyasoğlu, *Zaman içinde Müzik*, s. 137.

Wagner’ın leit motifleri, Hector Berlioz’un id  e fixe’ine yakın olmakla birlikte form çeşitliliği ve tema zenginliği açısından onu kat kat a  ar. Birden fazla anlama gelen, farklı adlarla anılan birçok leit motif Wagner’in eserlerinde sık sık ortaya çıkar. Leit motif dilimize yaklaşık olarak kılavuz motif ya da kılavuz melodi olarak tercüme edilebilir. Leit motiflerin yorumu her zaman Wagner yorumcuları arasında tartışmalara sebep olmuştur. Bazı Wagner yorumcuları, Wagner’in leit motiflerini suni ve gereksiz bulurken bazıları tam tersine onun bu leit motiflerle müzik tarihinde eşi görülmemiş bir anlatım gücüne ulaştığını d    n  rl  r.⁵¹⁰   rne  in, Igor Stravinsky *Altı Derste Müziğin Poetikası* adlı eserinde, Wagner’in söz konusu motifleri kullanışına olumlu bir açıdan bakmaz.⁵¹¹ Ancak genellikle yorumcular karşıt görüş benimsemişlerdir. Çünkü leit motifler onlara göre çok önemli bazı işlevleri yerine getirmektedir. Leit motifler herhangi bir olay, kişi, herhangi bir nesne ya da herhangi bir anıyı hatta herhangi bir tutku veya duygusal gerilimi temsil etmek amacıyla kullanılmışlardır. Burada bazı yorumcular geçmişi sürekli bir şekilde temsil eden bu motiflerin aslında bir arayışı içerdiğini ve aslında bu arayışın Marcel Proust’un kayıp zamanı arayışındaki bilinçle paralel gittiğini d    nmektedirler.⁵¹²

Wagner, leit motiflerini tek bir motif ya da temanın hep aynı biçimde tekrar edilmesi gibi basma kalıp diyebileceğimiz bir tarzda asla kullanmamıştır. Leit motifler her ortaya çıkışlarında yeni ve farklı formlar içerisinde hep daha yoğun daha dramatik unsurlar olarak tüm eserin dokusunu sıkı bir biçimde tıpkı hafızada olduğu gibi birbirine başlamıştır. Aslolan anımsamadır. Bu leit motiflerin romantizmin özelliklerini en iyi barındıranlarda birkaç tanesi aşağıdaki gibidir:

⁵¹⁰ “Kimi tutucular Wagner müziğini çok gürültülü, aşırı kromatik ve rahatsız edici olarak nitelemi  lerse de onun etkisinde kalmayan besteci adı saymak zordur. Yöntemlerini olduğu gibi kendi yapıtlarında uygulayanların başında Engelbert Humperdinck (1854-1921) gelir. Richard Strauss, kendi dramatik dili içinde Wagner’den etkilenmiştir. Hugo Wolf,   arkı anlayışında, Anton Bruckner ise senfonik yapıda Wagner’in başlıca izleyicileri olmuşlardır.” A.e., s. 166.

⁵¹¹ Igor Stravinsky, *Altı Derste Müziğin Poetikası*,   ev. Cem Taylan, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, s. 49-50.

⁵¹² Marc A. Weiner, ‘*Zweiback and Madeleine: Creative Recall in Wagner and Proust*’, **MLN**, Vol 95. No:3, John Hopkins University Press, 1980.

Şekil 3.2.: Wagner'in Rhinegold'taki 'Rhine' Leit Motifi



Kaynak: Nurhan Cangal, Armoni.

Şekil 3.3.: Wagner'in Rhinegold'daki 'Walhalla' Leit Motifi



Kaynak: Nurhan Cangal, Armoni.

Şekil 3.4.: Wagner'in Tristan und Isolde'deki 'Ölüm' Motifi



Kaynak: Nurhan Cangal, Armoni.

Şekil 3.5.: Wagner’ın Tristan und Isolde’deki ‘Gece’ Motifi



Kaynak: Nurhan Cangal, *Armoni*.

Şekil 3.6.: Wagner’ın Tristan und Isolde’deki ‘Aşk’ Motifi



Kaynak: Nurhan Cangal, *Armoni*.

Özellikle son romantiklerin romantisizme ait özellikleri doruk noktasına ulaştırdığı armonilerinin kimi belli başlı özelliklerini aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

İlkin, romantikler Wagner’den önce başlayan ama Wagner’de doruk noktasına ulaşan yoğun bir kromatizm kullanmışlardır. Kromatik geciktirmeler ve geçici armoniler eserlerinde sık sık görülmektedir. Kromatizm atonal yapılara imkan veren tonal armoninin çözüldüğü artık konsonansların değil dissonansların hakim olduğu bir sistemdir. Örneğin, Wagner’in *Tristan ve Isolde*’nin hemen başında Tristan akoru olarak bilinen akoru, bunun en iyi örneklerinden biridir.⁵¹³

⁵¹³ Nurhan Cangal, *Armoni*, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2005, s.297.

Şekil 3.7.: Wagner'in Tristan Akoru



Kaynak: Nurhan Cangal, **Armoni**.

Bir diğer özellik olarak romantiklerin akorlara ikili eklemeler yaparak yeni anlatım olanaklarına ulaştıklarını söyleyebiliriz. Bu tür akorlara katma sesli akorlar da denir. Örneğin, bir akorun temel sesi ya da beşlisinin alt ya da üstüne küçük ya da büyük ikililer eklenerek akora gerginlik kazandırılır. Mesela do major akorun temel sesine yani C (do), E (mi), G (sol) seslerine D (re) ya da D (re bemol) eklendiğinde sırasıyla büyük ve küçük ikililer eklenmiş olur. Böylece C (do) major akor doğal halinde bulunmayan bir gerginlik kazanır.⁵¹⁴

Bir başka önemli romantik katkı, akorun temel veya beşlisinin yerine komşu seslerin kullanılmasıdır. Örneğin, C (do) major , C (do), E (mi), G (sol) akoru yerine C (do), E (mi), A (la) ya da C (do), E (mi), A (la bemol) ya da C (do), E (mi), F (fa) ya da C (do), E (mi), F # (fa diyez) seslerinin kullanılmasıyla atonal yapılar elde edilir.⁵¹⁵

Bunun yanı sıra karışık akorlar sık sık kullanılmaktadır. Mesela major ve paralel minor akorlar karışımı, major ve adaş minor akorların karışımı ve beşli ve dörtlü ilişkisi içindeki çeşitli akorların karışımı yoğun bir şekilde kullanılır. Örneğin, Mahler'in *Lied von der Erde* adlı eserinin sonunda do major ve paralel minor

⁵¹⁴ A.e. s.298.

⁵¹⁵ A.e. s. 298.

akorlarının karışmış olduğunu görürüz. Eser çift tonalite (bitonalite) diyebileceğimiz bir yapı içerisinde sonlandırılır.⁵¹⁶

Romantiklerden sonra gelen müzik gelenekleri romantikleri armoni konusunda ulaştıkları özgürlüğü sonuna kadar götürerek birden çok tonaliteyi kullanmış hatta tonaliteyi tamamen atıp Schönberg'in geliştirdiği on iki ton sistemi temelinde eserler vermiştir.

⁵¹⁶ A.e. s. 299.

4. ROMANTİSİZM İLE KANT FELSEFESİNİN BAĞLANTISI VE ALMAN ROMANTİK FELSEFESİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

Tezimizin son bölümü olan bu bölümde, şimdiye kadar alt yapısını oluşturduğumuz problemin çözümüne ulaşacağız.

Kuşkusuz ki, Kant'ın açtığı kapıdan geçen ve felsefesinin temelini Kant'a dayandıran, onun felsefesinden ilham alan pek çok sanatçı ve düşünür vardır. Sanat felsefesi alanında yapılan çalışmalara ek olacak bir aday niteliğindeki çalışmamızın bu bölümünde, Kant'tan, edebiyat, resim, müzik ve felsefe alanında esinlenmiş kişiler ile hangi bağlamda bu esini yakaladıklarına değineceğiz.

Bu bölüm, iki alt bölüm halinde incelenecektir. İlk alt bölümde, Kant'tan etkilenmiş yazar, şair, filozof, ressam ve müzisyenden oluşan bir gruba değinilecek; Kant felsefesinden hangi bağlamda etkilendikleri ve bu etkiyi eserlerinde nasıl gördüğümüz serimlenecektir. Bu isimler arasında, romantizm bağlamında da önemli bir isim olan Rousseau, Kant felsefesindeki yeri bakımından en başta ele alınacaktır. Diğer isimler ise, Madame de Stäel, Samuel Taylor Coleridge, Goethe, Beethoven ve Caspar David Friedrich'tir.

İkinci alt bölümde ise, Kant felsefesini temel alarak yeni bir oluşum halinde kendisini gösteren Alman romantik felsefesine değineceğiz. Bu bağlamda, bu dönemin iki önemli temsilcisini ele alacağız. Bunlardan ilki Friedrich von Hardenberg (Novalis), diğeri ise Friedrich Schlegel'dir. Alman romantik felsefesinin doruk noktası olarak gösterilebilecek, bu dönemin en önemli eserlerini içinde barındıran *Athenäum* dergisinden de ayrıca bahsedilip, üç yıl süre ile devam eden yayın serüveninde yer alan çalışmaların başlıkları verilecektir. Dönemin en belirleyici tarzını oluşturan romantik ironi ise ayrı bir bölüm olarak ele alınacaktır.

4.1. Kant Felsefesi ile Romantik Sanatçı ve Düşünürlerin Bağlantısı

Bu bölümde, öncelikli amacımız, Kant felsefesinin etkisinin belirgin bir şekilde hissedildiği romantik dönem düşünür ve sanatçılarına yer vermek olacaktır. Bu amaç doğrultusunda, kendimizi yalnızca Kant estetiğinden etkilenmiş isimlerle sınırlandırmadık. Sınırlandırdığımız tek nokta, bir önceki bölümde de ele almış olduğumuz, romantik dönemin izlerini kendisini baskın bir şekilde hissettirdiği Avrupa'nın üç ulusunun önde gelen isimlerini seçmekle olmuştur.

Edebiyat'ta, Fransa'dan Madame de Stäel, İngiltere'den Samuel Taylor Coleridge, Almanya'dan ise Goethe'nin Kant'la ilişkisini serimleyeceğiz. Resimde, Caspar David Friedrich'in eserlerindeki Kant izlerini, özellikle estetiğin önemli kavramlarından biri olan yücenin izlerini açık kılmaya çalışacağız. Ne yazık ki, Caspar David Friedrich kadar ya da edebiyat alanında olduğu gibi Alman yazarlar dışında da belirgin bir şekilde Kant'la ilgisi olan başka romantik ressam ve müzisyenlere rastlayamadık. Müzikte ise Beethoven üzerindeki Kant etkisini ele alacağız.

Bir istisna hariç, bu bölümde Kant'ın etkisini üzerinde hisseden sanatçı ve düşünürleri tanıtır ve bu ilgiyi göstermeye çalışacağız. Bu bahsettiğimiz istisna isim ise Rousseau'dur. Rousseau ve Kant ilgisinde, Kant üzerindeki Rousseau etkisini serimleyeceğiz. Romantik döneme düşünceleri ve hayatındaki önemli olayların beslediği eserleri bağlamında Rousseau, Kant üzerinde hatırı sayılır etkiye sahiptir. Bunu, eserlerinin içinde her zaman net bir şekilde göremesek de, *Notlar*'ı bu durumda bizi yönlendiren en önemli kaynak olmuştur.

4.1.1. Rousseau ve Kant

1759 yılına dek Rousseau'dan haberdar olmayan Kant, dakikliği ve günlük düzeni konusunda titizliği ile parmakla gösterilirken, *Émile*'i okurken, kitaba dalmış ve günlük yürüyüşünü yapmamıştır. George Hamann'ın yazdığı bir mektup ile bu düşünürün adını öğrenen Kant, *Güzel ve Yüce Duygularımız Üzerine Gözlemler* adlı eserinde en çok ilhamı Burke ve Rousseau'dan almıştır. Düşünce sistemleri bakımından iki filozofu yan yana koyduğumuzda, Kant'ın ilk bakışta Rousseau'dan nasıl etkilendiğini belirlemek çok da kolay değildir. Yaşam tarzları ve hayata bakışları arasında anında fark edilebilecek büyük farklar vardır. Bu kadar ayrı tarzdaki iki filozofun yolları hangi bağlamda kesişmiş olabilir? Bu sorunun cevabını yine Kant'ta buluruz:

“Bilgiye susuzluğu ve onu daha ileri götürmek için duyulan hırslı huzursuzluğu ya da her ilerleyişteki hoşnutluğu hissediyorum. Bir dönem tüm bunların insanlığın onurunu oluşturabileceğine inandım ve bundan haberi olmayan ayak takımını hor gördüm. Rousseau beni doğru yola soktu. Bu kör üstünlük duygusu ortadan kalktı; insanlara saygı göstermeyi öğreniyorum ve bu incelemenin geri kalan herkese insanlığın haklarını sağlamlaştırmak için bir değer sunabileceğine inanmasaydım, kendimi sıradan bir işçiden çok yararsız bulurdum.”⁵¹⁷

Rousseau'nun yalnızlığı sevmesi, hatta övmesi, böyle bir yaşantıyı tercih etmesi, en yakınları tarafından bile eleştirilmiştir. Ancak Kant, hiçbir önyargıya sahip olmaksızın, Rousseau'nun bu yaşam tarzına daha derin bir bakış açısı ile yaklaşabilmiştir. Kant'ı bu durumda ele alacak olursak, o, Rousseau gibi değildi. Sade ve düzenli bir yaşantısı vardı ancak kendisini hiçbir zaman toplumdan dışlamamıştır. Aksine, her bir bireyin, gözlemlerini dinleme anlamında ve tecrübelerini paylaşmak üzere, sosyal ilişkiler kurmak için gönüllü olmuştur. Kant, toplumsal ilişkileri önemseyen birisiydi.

⁵¹⁷ Immanuel Kant, **Notes and Fragments**, Ed. Paul Guyer, Çev. Paul Guyer & Curtis Bowman & Frederick Rauscher, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s. 7.

“‘Magister’ Kant, Königsberg çevrelerinde, tüccarlar ve yüksek rütbeli subaylar, burjuvalar ve soylular arasında aranan bir arkadaşı; ince sohbetleriyle ve kibar tavırlarıyla övülüyordu. Kant bu gibi meziyetlere sahip olsa da, önem verip bunları geliştirse de, bu meziyetler onun gözünü hiçbir zaman kamaştırmadı. Bunları yaşamın bir süsü ve ziyneti olarak görüyordu; fakat onları yaşamın asıl değerini oluşturabilen ve belirleyebilen şeyler olarak görmüyordu. Kant’a göre ‘ahlak’ (Sitte) ile ‘ahlaklılığın’ (Sittlichkeit) gereklilikleri tam bir keskinlikle ayrılıyordu. En parlak zihinlerin bu sınırı unutmuş gibi göründükleri bu yüzyılda, ayırım çizgisini tam ve radikal bir keskinlikle çektiği için Rousseau’yu takdir ediyordu.”⁵¹⁸

Kant’ın, Rousseau’yu takdir etmekten bir adım öteye geçtiğini de görebiliriz. Rousseau’nun doğaya dönüş hakkında düşündüklerini, Voltaire’in yanlış anladığını ileri sürer. Voltaire’e karşı Rousseau’yu savunmasını *Antropoloji*’de şu sözlerle dile getirir:

“Rousseau’nun doğa durumunun dışına çıkmayı göze almış insan soyu hakkında yaptığı, hastalık hastası tarzındaki betimlemeyi, yeniden bu duruma, ormanlara geri dönmeyi tavsiye etmesini, onun gerçek görüşü olarak kabul edemeyiz. Onun yazıları... aslında insanın yeniden doğa durumuna dönmesini değil, şimdi bulunduğu durumdan oraya geri bakmasını ister.”⁵¹⁹

Kant, *Güzel ve Yüce Duygularımız Üzerine Gözlemler*’de melankoli üzerine tasvirlerde bulunurken, Rousseau’dan etkilenmiş olduğunu biliriz. Melankolik insan, Kant’a göre, başka insanların yargılarına, onların neyi iyi ya da kötü saydıklarına aldırmaz. Kendi sağduyusuna güvenir. Onun motivasyonunun zeminini ilkeler oluşturduğu için, başka düşüncelere kolayca yaklaşamaz. Azimli yanları bazen inatçılığa dönüşür. Modaya aldırılmaz. Dostluk onlar için yücedir. Zaman zaman kararsız bir dostu kaybedebilir ancak kararsız dost onu o kadar çabuk kaybetmez. Kendisinin ve bir başkasının sırlarının iyi bekçiliğini yapar. Yalandan da ikiyüzlülükten de nefret eder. İnsan doğasının asaletine ilişkin yüksek bir duygusu vardır. Kendisine değer verir ve insanı, saygıyı hak eden bir yaratık olarak görür. Çok fazla uysal değildir, soylu bir göğüste özgürlüğü solur. Sarayda takılan yaldızlı zincirlerden kürek mahkumlarının ağır demir prangalarına kadar, onun için tüm zincirler iğrençtir. Kendisinin ve başkalarının katı yargıcıdır ve sıkça, dünyadan

⁵¹⁸ Ernst Cassirer, **Rousseau Kant Goethe**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 10.

⁵¹⁹ Kant, *Anthropology From a Pragmatic Point of View*, s. 232.

usandığı gibi, kendisinden de usanır.⁵²⁰ Kant'ın melankolik insanlar için verdiği bu betimlemeler, Rousseau'nun *İtirafı*'ı okunduğunda yerine oturur.

Kant, *Gözlemler*'i yazdığı dönemde Rousseau'nun derin etkisi altındaydı. 1762'de basılmış olan *Émile* ve *Toplum Sözleşmesi*'ni Kant, imkanlar el verdiğince çabuk okumuştur. Dolayısıyla, 1764'te yazmış olduğu *Gözlemler*'de derin Rousseau etkisi bu eserlerden doğmaktadır. Ancak Rousseau'nun görüşlerinin esas vuruşu, Kant'ta ahlaki alanda ortaya çıkacaktır. Paul Guyer ve Allen Wood'un genel editörlüğünü yaptığı *Notlar ve Fragmanlar*, Kant'ın esas çalışmalarının yanında, bu çalışmaları oluşturduğu süreç içerisinde arka planda kalmış görüşlerini bildirir. Burada, *Gözlemler* üzerine notlardan Rousseau ile ilgili olan bazıları dikkat çekicidir:

“1. Bir insanın hayatının büyük bir kısmını bir çocuğa nasıl yaşayacağını öğretmek için harcamak zorunda olması doğa dışıdır. Bu sebeple Jean Jacques gibi bir öğretmen yapaydır. Tecrit etmek bir çocuğa çok az fayda sağlar; biraz güç sahibi olduğu anda faydalı yetişkin hareketlerinde bulunacaktır, aynı bir yurttaş veya el işçisi gibi ve aşama aşama kalanını öğrenecektir.

Bu sebeple, bir insanın hayatını pek çok çocuğa nasıl yaşayacağını öğretmesiyle, farklı olarak kendi fedakarlığı dikkate alınmayacaktır. Bu sebeple okullar gereklidir. Ama onların mümkün olması için, *Émile*'den faydalanmak gerekir. Keşke Rousseau onda okulların nasıl oluşturulabileceğini göstermiş olsaydı.

...

Anlayışın beğeniye sahip olması bir yükür. Rousseau'yu ifadelerinin güzelliğı beni etkilemeye kadar uzun süre okumalıyım, ancak o zaman onu akıl ile araştırabilirim.

2. Boşluktan veya zamanı geçirmek için okumayan akıllı bir okurun Bay J.J. Rousseau'yu okuduğunda edindiğı ilk izlenim; sıradışı keskinlikte bir canlılık, soylu bir deha gücü ve duygulu bir ruhun öyle bir birleşimidir ki, belki daha önceki hiçbir çağdaki yazar veya hiçbir insan böylesine sahip olmamıştır. Ardından gelen izlenim, garip ve algıyı aşan görüşlerden yabancılaşmaktır; yaygın olandan o kadar uzaklaşır ki, birisi yazarı sıradışı yetenekleriyle sadece [üzeri çizilmiş: büyüleyici bir zeka gücü] ve büyülu hitabet gücüyle bahsedilmeye değer olarak zeka açısından tüm rakiplerinin arasında öne çıkan bir eksantrik olduğu şüphesine kapılır. Üçüncü düşünceye kişi sadece zorlukla ulaşabilir, çünkü nadiren olur. [kırılır]

⁵²⁰ Kant, *Güzel ve Yüce Duygularımız Üzerine Gözlemler*, s. 23-24.

Birisi gençliğe ahlaki olduğu kadar mantıksal temellere de dayanarak genel anlayışı onurlandırmayı öğretmelidir. Ben bilgi için tam bir açlık ve her elde ettiğimde tatminle birlikte hevesle peşinden daha ileri gitmek için sabırsızlık duyuyorum. Sadece bunun insanlığın onurunu oluşturabileceğine inandığım bir dönem olmuştu ve hiçbir şey bilmeyen ayak takımını küçümsüyordum. Rousseau beni ikna etti. Bu kör edici üstünlük kayboldu, insanoğlunu onurlandırmayı öğrendim ve eğer bunu dikkate almanın tüm diğerlerine insanlığın haklarını oluşturması için bir değeri bildirebileceğine inanmasam, vasıfsız işçiden bile daha faydasız olurdum.

3. Rousseau'nun ana niyeti eğitimin ücretsiz olması ve özgür bir insan oluşturmasıdır.

4. Eşitsizlik fikri ayrıca insanları eşit olmayan hale getirir. Sadece Bay Rousseau'nun öğretisi en bilgili filozofun tüm bilgisiyle ve dinin yardımı olmadan sıradan adamdan daha iyi olmadığını ve onun kadar namuslu olduğu savında bulunur.”⁵²¹

Notlar'da, *Gözlemler* üzerine yazdıkları arasında Kant'ın, Rousseau'yu Newton'un yanına koyması, O'nu, gözünde çok fazla yücelttiğinin göstergesidir.⁵²² Rousseau hangi bağlamda bu yüce sıfatına sahip olmuştur peki? Cassirer bunun analizini yaparken, Kant'ın Rousseau'da övdüğü yanı şu ayrımda - İnsanın maskesi ile gerçek yüzü arasında başkalarının yaptığından daha net bir ayrım yapmasında - belirginleştirir ve şöyle detaylandırır:

“Peki her türlü hayalcilikten bu kadar nefret eden, deneyimin üstüne çıkmaya ve ilkesel olarak deneyimin ötesine geçmeye çalıştıklarında, ‘düşünce dünyalarının havai mimarları’ diyerek kendi çağının metafizikçileriyle bile alay eden Kant, Rousseau'nun bütün bu⁵²³ anlattıklarında neden bir hayaller silsilesinden fazlasını görmüştü? Rousseau'nun ‘homme de la nature’ [doğanın insanı] ile ‘homme de l’homme’ [geleneğin insanı] arasında yaptığı ayırmadan ne gibi bir sonuç çıkarabilmişti? Bu ayrımı insanlığın yürüdüğü yolun tarihsel bir betimlenişi ve gelişim tarihine ilişkin bir tez olarak görmüş değildi. Bu ayrımda daha ziyade etik ve sosyal eleştiriye bir katkı, sahici ve sahte değerlerin birbirinden ayrılmasını görmüştü ve bu ayrıma hoş geldin demişti.”⁵²⁴

⁵²¹ Kant, *Notes and Fragments*, s. 5, 7, 22, 23.

⁵²² A.e., s. 9.

⁵²³ Kant'ın söyleminde bahsettiği, Rousseau'nun *İtiraf*lar'da söyledikleri şunlardır: “Ormanların derinliklerinde, tarihi cesaretle çıkardığım kadim zamanların görüntüsünü arayıp buldum; içinde insanların bütün küçük yalanlarını boğdum; insan doğasının örtüsünü kaldırmaya ve onu çıplak görmeye, bu doğayı çarpıtmış çağların ve olayların nasıl geçtiğini izlemeye ve geleneğin insanını doğanın insanıyla karşılaştırarak, bizim sözüm ona mükemmelliğimizin, sefaletimizin gerçek kaynağı olduğunu göstermeye cesaret ettim.” Rousseau, *İtiraf*lar I, s. 269.

⁵²⁴ Cassirer, *Rousseau Kant Goethe*, s. 19.

Kant, burada Rousseau'ya ait bir belirleme olan 'homme naturel' kavramını, fiziksel ya da tarihsel anlamı ile değil, ahlaki ve teleolojik anlamı ile dikkate alır. Kant'ın ön plana çıkardığı şey, ahlakçı Rousseau'nun her türlü çarpıtma ve örtünün altında, insanın kendisine biçtiği ve tarihsel akış içerisinde sahip olduğu tüm maskelerin arkasında gerçek insanı görmesi ile ulaştığı itibardır. İngiliz emprisistlerinin kaçırmış olduğu bu ahlaki konumu ile doğal insana odaklanmasını sağlayan Rousseau olmuştur. Kant, Rousseau'nun bu bakış açısını insanlığın düşünme tarihinde yeni bir dönemi aralayan, tamamen eskilerin düşünce yapısının dışında kalan zamanımızın en güzel keşfi olarak tanımlar.⁵²⁵ Ancak Kant, aynı zamanda kendisini Newton'un da öğrencisi olarak görmekteydi. Bu durumda Rousseau'nun açtığı yoldan ancak bir yere kadar ilerleyebilirdi. Nitekim *Notlar ve Fragmanlar*'da şöyle der:

“‘Rousseau’ sentetik bir yöntem izliyor ve doğal insandan yola çıkıyor, bense analitik bir yöntem izliyor ve medeni insandan yola çıkıyorum.”⁵²⁶

Kant'ın Rousseau'ya yönelimi oldukça netti. Tüm eserlerinde söylediklerini körü körüne kabul etmiyor, ayrıca pek çok kişinin Rousseau'da yanlış anladığı noktaları kendi sisteminde ve anlayışında yorumluyordu. Ona karşı olan bu net tavrı, ondaki tarihselliği ve rasyonelliği ayrı ayrı ele alabilmesine olanak sağlamıştı. Bu keskinlik öyle nettir ki, rasyonel olarak ayırdığı durumda bile onu pratik aklın sınırları içerisinde değerlendiriyordu. Rousseau, Kant'ın gözünde, ahlaki alanda, onu dogmatik uykusundan uyandıran, onu yeni soruların karşısına koyan ve yeni çözümlere doğru yönlendiren bir düşünürdü.⁵²⁷ Özellikle, Kant'ın ahlaki temellendirilmesinde Rousseau'nun sadece içerik ve sistem açısından değil, üslup ve dilini de şekillendirdiğini görürüz. Bu bahsettiğimiz durum, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilişi*'ndeki kategorik imperativin ikinci ifadesinde karşımıza çıkar.

⁵²⁵ A.e., s. 20.

⁵²⁶ Kant, *Notes and Fragments*, s. 3.

⁵²⁷ Cassirer, *Rousseau Kant Goethe*, s. 24.

“Her defasında insanlığa, kendi kişinde olduğu kadar başka herkesin kişisinde de, sırf araç olarak değil, aynı zamanda amaç olarak davranacak biçimde eylemde bulun.”⁵²⁸

Ayrıca Rousseau’nun *Émile*’de, eğitim teorisinin merkezinde öğrenciyi başkaları için değil, kendisi için eğitime tabi tutma talebi ön plana çıkarılır. Bir birey olarak yetiştirilen bu insan aynı zamanda doğal insan olarak yetiştirilmelidir. Bu yüzden küçük yaştaki bir öğrencinin karşısına sadece bugünkü toplumun düzeni ile çıkamayız. Çocuğu topluma uyarlamak yerine, kendine yetme duygusunu aşılmalıyız. Ona başkalarının amaçlarının hizmetinde olmayı değil, kendini bizzat bir amaç olarak görüp ona göre davranmayı öğretmeliyiz. Ancak bu şartlar yerine getirilirse toplum içinde etkin olabilir ve özgür bir birey olarak davranabilir. *Émile*’de aşılarmaya çalışılan bu düşüncelerin, Kant’ın *Aydınlanma Nedir?* yazısında, ergin olamayan insanları tanımlarken yaptığı belirlemelerde çağrışım uyandırdığını söyleyebiliriz.⁵²⁹ Ayrıca Kant, üniversitede hoca olmadan önce, 1747-1754 yılları arasında varlıklı ailelerin çocuklarına özel dersler vermişti. Rousseau’nun eğitim konusundaki düşüncelerini *Gözlemler*’e yazdığı bir dipnotta överken, onun bu konudaki düşüncelerinin yüce bir basitliğe sahip olduğuna ve eğitim konusunda keşfedilmemiş gizlerinin bulunduğuna işaret eder.

Yayınlandığı zaman *Julie yahut Yeni Héloïse*’e olan olumlu yöndeki tepkilerin bir çığ gibi büyüdüğünü ‘3.3. J.J. Rousseau’ bölümünde belirtmiştik. Kant da bu esere kayıtsız kalmamıştı. Ancak Kant, bu eseri elbette herkesin okuduğu gözle değerlendirmemişti. O, eserin bütününe ağırlık noktasını içindeki romantik aşk

⁵²⁸ Immanuel Kant, **Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi**, Çev. İoanna Kuçuradi, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2009, s.38.

⁵²⁹ “Demek oluyor ki her birey için nerdeyse ikinci bir doğa yerine geçen ve temel bir yapı oluşturan bu ergin olmayıştan kurtulmak çok güçtür. Hatta insan bu duruma seve seve katlanmış ve onu sevmiştir bile; işte bu yüzden o, kendi aklını kullanma bakımından gerçekten de yetersizdir; çünkü onun böyle bir deneyi gerçekleştirmesine asla izin verilmemiştir, o aklını kullanmayı denemeye hiç bir zaman bırakılmamıştır. Dogmalar ve kurallar, insanın doğal yetilerinin akla uygun kullanılmasının ya da daha doğru bir deyişle kötüye kullanılmasının bu mekanik araçları, erginleşme ve olgunlaşma için sürekli bir ayakbağı olurlar. Biri çıkıp yürümeyi köstekleyen bu zincirleri atsa da, en dar hendekten bile hemen öyle pek kolayca atlayamaz; çünkü o henüz kendisine güven duyarak bacaklarını özgürce hareket ettirmeye daha alışmamıştır. İşte bundan dolayı da ruhlarını, zihinsel yanlarını kendi başlarına işleyip kullanarak ergin olmayıştan kurtulan ve güvenle yürüyebilen, pek az kişi vardır.” Kant, *Aydınlanma Nedir?*, **Felsefe Yazıları**, s.1-2.

öyküsünde değil, başkalarının fazladan eklenmiş olarak gördüğü, ahlaki bölüme yükledi. Dolayısıyla *Julie yahut Yeni Héloïse*'i sıradan bir aşk romanı olarak görmesi mümkün değildi.⁵³⁰ Kant'ın *Gözlemler*'inin birinci kısmında savunduğu genel ahlaki bilgi, Rousseau'nun ikna olduğu temel ahlaki gerçeğin sıradan insan aklına da felsefi akla olduğu kadar erişilebilir olduğu düşünce ile aynı ruhu paylaşır. Ayrıca, Kant'ın otonomiye irade gücünün kendisine bir kanun olduğu görüşü ve Rousseau'nun hem ahlaki özgürlük ('kendi kendimize reçetesini yazdığımız bir kanuna uymak') hem de genel iradeyle sınırlandırılmış toplumsal özgürlük (volonté générale) arasında müthiş bir benzerlik vardır. *Gözlemler*'in otonomi formülü ve onun değişik hali, Rousseau'nun, yurttaşların kendi yazdıkları kanunlara karşı sorumluluğu olması gerektiği görüşüne benzer. Ancak bu kavramlar en fazla benzerdirler. Rousseau'nun iddiaları, yurttaşlardan oluşan bir toplumda politik bir kanunun kanun yapıcıları için, yani düşünüp taşınma ve ideal bir durumda oy verme süreci için geçerlidir ve o sınırlı yetkiler içinde bir devletin zorlayıcı kanunları hakkında bir politik teori sunar. Bir yurttaş özgür olmaya 'zorlanabilir' ve kanunların uyulduğundan emin olmak için kamu otoritesi vardır. Kant'ın ahlaki teorisi otonomiye iradenin (zorlayıcı olmayan) içsel yasaları şeklinde dayanır. Burada otonomi tüm akıllı canlılara atfedilir, sadece belli bir politik toplumun vatandaşlarına değil (ve bu otokrasi ile ve kendisinin efendisi olmak ve eğilimlerin kontrol edilmesiyle karıştırılmamalıdır). Kantçı iradenin otonomisi, Rousseau'da politik bir kavram olarak kalan şeyin içselleştirilmesidir. *Toplum Sözleşmesi*'nin yazarı gibi, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*'nde Kant, sosyal bir kontrat teorisi geliştirmiştir. Ayrıca, Kant'ın evrensel barış hakkındaki düşünceleri, kendisi alenen barış için bir Avrupa ittifakını destekleyen Rousseau'ya açıkça atıfta bulunur. Ancak, Kant uluslararası (sadece Avrupalı değil) bir uluslar federasyonunu tavsiye etmiştir. Rousseau'nun fantastik olduğunu düşünerek bu fikri saçma gördüğüne inanmıştır – çünkü Rousseau ittifakı eli kulağında görmüş olabilir. *Notlar*'da, Kant insanlığa karşı genel bir sevgiyi, hayali, boş temennilere sebebiyet verebileceği için reddetmiştir, ama daha sonraki

⁵³⁰ Cassirer, **Rousseau Kant Goethe**, s.14.

insanlık ve insan hakları teorileri, Rousseau'ya borçlu oldukları için, bu, eleştiriden tartışmalı bir şekilde uzak tutulmuştur.⁵³¹

⁵³¹ Gary Banham, **Bloomsbury Companion to Kant**, Ed. Gary Banham, Dennis Schulting, Nigel Hems, GB, Bloomsbury Publishing, 2012, s.150.

4.1.2. Kant ve Madame de Stäel

Asıl adı Anne Louise Germaine de Stäel olan yazar, 1766 yılında Paris'te dünyaya gelmiştir. 1817'de hayata gözlerini yuman Madame de Stäel'in yaşadığı yıllar, hem önromantisizm hem de romantizm dönemine aittir. Küçük yaşlardan itibaren Paris salonlarında bulunmuş ve bu ortamın ciddiyetini kavramıştır. Salonlarda konuşulan konuların küçük bir kız çocuğunun zihnini olumlu bir yönde beslemesinin sonuçlarının somut örnekleri olarak, Madame de Stäel'in Fransız literatürüne katkılarını görebiliriz.

“On sekizinci asır Fransasında edebiyat ve fikir adamlarının toplandıkları, eserlerini birbirine okudukları, aralarında edebiyata dair görüşüp edebiyat yolu ile memlekette fikir hayatına ve halk efkarına hükmettikleri *salon*ların Louis XVI devrinde sonuncusu sayılan Bayan Necker'in salonunda Cermaine Necker için anasının koltuğu yanına küçük bir tahta iskemle yerleştirilmiştir. Bayan Necker kızına iskemlesinde dik oturmasını sık sık tembih eder, lakin onun kulağı misafirlerindedir; misafirler ise *Muhtelif asırlarda kadınların karakterine, adetlerine ve ruhuna dair denemeler*'ini yeni neşretmiş olan Thomas; Akademi azası, Akademinin daimi katibi, Fransa tarih-yazarı (historiografi) olan ve *Bélisaire* adındaki destan-romanının *hoşgörü* hakkındaki kısmı dolayısıyla aleyhinde hayli gürültü edilen Marmontel; *İki Hintte Avrupalıların kurumlariyle ticaretlerinin felsefi ve ticari tarihi* isimindeki eserinin cellat tarafından yakılmasına parlamentoca karar verilen rahip Raynal; bazı eserlerini Fransız dili ile kaleme alan *Roma İmparatorluğunun düşkünlüğü ve sonu* yazarı İngiliz mebusu Gibbon; Avrupa hükümdarlarına yazdığı mektuplarla tanınmış pek zeki ve pek iş bilir Grimm; matematikçi, edebiyatçı, filozof d'Alembert; tiyatro hakkındaki düşünceleriyle güzel sanatların bu kolunda yeni bir çılgır açan ve hemen her şeyden anlıyan ansiklopedici Diderot ve sairedir.”⁵³²

Salon ortamında bulunan bu büyük isimler, Madame de Stäel'e ilgi gösteriyor, sorduğu sorulara cevaplar veriyorlar ve onların sordukları sorulara küçük kızın verdiği cevaplar da hoşlarına gidiyordu. Onun, eğiminin ilk aşamasını bu salon ortamlarında geçirdiği bir gerçektir. Yapısı gereği, edebiyata, sanata ve felsefeye ilgili olan Madame de Stäel, oldukça parlak bir zekaya sahipti. İlk eserini de, çok erken bir yaşta, Rousseau hayranlığı etkisinde vermiştir: *Jean Jacques Hakkında Mektuplar* (1787). Madame de Stäel'in, Rousseau'ya olan hayranlığı

⁵³² Madame de Stäel, **Almanya'ya Dair I**, Çev.Nasuhi Baydar, Ankara, Maarif Matbaası, 1945, Giriş, s.1.

bambaşkaydı. İdeal erkek olarak babasını gösterirken, Rousseau’yu da manevi babası sayar. Rousseau’ya olan hayranlığını şu sözlerle dile getirir:

“Onu pek genç, pek sevimli ve çok yalnız olduğu o vakitki haliyle gözlerimin önüne getiriyorum; şayet kısmetimiz çağdaşlık olmuş olsaydı talihlerimizi ebedi olarak birleştirebilirdik.”⁵³³

On dokuz yaşında Baron Eric Magnus de Stäel-Holstein ile evlendikten sonra Paris’te kendi salonunu kurmuştur. Daha sonraları, sürgüne⁵³⁴ gittiğinde, bu geleneği ailesinin İsviçre Coppet’teki evinde devam ettirmiştir. Eşi ile evliliği uzun sürmemiştir. Hatta kimileri tarafından aşk hayatı eleştirilmiştir ve kitaplara konu bile olmuştur. Genellikle Avrupa’da sık sık seyahat edip, pek çok ülke gezmiştir. Bu seyahatler sırasında kendi döneminden yine parlak kişilerle münasebetlerde bulunmuştur. Bu isimler arasında, Diderot, Benjamin Constant, Lord Byron, Goethe, Schiller, Chopin, August ve Friedrich von Schlegel Kardeşler gösterilebilir.

Yazarlığa erken yaşta soyunan Madame de Stäel, bu konuda başarılı da olmuştur. *Delphine*’i 1802 yılında, *Corinne ou l’Italie*⁵³⁵ ise 1807 yılında yayınlandı. Biyografi yazarı olan Maria Fairweather, Madame de Stäel’in döneminin en gözde ve ünlü kadını olduğunu belirtirken, yapıtlarının tüm Avrupa’da okunduğunu hatta çağdaşlarından pek çok kişiyi (Byron dahil) etkilediğini söyler.⁵³⁶ *Essai sur les fictions*⁵³⁷ (1795) tarihli eseri Goethe tarafından Almanca’ya tercüme edilmiştir. Schiller de *De l’influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*⁵³⁸ adlı eserinden parçalar ayırıp *Die Horen*’de yayınlamıştır.

De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales’te⁵³⁹ radikal bir şekilde edebiyatın zamanın ruhunu yansıtması gerektiğini ileri sürmüştür ve Kuzey ile Güney edebiyatları arasında bir farklılık yapılması ve bu farklılığın da romantizm ve klasisizm arasındaki farkın temelinden kaynaklanması gerektiğini

⁵³³ A.e., s.2.

⁵³⁴ Madame de Stäel, Napolyon’a karşı olan eleştirileri yüzünden sürgüne gönderilmiştir.

⁵³⁵ **Corinne veya İtalya**

⁵³⁶ Maria Fairweather, **Madame de Stäel**, New York, Carroll and Graf, 2005, Prologue, s.1.

⁵³⁷ **Kurgu Romanları Üzerine Deneme**

⁵³⁸ **Bireyler ve Ulusların Mutluluğunda Tutkuların Rolü**

⁵³⁹ **Toplumsal Kurumlarla Bağlantıları Açısından Ele Alınmış Edebiyat**

ileri sürmüştür.⁵⁴⁰ Bu görüşünü temellendirdiği ve ayrıca en ilham verici eseri ise *De l'Allemagne*'dir.⁵⁴¹ Bu eserde, 'Klasik ve Romantik Şiir Üzerine' adlı bölümde şöyle der:

“Lakin bizim için mesele klasik şiirle romantik şiir arasında değil, fakat birinin taklidi ile ötekini ilhamı arasındadır. Eskilerin edebiyatı yeniler nezdinde bir iklimden diğerine naklölunmuş bir edebiyattır: romantik veya şövalyevari edebiyat bizce yerlidir, onu dinimiz ve kurumlarımız için yetiştirmişlerdir. Eskilerin taklitçisi yazarlar kendilerini en sert zevk kaidelerine tabi tutmuşlardır; zira ne kendi tabiatlarına danışmadıklarından eskilere ait şaheserlerin zevkimize tatbikini imkanı kılan kaidelere uymaları icabetmiş ve halbuki bu şaheserlere vücut vermiş olan siyasi ve dini şartlar çoktan değişmiştir. Fakat, bu eskiye uygun şiirler, ne kadar yetkin olurlarsa olsunlar, halkça nadir olarak beğenilmişlerdir, çünkü, bugün milli hiçbir hüviyetleri kalmamıştır.”⁵⁴²

Almanya'nın ve Almanların, Fransızlar tarafından anlaşılmadığını düşünen Madame de Staël, bu eserine, bu amaçla bir misyon daha yüklemiştir. Eserin büyük bir kısmını, (fiziki olarak dahil olmak üzere) Almanya'nın tanıtımına ayırmıştır. Bunun yanı sıra, Alman düşünörlere, eserlere, sanatçılara ve filozoflara da yer ayırmıştır. Kitabın kalan kısmında ise, felsefe, din ve ahlak üzerine bölümler bulunmaktadır. Bu eserde, Kant'a ayırdığı bölümde yazdıklarından, Madame de Staël'in, Kant'ın felsefesini derinlemesine incelediğine hatta Kant'a hayran olduğuna şahit oluruz.⁵⁴³ Hayranlığını da gizlemeyen yazar, Kant'ı çalışkanlığı, mütevaziliği yönünden överken, onun yaşadığı gibi sıkı sıkıya bir filozof hayatının ancak Antik Yunan döneminde kaldığını belirtir.

Kant'ın eleştirel felsefesini (Fransızlara hitaben) genel hatları ile aktarmaya çalışacağını ancak konunun zorluğuna dikkat çekmek için şunları söyler:

“Bu doktrinin ihtiva ettiği başlıca fikirleri hulasaya çalışacağım. Onu vuzuhla anlatmağa ne kadar itina etsem anlamak için yine dikkat sarfetmek lazım geldiğini

⁵⁴⁰ Maunder, *Encyclopedia of Literary Romanticism*, s.435.

⁵⁴¹ **Almanya'ya Dair**. Eser dilimizde üç ciltlik bir çalışmadan oluşur.

⁵⁴² Madame de Staël, **Almanya'ya Dair I**, s. 199-200.

⁵⁴³ “Kişinin varoluşunun kişiliği hafıza olmadan tasarlanmamıştır ve hafıza fiziksel organlara mutlak bir şekilde bağımlı gibi gözükmektedir. Kant'ın sistemi bana ölümsüzlükten daha fazla birşey hakkında kısa bir bakış sağlar ve ben bu kısa bakışı tüm maddi açıklığa tercih ederim.” Madame de Staël, **Selected Correspondence**, Ed. Ve Çev. Kathleen Jameson-Cemper, Springer Science Business Media Dordecht, 2000, s. 139

gizlemem. Matematik öğrenen bir prens bu öğrenimin gerektirdiği çalışmadan dolayı sabırsızlanıyordu. Kendisine bu bilimleri öğreten: <Altesinizin bilmek için çalışması zaruridir; zira matematikte kırallara mahsus bir yol yoktur.> dedi. Kendini prens saymak için hayli sebepleri olan Fransız halkı da metafizikte prenslere mahsus bir yol bulunmadığının ve herhangi bir kuramı, tasarlanışına erişmek için de, onu ortaya koymuş olanca sunulan neticelere ulaştırmış bulunan araçlardan geçmek lazım geldiğinin kendisine söylenmesine izin versin.”⁵⁴⁴

Madame de Stäel, Fransızlara Kant’ı tanıtırken, onun öğretisini aktarmaktan öteye geçip, varolan bazı yaygınlaşmış yanlış kavrayışları da düzeltmeye girişir. Kant felsefesinde anlaşılmadan kullanıldığını düşündüğü bazı kelimelerin, yanlış tercümelerden doğan hatalarını belirterek doğrularını aktarır. Usta bir Kant yorumcusu olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmeyeceğiz, ancak Madame de Stäel, Kant’ın üç *Eleştiri*’sini de okumuş ve üçünü de, ilgiyle⁵⁴⁵ bu eserinde Kant’a ayırdığı bölümde tanıtmıştır. Kant’a gelen eleştirilere karşı, Kant’ın felsefesini şu sözlerle savunur:

“Kant’ın muarızları onu eski idealistlerin kanıtlarını tekrarlamakla suçlandıldılar; Alman filozofunun doktrininin ancak yeni bir dilde eski bir sistemden ibaret olduğu iddiasını ileri sürdüler. Bu itap, esassızdır. Kant’ın doktrininde sadece yeni fikirler değil, bir de hususi karakter vardır. Bu doktrin, on sekizinci yüzyıl felsefesini ret ve cerhe tahsis edilmiş olduğu halde onun etkisini taşır, çünkü zamanının zihniyeti ile daima az çok uzlaşmak, bu zihniyetle mücadele etmek isterse bile, insan mizacının icabıdır. Eflatun’un felsefesi Kant’ınkinden daha şairce, Malebranche’inki daha dindarcadır. Fakat Alman filozofunun büyük liyakati yürekte güzel ne varsa hepsine temel diye kudretle usa vurulmuş bir kuram vererek ahlakın haysiyetini yükseltmek olmuştur. Akıl ile duygu arasında sokulmak istenmiş olan muhalefet elbette akılı bencillığe ve duyguyu da deliliğeye götürür. Fakat, bütün fikri ittifakları kurmağa çağırılmışa benzeyen Kant, ruhu bütün yetilerin aralarında uyuştukları bir yuva haline getirmiştir.”⁵⁴⁶

Madame de Stäel’in, Kant ve felsefi sistemine olan tutkulu bağlılığı açıktır. Ancak bu hayranlık, körü körüne bir bağlılık da değildir. Kant’ı övdüğü gibi,

⁵⁴⁴ Madame de Stäel, **Almanya’ya Dair III.**, Çev.Nasuhi Baydar, Ankara, Maarif Matbaası, 1945, s. 605-606.

⁵⁴⁵ Madame de Stäel de, bu yaptığı çalışmanın, Kant’ı anlamanın zorluğuna dikkat çekerek şu satırlarda duygularını dile getirir: “Almanya’nın bütün düşünen kafalarını yirmi yıldan beri uğraştıran bir sistem hakkında bilgi vermiş olduğum zannı ile elbette öğünüyorum. Fakat, Kant felsefesinin umumi çizgilerini göstermeğe ve onun edebiyat, bilimler ve ahlak üzerinde icra ettiği tesiri bundan sonraki bahislerde izaha yetecek şeyleri söylemiş olduğumu umuyorum.” **A.e.**, s. 620.

⁵⁴⁶ **A.e.**, s. 621-622.

eleştirmesini de bilmiştir. Kant'ın da çağında aldığı en önemli eleştirilerden biri olan kavramlarının kullanımına dair karmaşıklığı, Madame de Stäel de yineler. Okuyucunun, filozofun sistemine girmeden önce çetrefilli bir dil ile uğraştığını ve bunun okuyucuyu yorduğunu belirtir. Ancak bu eleştiri, Kant'ın ışığına gölge düşüremeyecek kadar küçük bir detaydır. Nitekim, Madame de Stäel'in, Goethe'ye yazdığı 1811 tarihli mektupta Kant'ın, onun gözündeki büyüklüğü açıkça görülür. Madame de Stäel'in Kant'la olan ilgisini, Goethe'ye yazdığı bu satırlar ile sonlandırıyoruz:

“Böyle bir gücün hiç yok edilebileceğini düşünüyor musun? Sen ki başkaları için ruhun ölümsüzlüğünün bir simgesisin, kendin de bundan faydalan. Renkler sistemin büyüleyici; Kant'ın ilk adımı atığı felsefe sistemi ile tamamen uyum içinde. Herşeyin senin içinde olmasını seviyorum, çünkü biz, babamız olarak çağırdığımız O'nun bağrındayız.”⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Madame de Stäel, *Selected Correspondence*, s.292.

4.1.3. Kant ve Samuel Taylor Coleridge

Göller Bölgesi şairlerinden bir diğeri Samuel Taylor Coleridge, tıpkı Wordsworth gibi Cambridge'e gitmişti. Ancak arkadaşının aksine o, tam bir kitap tutkunuydu. Yalnızca edebiyat değil, felsefe ve dinbilimi üzerine yazılmış kitaplara da ilgiliydi.

Fransız Devrimi'nden oldukça etkilenmişti. Ancak daha sonraları tıpkı Wordsworth gibi, devrim onda hayal kırıklığı olmuştur. 1798 yılında gittiği Almanya'da Göttingen Üniversitesi'nde felsefe, filoloji ve doğal bilimler derslerini takip etti. Onu ayrıca ilgilendiren Alman filozoflarını okuyabilecek ve doğru dürüst tercüme yapabilecek kadar iyi Almanca öğrendi. Kant ile tanışıklığı da bu yıllarda başladı. Almanca öğrenip, Kant'ı kendi dilinden anlaması ise en önemli noktadır. Çünkü o dönemlerde, Kant'ın çalışmalarının İngilizce'ye ilk tercümeleri ve bu eserlerin yorumları sorunlu ve yanıltır.⁵⁴⁸ Bu çalışmalar, Kant'ın anlatmak istediğini en minimal şekilde aktarıyorlardı.

1797-1802 yılları arası Coleridge için en verimli yıllardı. Ancak bu yıllardan sonra yavaş yavaş yıllar içerisinde afyonun pençesine düşmüştü. Kendi iradesi ile ondan vazgeçemeyeceğini kabullenince doktor tedavisine başladı. On sekiz yıl boyunca Dr. Gillman'ın yanında oturup, onun gözetiminde yaşamını sürdürdü.

Coleridge yeteneği ile zamanını doğru orantıda kullanamamış bir sanatçıdır. Genel olarak mutsuzluğa meyilli olan şair –tipik bir romantik gibi-, hayatının büyük bir kısmını, dolu olan zihnini, birikimini yazıya dökerek değil, konuşarak harcamıştır. O yıllarda henüz sesin kaydedilemiyor olması ise bugün bizim için büyük bir kayıptır.

Coleridge'in romantik şiire katkıları az ama değerlidir. İngiliz düşünce tarihinde çok fazla öneme sahiptir, kendi neslini ve sonraki nesilleri o kadar çok

⁵⁴⁸ David Simpson, 'Transcendent Philosophy and Romantic Criticism', **The Cambridge History of Literary Criticism Volume 5 Romanticism**, Ed. Marshall Brown, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, s.74.

yönden etkilemiştir ki, onun romantizmi kendi entelektüel tarihinde basit bir olay gibi görünür. Çiçek açma dönemi en iyi ihtimalle kısıydı ve yüzyılın bitmesiyle sona erdi. Almanya'dan 1799'da geri dönmesi ve Keswick'e 1800'de yerleşmesiyle, *Christabel*'in ikinci kısmı hariç (1800'de yazılıp, 1816'da basılmıştır) edebi alanda kayda değer çok az yazı ortaya koymuştur. Yaratıcı dürtüsü onu yarı yolda bırakmıştır ve o, gittikçe teoloji, metafizik, politik felsefe ve edebiyat eleştirmenliğinin daha çok içine girmiştir.⁵⁴⁹

Romantik akımın en güzel şiirleri arasına girebilecek nitelikte olan *The Rime of the Ancient Mariner*⁵⁵⁰ yazıldığı dönemde pek ilgi gören bir eser olmamıştır. Şiir, yaşlı bir gemicinin bir düğün evinde, gemisinin ve kendisinin başından geçenleri bir düğün konuğunu alıkoyarak anlatması ile başlıyor. Yaşlı gemici, bir yolculuk sırasında denizde zor durumdan kurtulduklarında Albatros kuşu beliriyor. Mürettebat tarafından uğur getirdiğine inanılan bu kuşu, gemici öldürüyor. Gemicinin Albatros'u öldürmesi ile birlikte talihsizlikler sıralanıyor, Albatros kuşu intikamını almaya başlıyor. Bütün bu olaylar yaşanırken doğa olaylarının tasvir edilişi dikkate değerdir. Hikayenin sonunda, gemideki arkadaşlarının öldüğü bu olaydan Meryem Ana'nın acıması ile kurtulan gemicinin rahata ermesi için başından geçen olayı birisine anlatması gerektiğini öğreniyoruz. Bu olayı dinleyen düğün konuğu da ertesi gün bilge bir insan olarak uykusundan uyanıyor.

Şiirin kendisi dışında Coleridge'in metnin kenarına koyduğu açıklayıcı notlar da, okuyucuyu olayların içine daha çok çekecek ve olayı biraz daha aydınlatıcı ve renklendirici niteliktedir. Bu notlardan bir tanesi:

“Gemicici, yalnızlığının ve hareketsizliğinin içinde, gezgin Aya hem orada duran hem de ilerleyen yıldızlara özenir. Her yerde mavi gök, başlarını yaslayacakları yer,

⁵⁴⁹ Henry A. Beers, *A History of English Romanticism In the Nineteenth Century*, New York, Henry Holt And Company, 1901, s. 49.

⁵⁵⁰ **Yaşlı Gemicici** olarak dilimize tercüme edilmiştir.

anayurtları ve evleri olarak onlara verilmiştir. Beklenen efendiler olarak bu alana haber verdirtmeden girerler, ama gene de gelişleri sessiz bir sevinçle karşılanır.”⁵⁵¹

Coleridge’in ilham alma şekli kendine özgüydü. *Kubla Khan*’ı biraz ilaç alıp (muhtemelen afyondü) Kubilay Han hakkında bir yazı okurken uykuya daldığı sırada yazdığını söyler:

“Coleridge aşağı yukarı üç saat süren uykusu sırasında, üç yüze yakın dize yazmış; daha doğrusu bu dizeleri hayalinde kurmuş. Uyanınca da bunları açık seçik anımsamış; hemen kalem kağıt alıp, bir kısmını kaydetmiş. Ne yazık ki, tam o sırada bir iş konusunda görüşmek üzere bir adam gelmiş (Coleridge’in yaşam koşullarını bilenler için, o adam bir alacaklıydı mutlaka). Konuk bir saatten fazla oturmuş. Coleridge masasına geri dönüp kalemi ele alınca, düşünce kurduğu dizelerin aklından tümüyle silindiğini anlamış. İşte bu yüzden ‘*Kubla Khan*’ tamamlanamamış. Coleridge bunu ünlü bir şairin (bu ünlü şair Lord Byron’dü büyük bir olasılıkla) özel isteği üzerine, gerçek anlamda değerli bir şiir olarak değil de, ‘ruhbilimsel açıdan merak uyandırabilecek bir metin olarak’ 1816’da yayımlamış.”⁵⁵²

Yalnızca şiirle değil, pek çok alanla kendini doldurmuş olması onun hakkında ‘binbir beyinli adam’ tanımlamasının doğmasına neden olmuştur. Coleridge şair, edebiyat eleştirmeni, felsefeci, gazete yazarı, dinbilimci ve siyaset bilimciydi. Coleridge’in –özellikle edebi yorumcular tarafından- şiirde üretkenliğini yitirmesi, felsefe ile ilgilenmesine bağlanır.⁵⁵³ Ancak bu durumu felsefenin açısından değerlendirecek olursak, ki Coleridge’in çeşitli konuşmalarda anlattığı konuların çeşitliliği ve bu konuşmaların sayısı göz önünde bulundurulduğunda, Alman felsefesine ilgi duyan ve içselleştirip esin kaynağı haline getiren bir İngiliz romantik şair haline gelmesi, literatür için bir kazanımdır.

Cambridge’de kısa bir süre etkisi altına girdiği, Kant’ın sistemini, Kant’tan

⁵⁵¹ Samuel Taylor Coleridge, **Yaşlı Gemici**, Çev. Şavkar Altınel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s.93.

⁵⁵² Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, s. 620.

⁵⁵³ Simpson, ‘*Transcendent Philosophy and Romantic Criticism*’, **The Cambridge History of Literary Criticism Volume 5 Romanticism**, s.73.

önce kurdukları iddia edilen Cambridge Platoncuları⁵⁵⁴, onda yeni bir pencere açmıştır. Coleridge'in bu düşünürlerle ilişkisini anlamak için İngiliz ekolünün düşünce sistemi ve Kant'ın sistemi arasındaki farklar da oldukça önemlidir. Coleridge'in onlarla ilişkisi göz önüne alındığında en büyük fark sistemlerin dayandığı psikolojidir. İngiliz idealistleri zihnin, duyum ve anlama yetisi veya akıl yetilerinden oluştuğunu belirten eski dualistik Platon psikolojisini temel almışlardır. Duyum, pasif olarak ele alınmıştır ve duyum malzeme sağlar. Akıl aktif olarak görülür ve aynı malzemenin yapılarını belirten ideleri içerir. Kant'ın felsefesi de benzer şekilde Platon üzerine kurulmuştur ama orijinalliği içinde Platon'un sistemini kendi ihtiyaçları için uygun şekilde değiştirmiştir ve ortaya bambaşka yeni bir sistem çıkarmıştır. Kant'ta yetiler üçlüdür: duyum, anlama yetisi ve akıl. Duyumun çağrıştırdığı şey Platoncular tarafından ele alınanla aynıdır. Ancak anlama yetisi kategorilerin kullanılmasıyla yargı oluşturma yetisi olarak ele alınmıştır. Şu durumda akıl, yargıları tecrübeye organize eden, idelerin yetisidir; ancak ideler Platoncu psikolojide oldukları gibi belirleyici değil, düzenleyicidirler. Ayrıca, akıl uygulamada ikilidir. Teorik akıl, zihnin mantıksal işleviyken, pratik akıl ahlaki tecrübenin organıdır ve tecrübesinin nesnelliği için hiçbir teminat vermez. Özgürlük, Tanrı ve ölümsüzlük ideleri, pratik akıl tarafından verilir; ama bilgi küresinin içine hiçbir zaman giremezler.⁵⁵⁵ Çünkü 'algısız kavramlar boş, kavramsız algılar da kördür'. Coleridge bu noktada, Kant'tan ayrılarak Platonistler gibi idealizmini oluşturmuştur. Yani Kant'ın numenler alanı olarak gördüğü yeri gerçeklik alanı olarak kabul etmiştir. Ancak Platonistlerden ayrıldığı ve Kant'ın felsefesine hayran kaldığı en önemli nokta ise, gerçeklik alanının yani bilgimizin sınırlarının olması idi. Coleridge'in felsefe üzerine çalışmaları, düşünceleri ve hatta kendi felsefi sistemi Kant'a çok şey borçludur. Bu sistemde kullandığı kavramlar, bu kavramlar

⁵⁵⁴ İngiliz idealistlerinin Kant'ın idealizmini, Kant'tan önce kurduklarını ve Coleridge'in esas ilham kaynağının İngilizler olduğunu iddia eden yazar, Coleridge'in Alman idealizmini öğrenmesinin çok ihtimal dahilinde olmayacağını bildirir. Claud Howard, **Coleridge's Idealism**, Boston, Richard G. Badger Publisher, Giriş ve s.30-33. Ancak Coleridge'in Kant'tan etkilenmiş olması bizce daha olasıdır. Bu konuda Rene Wellek de şunu söyler: "Coleridge hayatı boyunca Kant felsefesi ile yakın temas içerisindeydi ve kendi fikirlerinin gelişmesinde genellikle bahsedilenden daha çok Kant'tan etkilenmiştir." Rene Wellek, **Immanuel Kant in England**, Princeton, Princeton University Press, 1931, s.65.

⁵⁵⁵ A.e., s. 35-36.

arasındaki ayrımlar ve geçişler bu durumu açık kılacak örneklerle doludur. İlk felsefi yapıtı olan *The Friend*'te şöyle der:

“İnsan doğasında üçlü bir ayrım yaptığım zaman, bunun bir ayrım olduğunun, bölünme olmadığının ve her insanı zihninde duyum, anlama yetisi ve akıl eylemlerinin birleştiğinin tamamen farkındayım. Yine de bu ayrımların yapılmasının ve anlaşılmasının çok büyük pratik önemi vardır, Fransız oluşumunun en ağılanacak şekilde kanıtladığı gibi, bunları bilmemek ve saptırmak aynı derecede zararlıdır.... Duyum terimi altında, maddiyatsızlık ve maddiyatla ilgili hiçbir soruya atıfta bulunmadan varoluşumuzda pasif olanı, insanın hayvanla ortak olan her şeyini, en azından dış duyularıyla veya iç hayal gücü duyusuyla edindikleri duyumsamalarını, gözlemlerini kapsıyorum. Bu, uzay ve zaman yapısının altındaki her şeyi hayal ettiğimiz ve idrak ettiğimiz orjinal oluşuma dayanarak, okulların diliyle ‘vis receptiva’ veya ruhun algılama özelliği olarak adlandırılır. Anlama yetisi ile kastettiğim, duyum tarafından sağlanan iletilerle, oluşuma kendi belirgin doğasını sağlayan kendi içindeki belirli kurallara bağlı olarak düşünme ve yargı oluşturma yetileridir. Saf akıl ile, prensipleri sahip kılındığımız gücü, Platon ve Descartes’in ahlaki değerlerini ve hayalleri değil fikirleri, bir çizginin, bir dairenin, matematiğin, adaletin, kutsallığın, özgür iradenin ve ahlakın fikirleri gibi, kastediyorum. Bu sebeple saf bilim çalışmalarında gerekliliğin tanımları aklın önüne geçer, diğer çalışmalarda daha uygun bir şekilde sonucu oluşturlar.”⁵⁵⁶

Anlama yetisi ve akıl arasındaki ayrım, *The Friend*'in tamamında ve Coleridge'in sisteminin bütününde önemli bir konuma sahiptir. Bu kavramlar arasındaki fark, Kant'tan önce de ele alınıp işlenmiş bir konuydu. Konuyu Platon, Aristoteles ve hatta Aquinas'a kadar geri götürecek olursak, ratio ve intellectus arasında bir ayrımda, intellectus'un daha yüksek bir yetiyken, aklın diskursif bir yeti olduğunu görürüz. Bu noktada, Kant'ın da Coleridge'in de bu diskursif yetiye anlama yetisi dediğini görürüz.⁵⁵⁷ Bunun dışında, Kant felsefesi ile ilgili en ufak bir okuma yapmış birinin bile farkedebileceği bir ilhama daha *The Friend*'de denk geliriz:

⁵⁵⁶ Samuel Taylor Coleridge, *The Friend*, New York, Harper & Brother, 1853, s.164.

⁵⁵⁷ Wellek, *Immanuel Kant in England*, s.103.

“Bireyselleşmede varolan anlayışın kalıpları ve mekanizmasının tüm amacı ve işlevleri nicelik, nitelik ve ilişkinin çerçeveleri ve farklarındadır.”⁵⁵⁸

İngiliz romantik edebiyat eleştirisinde benzer bir ortak aklın ortaya çıkmasını hayal etmek güçtür. En önde gelen yazarlar arasında, sadece Coleridge⁵⁵⁹, Alman felsefesi ile tam ölçekte bir karşılaşmaya kalkışmıştır. Bunun etkileri hem Coleridge’in belirsizliklerini ve nahoşluklarını Alman metafiziğine yoran ilk inceleyiciler, hem de daha sonra Coleridge’in Alman kaynaklardan neleri ödünç aldığı, intihalde bulunduğunu veya değiştirdiğini anlamaya çalışan eleştirmenler ve editörler tarafından sıklıkla tartışılmıştır. İngiliz okurlara en fazla sıkıntı *Biographia Literaria*’nın merkezi bölümleri, (ödünç almaların Coleridge’in yazılarında bir Schellingci sistemi takip etmemize yetecek kadar doğrudan olmamakla birlikte) Schelling’den gelir. Coleridge’in sanat eserinin bütünlüğü, organiklik ve pek çok diğer estetik başlık hakkındaki görüşleri kayda değer bir şekilde Alman idealizminden etkilenmiştir. Ancak etkileri bu kaynaklarla sınırlandırmak mantıksız olur. O kadar çok geleneksel ve bireysel yazar ve filozof Coleridge’in fikirlerine katkı sağlamıştır ki tek bir fikrin veya vurgunun kaynağından emin olmak çok zordur. *Biographia Literaria*’daki Coleridge’in, Wordsworth eleştirisine damga vuran organik yapıya bağlılık idealist felsefenin ruhuna ağır bir şekilde dayanıyor gibi görünür, ama aynı kavram Kant ve Schelling arasında sorunlu bir uğraşıya sahiptir. Yine de, Arnold, Richards ve Leavis gibi daha sonraki eleştirmenlerde de yer almaya (ve değiştirilerek yer almaya) devam edecek olan şiirin ‘insanın tüm ruhunu harekete’ sevkmesi kavramı Coleridge’e, Schiller ve Schelling’den gelmiş gibi gözüktür.⁵⁶⁰ Tüm bunlara ek olarak, Coleridge’in felsefi tarzı da, edebi tarzı gibi kendine özgü olarak gözüktür. Wellek, Coleridge’in tarzını, stili olmadan inşa edilmiş bir yapıya benzeterek şöyle bir metafor kullanır:

⁵⁵⁸ Coleridge, *The Friend*, s.464.

⁵⁵⁹ Coleridge’den başka İngilizler de Kant’a ilgi duyup onun felsefesi üzerine yazmışlardır. Ancak hiçbiri Coleridge kadar yankı uyandırmamıştır. Bahsettiğimiz isimlerden bazıları: Henry Crabb Robinson, Thomas De Quincey, Thomas Carlyle, William Hazlitt. Wellek, *Immanuel Kant in England*, s.139-202.

⁵⁶⁰ Simpson, ‘*Transcendent Philosophy and Romantic Criticism*’, *The Cambridge History of Literary Criticism Volume 5 Romanticism*, s.88-89.

“Şüphesiz ki o, çok büyük bir fikir aracısıydı, ayrıca eserlerinin çoğunda yanlış anlaşılamayacak birleştirici bir yapı da vardır. Ama eğer daha yakından bakarsak Coleridge’in hiçbir stili olmayan veya daha doğrusu karışık bir stilde bir bina inşa ettiğini anlarız. Tamamlanmış bir bina inşa ettiğini inkar etmeyiz, binayı *onun* inşa ettiğini de inkar etmeyiz, ama Coleridge tarzında bir bina olduğunu reddederiz. Örnek olarak Novalis, tanrıları için bir tapınak inşa etmemiştir, ancak mimarın zihnini gösteren bir temel çizmiştir; Wolff, her ne kadar büyük mimarın amacından daha aşağıda olsa da, daha büyük bir mimarın planlarına uygun olarak bir bina inşa etmiştir, ama tek stilde bir binadır. Ama Coleridge’in binasının orasında Kant’tan bir kat, burasında bir odasının parçası Schelling’den, orasında Anglikan teolojisinden bir çatı ve benzeri. Belli belirsiz bir şekilde aklında inşa etmek istediği bina vardı, ancak kendi aklının maden ocaklarında bulamadığı malzemeyi aradığında, kullanmaya niyet ettiği amaca mükemmel bir şekilde uyacağını düşünmüştü. Ama bu yabancı mermerden veya taştan bloklar artık kaba yontulmuş değillerdi; başka bir binaya oturmak için iyice hazırlanmışlardı ve Coleridge’in evinde kendi kökenlerinde de ihanet ettiler.”⁵⁶¹

Örneklendirme olmadan felsefi sistemi hakkında birkaç şey söyleyecek olursak; Coleridge zihninde bir sistem yaratmıştı. Ancak bu sistem, pek çok farklı sistemlerin bir araya getirilerek oluşturulduğu uyumsuz bir kombinasyondur. Bu da onun zihnindeki felsefenin, ödünç alınmış kavramlar, başkalarının kurduğu sistemlerin bir araya getirildiği bir yapıdan ibaret olduğunu göstermektedir. Şüphesiz ki, daha önce de *The Friend*’ten alıntıladığımız örneklerde olduğu gibi, bu ödünç almalarda en büyük rol Kant felsefesine biçilmiştir.

⁵⁶¹ Welles, *Immanuel Kant in England*, s.67-68.

4.1.4. Kant ve Goethe

Düşünce ve sanat tarihinin şüphesiz akla gelen en değerli isimlerinden biri olan Goethe'nin, Kant için söylediği cümleyi, biz de onun için uyarlayıp söyleyecek olursak: 'Goethe'den bir sayfa açtığımda, aydınlık bir odaya girmiş gibi oluyorum.'

Bu bölümde Kant ile ilgisi bakımından Goethe'ye de değinmemizin amacı, Rousseau ile Kant ilişkisini göstermek istememizle aynı doğrultudadır. Goethe, romantikliği hastalık, klasik olmayı ise sağlık olarak adlandırdığı halde, romantiklik ile iç içe geçmiş büyük bir zihindir. Klasik çağ ile romantik çağ arasındaki heyecanlı, tartışmalı ve çekişmeli dönemin ortasında bulunur. Hatta daha da ileri giderek, Goethe'nin bu iki dönem arasındaki geçiş sürecinin en önemli bağlayıcısı ve taşıyıcısı olduğunu söyleyebiliriz.

Kant ile yaşadıkları yıllar kesişmesine rağmen, Goethe'deki Kant hayranlığına, Kant tepkisiz kalmıştır. Eckermann, *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*'da Goethe'nin sözlerini şöyle aktarır:

"Kant asla benimle ilgilenmedi, her ne kadar ben kendiliğimden onunkine benzer bir yolda ilerlediysen de."⁵⁶²

Kant'ın, Goethe ile ilgili bilgisinin ise yalnızca *Genç Werther'in Acıları* ile sınırlı olduğu tahmin edilmektedir.⁵⁶³ Aynı dönemde yaşamış olan bu iki dehadan, yalnızca Goethe'den Kant'a doğru bir meyil görmekteyiz. Goethe gibi doğuştan şair olmak için yaratılmış bir kişiliğin, Kant'ta ve felsefesinde ne bulduğu, nereden ilham aldığı ilk bakışta tutarlı bir temellendirmeye açık değil gibi gözükmektedir. Çünkü, doğa öğretilerine baktığımızda, Kant, Newton'un izinden giderek, *Genel Doğa Tarihi ve Gökler Kuramı* adlı eseri ile, onun düşüncelerini genişletmeyi ve genelleştirmeyi hedeflemiştir. Matematik, Kant'ın doğa anlayışının vazgeçilmez bir parçasıdır. Öyle ki, fizik de matematik ile iç içedir. Goethe'nin doğa anlayışına göre ise:

⁵⁶² Eckermann, *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*, s. 237.

⁵⁶³ Cassirer, *Rousseau Kant Goethe*, s.77.

“Fizik kesin bir bağımsızlık içinde var olmalı ve bütün seven, hürmet eden, dindar kuvvetleriyle doğaya ve onun kutsal yaşamına nüfuz etmeye çalışmalı, matematiğin kendince neler başardığını ve yaptığını hiç kaale almamalıdır. Buna karşılık matematik de kendi dışındaki herşeyden bağımsız olduğunu ilan etmeli, kendi büyük zihinsel yolunda gitmeli ve olabildiğince mevcut olanla uğraşıp, ondan bir şeyler almaya veya ona uyum sağlamaya çalışmadan, kendisini mümkün olduğunca saf bir şekilde oluşturmalıdır.”⁵⁶⁴

Yukarıda verdiğimiz alıntı Goethe’nin tutumunun, Kant’ın yalnızca eleştirisi öncesi dönem değil, birinci *Eleştiri*’de savunduğu görüşlerle de bağdaşmadığının bir kanıtıdır. Hatta, Goethe, birinci *Eleştiri*’yi derinlemesine okuyamadığını, o labirentin içine girmeye cesaret edemediğini bildirir.⁵⁶⁵ Goethe’nin Kant’tan nasıl etkilendiğini yine Goethe’nin kendi dilinden ve Körner’in Schiller’e yazdığı mektubundan öğreniriz. Körner şöyle der:

“Goethe sekiz gün buradaydı⁵⁶⁶, onunla epey bir zaman geçirdim, çok geçmeden de yakınlaşmayı başardım ve Goethe de beklediğimden daha konuşkandı. Ortak noktalarımızın çoğunun nerede bulunduğunu tahmin bile edemezsin. Başka nerede olabilir; Kant’ta! *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde, kendi felsefesinin gıdasını bulmuştu.”⁵⁶⁷

Goethe’nin, Kant felsefesinden beslenmesini sağlayan esas yer *Yargı Gücünün Eleştirisi*’ydi. Kendisi de bunu ‘*Einwirkungen der neueren Philosophie [Yeni Felsefenin Etkileri]*’ adlı makalesinde dile getirir:

“Ama şimdi *Yargı Gücünün Eleştirisi* elime geçti ve bana yaşamımın son derece sevinçli bir dönemini bahşetti. Bu eserde birbirinden en uzak uğraşılarımın yan yana getirdiklerini, sanat ve doğa ürünlerine aynı muamelede bulunulduğunu, estetik ve teleolojik yargı gücünün birbirlerini karşılıklı olarak aydınlattıklarını gördüm. Düşünüş tarzım yazarınkiyle her zaman uyuşamasa da, kimi yerlerde bazı şeylerin

⁵⁶⁴ Goethe, **Maximen und Reflexionen**, Ed. Max Hecker (Schiften der Goethe-Gesellschaft, cilt 21), Çev. Mustafa Tüzel (Rousseau Kant ve Goethe’nin içinde alıntı ile), Weimar, 1907, s. 124.

⁵⁶⁵ Goethe, **Einwirkungen der neueren Philosophie, Naturwissenschaftliche Schiften**, Çev. Mustafa Tüzel (Rousseau Kant ve Goethe’nin içinde alıntı ile) Weimar, II. Bölüm, Cilt 9, s.49.

⁵⁶⁶ Körner, Dresden’den bahsediyor.

⁵⁶⁷ 6 Ekim 1790 tarihli mektup, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin yayınlandığı yılla aynıdır. Mektubun geçtiği yer için bkz.: **Schillers Briefwechsel mit Körner**, haz. Goedecke, Çev. Mustafa Tüzel (Rousseau Kant ve Goethe’nin içinde alıntı ile) s.380-382.

eksik olduğunu görsem de, yine de eserin ana düşünceleri benim şimdiye kadarki yaratılarımla, edimlerimle ve düşüncelerimle tamamen aynıdır; sanatın ve doğanın içsel yaşamı, içeriden dışarıya karşılıklı etkileri kitapta açıkça telaffuz edilmiş. Bu iki sonsuz dünyanın ürünleri kendileri için var olmalılar, yan yana oldukları için de elbette birbirleri için var olmalılar, ama kasten birbirleri yüzünden değil.”⁵⁶⁸

Goethe’yi Kant’a bağlayan noktanın *Yargı Gücünün Eleştirisi*⁵⁶⁹ olduğunu anlıyoruz. Sanatçı olduğu kadar doğabilimci kişiliği ile de oldukça yetenekli ve başarılı olan Goethe için, üçüncü *Eleştiri*, yazıldığı dönemde çok dikkat çekici bir konuma sahip olmuştur. Bu eserde amaç kavramına önemli bir rol yükleyen Kant, yaşayan doğanın, organik ve dinamikliği içerisinde tüm yaşam süreçlerinin mekanik bir tasvir ile açıklanamayacağını bildirir.⁵⁷⁰ Kant’taki kayrayışın bu noktası, *Saf Aklın Eleştirisi*’ni labirent olarak adlandıran ve içine girip derinleşemeyen Goethe’yi Kant’a daha da yaklaştırmıştır.

Cassirer’e göre ise, Kant ve Goethe’yi birbirlerine yaklaştıran noktalar, Goethe’nin ‘morfoloji’⁵⁷¹ üzerine yoğunlaştığı dönemde, karşısına çıkan güçlükleri büyük ölçüde kıran kişinin Kant olmasından geçmekteydi.⁵⁷² Goethe’nin ifadeleri ile söyleyecek olursak, yüzyılı bir sis gibi tamamen kaplamış olan bu katı düşünüş tarzının zırhını Kant, iki yerinden delmişti. Kant, Newton’un doğa teorisini kabul

⁵⁶⁸ Goethe, *Einwirkungen der neueren Philosophie, Naturwissenschaftliche Schiften*, Cilt 11, s. 50.

⁵⁶⁹ Goethe, Zelter’e yazdığı bir mektupta *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin genel yapısının, biçimlendirişinin onu nasıl etkilediğinden bahseder: “Bizim yaşlı Kant’ın dünyaya ve diyebilirim ki bana da yararı Yargı Gücünün Eleştirisi’nde, sanatı ve doğayı etkili bir biçimde yan yana koyması ve amaç gözetmeyen büyük ilkelere uyarak davranma hakkını teslim etmesidir. Daha önce Spinoza beni zaten absürt nihai nedenlerden nefret etmeye yöneltmişti. Doğa ve sanat ereklere hedeflenemeyecek kadar büyüktürler, buna ihtiyaçları da yoktur. Bağlıntılar her yerde vardır ve bağlıntılar yaşamdır.” 29 Ocak 1830 tarihli mektup. Goethe, *Briefe*, Çev. Mustafa Tüzel (Rousseau Kant ve Goethe’nin içinde alıntı ile) Weimar, Bölüm 4, Cilt 46, s.223.

⁵⁷⁰ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, s.270-271. [5:400]

⁵⁷¹ Bugün bilimsel dilde kullanılan bu kavram, Goethe tarafından literatüre kazandırılmıştır.

⁵⁷² “*Bitkilerin Başkalaşımı*’nı Kant’la ilgili hiçbir şey bilmezken yazdım, yine de onun öğretisinin izinde yazılmış gibidir. Özne ile nesnenin ayrımı, bir de her canlının kendi için varolduğu, örneğin mantar ağacı biz onu şişelerimize tıpa yapalım diye büyümmez, bunlar Kant’ın benimle ortak olduğu konular, bu noktada onunla buluşmuş olmaktan dolayı mutluyum. Daha sonra, özne ve nesnenin eleştirisi ve her ikisinin uzlaştırılması olarak görülebilecek uğraşının öğretisini yazdım. Schiller, bana hep Kant felsefesi ile ilgilenmememi öğütlemişti. Her zaman söylediği şey, Kant’ın bana bir şey veremeyeceği idi. Oysa kendisi çok çaba sarfetmişti Kant’ı okumak için, ben de Kant’ı inceledim, bundan faydalanmadığım söylenemez.” Eckermann, *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*, s. 237-238.

ediyordu. Ancak O, maddenin yalnızca varlığını tasvir etmektense, onun oluşumunu da anlamak istiyordu. Bu istekle yola çıkınca, maddi dünyanın ilk bulutsu halinden günümüze dek gelişimine dair bir teori ortaya atan ilk isimlerden biri oldu. Kant, bugün Kant-Laplace hipotezi⁵⁷³ denilen öğretinin yaratıcısıdır. Ancak bu noktada kalmadı ve biraz daha ileriye gitti. Genel bir evrim öğretisinin görevini ve hedefini tasarladı.⁵⁷⁴ Bu tasarımı, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, ikinci kitap olan Teleolojik Yargı Gücü kısmının 80. bölümünde okuyan Goethe, 'Sezen Yargı Gücü' makalesinde şöyle der:

“O arketipsel, tipik olana ilk önce bilinçsizce ve içsel bir dürtüyle sürekli nüfuz ettiysem de, doğaya uygun bir serimleme inşa etmeyi başardım; böylece Königsbergli ihtiyarın bizzat tanımladığı gibi aklın serüvenini yüreklilikle itiraf etmekten kendimi artık daha fazla alıkoyamazdım.”⁵⁷⁵

Goethe'nin dogmatik metafizik hakkında düşüncelerinin, Kant'la aynı doğrultuda olması da, Kant'ın onun üzerinde etkili olmasını sağlamıştır. Kendisinden her hangi bir dini, teolojik ya da metafizik sistemi dogmatik olarak kabul etmesi istendiğinde bunu olağanca kabalığı ile reddetmiştir. Goethe'nin dogmatik metafiziğe olan duruşunu, Jacobi'nin yeni yayınlanan *Tanrısal Şeyler ve Vahyoluşlar* adlı eseri hakkında bir mektupta verdiği cevaptan açıkça görebiliriz:

“Senin kitapçığını ilgiyle okudum, sevinçle değil. Sen de kısıkanacak çok şey var! ev, çiftlik ve Pempelfort, zenginlik ve çocuklar, kız kardeşler ve dostlar.... Buna karşılık Tanrı da seni metafizikle cezalandırdı ve tenine bir diken soktu, beni ise lütfundan esirgemediği eserlerine bakarken kendimi iyi hissedeyim diye fizikle kutsadı.”⁵⁷⁶

Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde söylediklerini, yukarıda konuşan Goethe açıklıkla kabul edebilirdi. Çünkü, insan aklına açıkça sınırlar çizen ve bu sınırlar dışında kalanları da olduğu gibi bırakan Kant'a hak verdiğini Eckermann'a

⁵⁷³ Bu öğret, gezegenler sistemimizin ortaya çıkışı ve kararlı durumu hakkındaki içerikleri farklı iki kozmolojik teoriyi birleştirmektedir.

⁵⁷⁴ Cassirer, **Rousseau Kant Goethe**, s.64.

⁵⁷⁵ Goethe, 'Anschauende Urteilskraft', **Naturwissenschaftliche Schiften**, Çev. Mustafa Tüzel (Rousseau Kant ve Goethe'nin içinde alıntı ile), Cilt 11, s.55.

⁵⁷⁶ Goethe, **Briefe**, Cilt 7, s. 212-214.

anlatmıştır.⁵⁷⁷ *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat* adlı eserinde Goethe, yalnızca kendi hayatını anlatmayı amaçlamamıştır. İçinde yaşamış olduğu dönemin, kendi gözünden, sanatsal ve entellektüel anlamda bir görüntüsünü de çizmek istemişti. Burada ‘deha’ kavramı hakkında şunları söyler:

“Kendimi geliştirmek ve ifade etmek yolunda daha ziyade engellendiğim duygusuna sahiptim, kah benimle aynı düşüncede olanların yanlış katkısı ve etkisi yüzünden, kah aykırı görüştekilerin karşı koyması yüzünden. Çok üstün zihinsel yetilerin aleyhine olan sözcükler, sıfatlar, cümleler ruhsuz taklitçi yığın arasında öyle yaygınlaştı ki, onları şimdi bile günlük yaşantımızda, orada burada cahil insanlardan duyuyoruz, hatta bu sözcükler sözlüklere bile girdi, yanlış yorumlanan deha sözcüğünün Alman dilinden sürgün edilmesi gerekti. Diğer uluslara göre sıradan olanın üstünlük sağlama fırsatı bulduğu Almanlar, sadece görünürde yabancı, ama aslında tüm ulusların kullandığı, dilin en güzel sözcüğünden olacaktı belki, şayet derin bir felsefeyle en yüce ve en iyi adına tekrar yenilenen anlam yararlı bir biçimde oluşmasaydı.”⁵⁷⁸

Kant’ın deha kavramına yüklediği anlam Goethe tarafından bu sözlerle takdir edilmiştir. Kant’ı, kuru, kasvetli, kara kitaplar yazan bir filozof olarak görmeye - gösterenlerden ötürü- alışkımanızdır. Ancak Goethe gibi, ince ruhlu bir sanatçı, Kant’la ilgili yerleşmiş bu izlenimi aralayıp, bu izlenimlerin arkasına geçmeyi başarabilmiş ve onda gördüğünü de kendi okuyucularına aktarabilmiş ender insanlardandır.

⁵⁷⁷ “Kant, insan ruhunun ne ölçüde nüfuz etme yetisine sahip olduğunun sınırlarını çizip, çözümü olmayan sorunları olduğu gibi bırakarak, tartışmasız en faydalı olanı yaptı.” Eckermann, **Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar**, s. 360.

⁵⁷⁸ Goethe, **Yaşamımdan Şiir ve Hakikat**, Çev. Mahmure Kahraman, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s.794-795.

4.1.5. Kant ve Beethoven

Alman besteci Ludwig van Beethoven, batı müziğinde klasik dönem ve romantik dönem arasındaki geçişte muazzam bir rol oynamıştır. En bilinen çalışmaları 9 senfoni, 5 piyano konçertosu, 32 piyano sonatı ve 16 yaylı çalgılar dörtlüsünü içerir. Bu bilinenlerin yanı sıra, oda müziği, koral çalışmalar ve şarkılar da bestelemiştir.

1770 yılında Bonn’da doğan Beethoven, müzisyen bir aileden geliyordu. İlk müzik eğitimini babasından almıştı. 1792 yılından, öldüğü tarih olan 1827’ye kadar Viyana’da yaşadı. Klasik dönemin önemli temsilcilerinden olan Haydn’dan ders aldı. Eğitimi ile yeteneği birleştiğinde, müthiş çalışmalar ortaya çıkardı. Viyana’da hem soylu hem de burjuvaziden olan kültür ve sanat çevrelerinde kendisini tanıttı. 1801 yılından itibaren sağır olmaya başladığında⁵⁷⁹, kişiliğindeki hırçınlıklar da baş gösterdi.

Beethoven’ın romantikliğine değinecek olursak, sanatsal yapısıyla felsefe ve yazın alanlarındaki beğenisiyle bir devrimci olarak gösterilebilir. Ama bu devrimcilik hayranı olduğu 1789 Fransız Devrimi anlamındadır. Schiller ve Napolyon’a hayrandır ama klasik sanatın sınırlarını kırıp geçmez. En duygusal ve içli yapıtlarında⁵⁸⁰ bile bölümlerin sırasını bozmaz, tonal dinin gerektirdiği ilişkileri boğmaz, tersine çeşitli kesitlerin çatışkılarının dengesine ezgisel yapısına saygı gösterir. Ancak Beethoven’ın yaşlılığına doğru bu tutumunun değiştiğini gözlemliyoruz. Duygusal yönden yatıştıkça, kaderci kişiliğinin ön plana çıktığını ve klasik biçimleri parçaladığını görüyoruz. Bu bağlamda Goethe, onun hakkında övgü dolu sözler söylemekten çekinse de, arkadaşları olan Bettina Brentano, Clemens Brentano, Hoffmann⁵⁸¹ ve Berlioz ondan yücelikle bahsederler.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Ancak 1812’ye kadar piyano çalabilmiştir.

⁵⁸⁰ **Patetik Sonatı** 1799, **Kreutzer Sonatı** 1803, **Appassionata Sonatı** 1807, **Eroica Senfonisi** 1803-1804 örnek olarak gösterilebilir.

⁵⁸¹ “Romancı ve eleştirmen E.T.A Hoffmann, Beşinci Senfoni’ye ilişkin 1810 tarihli değerlendirmesinde, Beethoven’ın enstrümantal müziğinin iki büyük selefinin, ‘bize bu sanatı tüm görkemiyle ilk kez gösteren’ Haydn ve Mozart’ın enstrümantal müziklerine dayandığını söyleyerek o zamanlar geçerli olan görüşü dile getirmişti. Hoffmann, yazılarının yansıttığı tamamen Romantik bir ruhla, artık Haydn’ı ‘neşeli’ bir klasik olarak kabul ediyordu; Haydn’ın müziği ‘sevgi ve... mutluluk

Çağdaşlarının birçoğuna göre romantik olarak adlandırılan Beethoven, bu dönemin eserlerine de konu olmuştur. Hugo, *William Shakespeare*'de onun peygamberliğinden dem vurur. George Sand, *Bir Gezginin Mektupları*'nda şair Beethoven'dan bahseder. Schumann, Schubert ve Wagner⁵⁸³ ona hayranlıklarını belirtirler.⁵⁸⁴ Beethoven'ın romantikliği hakkında Claudon şunları söylemektedir:

“Peki, Beethoven'ın romantizmi nerede acaba? Önce, dilinden çok esininde aramak gerek bu romantizmi: *Notlar*'ından anladığımıza göre 'Goethe'nin *İkinci Faust*'unda yapmak istediği gibi, çağdaş dünya ile antik dünyayı bağdaştırmak üzere Onuncu Senfoni'yi yazmak isediğini söylemiyor mu? Özellikle dış olayların yapıtlarına yansımaları var ki bu tam romantik bir davranıştır. *Appassionata* ile *Ölümsüz Sevgiliye Mektup* arasında bir ilişki var. Bu yanda, deyişine ait bazı öğelerde belirtiler görülüyor: Yeni, savaşçı ritimler (İkinci ve Üçüncü Senfoniler), çalgılama ayrıntıları (*Missa Solemnis*'te bakırlar ile trampet teremoloları) ve bundan daha da fazla, bütüncül açıdan bakıldığında, müzik dilini kendi istediği biçime sokma, kişisel bir biçim yaratma kaygısı; bunlar, On ikinci dördülden sonraki dördülerde, son on piyano sonatında, *Dokuzuncu Senfoni*'de vb., Son dönemin yapıtlarında görülmektedir. Özellikle tüm-sanatçı olma, sanatıyla tüm evreni, bütün duyguları anlatma iradesi. Berlioz gibi 'konulu' bir müzik değil, Beethoven'ın yakınlarının dedikleri gibi, her yapıtın gizli bir konu taşıması, belki bir başlık, bir adla adlandırılmasa bile, canlı, kesin bir konunun dolayında her şeyin dönüp dolaştığı, ritimlerin nabzında, temaların vurgularında, gelişmenin sıralamasında görülmektedir. bu açıdan, en romantik yapıtları, adlandırılmış senfonik yapıları olabilir: *Coriolan*, *Egmond*, *Leonore*, ama bunların yanı sıra adlandırılmamış, gene de içinde bir şeylerin 'geçtiği' yapıtlar da sayılmalı: *Beşinci Senfoni*, *Yedinci Senfoni* (*Beşinci*'ye Berlioz '*Shakespeare Senfonisi*', *Yedinci*'ye Wagner '*Dansın Yüceltilmesi*' adlarını vermişlerdir). Her şeyden önce kendi benliğini gerçekleştirmesi, sürekli olarak Ben'e başvurması ile, gerek sanatçı, gerek insan olarak Beethoven Romantizm'in öncülerinden biri olmuştur. Ama, XVIII. yüzyıl ile XIX. yüzyıl arasında, Klasisizm ile Romantizm'in birleştiği bir kavşak oluştu, onu tam olarak ne bir anlayışa, ne de öteki anlayışa sokmamıza engel olmaktadır.”⁵⁸⁵

doluydu; ... ama onda ıstıraba, acıya rastlanmıyordu.' Mozart ise 'bizi ruhlar aleminin derinlerine götürür. Korku bizi sarıp sarmalar; ama bize eziyet etmez; daha ziyade sonsuz olanın hissikablevukusu gibidir.' İşte şimdi de Beethoven gelmişti; onun enstrümantal müziği 'abidevi alemin, ölçülemez olanın alemini açar. Işın huzmeleri bu bölgenin karanlık gecesinde parıldar; devasa gölgelerin farkına varırız; ileri geri sallanarak üstümüze yeksan ederler.... Beethoven'ın müziği korku, ürperti, dehşet ve acı uyandırır; romantizmin özünde yatan o sonu gelmez özlemi canlandırır. 1810'da Hoffmann'a göre Beşinci Senfoni, 'Beethoven'ın romantizmini başka eserlerinden çok daha fazla açar ve dinleyiciyi karşı konuşmaz bir biçimde sonsuz olanın muhteşem manevi alemine çekip götürür.'” Lewis Lockwood, **Beethoven**, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s.227.

⁵⁸² Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, s.270-271.

⁵⁸³ Wagner, Beethoven üzerine kitap yazmıştır. Richard Wagner, **Beethoven**, Çev. Edward Dannreuter, London, William Reeves, 1880.

⁵⁸⁴ Lockwood, **Beethoven**, s.201.

⁵⁸⁵ Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, s.271.

Beethoven'ın Kant'la olan ilgisine gelecek olursak, bu ilginin başladığı dönem olarak Viyana'ya gitmeden önce Bonn'da yaşadığı süreci gösterebiliriz.⁵⁸⁶ Beethoven'ın hocalarının ve bir kısım hamileri Aydınlanma hareketinin etkisi altına girmişti. Alman Aydınlanması'nın bir kolu olarak Kant'ın eserleri ile de tanışmıştı. Kant'ın yeniden formüle ettiği idealist felsefe, 1780'lerde oldukça etkiliydi. O dönemde, felsefe birinci uğraşı olmadığı için kılı kırk yararak okumamış olsa da yıllar sonra dile getirdiği gibi, kendisini bilge olarak görmese de, çocukluğundan itibaren dönemin en iyi ve akıllı entellektüellerinin düşünüp yazdıklarıyla hemhal olma çabasını dikkate almalıyız.⁵⁸⁷ Bonn Üniversitesi o yıllarda Kant hakkında hararetli tartışmalara sahne oluyordu. Böyle bir dönem içerisinde Kant'ın uzağında kalmak zaten pek mümkün değildi. Ancak Beethoven'daki Kant etkisine⁵⁸⁸ vurucu atışı yapan olay buradayken olmadı. Barry Cooper bu olayı şöyle anlatır:

“Beethoven, konusunun daha detaylı bir açıklamasını hazırlarken, yerel bir gazetede, Wiener Zeitschrift'de bir astronomi profesörünün makalesini tesadüfen okudu. Özellikle Kant'tan alıntı yapan kapanış cümlesinden çok etkilendi: ‘İnsanı kendisinden yukarıya çıkartan ve sonsuz, sürekli artan hayranlığa yönlendiren iki şey vardır: içimizdeki ahlaki yasası ve üzerimizdeki yıldızlı gökyüzü’. Not defterine şunu yazmıştır: ‘İçimizdeki ahlaki yasa ve üzerimizdeki yıldızlı gökyüzü’ Kant!!! Kelimeler bir şekilde Kant'ın orjinal yazısıyla hafifçe bağlantılı bir alıntıdır ve yorumcular gençliğinde çalıştığı yarım yamalak hatırlanan, karalanmış bir deyişe

⁵⁸⁶ “Schidermaier'e göre, filozof Bonn'da akademik ve edebiyat çevrelerinde çoktandır kayda değer bir popülerliğin keyfini sürüyordu, ki sonrasında kültürlü Breunings tarafından elinden tutulan Beethoven da bu çevrelere dahil olmuştur. 1786'da Kant'ın ‘**Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi**’ eserinin ikinci edisyonu basılmıştı ve ilk iki kısmında şu temel cümleler görülebilir: ‘*Evrensel kanunun seviyesine hareket prensibini hakim kılabilirdiğin durum haricinde hiçbir zaman harekette bulunma.*’ – ‘*Kategorik imperatif birdir ve sadece şudur: hareketimizin sonucu sanki senin iradenle evrensel bir doğa kanunu olacakmış gibi hareket et.*’. Bu temel cümleler kök salıp [Beethoven'ın] felsefi bakış açısına gübre olmuştur.” Robert L. Jacobs, ‘Beethoven and Kant’, **Music & Letters Vol 42 No.3**, Oxford, Oxford University Press, 1961, s.243.

⁵⁸⁷ Lockwood, **Beethoven**, s.31.

⁵⁸⁸ Beethoven'daki Kant etkisi hakkında daha farklı yorumlar da vardır. James Donelan bu yorumlara da **Poetry and the Romantic Musical Aesthetic** adlı eserinde ‘Beethoven's Intellectual Life’ bölümünde yer vermiştir: ‘Beethoven'ın yaşadığı estetik ve felsefi koşullar, bir tür ‘derin arka plan’ olmuştur, öyle ki bilecek kadar önemli ama kullanamayacak kadar güvenli değil. Mevcut durumda bu tip bağlantılar kurmadan kaçınmanın sebebi, Almanya'da Beethoven bursunun politik olarak yozlaştırılması ile ilgili olabilir. Özellikle, Beethoven'ın müziksel sembolizmi ile ilgili Arnold Schering'in, Beethoven'ın Kant'çı cazibe ve tiksintiyi tanımladığı iddiasını da içeren - *Widerstrebender ve Bittender dürtüleri*- karmaşık argümanları - konuya ait zıtlıklarla, adaletsiz bir şekilde terkedilmiş olabilirler.” James H. Donelan, **Poetry and the Romantic Musical Aesthetic**, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, s.141.

Beethoven'ın, çoğu eğitimli insan gibi Kant'ın yazılarıyla tanışık olduğunu farzetmişlerdir. Yine de, bu alıntı gelip geçici önemden fazlasına sahiptir; çünkü Beethoven'ın en derin felsefî ve ahlaki inançlarını içinde barındırır. Üzerinde düşünmeyi sevdiği 'yıldızlı gökyüzü' evreni yöneten doğa kurallarını içerirken, 'ahlaki kanunlar' insanın kişisel yaşantısını yönetir. Beethoven'ın geç dönem eserlerinin çoğunda çeşitli şekillerde ikili yapıların öne çıktığı gibi, makrokozmetik mikrokozmiğin yanına yerleştirilir ve ikili bir yapı içinde yansıtılır. Ancak Kant'ın fikri, orjinal değildir ve neredeyse 3000 yaşındadır. Kozmosu ilk kısmında ve ahlaki kanunu ikinci kısmında ele alan Zebur 19'da kendini gösterir. Bu kısım, Aydınlanma yazılarında önemli bir etkiye sahiptir: 'Cennet söylüyor' kısımları Haydn'ın Yaradılış ve Beethoven'ın 'Die Ehre Gottes' (Tanrı'nın Doğa Tarafından Övülmesi, Op. 48 No.4) eserinde alıntılanırken, güneşin 'bir kahraman gibi' neşeyle koşması imgesi açıkça Schiller'in 'An die Freude' eserinde yankı bulur, sonrasında da Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*'ne dahil edilecektir.⁵⁸⁹

Kant'ın yıldızlı gökyüzü tasavvuru, 'Abendlied unterm gestirnten Himmel',⁵⁹⁰ WoO 150 eserini bestelerken Beethoven'da kalmaya devam etmiştir. Burada ruh, yıldızlar üzerinde düşünerek, kara talihin kötülüğü ödüllendirdiği dünyevi meseleleri geride bırakır ve yıldızlardaki tahtında oturan yargıca umutlarını bağlar: 'Yakında Tanrı'nın tahtında çektiğim acılar için müthiş bir ödül hasat edeceğim'. Metnin Beethoven'ın o zamanki kişisel durumunu bu kadar yakından yansıtması, üvey kız kardeşinin haksız bir hediye kazanması ve kendisinin ilahi yargıç tarafından vahiy edilecek bir yargıyla birlikte Cennet'te bir nihai ödülü ümit etmesi açısından, oldukça sıra dışıdır. Şair Heinrich Goebler hakkında hiçbir şey bilinmez ama Beethoven'ın Wiener Zeitschrift'in editörü Johann Schick tarafından kendisine ödünç verilen küçük bir yazmadan aldığı kanıtı vardır. Beethoven Schick'e, gazetesine katkıda bulunma sözü vermiştir, ancak Goebler'inkiyle karşılaşana kadar uygun bir metin bulamamıştır. Onun, kendi duygularının yankısı olmasından güçlü bir şekilde etkilenmiş olmalıdır ki bu kesinlikle en dokunaklısıdır. Temelde dört stanzaya sahip strofik bir eser olmakla birlikte, vokal çizgisindeki akıllıca değişikliklerle metnin her nüansı yansıtılırken, piano kelimelerin anlamlarını ve arkasındaki fikirleri oldukça yoğunlaştıran sürekli bir yorum gücü sağlamaktadır.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Barry Cooper, **Beethoven (Master Musicians)**, Oxford, Oxford University Press, 2008, s.296-297.

⁵⁹⁰ **Yıldızlı Gökyüzü altında Akşam Şarkısı**

⁵⁹¹ Cooper, **Beethoven (Master Musicians)**, s.297.

Beethoven'ın bestelediği, Heinrich Goeble'nin şiirinin tercümesi ise şöyledir:

YILDIZLI GÖKYÜZÜ ALTINDA AKŞAM ŞARKISI

Güneş battığında ve gün dinlenmeye yattığında
Ay kibarca ve şefkatle başını eğer ve gece bastırır
Yıldızlar görkemle parladığında ve bin tane güneş ışığı pırıldadığında,
Ruh o kadar müthiş hisseder ki, topraktan çekip kurtulur.
O yıldızlara o kadar memnuniyetle bakar ki, sanki anayurduna bakıyormuş gibi,
O uzak şeylere bakar ve tüm dünyevi önemsizlikleri unuttur.
Sadece mücadele etmek ister, sadece çabalamak ister,
Ve ölümlü çerçevesinde özgürce uçmak ister.
Dünya çok dar ve çok küçük; o, yıldızlar arasında yaşamak ister.
Dünyanın fırtınaları kopsa veya kara talih kötülüğu ödüllendirse de,
O umutla yukarıya bakar, yıldız-yargıcının tahtında oturduğu yere.
Hiçbir korku ona artık eziyet edemez.
Hiçbir güç ona emredemez,
Şekil değiştirmiş bir suratla,
Hızla cennet ışığına doğru yükselir.
Belirsiz bir önsezi bana sessizce yaklaşıyor
Başka bir dünyadan
Daha fazla devam etmeyecek
Benim dünyevi hacılığım.
Yakında hedefime ulaşacağım,
Yakında sana yüselmiş olacağım.
Ben yakında Tanrı'nın tahtında hasat edeceğim
Dünyevi üzüntülerimin güzel ödölünü.

Kant felsefesinden kimin kendisine hangi payı çıkaracağını kestirmek her zaman zordur. Beethoven da kendisine *Pratik Aklın Eleştirisi*'nden pay çıkarmıştır.⁵⁹² Bu kadar zengin ve verimli bir dönemde, böyle büyük dehaların aynı coğrafyada yaşamasının kaçınılmaz bir sonucu olarak böyle bir etkileşimin yansımalarını görüyoruz.

⁵⁹² Cassirer, **Rousseau Kant Goethe**, s.81.

4.1.6. Kant ve Caspar David Friedrich

Bu bölümde, sanatçının tüm eserlerine yer verip, incelemeye almak tezimizin birincil amacı değildir. Caspar David Friedrich'in üretkenliği ve eserleri, tamamen ayrı bir uzmanlık alanı için başlı başına bir konu oluşturabilecek kadar kapsamlıdır. Bu bölümde ele almak istediğimiz temel nokta, sanatçının romantik dönem içerisinde nasıl bir yere sahip olduğu, eserlerinde görebileceğimiz romantik dönem özellikleri ve Kant felsefesi ile bağlantısını mümkün olduğunca aktarmaya çalışmaktır.

1774 yılında Greifswald'de doğan sanatçı, Dresden'e taşınmadan önce Kopenhag'da eğitim gördü. Kalabalık bir ailede büyürken, hayatı trajedilere sahne olmuştur. 1781 yılında annesini, bir yıl sonra da kız kardeşini kaybetmiştir. Diğer kız kardeşi de 1791 de tifüsten ölmüştür. Ancak onun için en büyük trajedi, küçük kardeşinin 13 yaşındayken donmuş gölün üzerinde bir parçanın kırılıp, içine düşmesine tanıklık etmesi olmuştur. Bazı söylentilere göre ise Caspar David Friedrich de bu göldeymiş ve kardeşi onu kurtarmaya çalışırken ölmüş.⁵⁹³ Eğitimine, bugün sanat bölümüne 'Caspar David Friedrich Institut' adı verilen Greifswald Üniversitesi'nde başladı. Daha sonra ise, resimdeki tarzına çok fazla katkı sağlayacak Kopenhag'a gitti. Dresden'e yerleştiğinde ise neredeyse kendisini kanıtlamıştı. 1805'te Goethe tarafından organize edilen Weimar yarışmasında ödül kazandı. Goethe bu yarışmada, genç Caspar David Friedrich'in çalışmaları hakkında gelen eleştirilere şöyle yanıt vermiş:

"Sanatçının bu resimdeki becerikliliğini adil bir şekilde övmeliyiz. Resim oldukça iyi yapılmıştır, kesinliği dahice ve uygundur ... uygulaması oldukça fazla sıkılık, özen ve düzenliliği birleştirir ... dahice suluboya tekniği de... ayrıca övgüye değerdir."⁵⁹⁴

⁵⁹³ Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, s.72.

⁵⁹⁴ Walter Scheidig, ed. *Goethes Preisaufgaben für Bildende Künstler 1799-1805*, Weimar, Hermann Böhlau, 1958, s. 484-485.

Friedrich, büyük eserleri arasında gösterilebileceklerden ilkin, *Tetschen Altar*'ı⁵⁹⁵ 34 yaşındayken tamamladı. Kendini daha geniş kitlelere tanıtmasının ilk aşaması olabilecek bu eser, diğer manzara resimlerinin müjdeleyicisi olmuştur. Yaşamının son yıllarında, kazandığı ününü, romantizmin etkisini kaybetmesi ile yitirdi. Ancak, bugün, romantik dönem ressamı arasında en belirleyici karakterlerden birisi olarak anılmaktadır.

Resim 3.39.: Der Waltmann 1824-25



Kaynak: Alte National Gallerie

Der Waltmann'da, romantizm döneminin en ön planda tutulan renkleri mavi ile yeşili birbirine karışmış şekilde görüyoruz. Friedrich'in *Der Waltmann* yorumu, yer bilimi ile ilgili bilgilerin de destekleri doğrultusunda dağlık araziye kaplayan mistisizm ile belirsizleşmiş olabilir. Friedrich için, çoğu Alman romantiği gibi doğa Tanrı'nın kitabıydı ve ay, bulutlar, ağaçlar ve kayaların dili yoluyla aktif varlığını gösterirdi. Friedrich'e göre, manzara resmetmek bir tür dini sanattı. Friedrich'in inancının bir öğretisi, Heinrich Steffens'in yazdığı gibi, "Ruh Doğadan ayrı değildir... veya Doğa Ruh'la bağlantısız değildir... her ikisi orjinal olarak

⁵⁹⁵ Bkz. yuk. s. 261.

karışmıştır ve birdir."⁵⁹⁶ Dağ yapısının ana dinamiklerini ifade ederek, Friedrich aynı zamanda Tanrı'nın bir bölümünü açığa çıkarıyordu. Friedrich, *Der Watzmann* yorumunu özel ve genelin akıllıca bir birleşimiyle yapılandırır. Tanrı'nın doğrudan tezahürü olarak, *Der Watzmann* tamamen dönüştürülememiştir. Friedrich, doğanın kendine özgü detaylarını terketmeyip onlara odaklanmıştır. Hem zirve hem de ön alandaki kaya oluşumu ayırt edici yerleşimlerinin gücüyle ilgi merkezi olurlar. Onları çevreleyen kibarca kıvrılan yamaçların içinde, her ikisi de dramatik bir dışa vurumculuğa sahiptir. *Der Watzmann* kendisi de resimde sıkıştırılmış ve uzatılmıştır. Bu Friedrich'in dağ resimlerinde bu tip sapmalar için ünlü eğilimini yansıtır. Bu sapma yoluyla zirvenin dikey hamlesini arttırır, böylece *Der Watzmann*'ın gururlu ihtişam görüntüsünü destekler. Neredeyse dini saygı, ruh hali haşin ve geçit vermeyen arazi tarafından güçlendirilir. Zirve yalıtılmış ve üstün olarak durur. Doğal güçlerin ve Tanrı'nın yaratıcı gücünün simgesi haline gelir. Dağlarını karmaşık uzaysal ve tematik bir içerikte sunmayı tercih eden Koch ve Richter'den farklı olarak, Friedrich doğadan alınan tecrübeyi basitleştirir ve yoğunlaştırır. Friedrich'in *Der Watzmann*'ı artık insan ihtiyaçları için bir temsilci görevi görmez: İnsan'ın uçup giden arzularından daha büyük ve insanın geçici yapılarından çok daha dayanıklıdır.⁵⁹⁷

Friedrich, bizzat Alpler'i görmese de resmetti. Yakın dostu Carl Gustav Carus'un Alp dağları gezisinde yaptığı çizimlerden ve anlatımlarından yola çıkarak bu çalışmayı ve *Die Hochgebirge*'yi tamamladı. *Der Watzmann*'ı göz önüne alırsak, geometrik bir kompozisyonel şeklin tüm resme hakim olmasına yönelik bir eğilimi buluruz. Burada ön arazide tekrarlanan, zirvenin piramitsel yapısıdır. Orta eksen yine vurgulanmıştır, ancak bu sefer resimsel alan motifin orta özelliğinin etrafına açılmıştır. Bu belki de onun alanı işlemek için en sık kullandığı yöntemidir. Gözü içeri doğru adım adım yönlendirerek, Barok gelenekte olduğu gibi manzaranın uzak yerinde dinlendirmek yerine, Friedrich derinliğe doğru hareketin sürekli olmasına izin verir. Gerilemeyi arka plan özelliklerinin ötesine ve gökyüzünün içine

⁵⁹⁶ Steffens'ten alıntılanan : Marie Bang, 'Two Alpine Landscapes by C. D. Friedrich', **The Burlington Magazine Vol 17, No:752**, The Burlington Magazine Publications Ltd., 1965, s. 572.

⁵⁹⁷ A.e., s. 572.

yönlendirir, böylece resimsel alan manzara ile kalmaz, sonsuzluğa doğru devam eder. Der *Watzmann*'da piramitsel şekil gözü içeriye olduğu kadar yukarıya doğru da yönlendirir.⁵⁹⁸ Romantik dönemin en önemli özelliklerinden biri olan Gotik yönelişi, Caspar David Friedrich'in eserlerinde de kendisine yer bulmuştur.

Resim 3.40.: Abtei im Eichwald – 1809-10



Kaynak: Alte National Gallerie

Resimdeki harabe halindeki manastıra dikkatlice bakıldığında, buraya doğru yürüyen bir sıra insan gözümüze çarpar. Bu insanlar bir tabut taşıyorlar ve bu görüntünün amacı, insanlığın fani olduğu ve zamanın akıp gittiğini hissettirmektir. Kara kışta, gün batımını resmeden Friedrich, eserinde vermek istediği o korkutucu, kasvetli Ortaçağ havasını pekiştiriyor. Greifswald gibi soğuk bir iklimde doğup büyümüş olması, kış ayının kasvetini yansıtmasında yardımcı olmuş olabilir. Harabe manastırdaki camların neredeyse hepsinin kırık olması ise, doğanın sonsuzluğunu,

⁵⁹⁸ Mitchell, 'Caspar David Friedrich's *Der Watzmann*: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology', *The Art Bulletin* Vol 66 No:3, s.458-459.

insan elinden çıkma eserlerin ise sınırını ve geçiciliğini simgeliyor. Manastır, Ortaçağ geleneklerine göndermede bulunuyor, ama artık göçüp gitmiş. Meşe ağaçları ise manastırdan da eskiler. Friedrich bu resimde meşe ağaçları ile Druid geleneklerine, Hristiyanlık öncesi dönemin geleneklerine gönderme yapıyor olabilir. Bu yaşlı meşe ağaçları, boğum boğum gövdeleri ve ürkütücü görünüşleriyle Hristiyanlıktan da eski geleneklere şahitlik ediyorlar. Bulutların arkasına dikkatlice bakıldığında, tipik bir Caspar David Friedrich figürü olan ayın, hilal halini görebiliriz. Bu resim, kalıcı olanın doğa olduğunu vurguluyor. Resimdeki en iyimser olan şey; hilaldir. Hilal, bir süre sonra yeni aya dönecek ve bu da yeniden doğuşu simgeliyor olabilir. Karakış da bir süre sonra bahara dönecek. Ayrıca bahçedeki haçlar da yeniden doğuşu simgeleyecek güçlü işaretlerden. Friedrich, bu resmi ile izleyiciye zamanın katmanlarını hissetmesini sağlamak istiyor olabilir.⁵⁹⁹

“Sanki bir korku filminden sahne gibi, on sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında işlenen tüm Gotik klişeleri öznenin üzerine doğru getiriyor.”⁶⁰⁰

Aşağıdaki resimde, harabe manastırın çevresindeki yeşilin kullanımı, doğanın canlanması ve çiçeklere bahar havasının geldiği izlenimini veriyor. Manastıra bakış, resimdeki figürlerin boyutları ile oranlandığında güç ve yücelik hissine kapılmamızı sağlıyor. Resimde ilk bakışta dikkati çekmeyen iki figür bulunuyor. Friedrich genellikle figürleri, onlarla kıyaslanacak yapıların heybetini artırmak için minimal ölçüde planlıyor.

⁵⁹⁹ Bu yorumların bir kısmı, Khan Akademi’nin sanat tarihi yorumcularının açıklamalarından derlenmiştir.

⁶⁰⁰ Boime, *Art in an Age of Bonapartism*, s. 601.

Resim 3.41.: Klosterruine Eldena bei Greifswald - 1824-25



Kaynak: Alte National Gallerie

Resim 3.42.: Krähen auf einem Baum – 1822



Kaynak: Musée du Louvre

Caspar David Friedrich'in eserlerinde tekrarlanan bir takım karakteristik özellikler vardır. Bu özelliklerden birisi yukarıdaki ve başka resimlerde de görebileceğimiz kıvrımlı dallardır. Bunun dışında sanatçının eserlerinde aya⁶⁰¹ önemli bir rol yüklediğini de görürüz. Gün batımını ve doğumunu da farklı eserlerinde sıklıkla işlemiştir.

Resim 3.43.: Hünengrab im Schnee – 1807



Kaynak: Gemäldegalerie Alte Meister

Günün azalan ışığındaki buz mavisi arka planın karşısında, imgenin ön planındaki bir düzlem, izleyenin bakış noktasına çok yaklaşır, neredeyse filigran bir silüet gibidir. Friedrich'in manzaralarının sembolik dili, kelime hazinesini doğayı çalışmaktan alır ve algısal tecrübelerinin düşünceli içselleştirilmesine dayanır. Doğanın ortasında meşe ağaçlarıyla çevrili kafir mezarıyla kışın bu sanal evrensel resim - hareketsiz ve donmuş, ama baharın uyanışını hevesle bekleyen eşit olarak iyi bir şekilde Hristiyan dininin uyanışını veya anti-Napolyoncu bir ruhla yeni ulusalcı bilinci ima ediyor olabilirdi. Alman tarihinin çok erken bir döneminden kalan ve sanatçıya Kuzey Almanya'daki ana yurdundan tanıdık gelen bu motif ve bu taşın anıt ve zamanın ters fırtınalarına dayanan antik meşe ağaçları, hem kahramanlık dolu ulusal geçmişin sembolleri, hem de tehdit edici politik şartlar altında vatansever bir

⁶⁰¹ Sanatçının, içinde ay geçen eserleri üzerine yapılmış detaylı bir çalışma için bkz.: Sabine Rewald, **Caspar David Friedrich : Moonwatchers**, New York, Metropolitan Museum of Art Yale Press, 2001.

yenilenme olarak görülebilir. Sanatçı kompozisyonlarının detayları için skeç kitaplarındaki çizimlerden sıklıkla faydalanmıştır ve burada Friedrich eserinin kompozisyonunu tamamen doğadaki detaylı tekil çalışmalara dayandırmıştır. Friedrich kendisi, bir keresinde tablodaki tepeyi kaplayan kış karını ‘altında doğanın kendisini yeni bir yaşam için hazırladığı o büyük beyaz örtü, mutlak saflığın mükemmel örneği’ olarak tanımlamıştır. Aynı bağlamda, sanatçı ayrıca ‘gerçekten doğadaki her görünüm, doğru anlaşılırsa, değerli ve başarılı bir şekilde sanatın öznesi olabilir.’ demiştir.⁶⁰²

Resim 3.44: Kreidefelsen auf Rügen - 1818



Kaynak: Winthertur

⁶⁰² Ulrich Bischoff, Elisabeth Hipp, Jeanne Anne Nugent, **From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter-German Paintings from Dresden**, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, t.y., s.36.

“Baltık Denizi’nde bir ada olan Rügen, 1818’de gezginlerin uğradıkları yerlerdendi. Alpler ya da Hebrides gibi, Rügen de Yüce’nin erken dönem ressamlarının ulaşmaya çalıştığı bir vahşilik sunuyordu ve bu vahşilik Almanlar için ulusal bir anlam kazanıyordu. Kireçli tepelerdeki formların içinde, Friedrich’in resim yapmayı sevdiği başka bir yer olan çamlık alanlardaki gibi, birkaç yüzyıl önce uluslarının güçlü bir şekilde devam ettiği zamanda hüküm sürmekte olan Gotik mimarinin formları için doğada bir temel bulabilirlerdi: Napolyon emperyalizmi ile özdeşleştirilmiş Neoklasikçi modernite ile zıtlaşan bir şey. Avrupa sanatının önemini vurgulamaya başlayan kendince bir üslubu benimsemiş ideolojik gruplanmalardan biri olan Nazarene’ler gibi diğer Alman sanatçılar, bu işi çizgisel, modellenmemiş, taklit-Ortaçağ saflığıyla resim yapmaya kadar götürdü. *Beyaz Kayalar* tuvalinin bilinçli çerçeveleme düzeni, değişmiş bir dünyada farklı bir açıdan fakat karşılaştırılabilir sonuçlarla resim yapma sorununa değiniyor. Bir zamanlar geçerli olan o saklı kalp aniden imgeyi düzleştirir. Tamamiyle bir vizörden bakınca görünen bir ışık örüntüsü haline gelir. Dönemin resimlerinin bazıları, pencere çerçevesinin içerisine önce bir görünüm oturtarak aynı etkiyi üretir, böylelikle sanatçının imgeleminin iç dünyasını simgeleyen oda ile bu imgelemin kavramaya çalıştığı dışarıdaki dünya arasındaki mesafe vurgulanmış olur.”⁶⁰³

Caspar David Friedrich’in eserlerinde sıklıkla tekrarlanan bir figürle karşılaşırız: ‘**Rückenfigur**’. Bu figür, eserde izleyiciye arkası dönük ancak manzaranın seyri ile bağlantılıdır. Friedrich’in bu yaratısı, hem kendisinin hem de eserlerinin Kant estetiği ile bağlantısının çekirdeğini oluşturur. Sanatçının kendisinde Kantçı anlamda dehayı görürken, rückenfigur üzerinden de eserlerinde yücenin resmedilişine tanık oluruz.

“*Rückenfigur* sanat tarihinde önceki diğer tüm figürlerden çok önemli bir açıdan farklıdır: o, resimde sadece sunulan bir nesne değil, aynı zamanda resmin estetik tecrübesinin öznesinin vücut bulmuş şeklidir - basitçe *Rückenfigur*’e bakmak yerine onunla *birlikte* bakarız. Ayrıca, manzara ile ilgili görüşümüzü *Rückenfigur*’ünkinden ayırmamız mümkün değildir. Manzaranın daha geleneksel temsillerinden farklı olarak, kendi doğrusu içinde varolduğu için bu tablo bize doğal bir manzara sunma iddiasında bulunmaz, ama doğanın bir insan bakış açısıyla gördüğümüzden emin olmamızı sağlar. Friedrich, Kant’çı estetik tecrübeye karşılık gelecek bir şekilde bir manzarayı sunmanın yolunu bulmuştur. Ayrıca, tablo sadece yüce tecrübesi içinde bir figürün anekdotsal sunumu değildir, aynı zamanda biz izleyenlere *Rückenfigur*’ün kendisinininkiyle eşdeğer bir estetik tecrübe sağlar.”⁶⁰⁴

⁶⁰³ Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, s. 307.

⁶⁰⁴ Elizabeth Prettejohn, **Beauty & Art**, Oxford, Oxford University Press, 2005, s.56.

Friedrich'in rückenfigür kullandığı çalışmalarından birkaç tanesine aşağıda yer verdik:

Resim 3.45: Zwei Männer in Betrachtung des Mandes – 1819



Kaynak: Galerie Neue Meister

Bu göreceli olarak küçük tablo sadece Friedrich'in, Dresden'de en iyi bilinen eserlerinden birisi değildir, aynı zamanda sanatçının manzaralarındaki doğa ve dünyayı kendi kişisel şekliyle derinden anladığını kayda değer açıklıkta gösterir. Görünüşte birbirini yakından tanıyan iki adam, hilal şeklinde ay ve ölçülemez uzaklığa uzanan, genişleyen boşluktaki akşam yıldızıyla gece gökyüzünün görüntüsüne kendilerini bırakarak düşüncelere dalmışlardır. Ön alanda rückenfigür olarak, bu adamlar izleyenin kendi bakışına kendi bakış açılarını sunarlar. Bu sebeple izleyenin kendi duygu ve tecrübeleri için algısal yerine-geçme rolü üstlenirler. Bu gerilim buradaki resmin öznesinin ta kendisi olan, doğaya bakma şeklinin aslında olan yüksek derecedeki metaforik özsel potansiyelin dışı vurumu olarak yorumlanabilir. Geleneğe göre, Friedrich kendisini favori öğrencisi August Heinrich ile birlikte bu derin düşünceli benimseme alegorisinde ve arkadaşça fedakarlıkta tarif etmiştir. İki adamın tırnanmış olduğu taşlı yol, hayat yolunu ima eder; ölü meşe, ölümün bir sembolü, her zaman yeşil çalılıkla tezat içindedir.

Yükselen ay, umudun bir sembolü rolündedir. İki figürün resimdeki tarihsel, *altdeutsch* (Eski Alman) kıyafetleri, geniş pelerinleri ve şapkalarıyla, Friedrich'in ironik ifadesiyle birlikte demagogik aktivitelerde bulunmaktadırlar. Tablonun, Napolyon Savaşları'ndan sonraki baskıcı yenilenme dönemindeki vatansever ve direnişçi ifade ve demagogların bastırılması olarak yorumlanmasını akla getirir. Werner Busch'un Friedrich üzerine yaptığı temel araştırmada bu tabloyu (ve daha genel olarak Freidrich'i) yorumlamaya yönelik modeller, tam anlamıyla karşılıklı olarak seçkin olmayan modeller arasında, estetik organizasyona çok az dikkat vermiştir. Yine de detaylı bir şekilde sadece köken ve amacın estetik ölçüm sistemi yoluyla, tabloların derin anlamlarının anlaşılabilirliğini belirtir. Friedrich'in 1840'da ölümünden sonra, bu tablo Dresden müzesi tarafından sanatçının arkadaşı Johan Christian Dahl'dan alınmıştır. Bu eser müzenin Friedrich'e ait eserlerinden ilk ikisinden biridir ve orada günümüze dek Alman romantizminin bir tür imzası olarak kalmıştır.⁶⁰⁵

Resim 3.46: Mann und Frau den Mond betrachtend – 1818-25



Kaynak: Alte National Gallerie

Sanatçının yukarıdaki eserinde de *Rückenfigurlere* rastlamaktayız. Klasik

⁶⁰⁵ Bischoff, Hipp, Nugent, **From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter-German Paintings from Dresden**, s.44.

arkası dönük iki figür var, eserin adında da yer verildiği gibi biri kadın diğeri erkek. Tabloda seyir ön planda.

“*Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor* resminde ise, iki yalnız kentli geceyle gündüz arasındaki alacakaranlıkta etrafı seyredalmışlardır. Bulundukları yer yine uçsuz bucaksız ve erişilmesi zor bir mekandır. Adam, Friedrich’in resimlerindeki bir çok gezgin gibi ‘eski Alman’ elbiseleri giymiştir. Bu kıyafet Ortaçağ’a gönderme yapar; küçük devletlerden oluşan çağdaş Almanya’daki bölünmüşlüğü aşmak isteyen ve halka ortak geçmişini anımsatan yurtsever bir politikaya olan özlemi simgeler.”⁶⁰⁶

Resim 3.47: Zwei Männer am Meer – 1817



Kaynak: Alte National Gallerie

⁶⁰⁶ Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, s.58.

Resim 3.48: Mondaufgang am Meer – 1822

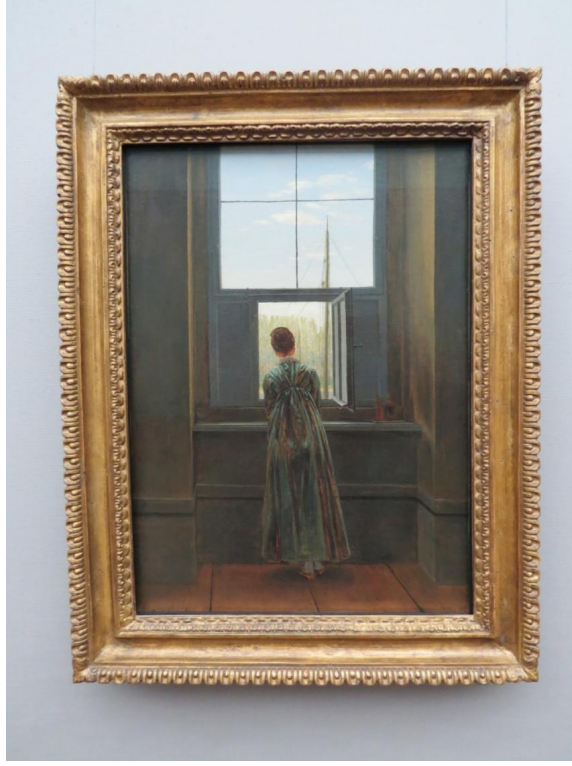


Kaynak: Alte National Gallerie

Sırtı dönük üç figür görüyoruz. Gün batımında denize vuran güneş ışığı denizi aydınlatmış ve figürlerin gözünden bu aydınlığa bakıyoruz. Yine figürlerin sırtı ve arkasında kalan kısım karanlıkken yüzlerinin baktığı yerlerin aydınlık olduğunu belirgindir.

Aşağıdaki resimde de yine bir rückenfigur ile karşı karşıyayız. Buradaki kadın, Friedrich'in karısı ve resmettiği yer de Dresden'deki stüdyosudur. Ancak resme baktığımızda stüdyonun içinde kalmıyoruz. Pencereden dışarısını, rückenfigurün gözünden hayal ediyoruz. Dikkatlice bakıldığında, pencerenin ötesinde bir liman olduğu görülebilir, küçük bir kasabanın limanı ve biraz da ağaç. Kadının dünyayla tek ilişkisinin o pencere olduğunu düşünmemiz sağlanıyor ve kadınla ilgili daha fazla şeyi merak ediyoruz.

Resim 3.49: Frau em Fenster – 1822



Kaynak: Alte National Gallerie

Rückenfigur⁶⁰⁷, Kantçı anlamda, özne üzerinden gözlem yapmanın en açık şekilde estetik tecrübede sunulmasının merkezinde bulunur. Yalnızca Friedrich'in en ön planda olan eseri olmakla kalmayan *Sis Denizi Üzerindeki Kaşif*⁶⁰⁸, aynı zamanda

⁶⁰⁷ Wieland Schmied, Caspar David Friedrich'in rückenfigurünün ilham kaynağı hakkında şunları söyler: "Friedrich'e göre arama ve yakalama arasındaki ayrımın önemi, 1812'de ekranının portresini çizerken Georg Friedrich Kersting'i etkilemiş olabilir. Stüdyosunda Caspar David Friedrich sanatçıyı unsur olarak temsil eder. Kopenhag Akademisi'nde, Caspar David Friedrich ile aynı hocalar altında çalışan, Riesengebirge'ye gezintilerinde onun yol arkadaşı olan Kersting, (Orada yapılan çalışma ve tablolarla Kersting'in Friedrich'in yanındaki figür olduğu sonucuna yaygın bir şekilde varılmaktadır) sanatçıyı çok iyi tanımaktaydı." Wieland Schmied, **Caspar David Friedrich**, Çev. Russel Stockman, New York, Harry N. Abrams Inc, 1995, s. 52.

⁶⁰⁸ "Friedrich, **Sis Denizi Üzerindeki Kaşif** adlı çalışmasında, doğanın muazzam sonsuzluğuyla yüz yüze gelen ve onunla başa çıkan Kantçı anlamda yalnız izleyicinin temsilini ilk başlatan kişidir." Friedrich Burwick, Jürgen Klein, **The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany**, Amsterdam, Textex, 1996, s.227.

Kant felsefesindeki ‘yüce’nin⁶⁰⁹, bir sanat eserinde en iyi şekilde⁶¹⁰ canlanmasının ve romantik dönemin sembolü haline gelmiştir.

“*Sis Denizi Üzerindeki Kaşif’te*, Rückenfigur’ün kafası tuvalin yatay merkezindedir ve beli dikey boyutu ile tam olarak kesişir. Ayrıca, bu görüntü figür etrafında esrarengiz bir simetriyle dengelenir. Gerçekten, Rönesans-sonrası perspektifin sıradan kurallarıyla alan ölçülemez, ancak figürün kendisiyle ilişki içinde ölçülebilir. Yükselen sis ön alandaki uçurum, orta alandaki kayalar ve uzaktaki zirveler arasında ölçülemez boşluklar yaratır. Figürün omzunun sağındaki kayalıkta bulunan ağaçları farkederek, beklenmeyecek derecede küçük görünürler; derken uzaktaki zirveler daha uzak bir mesafeye uzanıyor gibi görünür. Resmi taradıkça ölçek ilişkilerini anlama eforumuz sürekli test edilir veya meydan okunur. Özellikle büyük bir resim olmamasına rağmen, limitsiz veya sonsuz birşeyi algılayabilmek için gerildiğimiz, Kant’ın *yüce* olarak adlandırdığı estetik tecrübe ile ilgili güçlü bir his uyandırır. Bu kavrayışı tam olarak fark etmeye teşebbüs ederken hem görüntünün büyüklüğü, hem de hızla hareket eden sis parçaları tarafından engelleniriz, ancak yücenin tecrübesiyle, güzele tepki olarak aklın özgürce hareketi sonucu, algılamadaki bu başarısızlık yanında bir hayranlık veya merak duygusu uyandırır. O zaman, Kant’çı anlamda yüce olarak adlandırılabilen şey, manzaranın kendisi değil, izleyeninin estetik tecrübesidir.”⁶¹¹

Friedrich’in, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* eseri sadece maksadını farketmekten daha ileri gider. Kant anlamında o, bir deha örneğidir. Çünkü gözlemleyenin zihnini en geniş çeşitliliğe sahip daha ileri düşüncelerde özgürce

⁶⁰⁹ “Kant’ın yüce tartışması Friedrich’in resimlerini potansiyel olarak provokatif bir şekilde okumanın yolunu açar. Yüce, güzelin tam tersi olarak, basitçe zevk alınabilen bir oyun değildir. Kant’ın tasarısında, duyuların algıladığını kişinin kendisine sunan hayal gücü, çok büyük bir yapısız nesneyle yüzleştğinde, yeterliliklerinin aklınkiler kadar geniş olmadığını keşfeder. Bu tip nesnelerin büyüklüğünü, mutlak ölçüye, sadece aklın sahip olduğu bir kavram olan sonsuzluğa göre tahmin ederiz. Şu durumda yüce, hayal gücü ve anlayış arasındaki oyuncu uyumla tanımlanan güzelin tam tersi olarak, hayal gücünün sınırlı ve aklın sınırsız kapasitesi arasındaki farka dayanan histir. Yüce estetik algı artık kavramın aşırılığı ile ilgili değil, aklın sınırsız büyüklükteki müthiş fikri ile ilgilidir. Çok geniş bir ölçümle karşı karşıya geldiğinde, kişinin kendisine görüntüsel olarak anlatmanın imkansız olması gerçeğine rağmen akıl beceriyle boyutlarını anlayabilir. Örnek olarak akıl mantıksal olarak milyonlarca boyutu anlayabilir, ancak hayal gücü hızlıca ne yapacağını bilemez.” Brad Prager, *‘Kant in Caspar David Friedrich’s Frames’*, **Art History Vol 5 no:21**, 2002, s. 75-76.

⁶¹⁰ Steven Vine, Caspar David Friedrich’in Keşiş’inin, Kantçı yücenin en uygun ve namılı temsili olduğunu belirtir ve Kant estetiğinin ‘magisterial özne’si olduğunu ekler. Steven Vine, **Reinventing the Sublime: Post-Romantic Literature and Theory**, USA, Sussex Academy e-Library, 2014, Giriş, s.1.

⁶¹¹ Prettejohn, **Beauty & Art**, s. 55-56.

Resim 3.50: Der Wanderer über dem Nebelmeer



Kaynak: Hamburg Kunsthalle

dolaşması için uyarır. Resimsel alan, insanın alanı algılaması veya doğal alan, örnek olarak; insanların doğa ile ilişkisi, yüce tecrübesinin ruhsal boyutları veya ilahi

olanın doğadaki varlığı; figürün görünmeyen surat ifadesi, toplumdan olası yabancılaşması veya önündeki görüntüye ve bize akılsal bir biçimde hakim olması... Kant'ın estetik fikirlerini tartışırken; O, sanat eserini anlamak için düşüncelerimizi yapısal değerlendirmelerle sınırlandırmamız gerektiğiyle ilgili hiçbir ipucu vermez. Friedrich'e cevap olarak, figürün politik veya vatanseverce titreşimler içeren kostümü, dağdaki sisin tasvirindeki bilimsel imalar veya resmin önde gelen bir Alman müze koleksiyonuna dahil edilmesinin sosyolojik gerekliliği gibi çeşitli estetik-olmayan sorunlar üzerine düşünmeyi dileyebiliriz. Bu düşünce zincirinin herhangi biri, sıradan bir sonuçta kısa kalmadıkları sürece zihnin özgürce hareketi ile uyumlu olacaktır. Daha önemli olarak, bir arada alındıklarında resmin yükseltebileceği düşünceler ve duyguların tüketilemezliğini kanıtlar.⁶¹²

“Friedrich'in gezgini, sembolik anlamda varoluş uçurumunun kenarındadır. Dağın tepesinde hem fiziksel hem de duygusal bir tercih ile karşı karşıyadır; ya kendisinin bilinmeyene doğru atarak yaşamını sonlandıracak ya da değişime uğramış bir adam olarak dünyaya geri dönecektir.”⁶¹³

Romantisizmin Kant'la birlikte özneye, 'ben'e verdiği önem ve kişinin özgün duygularına biçtiği değerın yüceltilmesi ile, tüm sanatçılar ne kadar aynı idealleri paylaşırlarsa paylaşınsınlar ortaya çok farklı eserler çıkmasına sebebiyet verdi. Resimde Alman romantizminin en belirgin ve tipik yapıtlarını ise Caspar David Friedrich'in eserleri oluşturdu; ayrıca diğerlerini de bu eserler yönlendirdi.

⁶¹² A.e., s.58-59.

⁶¹³ Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, s.267.

4.2. Alman Romantik Felsefesinin Ortaya Çıkışı

Romantik dönemin en belirgin özelliklerinden birisi de, bu dönemin bireylerinin kuralcılığı reddetmesidir. Dolayısıyla böyle bir dönemde, daha önceki çağlarda olduğu gibi sistemli bir okul kurulması dönemin ruhuna aykırıydı. Tezimizde daha önce de belirttiğimiz gibi, düzenli bir okul olmasa da Almanya’da kendiliğinden belirli romantik çevreler oluşmuştu. Berlin-Jena grubu ya da çevresi; kabaca söyleyecek olursak, tesadüfler sonucu Jena’da bir araya gelen birkaç romantiğin Friedrich Schlegel öncülüğünde *Athenäum* adlı dergiyi çıkartmak için bir arada bulunmaları vesilesi ile oluşmuştur. Ancak burada dikkati çekmek istediğimiz nokta, bu gruba dahil olan, Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Novalis, Tieck gibi isimleri⁶¹⁴ bir arada tutmaya yetecek sebebin ne olduğudur. Hangi ortaklıkta *Athenäum* gibi bir dergide yazmaya başladılar? Bu isimler, Kant’ın açmış olduğu kapıdan geçerek, yeni bir zemin oluşturma çabasına girdiler; bu zemin, onları bir arada tutan paydaydı. Kant’ın estetik yapıya getirdiği yetiler arasındaki öznel uyumun üzerine, kendi felsefelerini inşa ettiler.

Bu bölümde ele alacağımız iki önemli isim Friedrich Schlegel ve Novalis’in, Kant felsefesinden neler aldıklarını Walter Benjamin’in ele aldığı tarzda Philippe Lacoue Labarthe ve Fred Rush şöyle açıklar:

“Bu gelişme⁶¹⁵, sanat ontolojisinin tarihinde çok önemli olsa da Kant, sanat eserinin yapısının genel bir metafizik ve epistemolojik model sağladığını düşünmez. Ne var ki, Kant estetiğinin Jena romantikleri açısından taşıdığı değer tam da buradan ileri gelir; bu, Benjamin’in gelişiminde hayati yer tutmaktadır. Bu Kant okumasının en önemli temsilcileri Friedrich von Hardenberg (Novalis) ile Friedrich Schlegel’dir. Bu iki isim, Kant’ın felsefesindeki kaynaklardan yola çıkarak, klasik Alman idealizminin büyük felsefe sistemlerine özgü olan indirgemeci temelciliğe karşı

⁶¹⁴ Burada tezimize belirlediğimiz sınırlar gereğince ele almadığımız ancak romantik dönemin başka bir önemli ismi olan Hölderlin’in içselleştirdiği, ancak ilk kez Jean Paul’un kullandığı kelime olan ‘*weltsschmerz*’ hakkında Julian Young şu açıklamayı yapmıştır: “Almanca’da ‘dünya acısı’ anlamına gelen *Weltsschmerz*, öznelliklerini ve kişisel özgürlüklerini ellerinden aldığı için, gerçeklere uyum göstermeyi reddeden ya da bu gerçeklere uyum gösteremeyen romantik şairlere özgü hüznü ve kötümser ruh halini tanımlamak amacıyla kullanılır. Dünyaya karşı nihilist bir nefreti, usanç ve şüpheciliği de yansıtan bu sözcüğü ilk kez Jean Paul (Johann Friedrich Richter, 1763-1825) karamsar romanı *Selina*’da (1827) kullanmıştır. Julian Young, **Nietzsche**, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s.63.

⁶¹⁵ Öznel uyumdan bahsediyor.

güçlü alternatifler geliştirirler. Jena romantiklerinin düşüncesindeki kilit unsurlardan biri, özneliliğin nihai zemininin düşünseme deneyiminin ötesinde olduğu savıdır; bu savı ilk olarak Novalis, 1795-1796'da Fichte'nin felsefesi üzerine kaleme aldığı Fichte-Studien adıyla bilinen defterlerinde geliştirmiştir. Bu sav doğruysa, öznelilik kuramındaki temelcilik bir hayaldir, çünkü her türlü temelin, temel olmasını sağlayacak kesinliği haiz olmak için, düşünsemeyle kavranabilir olması gerekir. Kabaca özetlersek, Novalis, özne ile nesne arasındaki ayırımın kaynağındaki nihai temelle bilişsel temasın mümkün olmadığı sonucuna varır...özneliliğin nihai zeminine bilişsel olarak erişmenin imkansızlığı, Novalis'i bu zeminin varlığından kuşku duymaya sevk etmez, tıpkı Kant'ı da böyle bir kuşkuya düşürmediği gibi.... Kant, sanatın birçok kavramsal belirlenimi ima ettiğini, tek bir tanesinde tüketilmediğini savunur; bu görüşü benimseyen Schlegel de, felsefenin kendi düşünseme sınırlarına tosladığı noktada bayrağı sanatın devralabileceğini öne sürer.”⁶¹⁶

Alıntıladığımız metinde de görüldüğü üzere, Kant, Alman romantiklerinden en çok Friedrich Schlegel ve Novalis'e ilham kaynağı olmuştur. Biz de bu bölümde Novalis ve Friedrich Schlegel'e değineceğiz. Ayrıca Alman romantik felsefesinin ortaklığı bağlamında *Athenäum* hakkında bilgi verip, romantik ironinin yapısını da aydınlatmaya çalışacağız.

⁶¹⁶ Walter Benjamin, **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri-Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**, Çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İstanbul, İletişim, 2013, s. 33-34.

4.2.1. Friedrich von Hardenberg (Novalis)

Tam adı Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg olan ancak kendi tercihiyle, Novalis olarak tanıdığımız sanatçı 1772 yılında Oberwiederstedt’te doğmuştur. Kısa süreli yaşantısına göre romantik döneme katkıları büyüktür.

Tüm dostlarının övgüsünü üzerinde toplayan Novalis, hem karakter açısından olumlu yönlere sahipti, hem de insan olmanın yanına koyabileceği tüm diğer rollerde üstün bir başarı sergileyebiliyordu.

“Novalis’in dostu kaymakam Just şöyle yazıyor: ‘Onun dahi olduğu, bir dehaya sahip bulunduğu söylene doğru olur. Çünkü onda herhangi bir sanata, bilime veya zanaata hususi bir kabiliyet yoktu. Onda bütün kuvvetlerin muvazenesi mevcuttu. Eline ne alsaydı kendini gösterecekti.....Onun güzelliği Tieck’in dediği gibi ‘üstün, ölmez bir zekanın en temiz ve en sevimli anıtı’ şeklinde görünen bir nevidendi..... Kavrayışlı bir zekaya rastladığı zaman nasıl davrandığını, Friedrich Schlegel’in kendisiyle tanıştıktan sonra yaptığı bir tasvirden öğreniyordu. Friedrich kardeşi Wilhelm’e şöyle yazıyordu: ‘Güzel bir şeyden hararetle –ama anlatılamayacak kadar hararetle- bahsettiği zaman kara gözleri muhteşem bir ifade kazanıyor. O, herhangi bir kimseden üç defa daha çabuk, üç kere daha çok konuşur. Ben bir gencin bunca ateşli, bunca cesur olanına hiç rastlamadım.’”⁶¹⁷

Varlıklı bir aileden gelmenin getirdiği şans ile, maddi kaygıları düşünmeden kendisini tatmin edecek alanlarla ilgileniyordu. Jena’da üniversite öğrencisi iken Schiller’i takip ediyordu. Schlegel Kardeşler ve Tieck ile sıkı bir dostluğu vardı. Alman romantizmini şekillendirecek bu isimler, romantik dönemin altın çağını yaşıyorlardı ve o dönemde henüz bunun farkında değillerdi.

Novalis’in mistisizmi normal bir insanın sahip olabileceği mistiklikten çok farklı ve uzaktı. Onunla yakın temasta bulunan insanlar üzerinde bıraktığı izlenim şöyleydi: Sanki bu dünyadan göçmüş, ama ruhu hala burada kalmış bir insan gibi. Novalis’in ilhamı tamamen ilkel bir ruh haliydi. Hiçbir yapmacık tavır, hiçbir yapay

⁶¹⁷ Huch, **Romantizm**, s. 72-74.

kazanç, hiçbir entelektüel fikir yoktu. O, güneşin batışında doğan renkler kadar doğaldı. Bu, Novalis'in temel kişisel özelliği ve bireysel romantizminin de anahtarıydı.⁶¹⁸ Novalis'le Jena'da tanışan Steffens, Novalis hakkında şunları söyler:

“Onun derin gözlerinde dünyevi olmayan bir parıltı vardı. Gerçek anlamda bir şairdi. Bütün varoluşu, bütün hayatın anlamı ona göre derin bir mitostu. Ancak o, kelimenin sıradan anlamıyla mistik olarak tanımlanamazdı. Bu mitos, içgüdüsel olarak onun doğasının bir parçasıydı, ona felsefenin, bilimlerin, sanatların ve büyük adamların büyük zihinlerinin gizli kapılarını açmıştı. Tazının muhteşem çekiciliği ve melodisi çalışmalarının bir sonucu değildi, varlığının doğal bir ifadesiydi.”⁶¹⁹

Novalis'e göre şiir sanatının anlamı mistisizmin anlamıyla ortaklıklar içerir. Şiir sanatı, bilinmeyen ve gizemli olanın anlamıdır. Şair, özne ve nesne ile zihin ve dünyayı sunar. Şiir sanatının anlamı, kahinliğin anlamı ile yakından ilgilidir.

Novalis'in, romantizmin kurucu eserlerinden biri kabul edilen *Hymnen an die Nacht*⁶²⁰ adlı eserini yazmasındaki kişisel neden, çok sevdiği nişanlısı Sophie von Kühn'ün erken yaşta ölümüdür. Ancak bu eserin derinlerine indiğimizde romantik dönemin dünyayı estetize etme çabasının bir yansıması olarak, Novalis'in çizdiği insan ve dünya kayrayışına tanık oluruz. En belirgin romantik kavram ve duyguları içinde barındıran eserde; gece⁶²¹, yalnızlık, karanlık, melankoli ve doğanın yüceliğinin en güzel örneklerine rastlarız.

⁶¹⁸ Wernaer, **Romanticism and the Romantic School in Germany**, s. 78.

⁶¹⁹ A.e., s.80.

⁶²⁰ **Geceye İlahiler**

⁶²¹ “**Geceye İlahiler**'de gece ile gündüzün ilginç betimlemelerine rastlarız. Gündüz, günlük yaşamın dünyasıdır; bu dünyada insanların türlü sorunları ve sıkıntıları vardır. Gün, somut bir zaman parçası olduğu için, çoğu kişi bu zaman kesitini realite ya da gerçeklik diye adlandırır. Gündüz vakti, bilinçli yaşanan ve kavranan zaman kesitidir. Gecenin ise iki yanı vardır. O, doğal olarak gündüzün karşıtıdır; her şeyin dinginliğe kavuştuğu, insanların sessizce uyudukları zamandır. Ancak gecenin bir başka anlamı daha vardır. Geceyle rüyaların dünyasını yaşarız. İnsan, bu dünya aracılığıyla kendini anlama bağlamında daha yüksek bir noktaya varır. Günlük yaşamın boyutlarını geride bırakan bir gerçekliğe ulaşabilir. Bu bilinçdışı dünyada, kendine ilişkin ve aydınlık gündüz vaktinde asla göremeyeceği şeyler keşfedebilir. Gece, bilinçdışı ile bilinç yoluyla algılananı birleştirdiğinden, gündüz vakti yaşadığımızdan çok daha boyutlu bir gerçekliği olanaklı kılar. Geceyi ve gündüzü renkler anlamında gözlemlediğimizde de aydınlık ile karanlığın yan yanlığını saptarız. Renkleri bilimsel olarak düşündüğümüzde, kendimizi bir spektrumun iki ayrı ucunda buluruz. Bu ikisi

“Şimdi ben dönüyorum
Kutsal, anlatılması olanaksız,
Sırlarla dolu geceye-
Dünya uzaklarda,
İndirilmiş gibi derin bir mezara
Ne kadar da çorak ve yapayalnız
Bulunduğu yer şimdi!
...
Hep gelmek zorunda mıdır sabah?
Hiç son bulmaz mı yeryüzünün gücü?
Uğursuz bir koşuşturma kemirmek zorunda mıdır
Gecenin cennetsi uçuşunu?”⁶²²

Geceye İlahiler'de, ilk dört ilahi kişisel bir vahiy olayını tasvir eder. Burada gece mistiği henüz hiçbir resmi dine bağlanmamış gözükür. Beşinci ilahi ile beraber Hristiyanlık işin içine karışır. Kopuş açıkça işaretlenmiştir. Kişisel mitostan sonra olabildiğince özgün hali ile Hristiyanlık karşımıza gelir. Bu özgünlük içerisinde Yunan tanrılarını ve Hristiyanlığın zaferini anlatır. Yunan tanrıları gündüzün ve ışığın tanrıları olarak tasvir edilir. Gece ve ölüm korkusu gerçekten aşılmamış, dışlanmış ve örtülmüştür. Antik din, ölüm karşısında pes etmiştir. Hristiyanlık ise ilk orlolarak, dünyanın diğer yarısını, karanlıkta kalan, gecenin dünyasını dehşetten arındırmıştır. Ruhta dünya devrimini gerçekleştirerek, ruhun tehditkar olanın içindeki vaatleri keşfetmesine izin vermiştir. Mesih ölümden sonra insanlığın önüne düşüp ölümden, geceden ve yeniden dirilişten geçmiştir. Novalis, Sophie'nin bir mesih gibi

(Goethe'nin renk deneylerinde yaptığı gibi) birbirine karıştığında, farklı bir renkle karşılaşırız; ışığın yansıtışına göre bu renk, sarı ya da mavidir. Sarı ve mavi – romantizmin en önemli renklerinden ikisi” Geza von Molnar, **Romantic Vision Ethical Context: Novalis and Artistic Autonomy**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, s.105.

⁶²² Novalis, **Geceye Övgüler**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.19-22.

önünden geçip ölüme gittiğini ve onu büyüleyerek ahirete doğru çektiğini sezebildiğini belirtmiştir; burada sevginin ölüm korkusunu aşabildiğini ve bir gece büyüsü yaratabildiğini ileri sürmüştür.⁶²³ *Geceye İlahiler*, Novalis’in ölümünden önce tamamlamış olduğu eserlerden birisidir. Romantik çağın tüm gizemini içinde barındıran, bir diğer tamamlanmış eseri ise *Heinrich von Ofterdingen*’dir.

Bu romanda, yirmi yaşındaki Heinrich’in şair olma maceralarına tanık oluruz. Heinrich bir gece rüyasında, daha sonraları Alman romantik felsefesinde bir sembol haline gelecek olan, mavi çiçeği⁶²⁴ görür. Açık mavi renkteki bu çiçek, Heinrich’e doğru eğildiğinde, yaprakları arasında bir kız yüzünün kendisinde yarattığı olağanüstü hislerle dolan şairin tek amacı bu çiçeğe ulaşmak olur. Annesiyle birlikte yola çıkarlar. Bu yolda, sanatçının oluşumunu ve gelişimini destekleyen olaylardan kesitler verilir. Yolun sonunda büyük babasının evine ulaştıklarında, tüm bu süreç, tüm oluşum aşamaları sevgilisi Mathilde ile karşılaştığında tamamlanır. Mavi çiçek simgesi, romanda şöyle tasvir edilir:

“Onu bütün gücüyle çeken şey, önceleri pınarın kıyısında duran ve geniş, parlak yapraklarıyla delikanlıya sarılan uzun, mavi, parlak bir çiçektir. Bu çiçeğin etrafında rengarenk birçok başka çiçek daha vardı. Hava mis gibi kokuyordu. Gözleri mavi çiçekten başka bir şey görmüyordu. Uzun zaman tarif edilemeyecek bir şefkatle onu seyretti. Tam çiçeğe yaklaşırken çiçek aniden hareket etmeye ve şekil değiştirmeye başladı. Yaprakları daha da parlaklaştı ve tekrar sapına dolandı. Çiçek delikanlıya doğru eğildi, yaprakları arasından ince narin bir kız yüzü hayalinin belirlediği mavi geniş bir yaka ortaya çıktı. Bu garip değişim ile tatlı şaşkınlığı atarken birden bire annesinin sesiyle kendine geldi.”⁶²⁵

Novalis’in *Sais Çıraqları* adlı eseri ise şiirsel ve felsefi bir roman niteliği taşımaktadır. İnsanın doğayı anlama ve doğayla ilişki içerisinde bulunma çabasına yönelik bir tür yolculuk niteliğindedir. Novalis’in eserlerinde ‘yol’ önemli bir yer

⁶²³ Safranski, *Romantik-Bir Alman Sorunsalı*, s.128-129.

⁶²⁴ Porterfield, *An Outline of German Romanticism*, s.38-39.

⁶²⁵ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Çev. İclal Cankorel, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2014, s.23-24.

tutmaktadır.⁶²⁶ Metin bu yol kavramı ile başlar. Doğa ise, taklitçi bir doğa anlayışı değildir. Farklı ses ve fikirlerin diyalogları üzerinden doğa anlatılır. Sais şehrine doğru yola çıkan ve orada toplanan çıraklar, doğanın işleyişindeki, kökenindeki gizemli ilkeleri, insanın doğa ile kurduğu muhtelif ilişkileri keşfetme derdindedirler. *Sais Çırakları* şöyle açılır:

“Türlü türlü yollardan gider insan. Kim ki bu yolları izler ve karşılaştırır, kuşların kanadında, yumurta kabuklarında, bulutlarda ve karda, kristallerde ve kaya oluşumlarında, buz tutmuş sulara, dağların içinde ve dışında, bitkilerde, hayvanlarda ve insanlarda, göğün ışıklarında, aşınmış ve işlenmiş kömür ya da camda, mıknaşın etrafındaki demir tozlarında ve tesadüflerin tuhaf bağlantısında, kısacası her yerde gördüğümüz ve büyük şifreli yazıya ait gibi görünen olağanüstü figürler oluştuğunu görür. Bu figürlerde, doğanın mucizevi dilini çözecek anahtarı, hatta bu yazının gramerini sezer.”⁶²⁷

Dogmatizm olarak da adlandırılan, temelde insan bilincini dışsal, nesnel bir gerçeklik sonucu olarak gören Kant öncesi düşünceye göre, mutlak veya saf hareket gerçek olan herşeyin kaynağı olarak Tanrı’ya mal edilebilirdi. Kant gerçekliğin nesnel olarak bağlayıcı kanunlarının zihinden ortaya çıktığını farkettilikten sonra, Fichte orijinal önerme hareketini şeylerin aleminden bilinç alemine taşıyarak, herşeyin varlığını, onları öneren zihin için olduğu sonucuna ulaştı. Sonuç olarak, Mutlak olan veya saf hareket, artık saf nesne veya Tanrı olarak anlaşılmamış, saf özne veya Fichte’nin tabiriyle mutlak Ego (das absolute Ich) olarak anlaşılmıştır. Ancak, her ikisinin Mutlaklar olduğu hatırlanmalıdır ve aynı Tanrı’nın yarattıklarının

⁶²⁶ “Novalis, Jaspers ve Heidegger’in sözlerinde ortak olarak kullanılan iki temel metafor vardır. Bunlar ‘ev’ ve ‘yol’dur. Ev, sanki sabit olmayı, kalıcılığı, sistematikliği, mutlaklığı ima eder. Yolsa, hareketi, değişkenliği, düzensizliği, macerayı imler. Bu sözler içinde en net olan Jaspers’in sözüdür. Felsefe yolda olmaktır; hiçbir yere yerleşememektir; sürekli bir maceradır. Felsefe yersiz yurtsuzluktur; amansız bir göçebeliktir. Felsefe evine hiçbir zaman ulaşamaz. Felsefe hakikate varamaz; o hep eksik olmakla yazgılıdır. Novalis’in sözüyse sanki Jaspers’in sözünün karşıtı bir anlamı taşıyormuş gibidir. Felsefe evde olmak ister. Yani mutlak olana, hakikate varmak ister. Ancak gözden kaçırılmaması gereken şey, Novalis’in sözünde ‘eve dönmenin’ ya da ‘evde olmanın’ bir arzu olarak tanımlanmasıdır. Aslında Novalis’e göre de tıpkı Jaspers’de olduğu gibi filozof bir yolcudur. Filozof sıra hasretine mahkumdur. Ancak bu amansız yolcu, bir yandan da eve dönmek, evde olmak ister. Ev dışında evde olmak mümkün değildir. Novalis’in sözünde bu açmazın bir itirafı söz konusudur. Novalis’e göre, felsefe yolcu olmakla, evde olma arzusunun birlikteliğidir.” Besim Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, İstanbul, Ayrıntı, 2010, s. 36-37.

⁶²⁷ Novalis, **Sais Çırakları**, Çev. Mehmet Barış Albayrak, İstanbul, Notos, 2015, s.15.

herhangi bir yönüyle tanımlanamayacağı gibi (bu tip bir karışıklık basitçe pekçok putperestlik yapısından biri ile sonuçlanır), tüm bilincin kaynağı olarak Ego, deneysel kişiliklerimiz de dahil, bilincinde olduğumuz herşeyden arınmıştır. Nesne ve özne tek olduğu sürece, Ego kendisini önerir; ayrı oldukları sürece, Ego bir ego-olmayı önerir. Her ikisi mutlak olarak önerilmiştir ve bu sebeple bağımsızlık iddiasında bulunurlar veya göreceli ilişkileri bağlamında her birisinin diğeri üzerine hakimiyet iddiası vardır. Ego bu sebeple, tüm geleneğin temel önermesine, dogmatik felsefelerle karşılık gelecek şekilde kendisini ego-olmayan tarafından belirlenmiş olarak önerebilir. Egonun kendisinin ego-olmayan tarafından belirlenmesi ifadesi tecrübemizin bize bireyin kendisini çevreleyen sonsuz kozmosa olan kati bağımlılığı olarak aktardığının özet olarak anlatımıdır; ancak, bu daha önceki sistemlerin garanti edemediği ahlaki sorumluluk için gereken özgürlüğü güvence altına alan empatik farktır. Ego'nun kendisinin de ego-olmayı önerdiği söylenebilir. Mutlak anlamda, Ego başka hiçbir şey yapmaz, bu sebeple göreceli ego, deneysel özbenlik, mutlak duruma dönme mecburiyetine eşdeğerdir. Bu gerçekleşmeyecek bir talep olduğu için, etik davranış için yönergeyi oluşturan, mutlak olmaya teşvik sürekli bir emir, bir 'kategorik imperatif', sonsuz bir 'zorunluluk' yapısı alır. Buna göre, ahlaki hareket gerçek kendini-belirleme ile eşdeğerdir, insan özgürlüğünün açıkça bir esaret durumu içinde gösterdiği hariç emirlerden arınmıştır. Fichte'nin sisteminin Novalis'te oluşturduğu cazibe, birey olarak insana, özgürlüğün bahşedildiği söylemine dayanmaktadır; izin bocalamasından ve belirlenmiş desenlerin durağan güvenliğinden eşit derecede arınmış, içinde benliğin merkezi işlevi oluşturduğu tüm gerçeklik için bir çerçeve sunmaktadır. Novalis'in 'Fichte-Studien' çalışmaları, onun sistemin düşünce ağını kendi başına örnek, içinde kendi yerini almak, araştırmak için ısrarlı ve ciddi teşebbüsüdür.⁶²⁸

Besim Dellaloğlu'nun *Romantik Muamma* adlı eserinde Novalis ile yaptığı belirlemeler de bu bölümde vermek istediğimiz bağlamı aydınlatacak nitelikte ve kapsamlıdır:

⁶²⁸ Molnar, *Romantic Vision Ethical Context: Novalis and Artistic Autonomy*, s.26-27.

“Friedrich von Hardenberg ya da kendi seçtiği ismiyle Novalis daha çok romantik şair olarak bilinir. Bu yargı elbette yanlış değildir; ancak eksiktir. Novalis, bir şair olduğu kadar bir filozoftur da aynı zamanda. Aslında bu sınıflandırma zorluğu tüm Alman romantikleri için geçerlidir. Novalis’in, Friedrich Schlegel’in, Hölderlin’in yazdıklarını sınıflandırmak gerçekten zordur. Novalis’in felsefi anlamdaki ilgi alanı tıpkı Kant sonrası diğer romantikler, Fichte ve Hölderlin gibi öznedir. Ancak Novalis açık konuşmaz, sadece ima eder. Bir ressamın kendi resmedilmişliğini de içeren bir resim yaptığını hayal edin.⁶²⁹ Böylesine bir resimde, ressam kendisini de resmin içine katarak, alımlayıcının kafasını karıştırır; eğer ben özne olmasaydım bu resim mümkün olmazdı ya da ben yaratıcı bir özne olmanın yanında bir nesneyim aynı zamanda.... Özne bir temsildir. Temsil dili içerir. Öznenin özdeşliğinden söz etmek, bir gösteren (Zeichen) kullanımını gerektirir. Gösteren ‘ben’, göstereni kullanan ‘ben’le özdeş değildir. ‘Ben’, söylenmiş ya da yazılmış bir söz değildir. Novalis’e göre, gösteren ‘ben’, ‘ben’in ötekisidir. Çünkü o ‘ben’i temsil eder. Novalis neredeyse Saussure’ü hatırlatarak şöyle der: ‘Her şey, kendi yerinde ötekiler tarafından ne yapıldıysa odur.’ Yani her özne diğerleriyle ilişkisinde belirlenir.”⁶³⁰

Novalis’in özne anlayışında öznenin ve nesnenin birbiri içine geçmişliğine ayna tutacak nitelikte bir örnek, Velázquez’in, *Las Meninas*⁶³¹ adlı eseri hakkında şunlar söylenebilir: Resimde ilk bakışta fark edilmeyen ancak dikkatle bakılınca görülebilecek bazı detaylar var. Özne ve nesnenin iç içe geçmişliği de bu detaylarda gizli. Resimdeki odak noktası İspanya prensesi ve nedimleri olmasına rağmen, resmin sol tarafına doğru bakışlarımızı çevirirsek, ressamın, yani Velázquez’in kendisini görürüz. Resmi yapan öznenin, nesne olarak resmin içinde bulunmasının yanı sıra, Velázquez’in arkasındaki aynada da kral ve kraliçenin yansımaları görürüz. Burada iki ihtimal ortaya çıkıyor. Velázquez, prenses ve nedimelerin resmini yapıyor olabilir, kral ve kraliçe onları izliyordur. İkinci ihtimalde ise kral ve kraliçenin resmi yapıyor olabilir, tuvalden aynaya onların resmi yansımıştır. Her iki durumda da, resimdeki diğer nedimelerin, prensesin ve Velázquez’in bakışlarındaki minnet ve saygıdan, izleyicinin bakış açısı olarak kral ve kraliçenin seçildiği ortaya çıkar.

⁶²⁹ Velázquez ve **Las Meninas**’tan bahsediliyor.

⁶³⁰ Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, s.34.

⁶³¹ Foucault da, **Kelimeler ve Şeyler** adlı eserinde uzun uzun bu eseri anlatır.

Resim 3.51: Las Meninas -1656



Kaynak: Musee del Prado

Öznenin ve nesnenin bu kadar çarpıcı bir şekilde iç içe olduğu bu tablo, Novalis'in felsefesi için belirttiğimiz açılardan örnek olarak gösterilebilir.

Novalis'in Berlin-Jena grubuna ve Alman romantik felsefesine katkısını bu bölümde ele aldık. Novalis, bu bağlamda, içinde olduğu döneme farklı bir renk vermiştir. Novalis üzerinde etkili olmuş isimler arasında Platon, Fichte, Schelling, Böhme ve Schleiermacher gösterilebilir. Ama Novalis, tüm ilhamların dışında kendi bağımsız tarzını, kendi doğasında koruyabilmiştir.

4.2.2. Friedrich Schlegel

Friedrich Schlegel, kardeşi August Wilhelm Schlegel ile birlikte Berlin-Jena çevresinin en önemli temsilcileri olarak görölmektedir. 1772 yılında Hanover’de doğmuş olan filozof, ilk eğitimine Göttingen Üniversitesi’nde başlamıştır. Ancak, ailesinin isteği olan hukuk yerine Yunan ve Roma Edebiyatı okumak için Leipzig’e gitmiştir. Burada Novalis ile tanışır. Daha sonra Wilhelm Schlegel, Schiller tarafından *Die Horen*’de yazmak üzere Jena’ya davet edilir. Novalis de Fichte’yi dinlemek üzere oradadır. Bir yıl sonra da Friedrich Schlegel, Jena’ya gider. Alman romantik felsefesinin dönüm noktası bu isimlerin yolunun kesişmesi ile başlar. Bu çevreye dahil olan iki de önemli kadın vardır. Schlegel kardeşlerin eşleri olan bu iki kadından ilki Karoline Schlegel-Schelling⁶³², ikincisi ise Dorothea Mendelssohn-Schlegel’dir⁶³³.

August Wilhelm Schlegel, Sanskritçe biliyordu ve ayrıca Schopenhauer’in Hint felsefesine olan ilgisinin kaynağı olan *Upanişad*ların batı versiyonunu Almanca’ya kazandırmıştır. 1808 yılında *Hintlilerin Dili ve Felsefesi* adında bir kitap yayınlamıştır. Ayrıca çeşitli Shakespeare çevirileri de bulunmaktadır.

Friedrich Schlegel’in ise eserlerinde belirgin bir şekilde kendi tarzının yansıması vardır. Fragmanlar şeklinde çalışmalarını yayınlayan Friedrich Schlegel, ayrıca Nietzsche’den uzun yıllar önce, 1795 yılında *Yunan Şiirleri Üzerine Bir Çalışma* adında bir eser yayınlamıştır. Schlegel’den etkilendiği açıkça görölen Nietzsche ise onun adını eserlerinde anmaz.

Schlegel’in Yunanlılar hakkındaki iddiası, sanatlarının doruğunda güzellik için değil de, nesnellik için çaba gösterdikleri için güzellik ve nesnelliğin hemen hemen birbirine eş hale gelmesinden dolayı, hakiki güzellik üretmek durumunda kaldıkları yönündedir. Bu tarzda bir ‘nesnellik olarak güzellik’ kavramına; Kant’ın estetik yargının evrensel öznel geçerliliği özelliğini, güzel nesnenin nesnelliği

⁶³² August Wilhelm Schlegel’in eşidir. *Athenäum*’a katkıda bulunmuştur. Schlegel’den sonra Schelling ile evlenmiştir.

⁶³³ Moses Mendelssohn’un kızı ve Friedrich Schlegel’in eşidir. Madame de Staël’in *Corinne*’ini Fransızca’dan Almanca’ya tercüme etmiştir.

kavramına dönüştürerek ulaşır. Bu sebeple, Schlegel'in denemesi bu şekliyle, (daha sonrasında Schelling, Schopenhauer ve Hegel'de de görülebilecek) Kant'ın kendi dilinin çerçevesi içinde estetik tecrübeyi bir bilişsel yapı olarak yeniden yaratmaya yönelik bir adımdır. Prensipite, Schlegel nesnelliğin güzelliğin özü olduğunun her zaman bilindiğini ve Antikler gibi modernlerin de sanatta nesnellik için çabaladığını savunur⁶³⁴:

“En çeşitli yapılar ve yönelimler boyunca, canlılığın tüm derecelerinde, aynı *tam tatmin için ihtiyaç*, istikrarlı bir şekilde *mutlak bir maksimumda sanat* için çabalama, kendisini tüm modern şiir içinde kendisini dışa vurmuştur. Teorinin vaat ettiği, kişinin her bir idolde bulmayı umduğu – bu *estetik*in bir *ne plus ultra*’sı⁶³⁵ değildi de neydi? İnsanın doğasına dayanan tam tatmin için duyulan istek, birey ve değişken tarafında hayal kırıklığına uğratıldıkça, daha da gayretli ve huzursuz bir hale geldi. Sadece evrensel olarak geçerli, dayanıklı ve gerekli – *nesnel* – olan bu büyük boşluğu doldurabilir; sadece güzel olan bu gayretli arzuyu sakinleştirebilir. *Güzellik*... çıkarsız bir zevkin evrensel olarak geçerli, ihtiyaçların ve kanunların sınırlarından bağımsız, özgür ve gerekli, tamamen amaçsız ama yine de koşulsuz olarak amaçlı nesnesi bulunan...”⁶³⁶

Yayınlandığı dönemde daha önce edebiyat tarihinde benzer konular ele alınmamasından dolayı şimşekleri üzerine çeken *Lucinde*, tamamen kendine özel bir tarza sahiptir. Romanda geçen kahramanlar Lucinde, Julius ve Antonio’dur. Roman-fragman tarzında kaleme alınmış eser, Julius’un, Lucinde ve Antonio’ya yazmış olduğu mektuplardan oluşur.⁶³⁷ Eleştiri almasının nedeni, o dönemde tabu olarak kabul edilen bazı cinsellik üzerine öğeleri içermesinden kaynaklanmıştır. *Lucinde*, dönemin anlayışındaki soyun devamı olarak kabul edilen eş ile sevgilinin birleşimi olan ideal kadını temsil eder. Schlegel bu roman ile her yazarın kendi tarzını yansıtması gerektiğine olan inancını kendi bakış açısından kanıtlamış olur.⁶³⁸

⁶³⁴ Paul Guyer, **A History of Modern Aesthetics Volume II**, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, s.29.

⁶³⁵ Latince’de ‘mükemmellik’, ‘kusursuzluğun son noktası’ gibi anlamlara gelmektedir.

⁶³⁶ Friedrich Schlegel, **On the Study of Greek Poetry**, Çev. Stuart Bennett, Albany, State University of New York Press, 2001, s.35.

⁶³⁷ 1799 yılında anonim olarak yayınlanan bu eser, daha sonra, Schleiermacher tarafından 1801 yılında da düzyazı olarak ele alınmıştır.

⁶³⁸ Inge Stephan, **Deutsche Literatur Geschichte**, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 1992, s.177.

Lucinde için ikinci bir bölüm planlayan ancak yazmayan Schlegel, bu çalışmada ekstrem bir romantik dönem denemesinin örneğini sergiler. Romanda, sevgi, aşk, sevmeyi öğrenme aşamalarını sevgilisinden öğrenen Julius, Lucinde ile bütün olmayı ve ancak doğru aşk ile sonsuzluğa ulaşabileceğini mektuplarında anlatır. Eserde dikkati çeken diğer önemli öge olarak gösterilebilecek, gece ve korku ile doğaya ait metaforların kullanımı ise romantik dönemin tipik özelliklerine işaret eder.⁶³⁹

Schlegel, Jena'dayken, üzerindeki en kuvvetli felsefi etkiyi yaratan kişi Kant olmuştur. Kant'ın estetik üzerine görüşlerinin Schlegel üzerindeki etkisini açıkça ilk dönem yapıtlarından biri olan 1794 yılında kaleme aldığı *Güzelin Limitleri*'nde görebiliriz.

“Ama güzel de aynı zamanda kutsal değil midir? İnsan temsille anlayışı bilgilendirebilir; güzellikle adabı iyileştirebilir; sanat eserleri derin düşünceye malzeme sağlayabilir; ancak zihin bundan çok az şey kazanır veya hiçbir şey kazanmaz. Tüm enerjinin gelişmek için özgür, kısıtlanmamış hareket gücü istediği gibi, güzel hissi ve onun yaratıcı yetisi ruhta sadece özgür haz alma ve yaratılarının alışkanlık olarak düşünülmesi ile tutuşur. Bu ruhun güzel ile ilgili kendi içine doğru algısı temsil edilmiş ve ideal yapıları, sanat için yaratıcı ve üretken yetiler olarak tanıma hassasiyetini reddeden yüzeysel sanatsal beğeniden çok farklıdır. Çünkü güzellik sadece taklit eden işlerde değil, doğada, insanoğlunda ve aşkta da üstün olarak hakimdir.”⁶⁴⁰

Schlegel burada Kant'ın, güzelin sıradan kullanışlılıkla eşitlenemeyeceği, güzelin amaçlılığının çıkarsız ve öznel olması gerektiği kavramını benimser. Schlegel'in fikri, güzelin özünün taklit değil, zihinsel güçlerimizin özgür uyumu veya özgür oyunu olduğu ve güzelin tecrübesi hayatımızın geri kalanında doğa, insanoğlu ve aşk gibi estetik tecrübelerde bir özgürlük yapısı olarak süreceği inancına dayanır. Bu, Kant'ın estetiğinin merkezi fikriydi ve aynı zamanda Schlegel'in geliştirmekte olduğu fikirdir.⁶⁴¹ Schlegel'in yenilikçi ve önemli olduğunu

⁶³⁹ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Frankfurt/Berlin, Ullstein-Bucher, 1980. Nachword, 171-199.

⁶⁴⁰ Friedrich Schlegel, ‘*On the Limits of the Beautiful*’, *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Friedrich von Schlegel*, Çev. E.J. Millington, Londra, Bohn, 1849, s.416-417.

⁶⁴¹ Guyer, *A History of Modern Aesthetics Volume II*, s. 27-28.

düşündüğümüz bir yanı vardır. O da, şiir konusundaki belirlemeleridir. Romantik şiirle ilgili 116. Fragman'da şöyle der:

“Romantik şiir; yenilikçi, evrensel bir şiirdir. Amacı sadece tüm ayrılmış şiir türlerini birleştirmek ve şiir ile felsefe ve retorik arasında temas sağlamak değildir. Şiir ve nesri, ilhamı ve eleştiriyi, sanatın şiirini ve doğanın şiirini birleştirmek ve kaynaştırmak; şiiri canlı ve girişken hale getirmek; hayat ve toplumu şiirsel hale getirmek; zekayı şiirselleştirmeyi ve sanat türlerini her türlü iyi tanıtım için katı madde ile doldurmak; onları mizahın kalp atışlarıyla hareketlendirmeyi denemek ve yapmak zorundadır. Saf olarak şiirsel olan herşeyi, kendi içinde daha da ileri sistemler içeren en büyük sanat sistemlerinden, bir iç çekişe; şiir okuyan çocuğun sanatsız bir şarkıyla nefes üflediği öpücüğe kadar kucaklar. Anlattığı şeyin içinde kendisini o kadar kaybedebilir ki, kişi onun sadece her tür şiirsel bireyi karakterize etmek için varolduğuna inanır. Yine de bir yazarın tüm ruhunu anlatmak için daha uygun bir yapı yoktur: öyle ki bir roman yazmaya başlayan pek çok sanatçı sonunda bize kendi portrelerini vermişlerdir. Sadece o, destan gibi, tüm çevreleyen dünyanın bir aynası, çağın bir imgesi olabilir.”⁶⁴²

Schlegel, din ve ahlak üzerine de açıklamalarda bulunur. Hristiyanlığın asıl merkezi görüşünün günah olduğunu belirterek, bu günden kendisini kurtarmak ister. Schlegel'e göre, bunu yazdığı dönemlerde Hristiyanlık bulanıktır, şaibeli. Dinin hakiki kaynağına 'aşk' adını vererek, tam da çağına uygun bir romantğin yapacağı tarzda onu coşkunlukla ilişkilendirir. Buradan şöyle bir buyruk çıkarır: sev ve istediğini yap. Schleiermacher ile olan dostluğunun onu din konusunda daha derin düşünmeye yönlendirdiği bir gerçektir. Ancak ondan tamamen farklı bir doğrultuda, yeni bir tanrı anlayışı bildirir Safranski, Schlegel'in görüşünü şöyle aktarır:

“Bu içimizdeki Tanrı'dır, o da *en büyük gizilgüce sahip bireyin kendisinden* başka bir şey değildir. Bu yüzden Schlegel'in 1798 Aralık sonunda Novalis'e şunları yazması şaşırtıcı değildir: *Yeni bir din kurmayı düşünüyorum. Bundan yine bir kitap projesi çıkar, başka ne olsun ki. Bunun bir kitap aracılığıyla gerçekleşecek olması yadrganmamalıdır, çünkü büyük dinlerin kurucuları (Musa, İsa, Muhammed, Luther) aşamalı olarak gitgide daha az politikacı ve daha çok öğretmen ve yazar haline gelmişlerdir. Ama bu din kurucusu, sırf bu kitap insanından daha fazla bir şeyler olmak ister ve bu yüzden Muhammed gibi ruhlar alemini sözcüğün ateşli kılıcıyla, dünyalar fethederek istila etme hayalleri kurar.* Novalis bu mektuba alaylı

⁶⁴² Friedrich Schlegel, **Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments**, Çev. Peter Firchow, Minneapolis, University of Minnesota Pressi 1971, s.175.

bir yanıt verir: *Kim bilir, belki senin projen benimkinin içine geçer ve benimkinin dünya küresini harekete geçirdiği gibi gökleri harekete geçirir.*⁶⁴³

Ancak Schlegel 1804'te Katolikliğe geçtikten sonra, bu söylediklerini hayalcilik ve zırva olarak adlandırmıştır.

Schlegel'in transsendental felsefeden anladığı, nesnel dünyayı düşüncenin yapılarının ta kendisi olarak tanıyarak, öznel ve nesnel olanı birleştiren, düşünceye dıştakinin doğasını içeriden anlama gücü veren bir felsefedir; transsendental şiirle evrensel şiiri; daha önce ayrı tutulan tüm türleri birleştirerek, herhangi bireyin kendi öznelliğini aşmasını ve tüm evrenin bütünlüğünün ve tüm diğer görüşlerin tek bir bireydeki yansımalarını anlamayı başarabilen şiiri kasteder. *Athenäum* dışında ikinci bir fragman dizisi, *İdeler*'de, Schlegel, şiirin felsefenin yerini aldığını söyler:⁶⁴⁴

“Felsefenin durduğu yerde, şiir başlamalıdır. Sıradan bir düşünme şekli, bir düşünme yolu, sadece sanata ve kültüre karşıt olarak doğal, basitçe bir varoluş. Tüm bunlar yanlış: çünkü kültürün sınırlarının ötesinde bir barbar krallığı olmamalıdır. Bir organizasyonun sanatının her düşüncesi tümle olan bütünlüğünü hissetmeden sınırlarını hissetmemelidir. Örnek olarak, kişi felsefeyi, felsefe-olmayan ile değil, şiir ile karşılaştırmalıdır.”⁶⁴⁵

Schlegel'in Alman romantik felsefesine ve çevresine getirdiği önemli iki detay daha vardır. Ancak bu konuları daha etraflıca ele almak istediğimizden, tezimizin son iki bölümünü, Friedrich Schlegel'in kuruculuğunu üstlendiği *Athenäum* dergisine ve Schlegel'in icadı olan romantik ironi kavramına ayırdık. Aşağıda, Friedrich Schlegel'in –ağırlıklı olarak ironi ile ilgili olan- fragmanlarından bazılarını yer vererek bölümü sonlandırıyoruz.

- “ - Sanat felsefesinde genellikle iki şey eksik olur: felsefe ya da sanat.
- İroni bir paradoks biçimidir.
- Felsefenin en az konusu olan şey felsefenin kendisidir.

⁶⁴³ Safranski, **Romantik**, s. 142-143.

⁶⁴⁴ Guyer, **A History of Modern Aesthetics Volume II**, s. 36-37.

⁶⁴⁵ Schlegel, **Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments**, s.245-246.

- Felsefe, önüne çıkan her şeyi eleştirir; felsefenin eleştirisi de bunun intikamını alır.
- Şairleşen filozof, filozoflaşan şair bir peygamberdir.
- Akıl ile akıldışı birbirine değince bir elektrik şoku oluşur ve ona polemik denir.
- Bir fragman, minyatür bir sanat yapıtı gibi, kendini dünyasından soyutlayacak, bir kirpi gibi kendini, kendi kendine tamamlamak zorundadır.”⁶⁴⁶

⁶⁴⁶ Friedrich Schlegel’den derleyen bkz.: Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, s.124-126.

4.2.3. *Athenäum*

Athenäum, 1798 yılında ilk sayısı yayınlanan, Alman romantiklerinin önde gelen isimlerinin birlikte kurdukları dergidir. *Athenäum*'un fikir babası Friedrich Schlegel'dir. Ancak fikir aşamasından oluşum aşamasına geçtiğinde Friedrich Schlegel, diğer kurucular A. Wilhelm Schlegel, Karoline Schlegel ve Dorothea Schlegel ile birlikte süreci yürütmüştür.

Başta dergi için pek çok farklı isim ortaya atılmıştı: *Hercules*, *Dioskuren*, *Parzen*, *Deutsche Annalen*, *Freya*... Ama bunların hiçbiri uygun görülmedi. Derken bir süre *Schlegelum* ve *Athenäum* arasında bir seçim halini aldı ve *Athenäum* seçildi. Schlegel'ler sadece editör değil aynı zamanda yazar olduklarını açıkça belirttiler. Sadece seçkin azınlık bu dergi için yazdı. Yunanistan, Romalı uluslar, onsekizinci yüzyılın sonu ve ondokuzuncu yüzyılın başının felsefesi ve yazarların kendileri, bunlar bu Klasik isimli Romantik gazetenin tek konularıydı. 1047 sayfası içinde kolayca okunabilen sadece 47 sayfası vardır. *Athenäum*; Kuzey'in, Berlin-Jena Romantisizm'ine özgüdür.⁶⁴⁷

Friedrich Schlegel, dostları olmadan hiçbir şey yapamayacağına, herşeyi onlarla birlikte başarabileceğine inanıyordu. Tieck, Novalis ve Schleiermacher'i kardeşiyle tanıştırdı ve *Athenäum*'da beraber çalışmalarını sağladı. Novalis, felsefe ve kimyaya ait yazılar verecek, Karoline şahsi, Schleiermacher ahlaki, Wilhelm de estetik yazılar yazacaktı. İşte böylece *Athenäum*, sadece hakikat araştırmacılarının zekaya inanan ve birbirlerinden çok farklı bireylerin bir ahengi oldu.⁶⁴⁸ Bu ahengin oluşması için tüm bu insanları bir araya getirip, onları bir amaç için yazmaya zorlayan Friedrich Schlegel'di.

Yılda iki sayı çıkaran derginin ömrü çok uzun süreli olmamış, 1800'den sonra yayınlar durmuştur. Ancak bu altı ciltlik dergide, daha fazla yıla bedel olabilecek yoğunlukta ve içerikte çalışmalar yer almıştır. Bu çalışmalar, aşağıda *Athenäum* sayılarının içinde, kronolojik olarak şöyledir:

⁶⁴⁷ Porterfield, *An Outline of German Romanticism*, s.55.

⁶⁴⁸ Huch, *Romantik*, s. 56.

“1798-Birinci Cilt (1)

- *Notlar*, August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel.
- *Diller: Klopstock’un Dilbilgisel Diyalogları Üzerine Bir Diyalog*, August Wilhelm Schlegel.
- *Çiçek Tozu Zerreleri*, Novalis.
- *Yunanca’dan Çevrilmiş Ağıtlar*, August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel.
- *Güncel Edebiyat Eleştirisi’ne katkılar*, August Wilhelm Schlegel.

1798-Birinci Cilt (2)

- *Parçacıklar*.
- *Goethe’nin Wilhelm Meister’i Üzerine*, Friedrich Schlegel.

1799-İkinci Cilt (1)

- *Felsefe Üzerine, Dorothea’ya*, Friedrich Schlegel.
- *Resimler. Bir Diyalog*, August Wilhelm Schlegel ve Caroline Schlegel.
- *İnsanın Doğal Eşitliği Üzerine*, A.L. Hülsen.

1799-İkinci Cilt (2)

- *Yunanlıların Sanatı. Goethe’ye. Bir Ağıt*, August Wilhelm Schlegel.
- *Şairler Üzerine Çizimler*, August Wilhelm Schlegel.
- *Orlando Furioso’nun On Birinci Şarkısı*, August Wilhelm Schlegel.
- *Ludwig Tieck’e Çevirmenin Ek Notu*, August Wilhelm Schlegel.
- *Notlar*, August Wilhelm Schlegel.
- *Din Üzerine Söylev*, Friedrich Schlegel.
- *Kant’ın Antropolojisi*, Friedrich Schleiermacher.
- *Ozanların Antik Şarkıları Üzerine*, August Wilhelm Schlegel.
- *Johannes Miller’in Mektupları*, Caroline Schlegel.
- *Anton Wall*, August Wilhelm Schlegel.
- *Mme de Genlis’in ‘Reckless Wows’u Üzerine*, Dorothea Schlegel.
- *Tieck’in Don Kişot Çevirisi Üzerine*, Friedrich Schlegel.
- *İmparatorluğun Edebi Göstergeleri*, August Wilhelm Schlegel.

1800-Üçüncü Cilt (1)

- *Heliodora’ya*, Friedrich Schlegel.
- *Düşünceler*, Friedrich Schlegel.
- *İsviçre Yolculuğu Esnasında Doğa İzlenimleri*, A. L. Hülsen.
- *Şiir Üzerine Diyalog I*, Friedrich Schlegel.

1800-Üçüncü Cilt (2)

- *Almanlara*, Friedrich Schlegel.
- *Şiir Üzerine Diyalog II*, Friedrich Schlegel.
- *Geceye İlahiler*, Novalis.
- *Hayat Kavramı*, Sophie Bernhardt.
- *Yunanca’dan Çevrilmiş Doğa Şiirleri*, August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel.
- *Ludwig Tieck’e*, August Wilhelm Schlegel.
- *Ramdohr’un Ahlak Öyküleri*, Dorothea Schlegel.
- *Dünyanın Filozofları*, Friedrich Schleiermacher.
- *Parny’nin ‘Tanrılar Savaşı’ Üzerine*, August Wilhelm Schlegel.
- *Herder’in ‘Anlama ve Deneyim’i Üzerine*, A.F. Bernhardt.

- *Fichte'nin 'İnsanlık Belirlenimi' Üzerine*, Friedrich Schleiermacher.
- *Anlaşılamazlık Üzerine*, Friedrich Schlegel.”⁶⁴⁹

Athenäum dergisi, düşünce dünyasında oldukça ilginç yeri olan bir dergidir. Sadece altı kez yayınlanmasına rağmen, neredeyse romantik dönemin tüm önemli yazınlarını kapsar. Burada yazan yazarlar arasında bir bütünlük söz konusu değildi. Bütünlüğün yanı sıra, yazarlar arasında çelişkiler de vardı. Burada yayınlanacak çalışmalar çok ciddi tartışmalara neden olmuştur.⁶⁵⁰ Ancak o, özgünlüğünü bu farklılıklardan doğan bir dergi olmasında bulmuştur.

“*Athenäum*’a nüfuz edene, dünyada sanat ile ilimden başka hiçbir şey yokmuş ve bütün bunlar ancak alim sanatkar alimler için, yani gayet küçük bir çevre için manalıymış yollu bir itiraz yerindeymiş gibi görünür. Ama şu var ki, bu topluluğa pek az kimse katılmıştı, bunlar, görünmeyen bir kilisenin mensupları olmakla iftihar ediyorlardı. Büyük karşı partiden, seçim parolaları olan, makul fakat aptal, diye bahsediyorlardı.”⁶⁵¹

Athenäum’un uzun soluklu olamamasının nedeni, anlaşılmaması idi. Onu anlayan küçük bir kesim de vardı. Ancak derginin devam etmesine yetecek güçte değildi. Ancak, Schlegel’ler o gün farkında olmasalar da, bu derginin çıkış yılı daha sonraları Alman romantizminin başlangıç olayı olarak kabul edilecekti.

⁶⁴⁹ Derleyenler: Philippe Lacoue-Labarthe- Jean-Luc Nancy, **The Literary Absolute**, New York, State University of New York Press, 1988.

⁶⁵⁰ Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, s.15.

⁶⁵¹ Huch, **Romantik**, s. 61.

4.2.4. Romantisizmde İroni Kavramı

Romantik ironiyi açıklamak için başlanacak her cümle, silinip yeniden yazılmaya mahkumdur. Bu kavramı açıklama çabamızda, kendimizi paradoksal ve polemik içeren cümlelerle çırpınırken bulabiliriz.

Romantik dönemde ironi kavramı deyince akla gelen ilk isim Friedrich Schlegel'dir. Ona göre, birbirinden tamamen ayrı olarak düşünülmemesi kaydıyla, ironi üç biçimde ortaya çıkabilir. Bunlardan ilki, ironi estetik bir uygulamadır. İkinci olarak, ironi bir diyalektiktir; kendinin ve ötekiliğin diyalektiğidir. Son olarak ise ironi, tarihin diyalektiğinde ortaya çıkar.⁶⁵² Schlegel, ironiyi 'kendini yaratma ile kendini yok etme arasında sürekli bir gidip gelme'⁶⁵³ olarak tanımlar. Bu tanımın yanına koyduğu başka bir kavram da kendini sınırlamadır. Bu kavramların, Fichte ile birlikte diyalektiğin basamakları olarak Schlegel'e geçtiği düşünülebilir. Diyalektik denilince akla gelen tez-antitez-sentez, romantik ironinin kendini yaratma, kendini yok etme ve kendini sınırlama kavramlarına karşılık geliyor gibi gözükebilir. Bu anlamda diyalektik, ironidir. Friedrich Schlegel, *Athenäum* 53. Fragman'da ; 'Her zaman bir sisteme gerek vardır.' ifadesini kullanırken, başka bir fragmanda da; 'Sisteme hiçbir zaman sahip olmamalıyız.' demiştir. Romantik ironiyi bilmeyen birisine göre bu durum çelişki gibi gözükse de, Schlegel'in gözünden baktığımızda bu, ironidir.⁶⁵⁴

Schlegel'in eserlerinde erken dönem stili olarak fragman (aforizma, parçacık) tarzında çalışmalar görüyoruz. *Athenäum* fragmanlarında, Schlegel tarzı romantik ironinin örneklerine rastlamamız mümkündür. Novalis bastırmayı düşündüğü kısa, numaralandırılmış yazılarını 'yorumlar' ve 'aforizmalar' olarak isimlendirmiştir. Schlegel ise kendi derlemelerini 'fragmanlar' olarak adlandırdı. Ona göre, Ortaçağ'dan beri artarak yapıldığına inandığı şey gibi; sanatın bir sanat olarak doğanın farkına varması, mutlaka bir fragman olması gerektiğini kabul etmesi gerekir. Edebi bir tür olarak, fragmanlar, klasik maksim veya vecizeden önemli derecede farklıdır. Onlar kendi içlerinde tamamlanmış olmayı, bazı fikire kısa da

⁶⁵² Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1988, s. 169-170.

⁶⁵³ Schlegel'den alıntılan: Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, s. 91.

⁶⁵⁴ A.e., s. 91.

olsa tam bir ifade vermeyi hedeflemiştir. Karşıt olarak fragman, tamamlanmamış olmayı, temelde tamamlanamayanı ifade etmeyi hedefler.

Fragmanlar'ının klasik maksimlerden ayrılması gibi, Schlegel için ironi de klasik modellerinden ayrılır. Sokratik ironi, bilgi sahibi olmakla birlikte cehalet numarası yapmaktan ibarettir. Sokrates'in bilinen en meşhur sözü, kendi tarzındaki ironisi için en belirgin örnektir. 'Tek bildiğim, hiçbir şey bilmediğimdir'. Schlegel'in ironisi çok farklı bir türdür. Mutlak olanı belirtmek için belirli bir kelime grubunu kullanmakla, doğrudan olarak değil sadece dolaylı olarak anlatılanla, bu sebeple tamamen belirlenmiş bir düşünce ile değil, temel olarak belirlenemeyen bir şeyle ilgilidir.⁶⁵⁵

İronik zihin ise, kararsız değil, daha çok bölünmüştür. Bir fikir ve tersi arasında değil, onayladığı görüş ile benimsediği hiçbir konumun, düşünce ve bağlılığa yol açan aktivite olarak, doğasının tamamen ifade edemeyeceğini fark etmesi arasındadır. Novalis veya Schlegel'in ironisini karşılaştırsak, Schlegel her zaman daha ironikti. Yani en azından Novalis'in düşüncesinde bir yer edinmeye daha sonraki zamanlara kadar, homojen toplumları övdüğü *Hristiyanlık veya Avrupa* (1799) denemesine kadar başlamadı.⁶⁵⁶

“Romantikler, ama özellikle de Friedrich Schlegel ironiyi aynı zamanda kişisel yaşamlarına da taşımışlardır. Onların hayatla kurdukları ilişki hep ironik bir ilişkidir. Romantikler, hayata teslim olmakla onu reddetme arasında sürekli gidip gelmişlerdir. Hegel, Friedrich Schlegel'i 'ironinin babası' olarak nitelemiştir ve onun ironik bir kişiliğe sahip olduğunu ileri sürmüştür.”⁶⁵⁷

Walter Benjamin, romantik ironiyi Kant'ın mirası olarak görür. Schlegel'e göre, ironik eser bütün sanat eserlerinde örtük olarak bulunan hakikati açığa vurur. Bir sanat eseri, mutlak olana bakılan bir perspektif sunarak kendisini aklar. Bu

⁶⁵⁵ Karl Ameriks, *The Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, s.156.

⁶⁵⁶ A.e. s. 157.

⁶⁵⁷ Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, s. 92.

perspektifin içine, onun bir fragman olduğu gerçeğini de ekler. Benjamin, Kant sonrası romantik ironi için şöyle der:

“Kant estetiğinden çıkarılacak önemli bir ders varsa o da şudur: Sanat eserinin kavramsal belirlenemezliği ve bir fikri temel alması, unsurlarının tikelliğinin (dolayısıyla ‘güzelliğin’) içinden ‘ışmasına imkan verir; ama Kant sanatın bu gerçeği kendi bilincinde olarak göstermesi gerektiğini düşünmez. Kant’ın tam anlamıyla ne kastettiğinden bağımsız olarak, düşüncesinin bu şekilde geliştirilmesi, Hegelci hikayeyi tümünden ters çevirir: Sanatın, kendisinden daha üstün bir aygıt olan felsefeye yer açması gerektiği hikayesidir bu. Burada asıl öncü sanattır ve bu öncülüğü, kendi araçlarıyla yerine getirir: ironi, fragman ve şiiirle.”⁶⁵⁸

Bu bölüm, aslında Friedrich Schlegel’in felsefesinin devamı niteliğinde değerlendirilebilir. Ancak belirleyici bazı özellikleri bakımından romantik ironiyi ayrı başlık altında ele almanın daha uygun olacağını düşündük.

⁶⁵⁸ Benjamin, **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri-Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**, s.35-36.

SONUÇ

Kant estetiği ile ilgili *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne yönelmek, bakış açılarının çeşitliliği nedeniyle okuyucuya farklı pencereler açar. Kant bazen, beğeni yargısı ile bağlantılı olarak bir izleyici estetiği önerir, bazen deha kavramı ile birlikte yaratıcı estetiği, bazen klasikten ilham almış bir biçim estetiği, bazen de romantizme çıkaran yolda özne ve nesne ilişkisinin ön plana çıktığı, bireyin değer kazandığı bir estetik önerir. Ancak hangi bakış açısından bakarsak bakalım, Kant estetiğinin bütünlüklü sistemine hakim olmadığımızda, ilerlemek istediğimiz yolu belirleyemeyiz.

Tezimizdeki dört bölüm göz önünde bulundurulduğunda, bu yazılanlar ışığında birden fazla sonuç çıkarmak mümkün gözükmemektedir. Öncelikle, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin, Kant'ın tüm eleştirel sistemi içerisindeki yerinin öneminden bahsedebiliriz. Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde doğa üzerinden bilgi anlayışını temellendirirken, *Pratik Aklın Eleştirisi* ise özgürlük üzerinden ahlak anlayışını temellendirmiştir. Ancak teorik ve pratik olarak ayırdığı felsefenin iki alanını *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde sanatla birleştirmiştir. Ancak sanat, felsefeye üçüncü bir alan olarak eklenmez, ayrı bir toprağı yoktur; diğerleri gibi kendi egemenlik alanına sahip değildir. Doğa ve özgürlüğe değil, yalnızca kendi kendisine ilke verir.

Diğer iki *Eleştiri*'den sonra *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde de görüldüğü üzere Kant'ın felsefesinin merkezinde yargılar oturur. Kant'ın burada, biz yargıda bulunurken bilişsel yetilerimizin sahip oldukları rolü estetik yargı açısından açıklaması, aynı zamanda onun, estetik olarak özne ve nesne kavrayışına ayna tutar. Kant'ın özellikle kendi çağdaşlarına kıyasla öznel ya da nesnel uçlardan kaçınması, onun daha sağlam bir konum almasını sağlar. Bunu da, estetik anlayışında merkeze yargıyı yerleştirerek yapar. Burada, daha önce *Saf Aklın Eleştirisi*'nde karşımıza çıkan yargı gücünden farklı işleve sahip bir yargı gücü daha karşımıza çıkar. Kant'ın kavramlar ailesine estetik anlayışı ile birlikte dahil ettiği bu yeti, reflektif yargı gücüdür. Saf reflektif yargı gücünün, yani estetik yargıda bulunmamıza vesile olan yargı gücünün en belirgin özelliği ise, kavram içermemesidir.

Estetik yargı, iki tür yargıyı kendi içinde barındırır. Bunlardan ilki, beğeni yargısıdır. Kant, güzel üzerine olan yargılarımıza beğeni yargıları adını verir. Beğeni yargısı, anlama yetisi ve hayal gücünün oyununun sonucundaki uyumdan ortaya çıkar. Bize haz veren, bu uyumdur. Diğer bir estetik yargı türü ise yüce üzerine olan yargılardır. Yüce üzerine olan yargılarımızda da yine bilişsel yetilerimiz devrededir. Matematiksel yücede, anlama yetisi ve hayal gücü etkinken; dinamik yücede, akıl ve hayal gücü etkindir. Yüce üzerine olan yargılarımızda da haz doğar. Ancak buradaki haz, uyumdan doğmaz. Ayrıca buradaki bir diğer önemli husus da, estetik yargının oluşum sürecinde etkin yeti olan hayal gücünün, hem anlama yetisinin hem de aklın egemenliğinden kurtulmasıdır. Dolayısıyla, Kant estetiğinde ‘hayal gücü’ en önemli yeti olarak karşımıza çıkar.

Kant’ın özellikle yüce hakkında verdiği açıklamalarda, Burke etkisini kolaylıkla görebiliriz. Acı ve haz tutkularını, güzel ve yüce duygularımızın kökeni olarak gösteren Burke, yücenin acıdan doğduğunu, güzelin ise hazdan türediğini belirtir. Kant’ın tüm felsefi sisteminde ayrımlardan yola çıkarak kurduğu temellendirmelerde, en önemli etkiyi Burke’ten aldığını görebiliriz. Burke etkisi, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nden önce *Güzel ve Yüce Duygularımız Üzerine Gözlemler*’de de kendisini hissettirir. Burada, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’ne göre, ahlaki bakış açısı kendisini daha fazla hissettirir. Ancak her iki eserde de konumuz güzel ve yüce kavramlarının analizi değil, doğrudan Kant estetiği için, bu konuyu başka bir çalışma alanının konusu olması bakımından bir kenara bıraktık.

Kant’ın beğeni yargısı konusundaki saptamaları oldukça dikkate değerdir. Güzelin analizi konusunda Kant’ın vardığı sonuçlar ona eleştiri getirse de, o bu sonuçları, tüm boşlukları doldurabilecek şekilde inşa etmiş gözükmektedir.

Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde kullandığı sınıflandırma yöntemlerinin bir çoğunu ilk bakışta daha önceki *Eleştiri*’lerde kullandığı izlenimi edinilse de, burada hepsinin içini farklı anlamlarda doldurmuştur. Kant, nicelik, nitelik, ilişki ve kiplik bakımından beğeni yargısını analiz eder. Nicelik momentinde, beğeni yargısını, hoşlanmayı ve iyiyi birbirinden ayırır; ayrıca beğeni yargısının çıkarsız

olması gerektiğini bildirir. Nitelik momentinde, beğeni yargısının evrensel olduğunu ileri sürer ve bu görüşünü temellendirir. İlişki momentinde, estetik yargının kendisine koyduğu ilke olan amaçlılığın, amaçsız olduğunu gösterir. Kiplik momentinde ise beğeni yargısının zorunlu olduğunu ve ortak duyularımız aracılığı ile herkeste geçerli olduğunu bildirir. Bu noktada vardığımız sonuçlar oldukça dikkat çekici ve önemlidir. Beğeni yargısının evrenselliği, alınan hazın evrenselliğidir. Güzel olan doğadaki nesne, tekildir ve kavram içermez. Estetik yargı sürecinde anlama yetisi devreye girdiğinde, tüm belirleyici kavramlarını bir kenara bırakır, kavramsız olarak iş görür. Hayal gücü de, estetik yargıda hem anlama yetisi hem de aklın boyunduruğundan kurtulmuş, özgür durumdadır. Beğeni yargısına özgü olan şey, hayal gücü ile anlama yetisi arasında, özgür ve belirlenmemiş bir uzlaşmayı, uyumu ifade etmektir. Estetik haz, bu bağlamda yargıya bağlıdır. Haz, yetilerin uyumudur ve kavram içermediği için yalnızca hissedilebilir. Beğeni yargısının bu durumda haz ile başladığı ancak ondan türemediği söylenebilir.

Kant'ın estetik yargılarda ayırım yapmasının nedeni, yüce üzerine verdiğimiz yargılarda ortaya çıkar. Yüce, güzelde olduğu gibi bilişsel yetilerimizin uyumundan doğmaz. Aksine yüce, bir çatışkı, acı, uyumsuzluk, gerilim ve saygıdan doğar. Yücede, bu uyumsuzluk hayal gücünün zorlanmasından, son sınırına dayanmasından kaynaklanır. Akıl, hayal gücünü sınırları ile yüzleşmeye zorlar.

Buradan çıkarabileceğimiz en önemli sonuç, güzelin analitiğinin serimlenmesinde, estetik yargıda anlama yetisi belirlenmemiş hale gelirken, hayal gücü de özgürleşir. Anlama yetisinin nasıl belirlenmemiş hale geleceğini, hayal gücünün nasıl özgürleşeceğini ise akıl söyler. Bu yolla, yargıda bulunurken, bu iki bilişsel yetinin belirlenmemiş özgür uyumunun oluşumunu güvence altına alır. Bu sonuca ulaşabilmek için de, öncelikle yücenin oluşumsal modelinden geçmek gerekir.

Sanat konusunda da Kant'ın belirlemeleri hakkında çıkarabileceğimiz birkaç sonuç vardır. Bunlardan ilki, bugün, 'sanat için sanat' anlayışı ile Kant'ın sanata bakış açısının benimsenmesini görmek heyecan vericidir. Kant, sanatın ortaya çıkış

sürecinde, hiçbir toplumsal kaygıyı onun amacı için belirlememiştir. Sanat ile söylenebilecek bir diğer şey de, Kant'ın sanat ile güzel sanatları birbirinden ayırmasıdır. Estetiğin konusu olabilecek türdeki sanatlar, güzel sanatlardır. Kant'ın güzel sanatlar içerisinde yaptığı ayrımlardan, onun en fazla ilgisinin olduğu sanatı yani şiiri ön plana çıkardığı, en az ilgisi olan müziği de en son sıraya koyduğu sonucuna varabiliriz.

Kant'ın estetiğinde varılan önemli sonuçlardan birisi de dehaya ve estetik idelere ilişkindir. 'Doğa vergisi' anlamında, doğanın sanata kurallar vermesini düzenleyecek olan deha, esinlediği öznenin güzel yapıtlar üretmesini sağlayan maddeleri getirir. Deha zaman zaman sanat icra etmenin çok daha eski kavramlarını çağrıştırır. Çünkü büyü, delilik veya tanrısal ilham elementlerini içerir; bu fikirler çok eski zamanlardan beri 'deha' terimiyle ilişkilendirilmektedir ve ondokuzuncu yüzyılın sanatında, romantizm teorilerinde sıklıkla ele alınmıştır. Kant'ın deha teorisinin açıkça, yaratıcı sanatçının mistik yönleri ile daha az ilgisi olması ile birlikte, çok sıkı bir biçimde mantıksal düşüncenin çalışabileceği bir yetiye ihtiyacı vardı. Aksi takdirde bir sanat eserinin yapılmasıyla (kasıtlı ve amaçlı) ve böyle bir eserin tecrübesi (özgür ve herhangi amaçtan bağımsız) arasında temel bir uyumsuzluk olurdu. Bu sebeple 'deha' terimi sanat üretme sürecinde, güzel olarak görülen bir nesneyi almaktaki beğenin karşılığı olarak görev yapar. Her ikisi de, hayal gücü ve anlama yetisinin, ne kesin bir kavram tarafından belirlenmeden ne de sonlu bir sonuca doğru yönelmeden özgürce karşılaşmasına bağlıdır. Kant'ın 'deha' kavramını yaratıcı sanatçıya atfederek, bir sanat eserinin nasıl kasıtlı olarak yapılabileceğini, ancak yine de özgür hareket elementinin feda edilmeyeceğini açıklamaya teşebbüs ettiği sonucuna varabiliriz.

Kant'ın deha kavramıyla beraber estetik ide kavramlarına değinmesi, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin eleştirel felsefedeki rolünü gözler önüne serer. Kant'a göre deha, ideleri mevcut kılmanın bir tarzıdır. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde estetik ideleri aklın idelerinden ayırır. Aklın ideleri algısız kavramlarken, estetik ideler kavramsız algılardır. Ancak ideler arasındaki karşıtlık yalnızca görünüştedir, yoksa Kant'ın burada önerdiği yeni bir ide çeşidi yoktur. Estetik idenin tüm kavramların

ötesine geçmesinin nedeni bize verili olan doğadan başka bir doğanın sezgisini üretmesidir. Fenomenlerin doğrudan zihnin olayları, zihnin olaylarınınsa doğanın fenomenleri olduğu bir doğa yaratır. Buradan hareketle, görünmez varlıklar, cennet, cehennem, melek ya da şeytan tasvir edilebilir, ete kemiğe bürünür. Kant, deha teorisi ile doğadaki güzelle sanattaki güzel arasında açılmış olan boşluğu deha teorisi ile estetik açıdan doldurur.

Tezimiz, iki farklı alanın bağlantılarının gösterilmesi üzerine temellendiğinden, Kant sonrasındaki romantik dönemin genel özelliklerinden edindiğimiz sonuçlara da kısaca değineceğiz. Hem sanatta hem de felsefede romantik dönemi kendimize sorun edindiğimizden, romantik dönem sanatı hakkında vardığımız sonuçlardan ilki; romantizmi besleyen unsurların, bir bütün olarak bu çağı yaratmasıdır. Bu sebeple, romantizm her ulusta farklı şekillerde baş göstermiştir. İkinci olarak, tüm bu toplumsal, siyasi ve kültürel alt yapının farklı olmasının yanı sıra, belirli ortaklıklarda tüm romantikler etki altında kalmışlardır. Bunlara Fransız Devrimi, Aydınlanma, Sanayi Devrimi ve Klasik dönemin damgası gösterilebilir. Son olarak, romantiklerde gerek tepki gerekse özlem olarak ortaya çıkan tipik karakteristik özellikleri görmek mümkündür. Bu özelliklerin önemi ise eserlerine yansıma şeklidir. Doğanın yüceltilmesi; Gotik olana özlem duyulması; Rousseau’cu melankolikliğe yatkınlık; yalnızlık çekilmesi; düş ve hayal gücünün ön plana çıkarılması; gece, ölüm gibi temaların işlenmesi romantik dönemin en belirgin özellikleridir.

Tezimizde ulaştığımız bir diğer sonuç, Kant’tan önceki estetik anlayışlarına göre Kant’ın fikirlerinin konumlanışının ‘öznenin uyanışı’ açısından yenilikçi olmasıdır. Baumgarten, felsefenin bir disiplini olarak ‘estetik’i kuran ilk kişidir. Ancak o, temellendirmelerinde, Kant’tan farklı olarak özneyi ön plana çıkarmamıştır. Estetik anlayışını, nesnede, kavramlarla birlikte inşa etmiştir. Kant’ın estetik anlayışında ise özneyi temele alan bütünlüklü bir sistem inşa edildiğini görüyoruz. Kant’ın dünyayı hazır bir yapıt olarak görmemiş olması da, romantikleri dünyayı bir sanat yapıtı olarak tasarlama konusunda cesaretlendirmiştir.

Tezimizin getirdiği yenilik ise, Kant felsefesinin romantik dönem edebiyatçı, düşünür, ressam ve müzisyenlerini hangi boyutta, hangi bağlamlarda etkilediğini geniş çapta ele alıp göstermek olmuştur. Kant felsefesinden etkilenen isimleri bir arada ele alacak tarzda çalışmalar elbette ki yapılmıştır. Ancak bizim sunduğumuz çalışma, Kant'ı yalnızca kendi ana dili ile anlamış olmanın ötesine geçip, Almanlar dışında İngiliz ve Fransız düşünürlerini de içermektedir. Çalışmanın getirdiği bir başka yenilik ise, bu kapsamın içerisine Kant felsefesinin izlerini eserlerinde görebileceğimiz müzisyen ve ressamı da dahil etmek olmuştur.

Kant'ın estetiğinin, hatta genel olarak tüm Kant felsefesinin Alman topraklarında ayrı bir oluşuma nasıl ulaştığını ise Alman romantik felsefesi bağlamında sunduk.

Kant felsefesinden sonra, romantiklikle birlikte harmanlanan dönemde pek çok önemli düşünür hem Kant hem de romantizm ile hesaplaşmak zorunda kalmıştır. Bu anlamda, tezimizin ulaştığı noktada tatmin olmak bir yana, ilerleyebileceğimiz pek çok yol olduğunu görmek de bizi ayrıca memnun etmektedir.

Bugün Kant estetiğine 'sanat için sanat' sloganının arkası doldurulurken ihtiyacımız var. Bugün Kant estetiğine, hem sanatçı hem de izleyici/okuyucu/dinleyici bakış açısına sahip olabilmek için ihtiyacımız var. Kant, estetiği ile, insanlara sanatla ilgili farklı rollere bürünürlerken bir çeşitlilik sunar.

Romantikliğin günümüzdeki önemi ise, romantik dönemin ruhuna yaşadığımız yüzyılda da ihtiyacımız olduğu yönündeki inancımızdan kaynaklanır. Özellikle seri üretim ve endüstrileşmenin inanılmaz boyutlara ulaşması ile doğanın insan eliyle her geçen gün kolaylıkla tahrip edilmesine farkındalık yaratacak türden, romantik bir 'doğa'ya dönün sloganından ziyade, günümüz şartlarına daha uygun olacak 'doğayla uzlaş' diyebilecek bir romantik ruha ihtiyacımız var. Günümüzle ilgili söyleyebileceğimiz bir başka şeyi de, Novalis'ten alıntılarla bitireceğiz: 'Dünya romantikleşmelidir.'

KAYNAKÇA

- Alkan, Erdoğan: **Romantizm Antoloji**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2006.
- Altuğ, Taylan: **Kant Estetiği**, İstanbul, Payel Yayınları, İstanbul, 2007.
- Allison, Henry E.: **Kant's Theory of Taste**, NY, Cambridge University Press, 2001.
- Ameriks, Karl: **The Cambridge Companion to German Idealism**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Babbitt, Irving: **Rousseau and Romanticism**, Boston and New York, The University Press Cambridge, 1919.
- Bang, Marie: *'Two Alpine Landscapes by C. D. Friedrich'*, **The Burlington Magazine Vol 17, No:752**, The Burlington Magazine Publications Ltd., 1965.
- Banham, Gary: **Bloomsbury Companion to Kant**, Ed. Gary Banham, Dennis Schulting, Nigel Hems, GB, Bloomsbury Publishing, 2012.
- Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Baudelaire, Charles: **My Heart Laid Bare& Other Essays**, Çev. Norman Cameron, Haskell House, 1950.
- Beck, Lewis White: *'Neo Kantianism'*, **Encyclopedia of Philosophy Volume 6**, Thomson Gale, 2006.
- Beers, Henry A.: **A History of English Romanticism in the Nineteenth Century**, New York, Henry Holt and Company, 1901.
- Bell, Julian: **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, Çin, NTV Yayınları, 2009.
- Bellesort, André: **Victor Hugo**, Çev. Sabiha Rifat, İstanbul, Maarif Basımevi, 1959.
- Benjamin, Walter: **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri**, Çev. Elçin Gen- Mustafa Tüzel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

- Berefelt, Gunnar: *'The Regeneration Problem in German Neo-Classicism and Romanticism', The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol 18 No:4, Wiley, 1960.*
- Berlin, Isaiah: **Romantikliğin Kökleri**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, YKY, 2010.
- Bischoff, U. & Hipp E. & Nugent J. A.: **From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter-German Paintings from Dresden**, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, t.y.
- Blake, William: **Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları**, Çev. Selahattin Özpallabıyıklar, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Blake, William: **Cennet ile Cehennemin Evliliği**, Çev. Mesut Küçüköğlü, İstanbul, Dedalus, 2013.
- Boime, Albert: **Art in an Age of Bonapartism**, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Brady, Emily: **The Sublime in Modern Philosophy**, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Brown, Marshall: **The Cambridge Companion to British Romanticism**, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Brown, Marshall: **The Cambridge History of Literary Criticism Volume 5 Romanticism**, New York, Cambridge University Press, 2000.
- Brownell, W.C: **French Art Classic and Contemporary Painting and Sculpture**, London, David Nutt in the Strand, 1892.
- Burke, Edmund: **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkına Bir Soruşturma**, Çev. M. Barış Gümüşbaş, Ankara, Bilgesu Yayıncılık, 2008.
- Burke, Edmund: **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**, London, R. and J. Dodsley in Pall Mall, 1764.
- Burnham, Douglas: **An Introduction to Kant's Critique of Judgement**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

- Burwick F. & Klein, J.: **The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany**, Amsterdam, Textex, 1996.
- Byron, Lord: **Don Juan**, Çev. Halil Göksel, İstanbul, YKY, 2013.
- Cangal, Nurhan: **Armoni**, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2005.
- Cassirer, Ernst: **Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi**, Çev. Doğan Özlem, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007.
- Cassirer, Ernst: **Rousseau, Kant, Goethe**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2014.
- Chateaubriand, F.: **Atala/Rene**, Çev. Ragıp Rıfkı Özgürel, İstanbul, Ark Yayınları, 2002.
- Chestnau, Ernest: **The English School of Painting**, Çev. L. N. Etherington, London, Cassell & Company, 1885.
- Claudon, Francis: **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce & İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006.
- Clewis, Robert R.: **The Kantinian Sublime and the Revelation of Freedom**, New York, Cambridge University Press, 2009.
- Crowther, Paul: **The Kantinian Aesthetic**, New York, Oxford University Press, 2010.
- Coleridge, Samuel T.: **Yaşlı Gemici**, Çev. Şavkar Altınal, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Coleridge, Samuel T.: **The Friend**, New York, Harper & Brother, 1853.
- Cooper, Bary: **Beethoven (Master Musicians)**, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Damrosh, Leo: **Jean-Jacques Rousseau**, Çev. Özge Özköprülü, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- De Man, Paul: **Aesthetic Ideology**, Minnesota, University of Minnesota Press, 1988.
- De Staël, Madame: **Almanya'ya Dair I**, Çev. Nasuhi Baydar, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- De Staël, Madame: **Almanya'ya Dair III**, Çev. Nasuhi Baydar, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- De Staël, Madame: **Selected Correspondence**, Ed. Ve Çev. Kathleen Jameson-Cemper, Springer Science Business Media Dordecht, 2000.

- Dellaloğlu, Besim: **Romantik Muamma**, İstanbul, Ayrıntı, 2010.
- Demir, Fisun: **Goya**, Çev. Aykut Hakverdi, Venedik, Dost Kitabevi, 2011.
- Deleuze, Gilles: **İssız Ada ve Diğer Metinler**, ‘*Kant Estetiğinde Oluşum Fikri*’, Çev. Hakan Yücefer, Ankara, Bağlam Yayınları, 2002.
- Donelan, James H.: **Poetry and the Romantic Musical Aesthetic**, New York, Cambridge University Press, 2008.
- Dörflinger, Bernd: **Die Realität des Schönen in Kants Theorie rein ästhetischer Urteilskraft**, Bonn, Bouvier Verlag, 1988.
- Dumas, Alexandre: **The Three Musketeers**, Çev. Richard Pevear, England, Penguin Classics, 2008.
- Duffy, Cian: **Shelley and the Revolutionary Sublime**, New York, Cambridge University Press, 2005.
- Dursun K., Tarık: **Romantizm Akımının Ünlü Yazar ve Şairleri**, İstanbul, Altın Yayınlar, 1967.
- Eberlein, K.: **Caspar David Friedrichs Bekenntnisse**, Leipzig, 1924.
- Eckermann, J. Peter: **Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar**, Çev. Mahmure Kahraman, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2011.
- Fairweather, Maria: **Madame de Stäel**, New York, Carroll and Graf, 2005.
- Farthing, Stephen: **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çev. Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu, Çin, Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Ferber, Michael: **A Companion to European Romanticism**, UK, Blackwell Publishing, 2005.
- Finch M. B. & A. Allison Peers: **The Origins of French Romanticism**, London, Constable and Company Ltd, 1920.
- Fischer, Kuno: **A Commentary on Kant’s Critick of the Pure Reason**, London, Longman’s Green, 1866.
- Freeman, C.- Soete, L.: **Yenilik İktisadı**, Çev. Ergun Türkcan, Ankara, Tübitak Yayınları, 2003.
- Frierson, Patrick and Guyer, Paul: **Kant- Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings**, New York, Cambridge University Press, 2011.
- Furniss, Tom: **Edmund Burke’s Aesthetic Ideology**, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

- Gamer, Michael: **Romanticism and the Gothic – Genre, Reception and Canon Formation**, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Gautier, Théophile: **İstanbul – Dünyanın En Güzel Şehri**, Çev. Nuriye Yiğitler, İstanbul, Profil Yayıncılık, 2007.
- Gautier, Théophile: **A History of Romanticism**, Çev. F. D. de Sumchrast, New York, George D. Sproul, 1908.
- Geier, Manfred: **Kant’ın Dünyası**, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- Goethe, J. Wolfgang Von: **Yaşamımdan Şiir ve Hakikat**, Çev. Mahmure Kahraman, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2009.
- Goethe, J. Wolfgang Von: **Genç Werther’in Acıları**, Çev. Bülent Yılmaz, Ankara, ÜBL Yayınları, 2002.
- Goethe, J. Wolfgang Von: **Maximen und Reflexionen**, Ed. Max Hecker (Schiften der Goethe-Gesellschaft, cilt 21), Weimar, 1907.
- Goethe, J. Wolfgang Von: **Einwirkungen der neueren Philosophie, Naturwissenschaftliche Schiften**, Weimar, (t.y.)
- Gracyk, Theorore A.: *‘Kant’s Shifting Debt to British Aesthetics’*, **British Journal of Aesthetics** 26:3, 1986.
- Grimm, Jacob ve Wilhelm: **Grimm Masalları 1**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Afa Yayınları, 1989.
- Grimm, Jacob ve Wilhelm: **Grimm Masalları 2**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Afa Yayınları, 1989.
- Grimm, Jacob ve Wilhelm: **Grimm Masalları 3**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Afa Yayınları, 1989.
- Grimm, Jacob ve Wilhelm: **Grimm Masalları 4**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Afa Yayınları, 1990.
- Guyer, Paul: **Kant and the Claims of Taste**, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Guyer, Paul: **The Cambridge Companion to Kant**, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Guyer, Paul: **Kant and the Experience of Freedom**, USA, Cambridge University Press, 1996.
- Guyer, Paul: **A History of Modern Aesthetics Volume I**, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Guyer, Paul: **A History of Modern Aesthetics Volume II**, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

- Guyer, Paul: **Values of Beauty**, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Guyer, Paul: *'18th Century German Aesthetics'*, **Stanford Encyclopedia of Philosophy**, 2007. (<http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/>)
- Guyer Paul: *'Gerard and Kant: Influence and Opposition'*, **Journal of Scottish Philosophy** 9:1, 2011.
- Guyer, Paul: *'The Harmony of the Faculties Revisited'*, **Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy**, Ed. Rebeca Kukla, New York, Cambridge University Press, 2006.
- Hagen, Anna: *'Some Pleasant Products of German Romantic Painting'*, **Parnassus Vol 3. No:8**, College Art Association, 1931.
- Heine, Heinrich: **The Romantic School**, Tr. By. S. L. Fleishman, New York, Henry Holt and Company, 1882.
- Heine, Heinrich: **Şarkılar Kitabı**, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.
- Hoffmann, E.T.A.: **Matmazel Scuderi**, Çev. Esat Nermi Erendor, İstanbul, Say Yayınları, 2004.
- Hoffmann, E.T.A.: **Seçme Masallar**, Çev. İris Kantemir, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
- Howard, Claud: **Coleridge's Idealism**, Boston, Richard G. Badger Publisher,(t.y.)
- Huch, Ricarda: **Romantizm**, Çev. Halit Yavuz, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1950.
- Hugo, Victor: **Notre Dame'ın Kamburu**, Çev. Volkan Yalçıntoklu, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Hugo, Victor: **Sefiller - Cilt 1**, Çev. Cenap Karakaya, İstanbul, İletişim, 2013.
- Hugo, Victor: **Sefiller - Cilt 2**, Çev. Cenap Karakaya, İstanbul, İletişim, 2013.
- Hugo, Victor: **Hernani**, Çev. Gülay Oktar Ural, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009.
- Hugo, Victor: **The Essential Victor Hugo**, Çev. ve edisyonunu yapan E.H. ve A. M. Blackmore, Oxford, Oxford University Press, 2004.

- İlyasoğlu, Evin: **Zaman İçinde Müzik**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009.
- Jacobs, Robert L.: Beethoven and Kant', **Music & Letters Vol 42 No.3**, Oxford, Oxford University Press, 1961.
- Kant, Immanuel: **Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi**, Çev. İoanna Kuçuradi, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2009.
- Kant, Immanuel: **Anthropology from a Pragmatic Point of View**, Çev. Robert B. Louden, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Kant, Immanuel: **Correspondence**, Çev. ve Ed. Arnulf Zweig, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Kant, Immanuel: **Critique of the Power of Judgment**, Çev.. Paul Guyer & Eric Matthews, New York, Cambridge University Press, 2000.
- Kant, Immanuel: **Critique of Pure Reason**, Çev. Norman Kemp Smith, New York, St. Martin's Press, 1965.
- Kant, Immanuel: **Critique of Practical Reason**, Çev. Werner Pluhar, Indianapolis, Hackett Publishing Company Inc., 2002.
- Kant, Immanuel: **Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler**, Çev. Bahadır Vural, İstanbul, Hil Yayınevi, 2010.
- Kant, Immanuel: **'Aydınlanma Nedir?'**, *Felsefe Yazıları*, Çev. Nejat Bozkurt, İstanbul, 1983.
- Kant, Immanuel: **Notes and Fragments**, Ed. Paul Guyer, Çev. Paul Guyer & Curtis Bowman & Frederick Rauscher, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Kedney, John Steinfeld: **The Beautiful and the Sublime**, New York, G.P. Putnam's Sons Publishing, 1880.
- Kılıç, Yıldız: *'To See Clearly is Poetry: The Visual Narratives of J. M. W. Turner'*, **Sanat Tarihi Yıllığı XXIII**, İstanbul, Kültür Sanat Basımevi, 2014.
- Kirwan, James: **The Aesthetic in Kant: A Critique**, New York-London, Continuum International Publishing, 2004.
- Kivy, Peter: *'Kant and the Affektenlehre'*, **The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music**, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

- Kneller, Jane: **Kant and the Power of Imagination**, New York, Cambridge University Press, 2007.
- Krausse, Anna Carola: **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Almanya, Literatür Yayıncılık, 2005.
- Labarte, P. L. & Nancy J.L.: **The Literary Absolute**, New York, State University of New York Press, 1988.
- Lockwood, Lewis: **Beethoven**, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Longinus: **On the Sublime**, Çev. H.L. Havell, London, Macmillan &Co, 1890.
- Mahoney, Dennis F.: **The Literature of German Romanticism**, New York, Camden House, 2004.
- Makkreel, Rudolf: *‘Imagination and Temporality in Kant’s Theory of the Sublime’*, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol 42, No:3, Spring 1984.
- Maunder, Andrew: **Encyclopedia of Literary Romanticism**, New York, Facts on File Publishing, 2010.
- McGann, Jerome: **Byron and Romanticism**, New York, Cambridge University Press, 2002.
- Millán-Zaibert, Elizabeth: **Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy**, New York, State University of New York Press, 2007.
- Molnar, Geza von: **Romantic Vision Ethical Context: Novalis and Artistic Autonomy**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Milton, John: **Kayıp Cennet**, Çev. Enver Günsel, İstanbul, Pegasus Yayınları, 2006.
- Mitchell, T.: *‘Caspar David Friedrich’s Der Waltzmann: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology’*, **The Art Bulletin Vol 66 No:3**, Collage Art Assosiation, 1984.
- Monkhouse, Cosmo: **Turner**, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1879.
- Musset, Alfred de: **Marienne’in Kalbi**, Çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Nerval, Gérard de: **Sylvie & Rüya ve Yaşam- Ateşin Kızları**, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.
- Novalis: **Geceye Övgüler**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

- Novalis: **Heinrich von Ofterdingen**, Çev. İclal Cankorel, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Novalis: **Sais Çırakları**, Çev. Mehmet Barış Albayrak, İstanbul, Notos, 2015.
- Omond, T.S. : **The Romantic Triumph**, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1900.
- Pamir, Leyla: **Müzikte Geniş Soluklar**, İstanbul, Boyut Yayıncılık, 2000.
- Porterfield, Allen Wilson: **An Outline of German Romanticism**, Boston-New York-Chicago-London, Ginn and Company, 1914.
- Prager, Brad: *'Kant in Caspar David Friedrich's Frames'*, **Art History Vol 5 no:21**, 2002.
- Prettejohn, Elizabeth: **Beauty and Art**, New York, Oxford University Press, 2005.
- Rewald, Sabine: **Caspar David Friedrich : Moonwatchers**, New York, Metropolitan Museum of Art Yale Press, 2001.
- Rousseau, J.Jacques: **Yalnız Gezerin Düşlemleri** Çev. Reşat Nuri Darago, Ankara, Cumhuriyet Yayınları, 1999.
- Rousseau, J.Jacques: **Toplum Sözleşmesi**, Çev. Vedat Günyol, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2007.
- Rousseau, J. Jacques: **İtiraflar I. Cilt**, Çev. Serkan Özburun, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2008.
- Rousseau, J. Jacques: **İtiraflar II. Cilt**, Çev. Serkan Özburun, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2003.
- Rousseau, J. Jacques: **Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Yayınları, 2011.
- Rousseau, J. Jacques: **Dillerin Kökeni Üstüne Deneme**, Çev. Ömer Albayrak, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2013.
- Rousseau, J. Jacques: **Émile**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2014.
- Rousseau, J. Jacques: **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, Çev. R. Nuri İleri, İstanbul, Say Yayınları, 2013.
- Sand, George: **Indiana**, Çev. Birsal Uzma, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2007.
- Safranski, Rüdiger: **Romantik - Bir Alman Sorunsalı**, Çev. Ali Nalbant, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2013.

- Shelley, Percy B.: **Şiirin Bir Savunması**, Çev. Bünyamin Kasap, İstanbul, Şule Yayınları, 2011.
- Schiff, G.&Waezoldt, S.: **German Masters of the Nineteenth Century Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany**, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1981.
- Scheidig, Walter: **Goethes Preisaufgaben für Bildende Künstler 1799-1805**, Weimar, Hermann Böhlaus, 1958.
- Schlegel, Frederick: **The Aesthetic and Miscellaneous Works of Frederick von Schlegel**, Tr. E. J. Millington, London, Henry G. Bohn, 1849.
- Schlegel, Friedrich: **On the Study of Greek Poetry**, Tr. By. Stuart Barnett, New York, State University of New York Press, 2001.
- Schlegel, Friedrich: **Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments**, Çev. Peter Firchow, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.
- Schlegel, Friedrich: **Lucinde**, Frankfurt/Berlin, Ullstein-Bucher, 1980.
- Schmied, Wieland: **Caspar David Friedrich**, Çev. Russel Stockman, New York, Harry N. Abrams Inc, 1995.
- Simpson, David: *'Transcendent Philosophy and Romantic Criticism'*, **The Cambridge History of Literary Criticism Volume 5 Romanticism**, Ed. Marschall Brown, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Simson, Otto G.: *'Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape'*, **The Art Bulletin Vol.24 No :4**, Collage Art Association, 1942.
- Stephan, Inge: **Deutsche Literatur Geschichte**, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 1992.
- Stravinsky, Igor: **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev. Cem Taylan, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004.
- Stuffmann, M., Miller, N.,
Stierle, K.: **Eugene Delacroix Spiegelungen**, Münih, Hirmer Verlag, 2008.
- Symons, Arthur: **The Romantic Movement in English Poetry**, New York, E. P. Dutton and Company, 1909.

- Teufel, Thomas: *'Kant's Non-Teleological Conception of Purposiveness'*, **Kant Studien 102 Jahrg.**, Walter de Gruyter, 2011.
- Tieck, Ludwig: **Sarışın Eckbert**, Çev. İlhami Hakverdioğlu, İstanbul, İkinci Adam Yayınları, 2012.
- Thompson, C.W.: **Walking and the French Romantics: Rousseau to Sand and Hugo**, Bern, Peter Lang, 2009.
- Tunalı, İsmail: **Grek Estetiği**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.
- Urgan, Mina: **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, YKY, 2013.
- Vardar, Berke: **Fransız Edebiyatı**, İstanbul, Multilingual, 2005.
- Vine, Steven: **Reinventing the Sublime: Post-Romantic Literature and Theory**, USA, Sussex Academy e-Library, 2014.
- Vogelpohl, Wilhelm: **Alman Edebiyatı Tarihi**, Ankara, Orient Yayınları, 2005.
- Wagner, Richard: **Beethoven**, Çev. Edward Dannreuter, London, William Reeves, 1880.
- Weiner, Marc A.: *Zweiback and Madeleine: Creative Recall in Wagner and Proust*, **MLN, Vol 95. No:3**, John Hopkins University Press, 1980.
- Wellek, Rene : **Immanuel Kant in England 1793-1838**, Princeton, Princeton University Press, 1931.
- Wenzel, Christian Helmut: **An Introduction to Kant's Aesthetics/Core Concepts and Problems**, USA, Blackwell Publishing, 2005.
- Wernaer, Robert M.: **Romanticism and the Romantic School in Germany**, New York and London, D. Appleton and Company, 1910.
- Westphal, Kenneth R.: *'Kant on the Sublime'*, **The Encyclopedia of Aesthetics 2nd ed.**, Ed. M. Kelly, New York, Oxford University Press, 2014-15.
- Wicks, Robert: **Routledge Philosophy Guidebook to Kant on Judgment**, London, Taylor&Francis, 2007.
- Wood, Allen W. : **Kant**, Çev. Aliye Kovanlıkaya, Ankara, Dost Yayınları, 2005.
- Wordsworth, William: **Prelüd - Bir Şairin Zihinsel Gelişimi**, Çev. Nazmi Ağıl, İstanbul, YKY, 2009.
- Young, Julian: **Nietzsche**, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2015.

Zammito, John H.:

The Genesis of Kant's Critique of Judgement,
Chicago-London, The University of Chicago
Press, 1992.

ÖZGEÇMİŞ

Gamze Keskin Yurdakurban 1986 yılında İstanbul’da doğdu. 2004 yılında Şehremini Anadolu Lisesi’nden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü’nde lisans eğitimine başladı. 2008 yılında bu bölümden mezun olup, aynı yıl Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı’nda tezli yüksek lisans eğitimine başladı. 2010 yılında Kırklareli Üniversitesi Felsefe Tarihi Anabilim Dalı’nda Araştırma Görevlisi olarak görevine atandı. 2011 yılında ‘Kant’ın Transsendental Mantık Anlayışı’ başlıklı tezi ile yüksek lisansını tamamladıktan sonra aynı yıl doktora eğitimine başladı. 2013 yılında Berlin-Dresden ve Paris’te, 2014 yılında da Hamburg ve Paris’te tezi ile ilgili gözlem ve araştırmalar yaptı. 2015 Mart ayında Berlin Freie Üniversitesi’nde kütüphane araştırması ile tez çalışmalarını sürdürdü. Kant ve romantizm üzerine çalışmalarını sürdürmektedir. Evli ve ikiz çocuk annesidir, halen Kırklareli Üniversitesi Felsefe Bölümünde görevine devam etmektedir.

Akademik Çalışmalar

- Holly L. Wilson; *‘Ekofeminizmin Perspektifinden Kant’ı Yeniden Düşünmek’*, Çev. Gamze Keskin Yurdakurban, Özne Dergisi (Feminizm ve Felsefe Sayısı, Bahar 2013, s.177-201.
- Gamze Keskin Yurdakurban, *‘Platon ve Burke’ün ‘Güzel’ Anlayışları Üzerine Bir Deneme’*, Felsefi Düşün, Sayı 6, Ekim 2015, (Yayınlanacak)
- Gamze Keskin Yurdakurban; *‘Günümüzde Romantik Olmak’*, (Yayınlanmamış Makale)