

HEGEL'in ESTETİĞİ ve ŞİİR KURAMI*

Nejat Bozkurt

IV — HEGEL'DE DRAMATİK ŞİİR KURAMI

A — GENEL OLARAK ŞİİR VE DRAMATİK ŞİİR

Buraya kadar Hegel Estetik'inin genel görünüşünü onun felsefe sistemi içindeki yeri bakımından izlemeye çalıştık. Ne var ki Hegel Estetiki oldukça çok ve yoğun problemleri içermesi nedeniyle nufuz edilmesi oldukça zor bir yapıttır. Bizim genel çizgilerle vermeye çalıştığımız estetik'in ana sorunlarından birisi de şiir sorunudur. Çünkü Hegel'e göre, şiir insan varlığına sıkı sıkıya bağlıdır, onsuz hemen hemen olamaz. Diğer sanat yapıtları yaratıldıktan sonra kendi varlıklarını çeşitli biçimlerde görünüşe sunabilirler, yani onların varoluşları bilincimizi etkilemeyi sürdürebilir. Ama şiir öyle değildir; onu bir insanın yüksek sesle okuması gerekir. Bu sesli okuma kişinin kendisi ya da başkaları için olabilir. Şiirsel ifadenin maddi dayanağını, onun varlık şartını bir insanın onu seslendirmesi oluşturur. Çünkü seslendirilmiş söz şiirin temel yapısını oluşturur. Bu konuya daha sonra değinmek üzere şimdi Hegel'in Estetik'indeki şiirle ilgili bölümün planını gözden geçirelim. Estetik'in III. bölümünü yani Romantik Sanatlar bölümünü Hegel üçe ayırır: Resim, Müzik ve Şiir. Şiir, kısa bir girişten sonra üç kısma ayrılır. 1. Şiirsel sanat yapıtı ve düz yazının ayrımı; bu kısım da şu üç alt başlıkta incelenir: a) Şiir ve

* Bu yazı, «Hegel'in Estetiği ve Şiir Kuramı» başlığını taşıyan ve 1981, Haziran döneminde kabul edilen doktora tezinin IV. Bölümünün değiştirilmeden yapılmış basımıdır.

düz yazı incelemesi, b) şiirsel ve düz yazı sanat yapısı, c) Şairin yaratıcı etkinliği 2. Bu bölümde şiirsel ifade ele alınır ve üç ayrı alt başlıkta işlenir: a) eşyayı imgelemenin şiirsel yolu, b) Şiirsel diksiyon, c) Versifikasyon. Bu son kısım da üç biçimde ele alınır: Ritmik versifikasyon, Ölçü ve Ritmik versifikasyonun birleştirilmesi. 3. Şiirin farklı türleri; bu bölüm üçe ayrılır: Epik şiir, Lirik şiir ve Dramatik şiir. Epik şiir, a) Epiğin genel karakteri, b) Epiğin özel karakteri, bu da 1) Epiğin genel durumu, 2) Bireysel epik eylem, 3) Bütünü birleştiren epik olmak üzere kendi arasında üçe ayrılır. Nihayet c) Epik şiirin tarihsel gelişimi üçüncü sırada yer alır. Kendi arasında da 1) Doğu epiği, 2) Yunan ve Roma'nın klasik epiği, 3) Romantik epik olarak ayrılır.

Lirik şiire gelince: 1) Lirikin genel niteliği, 2) Lirik şiirin özel görünüşü, bu kısım da, a) Lirik şair, b) Lirik sanat eseri, c) Lirikin türleri olarak ayrılır. 3. Bölüm ise Lirikin tarihsel gelişimini oluşturur. Dramatik Şiire gelince: 1) Poetik sanat eseri olarak Drama: a) Dramatik şiirin ilkesi, b) Dramatik sanat eseri, c) Dramatik sanat yapısının halkla ilişkisi, 2) Dramatik sanat yapısının dış işleyişi; a) Dram okumaları ve temsil edilimleri, b) Sanatçının sanatı, c) Şiirden daha bağımsız olan tiyatro sanatı, 3) Dramatik şiirin türleri ve tarihteki başlıca örnekleri; a) Dram, Komedi ve Tragedyanın ilkesi, b) Eski ve modern dramatik şiir arasındaki fark, c) Dramatik şiir ve türlerinin somut gelişmesi gibi başlıklar altında incelenmektedir. Hegel bilindiği üzere sanatlar içinde en çok şiire önem ve değer vermektedir, özellikle de dramatik şiire. Ona göre, dram bize şiir sanatının bütün özelliklerinin toplu ve tamamlanmış birliğini sunar. Estetiği bir sanat felsefesi olarak alan Hegel'de dram, edebiyat sanatının doruk noktasını oluşturur ve o bir bakıma bir sentezdir. Şiirde hem mimarinin, hem de armoninin unsurları bir arada bulunur; bu bakımdan da o tüm sanatların en üstünde yer alır. Dram, eposda olduğu gibi, gözlerimizin önünde tamamlanmış eylemin bütünü serimler; yapılan her şey tutkularından ve oyun geliştiren kişilerin istemlerinden kaynaklanır. Ortaya çıkan sonuç, dramda izlenen plan ve ana çizgilerin temel yapısı, nitelikleri ve kişilerin yükledikleri çatışmalar tarafından belirlenir. Dram şeylerin dış yüzünü tasvir etmekle yetinmez. O, hareket içindeki insan ruhuyla uğraşır. Bunların ifade edilişi de yalnızca sözcüklerle değil,

fakat jestlerle, hareketlerle ve yüzdeki değişmelerle olur. Bu bakımdan dramatik sanat ya da şiir en yetkin düzeye ulaştığında aktörlüğe ilişkin sanatı da içerir. Hegel'e göre Dramatik şiiri ele alırken şu üç noktaya dikkat etmemiz gerekmektedir: 1) Dramatik şiirin genel ilkeleri, 2) Dramın özel nitelikleri, 3) Dramın kamu ile ilişkisi.

Dram barış ve huzur içinde sürüp giden bir eylemin tam bir sunuluşu değildir. O yalnızca kahramanları arasındaki kızıştırılmış kavga ile ilgilenir ve onların engellere, korkulara ve tehlikelere karşı gösterdikleri savaşımına ilgi duyar. Bu çatışmaların sonucunu bize ulaştırır; bunu da bizi, onların gürültülü kargaşalığından sükunetin içine götürerek yapar. Dram sanatı kökeni bakımından epik ve lirik olandan daha sonra gelir. Çünkü dram, ilerlemiş bir uygarlığın ürünü olup, ilkel epos günlerinin de geçmiş olduğunu varsayar; lirik olanın da henüz varolmaya başladığını kabul eder. Epik sanat türünde kişinin istemi yazgının lutfuna bağlıdır (Brecht'de epiğin ayrı bir anlam taşıdığı anımsansın); lirikte ise, kişi bilinci kendi bağımsızlığını savunur. Dram sanatı eğer bu iki niteliği birleştirmek isterse bazı koşulların gerçekleşmesi zorunludur. Dramın seçtiği eylem türü fiziksel değil, fakat moral bir eylemdir. Olay, dış koşullar tarafından zorlanmıştır; fakat yaşayan istemden gelir. Bu da diğer istemlerle olan sürtüşmeler arasından çekip çıkarılmıştır. Karakterlerle olayların bu sürekli ilişkisi 'dramatik şiir'in ilkesini oluşturur. Kahramanın ortaya koyduğu her türlü başarı onun kendi yapıp etmelerinin meyvasıdır. İmdi dramatik şiir yazan ozan, elverdiği ölçüde patetik ve lirik durumu birlikte kullanmak, hem de ekonomik bir biçimde kullanmak durumundadır. Çünkü ekonomiklik ilkesi bilim alanında olduğu gibi sanat alanında da geçerlidir; güzelliğin ortaya çıkmasında rol oynayan faktörlerden biridir o. İşte bu bakımdan dram eposdan daha basit bir yapı gösterir. Dramatik şiir, bir temel olarak tüm kısımları belirlenmiş bütün bir dünyaya sahip değildir. Fakat kahramanlarının içinde doğrudan doğruya kendi sonlarına doğru yürüdükleri az sayıdaki belirlenmiş durumlara sahiptir. Dramda, özel durumlardan ortaya çıkması yerine tipin daha geniş bir biçimde geliştirilmesi yapay olacaktır; böyle bir karakter ilgiyi boşa harcayacaktır. Hegel'e göre, bu biçimdeki insan ilişkileri çatışmaların itirafı olarak seçilmelidir. Bu karşıtlıkların motifleri moral

güçler olup, bu çatışmaların çıkış kaynağı, öncesiz ve sonrasız yasalar tarafından belirlenip sınırlandırılmış bulunmaktadır.

Dramatik şiir konusunda Hegel'in düşündüklerini izlemeye burada ara vererek, onun genel olarak şiir üzerinde söylediklerini ana çizgileriyle ele almak istiyoruz. Bilindiği gibi şiir Hegel'de «Geist'm en yetkin ifade biçimidir». Poetik ifade, ona göre, plastik ifadenin ve müzikal ifadenin bir sentezidir. Gerek yapı sanatı olsun, gerek yontu, resim sanatı olsun, gerekse müzik sanatı olsun, tinsel ilkeyi tam ve yetkin bir biçimde ifadeden uzaktırlar. Bu alanlarda düşünce, bilincin iç dünyasını taşıyan olarak, görünüşe çıkamaz. Mimari, sembolik sanat tipine göre, heykel, klasik sanat anlamına uygun olarak, resim de romantik sanat tipine göre 'Geist'm duyuşal formunu dile getirirler. Plastik sanatlar 'Geist'm kendini dışlaştırıp görünüşe sunduğu ilk adım, müzik ise ikinci adımı oluşturur. Şiir, sözü kullanan bir sanat olarak, üçüncü adımı oluşturur; o, en yüksek derecede ve düşünce alanında, müzik ve plastik sanatlarca oluşturulan ve aşırılık taşıyan formları kendinde birleştirir. Yapı sanatında, heykelde ve resimde bulunmayan şey, müzikte olduğu gibi şiirde de bulunur. Bu, 'Tin'in doğrudan doğruya aracısız olarak kendisi tarafından algılanması ilkesidir. Diğer yandan, şiir sanatı başka hiç bir sanatta olmayan bir özelliğe de sahiptir: «Şiir, bir olayı bütün kısımlarıyla resimlemeye, ruhun devinimlerini ve düşüncenin zincirlenişini, tutkuların çatışmasını ve gelişmesini, ayrıca bir eylemin tüm akışını verebilmekte üstünlük gösterir. Tinsel niteliğinden ötürü şiir, diğer sanat alanlarında ağırlığını duyuran madde ile ilgili bütün bağları aşmıştır»¹.

Estetik içinde şiir, romantik sanatlar dizisinde üçüncü evreyi oluşturur. Hegel'e göre şiir, onu dile getiren birey tarafından taşınır. Bu ne demektir? Bu soruya yanıt verebilmemiz için önce şu soruyu sormamız gerekir: Şiir sanatının somut dayanağını nerede aramalıyız? İlk şunu belirtmek gerekir ki, söz, figüratif sanatların herhangi bir ürününde olduğu gibi, sürekli bir varlığa, yani sanatçıdan bağımsız bir varlığa sahip değildir; yalnızca yaşayan insa-

1 G.W.F. HEGEL, Vorlesungen über die Aesthetik, Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe, Stuttgart 1937, Fr. Frommans Verlag, s : 959-960; (İng. Bas.) s : 955-960. [Aesthetics, Lectures on Fine Art, translated by : T.M. KNOX, 1975, Oxford at the Clarendon Press, Introduction; s : 70-75.]

nın kendisidir ki, yani ancak bireydir ki bir şiir yapıtının realite ve duyusallık kazanmasını sağlayabilir. Şiir yapıtları, tıpkı müzik yapıtlarında olduğu gibi, yaşayan bir insan tarafından okunmalı, söylenmeli, dile getirilmeli, kısaca yeniden sunulmalıdır. Hegel'e göre, bizler epik ve lirik şiirlerin okunmasına, dramatik şiirlerin jestlerin de katılmasıyla deklame edilmesine alışmış bulunuyoruz. Fakat şiir yapısı gereği esas olarak konuşulandır, hem de canlı bir kişi tarafından. Şiirdeki sözlerin sesleri olabildiğince az olmalıdır; çünkü şiirde ses, dış varlıkla reel bir ilişki içinde olan tek şeydir. Şiir, temporal unsur, seslerin süresini ve onların müzikal kısmını işler. Hegel'e göre, sanat genel olarak, özel ve tikel üzerinde durmayı sever; kuramsal bir bakışla ayrıntıların çokluğunu kuşatır, onları genel bakış açılarından sıralar, ilke ve kategorileri içerisinde onları eritir, ya da sınırlı pratik amaçlar olarak düzenler. Bu durumda da özelin ve bireyselin hakkı pek teslim edilmiş olmaz. Oysa, şair özellikle ayrıntılar üzerinde durmayı sever; ayrıntıları sevgi ile resmeder ve her kısmını da tamamlanmış bir bütün gibi işler. Hegel, şiirin pür bir ifade, şiirin amacının da imge ve söylem olduğunu belirtir. Ama bunlar kendinde şey olmayıp, şiirin pratik varlığını da oluşturmazlar. İfade şiirsel olduğu zaman "Tin'in bir yaratısı sözkonusudur. Bu bakımdan şiir aynı zamanda pür bir kontemplasyondur. Bu konuda Hegel şöyle der: «Ozanın dehasının, onun kişisel etkinliğini, yani özgür bir yaratısını ortaya çıkarabilmesi için, dışarıdan belirlenmemiş ve pratik bir ön-bilgiyi aşmış olması gerekir. Ayrıca ozanın iç veya dış dünyayı seyre dalması ve bunu özgür ve sakin bir bakış altında yapması da gerekir. Bu çabaya arzu ve tutku karışmamalı, onlardan bağımsız ve tam bir özgürlük içinde olmalıdır. Objeler ancak sanatın zorlamasıyla kontemplativ düşünce koşullarına uygun olarak kullanılabilirler. Bu da sanatçının ileri yaşlarında olgun meyvelerini vermesiyle sonuçlanır. Goethe, Homeros en büyük yapıtlarını tutku ve arzularından uzak, özgür ve bağımsız oldukları yaşlılık dönemlerinde yarattılar»².

Tüm şiirsel yapıtların ortak unsurunu oluşturan şiir Hegel'e göre, mecazlı bir ifadedir (figuration). Poetik düşüncenin niteliği temelde mecazlı olmasına bağlıdır. Böyle bir şiir benzetmeye yer ve-

2 A.y., (Alm. Bas.) s : 996-999; (İng. Bas) s : 995-1000.

rir; gözlerimizin önüne objelerin soyut özünü değil, fakat onların somut realitesini varlığın tesadüfi izlerini değil, fakat hemen sezindiğimiz görünüşünü sunar. O, bireysel ve iç form arasındaki özü bize verir. Şiirsel tasarım, Hegel'e göre, nesnenin kavramını ve onun varlığını tek ve aynı bir zamanda bütün olarak gözlerimizin önüne serer. Bu biçimdeki mecazlı düşünce ile yani figürasyona bağlı düşünce ile başka biçimdeki ifade arasında büyük bir fark vardır. Harfler konuşulan dilin işaretlerinden başka bir şey değildir; onlara bakarken karşılık oldukları sesleri işitmek gerekmez; sözcüklere bir bakışta ne anlama geldiklerini anlarız. Okuyucu sözcüklerin anlamını çıkarabilmek için sesleri az da olsa tanımak zorunda değildir. İşte poetik imajın yetkinliğinin oluşabilmesi ve şiirde güzelin ortaya çıkması için ses ve anlamın etkin bir biçimde eksiksiz olarak ortaya çıkması şarttır. Çünkü şiir, soyut kavrayış ve anlatışla yetinemez; o, objeleri önümüzde daha önce ruhumuzun soyut güzelliğin ve saf düşüncenin biçimi altında ele alışından başka türlü ele alır. Şiir sayesinde biz, Ide'yi genel formu içinde kavrarız. Şiir, sınırlanmış ve belirlenmiş bir bireyselliğin çizgileri altındaki bir tür olarak Ide'yi önümüze serer. Normal lojik düşünce açısından, okuma ya da dinleme sırasında, herhangi bir imajına sahip olmadan sözcüğü anlama yoluyla hemen kavrayabilirim. Örneğin, 'güneş' ya da 'bu sabah' sözcükleri söylendiğinde, bunlar mecazlaştırılmadığı için, bana söyleneni mükemmel bir biçimde kavrarım. Buna karşın, eğer bir ozanda: 'Güllerin (ince) parmakları arasında güneş uyandıği zaman' (şafak söktüğü zaman anlamında) gibi bir dize okursam, gerçeklik alanında neyin ifade edildiğini, yani yukarıdaki ile aynı şeyin ifade edilmek istendiğini bilirim; ama şiirsel ifade fazladan bir şey verir; çünkü o, kavrayışa anlaşılmış olan objenin sezgisini de katar. Başka bir deyişle, şiir, saf biçimde soyut olan bir anlayışı uzaklaştırır ve onun yerine belirlenmiş ve sınırlanmış reel bir biçimi getirir.

Şiirsel imaj, şeyin içi ve özü ile birlikte aracısız olarak kaynaşmış bulunan duyusal görünüşlerin zenginliğini çok özgün bir biçimde şekillendirerek bize sunar. Poetik düşünce, yalnızca sözcüklerden oluşmaz; reel bir sıralanış içinde gelişir ve sözcüklerin çıkardığı seslerdeki duyusal unsur içinde meydana gelir. Bu da bizi dizelerin sıralanışına götürür. Bu duyusal unsurun sanatsal gelişimi bize yeni bir yöreyi açar ki biz bu alana ortak düşüncenin pozitif alışkan-

lıklarını, bilimin gidişini ve günlük yaşamın düz yazıdaki biçimini terk ederek girebiliriz. Ozan bu alanda alışılmış dilin sınırları dışına çıkmaya zorlanır ve sanatın istek ve yasalarına uygun olarak kendine özgü dilini ortaya koyar. Hegel'e göre, her ozan duyuşsal malzemeyi şiirinde özgür bir biçimde kullanır. Bütün büyük ozanlar yaptıkları ölçü, ritm ve uyaklarda özgür ve kendiliğinden bir yol izlerler. Ama çevirilerde bunları vermek oldukça güçlükler çıkarır. Fakat özgür şiir için düşünce için her türlü ifade biçimini arama zorunluluğu, ozana yeni ideler, yeni sözcükler ve yeni buluşlar ortaya koyma olanağını verir. Şiirde bir kendinde amaçlılık, armoni kurallarına bağlılık söz konusudur. Disarmonik bir şiir olabilir mi? Hegel'e göre yalnız şiir değil, sanatın tüm ürünleri armoniden yoksun olamazlar. Bu bakımdan günümüz sanatında ortaya çıkan pek çok sanat ürünleri, özgürlüğü dışlaştırma yarışında, disarmonik bir görünüşün ardında armonik bir öz taşırlar. Her sanat yapısı çağının tinsel dünyasının bir objektivasyonu olarak kabul edilirse, çağdaşımız sanat yapıtlarının nasıl yorumlanacağı daha iyi anlaşılır. Bu bağlamda Picasso, Paul Klee, Maleviç ve Corbusier'nin anımsanması yeter. Yazın alanında da sürrealist sanatçıları gösterebiliriz³.

Tüm sanat alanlarında bulunan duyuşsal unsur ozan için ayrı bir önem taşır; ozan kendisini dinginlik ve mutluluğun egemen olduğu üstün bir sferde bulur. Hegel bu konuda şöyle der: «Resim ve heykelde yayılımın duyuşsal sınırı olarak biçim, daha önceden sanata verilmıştır ve o ağaçları, bulutları ve insan bedenlerini çizer, boyar. Yapı sanatında, duvarların, binaların ve çatıların inşa edilmişindeki amaç ve gereksinimler az çok belirli bir kuralı gerektirirler. Müzik de armoninin zorunlu yasalarından çıkan sabit ilkelere dayanır ve onlara bağlıdır. Şiire gelince, sözcüklerin sesi, bunların kendi içlerindeki kombinezonu bazı zorlukları da beraberinde getirir. Ozanın görevi, duyuşsal sınırlamalardan ve düzenin kuralsızlığından belli çizgileri olan, kavramlarına uygun armonik bir çerçeveyi oluşturmak ve kendi yapısı içinde duyuşsal güzelliği ortaya koymak olmalıdır. Şiirde müzikal okuyuş, ritm ve melodi içerik ile tam bir uyum oluşturmalıdır; bu anlamda dizelerin sıralanışı da bir müzik türüdür. Dize ölçüsü, tüm şiirin genel tonunu ve tinsel soluşu ortaya

3 M. Ş. İPŞİROĞLU-N. İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Ada Yay., İst. 1979, s : 145-161.

koymalıdır»⁴. Görüldüğü gibi dramatik şiir konusunda Hegel'in düşüncelerini daha derinlemesine incelemeye geçmeden önce genel olarak onun şiir anlayışına bakmamızın nedeni, Hegel'e göre, belli başlı şiir türleri arasında temelde şiir olmaları ve onun nitelik ve özelliklerini farklı biçimlerde taşımalarından ötürü aralarında bir birliğin söz konusu olmasıdır. Bunu başka türlü ifade edersek, farklı şiir türleri Hegel'e göre, şiir olmaları bakımından ortak özellikler gösterirler; bunun yanı sıra da her birinin kendine özgü bir niteliği ve değeri vardır. Örneğin, dramatik şiir Hegel'de, içerik ve biçimin en yetkin ve en tam birlik ve bütünlüğünün görüldüğü şiirdir. O genel olarak sanatın ve şiirin en yüksek basamağıdır. Epik ve lirik sanattan ayrılan dramatik sanat eserinin bir özelliği onun poetik bir sanat yapısı olmasıdır. Dramatik şiir, epik ve lirik şiirden farklı olarak şiirin birliğine bir örnektir. Yalnızca dil, 'Tin'in en yetkin ifade biçimi olup, bu da dramatik şiirde tam olarak objektivasyona ulaşmaktadır. Dramatik tür, epik türün objektivitesini ve lirik türün de sübjektivitesini kendinde toplar.

B — DRAMATİK ŞİİR VE TRAGEDYA

Dramatik şiir, Hegel'e göre, birliğe ve bütünlüğe sahip olmalıdır: onun kısımları arasındaki örtük koordinasyon objektiv bir niteliğe sahiptir. Çünkü olaylar akışları içerisinde doğal düzeni bozmazlar, inanılır ve umulur olmayana kadar geri giderler. Dramatik şiir yapıtımdaki olay sübjektivdir; çünkü onda güdülen amaç, davranışlarını izlediğimiz kişinin eylemelerinin bir insan tutkusu olarak ortaya çıkmasını sağlamaktır. Hegel'e göre, dramatik diksiyonda, hem doğal olanı, hem de konvansiyonel ya da hitabete ilişkin olanı birlikte buluruz. İkine Goethe ve Schiller gençlik dönemlerinde sahiptiler ve ondan etkilendiler; fakat daha sonra onu terkedip daha üstün bir diksiyona ulaştılar. Doğal ton genellikle ahşıldığı üzere prosaiktir, yani yavan bir düzyazı biçimindedir. Poetik olmak için dilin ideal bir sfere çıkarılması gerekir. Yoğunluğu ve etkililiği elde etmede

4 G.W.F. HEGEL, Aesthetik, (Alm. Bas.) s:1000-1034 (İng. Bas.) s: 1005-1035.

sözcüklerin ilişkileri ve kullanımları herkesin ortak olarak kullandığından başka bir biçimde olur. Ama bu stil çok yapay ve yüzeysel bir stil olabilir. Eğer dram temsil edilecek ise izleyicisinin dikkat ve ilgisini üzerine çekmek zorundadır. Ozan kendisini okuyanların derin ilgisini çekmek istese bile, şiirini onların kültür birikiminin ve anlama yetilerinin üzerinde, Hegel'in deyimiyle, onların başları üzerinde yazabilir ve yazmalıdır da. Ozan kamu yüreğini ve ortak sağduyuyu büyüleyip tutsak edebilir. O ancak araştırma ve inceleme ile ulaşılabilen ve anlaşılabilir bir anlam birikimine sahiptir. Bununla birlikte bütün büyük dramlar tiyatro temsillerinin gereksinimleri nedeniyle yazılmış olup, buna rağmen tek tek okuyucu üzerinde de kuşkusuz yoğun bir etki yaratabilir. Yapıt yalnızca bu ereklerden biri için yazılmış ise, daha hafif, ılımlı ve yumuşak bir etki amaçlamış demektir. Dramatik şiirin bütün türlerinde aynı temeli görüyoruz: bir yanda iyi-doğru-kutsal, diğer yanda bozuk-düzensiz kişiliğin ihtiyari istemi; bunlar birlikte çelişkileri ve doğruları ortaya çıkarmayı mümkün kılarlar. Tragedya da özellikle bu temel yasaya uygun güçlerden oluşur. Bu yasal güçler insan iradesini, aile duygusalıklarını, gerçek yaşamın kendine özgü ilgilerini, çıkarlarını, vatanseverliği ve dinsel duyguyu mistik olarak değil, fakat etkin bir amaç olarak etkisi altında bulundurur. İşte bu motifler hakiki trajik karakterlerin moral iyiliğini oluşturur. Hegel'e göre, trajik kahramanlar, kendi idealarına göre veya ona uygun olarak ne olabiliyor ya da ne olmak zorunda kalıyorlarsa odurlar. Tragedya tipleri, kendilerini toplumun yasal kurumunun bir kesitinde ortaya çıkan karakter içinde temsil ederler. Bunlar bireyselliğin rastlantıları değildirler. Trajik kahramanlar mutlak değerlerine kendi içlerinde sahip oldukları daha yükseletilmiş motifleri temsil ederler. Bireysel ruhlarda farklı yoğunlukta varolan bu aynı moral güçler, farklı aydınlık ve açıklık derecelerinde kavranan insan eyleminin sonuçları ve çatışmaları mümkün olur böylece. Gerçek bir tragedyada iki tipten, iki karakterden her biri sübjektif olarak doğru bir biçimde temsil edilmiştir Hegel'e göre. Ama tragedyada bu durum başka bir gücün ya da istemin ortadan kaldırılmaksızın gerçekleştirilmesiyle olup, oyun kahramanı kendi moralitesinin sınırları içinde kalmaya direnmez, hatalar işlemeye sürüklenir. Bu çelişki, yani kahramanın başka bir amaç, istem ya da gücü tahrip etmeksizin kendi moralitesini aşamaması, yıkılmalı ve bu çatışma bir çözüme ulaştırılmalı, öncesiz ve sonrasız adalet ye-

rini bulmalı, moral birlik bu yıkılmadan sonra yeniden kurulmalıdır. İmdi gerçek kavga ve savaş, Hegel'e göre, moral neden ve onun saf ideası arasında olduğu gibi, özel çıkarlar arasında olmayıp, gerçek dünyada somut olarak ortaya çıkan insan etkinliğinde söz konusudur. İşte bu ide, uyum kuran ilkedir; onun sahip olduğu dışta kalan tüm özellikler ona uydurulmalıdır. Fakat trajik kişi, kendi taşarılarını reddemiyerek, kendisini toptan bir çöküntüye mahkum olmuş gibi bulur, ya da en azından yapabildiği kadarıyla kendisini kendi yazgısına terketmek zorunda bırakılır. Bütün moral eylemlerin ilkesi aynıdır; ama o somut durumlarda uygulandığı zaman çatışma ve aydınlıktan uzaklık kaçınılmaz olur. Örneğin görev kavramı, bu çatışmalar ve moral meditasyonun şaşırtıcı karışıklıkları içinde, insan dünyasının ideal bir görünüşüne bağlıdır. Şimdi şöyle bir soru sorulabilir diyor Hegel: Hakiki ve tamamlanmış bir kültür ışığındaki ortamda trajik sityasyonlar daha mı az görülmektedir ve bu zamanımızda tragedyanın ozanlar tarafından daha az seçilmesi ya da çok seyrek olarak başarılı olmasını mı getirmektedir? Eğer bir tragedya seçilmiş ise, bilelim ki çatışma iynin farklı konularından daha çok, iyi ve kötü ile, onlar arasındadır. İşte bu ilişki içerisinde Aristoteles, tragedyanın korku ve acıma duyguları uyandırdığı, dolayısıyla da bu duyguların insanı ruhsal bir arınmaya götürdüğünü söylerken haklıydı. İnsanın gerçekten korkması gereken şey, en sonunda onun yaşamına malolabilecek fiziksel baskı değil, fakat fizik güçlerin arkasında yatan moral ilke olup, akıl yalnızca onda tatmin bulur. Acı-mak fenomeni, acı çekme duygusundan daha derin olup, acıyan obje için kendinden hayali yer değiştirmeyi de içerir. Yani acı-mak hayal-gücü ile çalışır, acı çekmek ise fizik güç ile. Acı-mak daha saf olarak rasyoneldir. Trajik karakter, bu derin acıma duygusunu canlandır-mak için, doğru bir amaca sahip olmalı; hatta yanıltıcı yargılardan yola çıkarak bile olsa... Gerçek trajik ilgi, öncesiz ve sonrasız ada-letin yıkıcı da olsa, moral güçleri uyumlu bir duruma sokmasıyla ancak bizim için doyurucu olur. Evrenin özsel ilkesi böylece onun kendi iç uyumunda büyük bir zafer ile ortaya çıkar. Gerçekte indi-vidüel olanların pek özel yanını aşındıran bu trajik ilgi, onların tem-vel ve derin ilişkilerini uyum içerisine sokar. Şimdi antik tragedya konusunda Hegel'in ne düşündüğüne daha yakından bakalım ve son-ra da bu ilgi içinde Aristoteles'in tragedya kuramına geçelim.

Hegel'e göre antik tragedya da çatışma nedenini oluşturan kötü irade, yeteneksizlik, cinayet ya da basit bir biçimde mutsuzluk, felaket, önceden görememe değil, fakat sonlu ve sınırlı bir aktın moral bakımdan haklı gösterilmesidir. Zira soyut kötülük, ne kendi kendinde hakikattir, ne de ilginçtir. Diğer yandan kişilere verilen karakterin moral çizgileri olgusu da basit bir eğilimmiş gibi ortaya çıkıp görünmemelidir; ama onların haklı çıkarılması kendinde ve kendi için esas olmalıdır. Farklı tarzlarda nitelendirilebilse de tragedya-daki içeriğin serimi yapısı gereği oldukça zengindir. Aiskülos tarafından kurulmuş modele göre, Sofokles'in en iyi örneğini verdiği konu, tinsel evrenselliği içinde moral yaşam ve devlet ile tabii moral olarak aile arasındaki temel karşıtlıktır. Trajik tasarımın ve temsilin en güçlü ve saf yanlarıdır bunlar. Çünkü bu sferlerin armonisi ve onların aktüalitesi içindeki uyumlu aksiyon moral varlığın tamamlanmış gerçekliğini oluşturur. Grek tragedyaacılarımızın Oidipus'un yazgısında özellikle canlandırmayı sevdikleri ikinci bir temel çatışma çok daha formeldir. Burada tanrıların kararı ile iradesiz ve bilinçsiz bir biçimde yerine getirileni bilinçli bir irade ile yapan insanın haklı gösterilmesi ve uyanmış bilincinin hakkı söz konusudur. Oidipus, babasını öldürdü, annesi ile evlendi; en yakını ile zina yapıp çocuklar peydahladı. Oysa istemeksizin ve bilmeksizin en kötü suçların içine itildi. Hegel'e göre, derinleşmiş bilincimizin yasası ve hakkı burada bu suçları benimizin bir aktı olarak tanımak istemez; çünkü onlar irademiz ve bilmemiz olmaksızın yerine getirilmişlerdir. Ama plastik grek sanatı birey olarak yaptığının hesabını verir; bilincin formel sübjektivitesinde kendisini bölmez ve onu objektiv yapar. Hegel, kısmen özel durumlara kısmen de grek yazgısına karşı bireyin eyleminin genel gidişine bağımlı olan diğer çatışmaları üst üste sıralanmış olarak kabul eder. Ona göre, bütün bu trajik çatışmalar içinde özellikle suçluluk ve suçsuzluğun yanlış kavranışını bir yana bırakmak gerekir. Trajik kahramanlar aynı biçimde hem suçlu hem de suçsuzdurlar. Seçme özgürlüğü olduğu yani seçebildiğine ve yaptığının isteyerek karar verdiği zaman, eğer insanın suçlu olduğu kabul edilirse, işte o zaman trajik kişiler suçsuzdurlar; verilmiş pathosa ve karaktere uygun olarak eyerler. Çünkü kesinlikle onlar bu pathostur, bu karakterdir. Ne bir kararsızlık, ne de bir seçme vardır onlar için. Hegel'e göre büyük karakterlerin gücü işte buradadır; onlar seçmezler, ama istediklerinin ve yaptıklarının hemen kayna-

ğmdadırlar. Bu plastik-trajik tipler ne iseler odurlar, yani onlar oldukları kişilerdir. Bu sonsuza kadar böyledir ve onların büyüklüğü de buradadır. Eylemdeki zayıflık süjeyi olduğu şeyden yani içeriğinden ayırmanın içinde bulunur yalnızca. Öyle ki karakter, irade ve amaç bir birlik içinde bağlanmış gibi görünmezler ve birey kendi tüm iradesinin gücü, pathosu olarak, kendi bireyselliğinin özü olarak sınırlanmış ve belirlenmiş hiç bir amaca sahip olmadığından, herhangi bir şey ya da diğeri arasında seçme bakımından kararsız kalabilir ve keyfi bir biçimde karar verebilir. Bu kararsızlık plastik kişilerde yoktur, iradenin içeriği ve sübjektivite arasındaki bağ onlarda çözümlenemezdir. Onları kendi aktlarına iten, moral bakımdan haklı gösterilmiş pathos olduğu kesindir. Bu tutkuyu patetik bir biçimde birini diğeri ile karşı karşıya getirerek değerlendirirler. Yani tutkunun sofistliği ve yüreğin sübjektif retoriği tarafından değil, fakat hem form kazanmış, hem de güçlü bir objektivite içinde yapar bunu. Tıpkı bu alanda plastik güzelliği, ölçüsü ve derinliği ile en iyi basaran büyük usta Sofokles'de olduğu gibi. Ama aynı zamanda trajik kişilerin acılarıyla dolu olan pathos onları suçlu aktlara da götürür. Onlar da o konuda suçsuz olmak istemezler. Aksine, yaptıklarını gerçekten yapmış olmak onların zaferidir. Böyle bir kahramanın suçsuzluğunu kabul etmekten daha kötü başka bir şey söylemez. Suçlu olmak, büyük karakterlerin, üstün kişilerin şerefidir; böyle tipler bizde yürek sızlaması ve acıma uyandırmak istemezler. Çünkü yüreği sızlatan özsel bir şey değil, fakat kişiliğin sübjektif derinleşmesi, yani sübjektif acidir Hegel'e göre. Trajik kahramanların güçlü ve sağlam karakteri onların temel tutkuları ile birleştirilmiştir. Kurulan bu anlaşma ve uyuşma ayrılamazdır ve izleyende hayranlığı doğurur, acımayı değil. İşte Euripides bunu gerçekleştirmek isteyen ilk kişidir. Hegel'e göre, Trajik düğüm yalnız bir çözüme izin verir; çatışma içindeki tarafların haklı çıkarılması sağlanmıştır ama onların benimsenmesindeki tek yanlışlık ortadan kaldırılmıştır. Erinç ve mutluluk, iç dünyayı ve yüreği uyum içine sokar, yüreğin durumu onarılır, bütün tanrılar aynı biçimde onore edilir. Aksiyondaki hakiki gelişme karşıtlıkların aşılmasında, onların çatışmaları ile karşılıklı olarak kendisini inkâra yönelen aksiyonun güçlerinin uzlaşması içinde bulunur. Bu üstün unsur yalnızca acı çekme ve talihsizlik değildir; ama ruhun doyumu, bireylerin başına gelenin zorunluluğu sadece mutlak rasyonalite olarak ortaya çık-

bilir ve böylece ruh moral olarak sakinleştirilmiş olur. Ruh, kahramanların yazgısı tarafından allak-bullak edilmiştir ama yatıştırılmıştır da. İşte yalnız böyle bir yorum ile antik tragedyaya anlaşılabilir Hegel'e göre. Sonun çözümünün zorunluluğu kör bir yazgı değildir; yani bazen antikin özünde varmış gibi düşünülen anlaşılmaz, irrasyonel bir fatum söz konusu değildir. Tersine, yazgının rasyonalitesi bilinçli bir inayet olarak burada ortaya çıkmakla beraber, insanların ve tek tek tanrıların üstünde bulunan en yüksek gücün içinde yer alır. Yazgının rasyonalitesi, tek yanlı bir bağımsızlığı kazanan ve haklarının sınırını aşan böylece içindeki çatışmaları çözümlleyen güçlerin ayakta kalmasını sağlar. Demek ki tragedyada fatum, bireyselliği kendi sınırları içine döndürür; eğer çok güçlü ve mağrur ise onu ezip geçebilir de. Hegel şöyle der: tragedyada rasyonel olmayan bir zorlama, suçsuz bir acı çekme, izleyenin ruhunda moral bir yatışma yaratmak yerine öfke ve kızgınlık uyandırır⁵. Demek ki Hegel de, antik Yunan sanat felsefesinde olduğu gibi, sanatın ahlaksal bir işlevi olduğunu düşünmektedir. Ona göre kötü yani ahlaka uygun olmayan güçler sanatın da konusu olamazlar. Trajik figür Akhilleus, Antigone, Kral Oidipus ve Macbeth, Hamlet, Kral Lear'de olduğu gibi tanrılık birer imajdır. Ahlaksal iradeleri daima ağır basmıştır. Aristoteles'in de dediği gibi tragedyada gerçek açığa ve korku duyguları uyandırarak insanı içsel arınmaya götürür. İşte bu içsel arınma ya da 'katharsis' olayı sanat yapıtının oluşmasındaki etik karakteri belirler. Aristoteles'in tragedyaya kuramı ile Hegel'in dramatik şiir kuramı arasındaki ilgiye daha sonra yeniden döneceğiz. Burada yalnız şunu belirtelim ki Hegel, bu konuda Aristoteles'den oldukça etkilenmiştir.

C — ARİSTOTELES'in TRAGEDYA KURAMI

Şimdi kısaca, Aristoteles'in 'Poetika'sına dayanarak, onun 'Mimesis' ve 'Tragedya' kuramına değinelim. Bilindiği gibi, Aristoteles'e göre, insanın çeşitli etkinliklerinin yanında onun bir de yaratma etkinliği bulunur. Bu, bir bakıma Aristoteles'de sanat yaratması

⁵ G.W.F. HEGEL, Aesthetik, (Alm. Bas.) s : 1000-1034 (İng. Bas.) s : 1005-1035.

demektir, geniş anlamda da 'mimes'dir. 'On he on' düşüncesinden kalan ve onu bütün varlık alanlarında arayan ve temellendirmek isteyen Aristoteles'in görüşüne kuşkusuz bir metafizik ya da empirizm diyemeyiz; o, yalnız bir ontoloji olabilir. Estetik alanında bulduğumuz 'on he on', sanat dünyasını meydana getiren tek tek sanat yaratmaları, yani sanat yapıtlarıdır. Poiesis dediğimiz etkinlik, insanın bilme ve eylemde bulunma gibi iki temel etkinliğinin yanında üçüncü bir etkinlik olarak yer alan bu yaratma etkinliği, yalnız tek tek sanat yapıtlarında objektivleşebilir. İmdi Aristoteles'in sanat ontolojisi için çıkış noktası, sanat realitesini meydana getiren tek tek sanat eserleridir. O zaman ilk soru zorunlu olarak sanat yapıtı nedir sorusu olacaktır; bu da bizi sanatın ne olduğu sorusuna götürür. Aristoteles, sanat nedir sorusunu şu biçimde yanıtlıyor: «Epos, tragedya, komedy, ditrambik şiir, flüt ve kitara sanatının büyük bir kısmı birer taklittirler, mimesis'tirler... Ozan tıpkı bir ressam ya da yontucu gibi taklid eden bir sanatçıdır»⁶. O halde ister edebiyat, isterse figüratif sanatlar olsun, her çeşit sanat, Aristoteles'e göre bir tür mimesis'tir; çünkü ona göre insan bir 'zoon mimetikon'dur.

Yalnız Aristoteles'de mimesis bir öykünme, doğayı kopya etmeğe, taklit etmeğe dayanan gereksiz bir etkinlik değildir. Eğer mimesis böyle bir taklit anlamına gelseydi, onun doğrudan doğruya varolan bir şeye, gerçek olan bir şeye yönelmesi gerekirdi. Oysa Aristoteles'e göre sanat, yalnız gerçeği, varolanı değil, var olması mümkün olanı da betimler. «Ozan, yani sanatçı, nesnelere nasıl idiyeler ve nasılsalar o biçimde tasvir ettiği gibi, efsaneye ve insanların inançlarına ait şeyleri ve son olarak da objeleri, nasıl olması gerekiyorsa o biçimde betimler. Sofokles şöyle der: Ben olması gerekeni betimliyorum, Euripides ise olanı»⁷. Demek oluyor ki Aristoteles'e göre ozanın görevi, yalnızca gerçekte olmuş şeyleri anlatmakla kalmayıp, olabilen şeyleri, yani olasılık ve zorunluluk yasalarına göre olup-bitmesi mümkün şeyleri de ifade ve tasvir etmektir. Platon için yalnız gerçeklik kategorisine bağlı olan mimesis, Aristoteles'e göre olasılık ve zorunluluk yasası gereğince imkân kategorisine de bağlanır. Aristoteles, ozan ve tarihinin çalışmalarını karşılaştırarak, bunu şöyle

6 ARİSTOTELES, POETİKA, çev.: İsmail Tunali, Remzi Kit., İst., 1976; I, s: 11; XXV, s: 66.

7 A.y., XXV, s: 66-68.

gösterir: «Ozan ve tarihçi, biri şiir diğeri düz yazı yazdıkları için birbirlerinden ayrılmazlar yalnızca. Onların ayrılığı daha çok şu temele dayanır: tarihçi gerçekte olmuş bir olayı anlatır, ozan ise olabilir olan olayı anlatır. Çünkü ozanın objesi geneldir, tarihçinin objesi ise tek tek olaylardır. Genel deyince biz, şu özellikte olan bir insanın olasılık ve zorunluluk yasalarına göre şu veya şu hareketi yapabilmesini anlıyoruz; tek olay deyince de, Alkibiades şunu yaptı ve şuna maruz kaldı gibi»⁸. Aristoteles, mimesis'in alanım o kadar genişletir ki, mimesis'in objesi olarak 'absurde'ü, 'olanaksız'ı bile gösterir diyebiliriz. Ona göre, Tragedya'larda ne derece olağaniüstü şeylerin tasviri gerekiyorsa, Epos'ta da akla zıt şeyler bile tasvir edilebilir.. Çünkü Epos'da hareket eden kişiler gözle görülmezler. Aristoteles, bunun nasıl yapılabileceğini de Homeros'u ele alarak şöyle anlatır: «Homeros, öteki ozanlara gerçek olmayan bir şeyin nasıl söylenmesi gerektiğini öğretmiştir; bu bir yanlış analogiye dayanır; şöyle ki, insanlar, eğer A'dan sonra B gelirse ve B gerçekse, A'nın da gerçek olduğuna inanırlar. İşte aldanma buna dayanır»⁹.

Şimdi şu soruyu yanıtlamamız gerekiyor: Acaba, 'mimesis', Aristoteles için halâ bir öykünme ya da realitenin tıpatıp bir kopyasının çıkarılması mıdır? Yalnız reale değil, mümkün ve onun ötesine kadar uzanan böyle bir etkinlik, yalnızca gerçekliğin belirlediği bir öykünme, bir kopya faaliyeti ile özdeş olamaz. Mimesis madem ki tam olarak bir öykünme, bir kopya değildir, o halde nedir ve ne olabilir? Eğer Aristoteles, bir genel Poetika yazmış olsaydı, mimesis'i bir öykünme, bir kopya olarak değil, fakat büyük bir olasılıkla genel bir sanat kuramı bağlamı içerisinde, belki de bir tasarım, bir imgeleme etkinliği anlayışı olarak temellendirecekti. Görülüyor ki, mimesis öykünme denen dar bir akt kadrosu içine sokulamaz. Aristoteles'de mimesis, ayrıca bir fantazi etkinliğidir de. Demek oluyor ki 'mimesis' bir yaratma etkinliği olarak gerçekliğe olduğu gibi, mümkün ve imkan dışında bulunana da yönelir. Mimesis, ister gerçeğe, ister mümkün ve imkân dışı olana yönelmiş bulunsun, acaba bütün bu obje alanlarında mimesis'in aradığı ve kendisine varmak istediği, gerçekleştirmeyi amaçladığı erek nedir? Bu erek, mimetik veya poetik bir realite ortaya koyabilmektir. Bu mimetik veya poetik rea-

8 A.y., IX, s : 28.

9 A.y., XXIV, s : 62-66.

litè de, Aristoteles'de şöyle dile getirilir: «Realitede hoşumuza gitmeyen bir şey, bir tablo haline gelince hoşumuza gider; örneğin, çok aşağı sınıflardaki canlılar, ölü bir insan bedeni, bir çöp yığını gerçeklik alanında bizde hiç de bir hoşlanma duygusu meydana getirmez; ama, onlar bir resim, bir tablo haline gelince hoşumuza giderler»¹⁰. Gerçeklik alanında hoşumuza gitmeyen bir obje, niçin bir mimetik veya bir poetik obje haline gelince hoşumuza gidebiliyor? Aristoteles'e göre bunun nedeni, insanın öğretmekten duyduğu sevinçtir. Bu sevince yalnız filozof sahip değildir, o bütün insanlarda ortaklaşadır. Yalnız şu var ki, filozof olmayanlarda bu sevinç devamlı değildir. Bu nedenden ötürü bir tabloya bakan, onu seyreden bir insan ondan sevinç duyar; çünkü o, bu sanat yapıtını seyrederken, resmin tasvir ettiği şeyin ne olduğunu da öğrenmiş olur.

Aristoteles'e göre, 'Tragedya,' ortalama olan insandan daha iyi düzeyde olan insanları taklid eder; buna göre, tragedya ozanı, portre ressamlarını örnek almalıdır. Portre ressamları, bir insanın özelliklerini göstermek için ne derecede onun konturlarını doğru çizmeğe çalışırsa, o derecede de onu idealize eder. İşte doğada hoşumuza gitmediği halde, bir sanat yapıtı biçimini kazanınca o nesne kompozitumu hoşumuza gidebiliyor. Bunun nedeni, sanatçının o varolanı idealize etmesindedir. Doğada karşılaştığımız objeler, genel olarak her zaman hoşumuza gitmezler. Çünkü doğal nesnelere 'form-materia' kompozitumu her zaman tam ve yetkin olarak meydana gelmez; yani, form, maddeyi en iyi bir biçimde şekillendirmiş olmaz. Bunu, Hegel'ce bir ifade ile söylesek, 'eidos', 'materia'da tüm yetkinliği ile otaya çıkmaz. Eidos'un materia'da tam ve yetkin olarak ortaya çıkmadığı kompozitumlar bizde bir uyum değil, bir uyumsuzluk duygusu meydana getirir. Yetkin bir kompozitumda ise, içerik ve biçim tam bir uyum ve karşılıklı ilişki içinde bulunur. İşte, böyle bir obje sınırlıdır, bir düzene sahiptir ve onun belli bir büyüklüğü vardır. Böyle bir kompozitum bizde uyum ve ritm duygusu, dolayısıyla da haz ya da acı uyandırır; ona biz 'güzel' deriz. Bilindiği gibi, Aristoteles'e göre güzel, büyüklük ve düzendir; başka bir deyişle, güzellik, düzen, sınırlılık ve orantıdan meydana gelir. Aristoteles, sanatçı, ne türden bir sanatla uğraşırsa uğraşsın, bir portre ressamı gibi davranmalı,

10 A.y., IV, s : 15-18.

yani yöneldiği objeyi idealize etmelidir derken, mimetik etkinliğin idealize edici bir etkinlik olduğunu vurgulamak istemiştir. Objenin idealize edilmesi demek, objeyi 'eidos-materia' uygunluğu, uyumlu bir biresim, düzenli, oranlı ve sınırlı bir kompozitum haline getirmek demektir. Doğada bulunmayan böyle bir obje ise bizde bir hoşlanma, bir uyum duygusu meydana getirir ki biz bu objeye güzel deriz. Demek oluyor ki Aristoteles'de sanat yapıtı, 'mimesis' aracılığıyla, doğa objelerinin fantezinin de yardımı ile idealize edilmesidir.

Aristoteles'e göre, sanatçının mimetik etkinliği, süjede ortaya çıkan 'katharsis' etkinliği ile tamamlanmalıdır. Estetik olayın bütünlüğü ancak bu suretle sağlanabilir. Aristoteles, 'katharsis ton pathematon' kavramını yalnız tragedya için kullanmış, tragedyanın görevini de şöyle belirlemiştir. «Tragedya'nın görevi, bizde uyandırdığı korku ve acıma duyguları ile bizi tutkularından armdırmasıdır»¹¹. Kuşkusuz, yalnız tragedya için konan bu 'katharsis' ilkesi bütün öteki sanatlara da uygulanabilir. Örneğin, müzik, şiir, tüm görsel sanatlar, özellikle, figürativ sanatlar da bizi tutkularından arındırır. Öyle görünüyor ki Aristoteles, 'katharsis' kavramını, 'mimesis' kavramı ile birlikte temel bir estetik kategori olarak belirlemek istemiştir. Çünkü bu kavramlar, estetik olayın birliği ve bütünlüğü bakımından birbirlerinden ayrılmazlar, karşılıklı bir etkileşim içinde bulunurlar. Çağdaş sanat kuramlarının da başka yeni kategoriler yanında, Aristoteles'in bu iki kategorisini koruduğunu saptıyoruz.

Katharsis'i tragedyanın önüne etik bir erek olarak koyan Aristoteles, yine bu sanat türünü en üstün bir sanat biçimi olarak değerlendirir. Gerçekten de sanatlar arasında, hiç olmazsa yazın sanatları arasında en üstün yeri tragedya sanatı alır. Aristoteles Poetika'sında seçkin bir yer tutan tragedya sanatı, önce katartik bir sanat olarak düşünülmektedir. Böyle bir belirlemede, tragedyanın iki yönden ele alındığı görülür. Birinci yön, tragedyanın psikolojik bir anlamının olduğudur. Çünkü, tragedyanın ilk ereği, ruhumuzda korku ve acıma duyguları uyandırmaktır. Korku ve acıma ise tamamen psikolojik haller olup, bu duygular kuşkusuz tragedyanın özünü değil, onun bıraktığı etkiyi gösterir. Daha sonra Aristoteles, tragedyanın objektif niteliklerini ele alır. Tragedyanın asıl ereği, korku ve acıma duy-

11 A.y., VI, s : 20-21.

guları uyandıran psikolojik etki değil, tersine, onlar aracılığıyla arınmaya, 'katharsis'e varabilmektir. 'Katharsis ton pathematon' kavramı ise tamamen etik bir kavramdır, ethos ile ilgilidir. Buradan tragedyanın özünün etik olduğu ortaya çıkar. Hegel'de de bu anlayışa paralel bir anlayışla karşılaşırız. Aristoteles, bu psikolojik ve etik belirlemeyi, yalnız tragedyanın etkisi yönünden değil, aynı zamanda genel olarak şiir sanatının bir temel motifi olarak da ele alır. Ona göre, «Şiir sanatı, ozanların karakterlerine uygun olarak iki yönde gelişir; çünkü ağırbaşlı ve soylu karakterli ozanlar, ahlakça iyi ve soylu kişilerin, iyi ve soylu hareketlerini taklid ederler; hafifmeşrep karakterli ozanlar ise, bayağı tabiattaki bozuk karakterli insanların hareketlerini öykünürler. Birinciler bunu ilkin 'hümnos'lar ve övgü şiirleriyle yaptıkları halde, ikinciler alaylı şiirler yazmakla yapmışlardır»¹². Daha sonraları bu ağırbaşlı ve soylu eylemleri ozanların öykünmelerinden tragedyaya sanatı doğar, diğerinden de komedi sanatı. Demek ki tragedyaya, psikolojik ve etik bir motiv ile ortaya çıkmakta ve bu etik özellik tragedyanın özüne ilişkin bir yanı belirlemektedir. Tragedyada moral etki son derecede yüksektir. Bunun için yeni çağda, tragedyaya üzerine düşünen filozoflar, onun ortaya koyduğu estetik etkinin, ya da estetik hazzın, güzelden duyulan bir haz olmayıp, 'yüce' karşısında duyulan bir etki ve haz olduğunu öne sürerler. Tragedya, aslında da 'güzel'den daha çok 'yüce' ile ilgilidir. 'Yüce'nin uyandırdığı hazda ise etik özellik daha ağır basar. Örneğin, modern çağda bu konuyu en iyi ele alıp işleyen Kant olmuştur. Kant'a göre, tragedyanın uyandırdığı haz, 'yüce'den (Erhabene) doğan etik karakterli bir hazdır. Daha sonra bu konuya Hegel'in el attığını biliyoruz. Hegel'e göre tragedyaya, ayrı ayrı yapılarda olan kişilerin, inandıkları bir adalet ve doğruluk duygusuna kapılıp onu gerçekleştirmek amacıyla yaptığı mücadeleler sonunda ortaya çıkar. Bu görüşde de tamamen etik bir nitelik ile karşılaşırız; tragedyanın moral bir temele dayandığını görüyoruz.

Aristoteles, iç yapı bakımından tragedyanın etik niteliğini belirledikten sonra, onun objektif özelliklerine geçer. Ona göre, «Tragedya, ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir. Sanatsal bakımdan güzel-

12 A.y., IV, s : 15-16.

leştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan salt bir hikaye (mythos) değildir»¹³. Demek ki tragedya, ayrıca eylemle de ilgilidir; bu eylem, belli nitelikleri olan bir eylem olup, bu nitelikler hem içe hem de dışa aittir. Soylu ve ağırbaşlı, moral oluşu onun içsel bir niteliğidir ve bu özellik onu hafif eylemlerden ayırır. Dış yapıya ait özelliklere gelince, bu, hareketin bir başının bir sonunun olması gibi, belli bir uzunluğunun da olmasının gerekmesidir. Bu dış özellikler arasında en önemlisi, tragedyanın eyleme dayanmasıdır. Aristoteles'e göre, bunun için bazıları bu gibi yapıtların 'drama' olarak adlandırılmasını isterler; çünkü onlar hareket halindeki kişileri taklit ederler. İşte bu yüzden tragedyanın konusu salt bir öykü (müthos) değildir. Eğer müthos olsa idi, epos ile olan temel ayrılığı ortadan kalkardı. Tragedyanın belirleyicisi, onun eyleme dayanması ve eylem halindeki kişiler tarafından temsil edilmesidir. Şimdi buradan şöyle bir soru çıkıyor ortaya : komedyada da eyleme dayandığına ve eylem içindeki kişiler tarafından oynandığına göre, tragedya ile olan ayrılığı nereden kaynaklanıyor? Bunlar arasındaki ayrılık, yine öykündükleri eylemin ahlaksal motiflerinde ortaya çıkıyor. Aristoteles'e göre, komedyada ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklidiydi; bununla birlikte komedyada, her kötü olan şeyi de öykünmez, tersine, gülünç olanı taklit eder. Bu da soylu olmayışın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü, soylu olmayışa dayanır. Ama bu kusur, acı ve zarar veren hiç bir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur. Demek ki tragedya komedyadan etik özellikleri ve mimetik obje yönünden ayrılmaktadır. Gerçi komedyada da eyleme dayanır; ama tragedyanın dayandığı eylem, belli özellikler taşıyan bir eylemdir. Bu özellikler, karakter ve düşünce (dianoia) alanında kendini gösterirler. Yani trajik eylem, belli bir insan tipini, karakterini ve düşünme tarzını yansıtır. Aristoteles'de karakter ve düşünce, trajik hareketin iki motifi olarak ortaya çıkar. Kişiler hareketlerinde bu iki motive uyarak ereklerine yani mutluluğa ulaşırlar veya ulaşamazlar. Bütün hareketin gidişini bu iki temel motiv belirler. Peki bu motiflerin belirledikleri trajik eylem somut olarak nasıl bir

13 A.y., VI, s : 20-21.

eylemdir? Acaba her korku ve dehşet yaratan hareket trajik midir? Bu soruyu Aristoteles şöyle yanıtlıyor: «İmdi ozanın ortaya koymuş olduğu ve öykünme yoluyla ortaya çıkan yapıtlarıyla uyandırdığı korku ve acımadan doğan haz duygusunu hazırlaması gerektiğine göre, bu haz duygusunu uyandıracak etkiyi öykünün kendi içinde saklaması gerektiği açıktır. Hangi çeşit olaylar korku uyandıran ve hangi tür olaylar acıma uyandıran olaylar olarak anlaşılmalıdır? Şimdi bunu araştıralım.» Aristoteles'e göre bu gibi hareketler, «zorunlu olarak ya birbiriyle akraba olan ya birbirine düşman olan ya da birbirine ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında meydana gelen olaylardır. Bir düşman düşmanına saldırırsa, ister bunu gerçekten yapsın, isterse yalnızca buna niyet etmiş olsun, böyle bir eylem, uyandırdığı acı duygusunun dışında, ne korku ne de acıma duygusu uyandırır. Aynı şeyi birbirlerine ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında ortaya çıkan eylemler için de söyleyebiliriz. Fakat böyle acı veren bir eylem, birbiriyle akraba olan kişiler arasında meydana gelirse, örneğin, kardeş kardeşi, oğul babayı, ana oğulu ya da oğul anayı öldürür veya bu niyeti besler ya da bu türden bir şey yapsa, işte bu gibi eylemler tragedyanın araması gereken eylemlerdir»¹⁴. İmdi tragedya kahramanları birbirlerine yakın akrabalık bağlarıyla bağlıdırlar. Trajik etkinin kaynağı, bu yakın akrabalık bağında aranmalıdır. Bu akrabalık bağlılığı, aynı zamanda bir moral değerlendirme ile de beslenmelidir. Aristoteles bu konuya şöyle devam ediyor: «Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran yapıp-etmeleri öykünmelidir; bu, tragedya denen sanatın özelliğini oluşturur. Bu bakımdan tragedya ozanın yapacağı şey şudur: ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli, çünkü böyle bir durum, korku ve acıma değil tersine yalnız hiddet uyandırır; ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli, çünkü böyle bir şey asla trajik olmayan bir şey olurdu. Zira böyle bir son tragedyanın hiç bir isteğini yerine getirmez, ayrıca da ne ahlaki tatmin, ne acıma ne de korku uyandırır. Bundan başka çok kötü olan bir kimse- nin de mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi gerekir; çünkü böyle bir olay, hernekadar adalet duygusunu tatmin ederse de, ne korku ne de acıma duygusu uyandırır. Zira acıma, layık olmadığı halde, ıstıraba uğramış bir kimse karşısında duyulur; korku

14 A.y., XIV, s : 35-36.

da, ıstırabı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. Demek oluyor ki tamamen kötü olan birinin mutluluktan felakete düşüşü ne korku ne de acıma uyandırır. Geriye yalnız bir kimse kalıyor; bu, yukarıdaki her iki tipin ortasında bulunan bir tiptir. O, ne ahlaksal yeti ne adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlaksal düşkünlük yönünden olağanüstüdür. Tersine o, herhangi bir suçla suçlanmış olan bir kimsedir»¹⁵.

Görüldüğü gibi Aristoteles, trajik eylemin kahramanlarını trajik etki yönünden birbirleriyle karşılaştırarak, psikolojik açıdan bu etkinin motiflerini araştırır. Ve bu motifleri de etik alanında bulur; sonunda da tragedya bütünüyle bir etik sanat olarak belirlenir. Aristoteles'i ilk planda ilgilendiren bu moral yandır. İşte bu moral belirleme, 'herhangi bir suçla suçlanmış olma' sözünde tam bir objektivasyona kavuşur. Aristoteles, tragedyanın etik değerini belirlemekle yetinmiştir. Tragedya'nın önemli diğer bir elemanı da 'olağanüstü' kavramıdır. Aristoteles'e göre, tragedyada ele alınan konu, bir eylemin öykünmeye dayanan tasviridir; bu eylem, yalnız tamamlanmış bir eylem olmayıp, aynı zamanda korku ve acıma duyguları uyandıran olayları da içine alır. Bunlarsa herşeyden önce, olayların beklenmedik bir anda birbirini kovalamasıyla ortaya çıkar. Böylece de 'olağanüstü' meydana gelir ki, bu, tragedyanın en etkili unsurudur. Çünkü belirlenmiş olaylar ve eylemler hiç bir zaman sarsıcı bir etki yapamazlar, bekleyişimize uyarlar. Bu 'olağanüstü' elemanını da hem ahlaksal hem de artistik bir eleman olarak düşünmek gerekir.

Şimdi bu motiflere bağlı olan ve onların belirleyip yönettiği bir dramatik eyleme dayanan tragedya sanatında, onu oluşturan altı elemanın varlığını saptıyoruz. Aristoteles bu konuda şöyle der: «Buna göre de, bir tragedyanın altı elemanı olduğu ortaya çıkıyor; işte bu unsurlar tragedyayı belli bir şiir türü olarak karakterize ediyor. Bunlar, öykü (müthos), karakterler, düşünceler, dil ve dekorasyon ve müziktir. Bunlardan ikisi, dil ve müzik, öykünme araçlarını, dekorasyon öykünme tarzını ve geri kalan üçü de, yani öykü, karakter ve düşünceler öykünme objelerini temsil ederler. Tragedya'nın sahip olduğu bütün bu unsurları yalnız bazı tragedya ozanları değil, tersine bütün tragedya ozanları kullanır. Çünkü her tragedya, de-

15 A.y., XIII, s : 33.

korasyon'a, karakterler'e, bir hikaye'ye, dil'e, müziğe ve düşünce birliğine dayanır. Bu elemanlar arasında en önemlisi, olayların birbirleriyle bağlanmasıdır; çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket ise harekete dayanır. Hayatımızın ereği ise eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımından bizler ya şu, ya da bu özellikteyizdir; eylem bakımındansa ya mutluyuzdur, ya da mutlu değilizdir. İmdi, karaktere dayanmayan bir tragedya olabildiği halde, bir hikayesi olmayan, yani eyleme dayanmayan bir tragedya olamaz. Çoğu yeni ozanların tragedyaları tek tek karakter özelliklerinin belirtilmediği tragedyalardır ve genel olarak böyle bir çok ozan vardır. Ressamlar arasında da Zeuxis'in Polygnotos karşısındaki durumu böyledir. Polygnotos iyi bir karakter ressamıdır, buna karşılık Zeuxis'in yapıtları bundan yoksundur»¹⁶. Demek oluyor ki Aristoteles'e göre öykü, tragedya için kaçınılmaz bir unsurdur. Ozan, gücünü ölçüden daha çok öyküde göstermelidir. Çünkü ozan, öykünmesinden ötürü bir ozandır. Öykünme ise, ancak bir olaylar ve eylemler bütünü içinde yani öyküde dile gelir.

Tragedyada öyküden sonra en başta gelen unsurlardan biri karakterdir. Aristoteles, karakter deyince, eylemde bulunan kişilere, kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi anlıyorum der. Tragedyalarda karakterler en çok kullanılan unsurlardır. Ama yine de Aristoteles, karakterlere öyküden daha aşağı bir değer verir; ona göre, tragedya ozanları eylemde bulunan kimseleri ortaya koyarken karakterleri öykünme ereği gütmeyiz, tersine onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Karakterlerden sonra düşünceler (dianoia) geliyor. Düşünce deyince de, kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikati dile getirdikleri şeyi anlıyorum diyor Aristoteles. Düşünceler, eylemlerin mantıklı bir süreç içinde akmasını sağlıyor; bu anlamda düşünceler mantıklı olma ile eşanlımlı oluyor. Dil de bu düşüncelerin ifade bulduğu araçtır. Aristoteles bu konuda şöyle diyor: «Dil deyince, sözcükler aracılığıyla bir şeyi ifade etmeyi anlıyorum; ister bu ifade nazım, isterse düzyazı olsun... Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, uyumu, yani şarkıyı ve ölçüyü içine alan bir dili anlıyorum»¹⁷. Geriye son olarak mü-

16 A.y., VI, s : 22.

17 A.y., VI, s : 20-21.

zik ve dekorasyon kalıyor. Aristoteles'e göre, tragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında geriye kalan elemanlardan en önemlisi müziktir. Oysa, dekorasyon en çok etki yapanıdır. Ama, dekorasyon teorik araştırmaya en az elverişli bir unsur olup, onun şiir sanatıyla bir iç bağıllığı yoktur. Sahnede temsil edilmeden ve oyuncular tarafından oynanmadan da yalnızca 'récitation' ile tragedyanın yarattığı etkiye ulaşılabilir. Bundan başka eserin sahneye konusu şiir sanatını değil, daha çok rejisörlük sanatını ilgilendirir. Ne var ki Aristoteles bu konudaki düşüncelerinde aldanmaktadır. Kanımızca çağının şiiriyle tiyatrosu arasında kurduğu sıkı bağ onu yanıltmıştır. Çağımıza gelene kadar tiyatro ile şiir böylesine sıkı bir bağıllık içinde görülmüş ve anlaşmıştır. Ancak zamanımızda, tiyatro bağımsız bir sanat disiplini olarak diğer sanatlar arasındaki yerini almıştır.

Şimdi anlaşılıyor ki Aristoteles'de şiir sanatı, genel olarak varlığını insanın doğasında temellenen iki ana nedene borçlu gibi görünmektedir. Bunlardan birincisi 'taklid' içtepisi olup, bu, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle öykünmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de öykünme yoluyla elde ederler. Bunlardan ikincisi, bütün taklid ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ve bu situasiyon insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar. Grek ruhunun moralist yanı, onun sanat anlayışını da belirler. 'Kalo-kagatia' kavramı, iyi ve güzelin özdeşleştirilmesi, zamanımıza kadar gelecek olan bir geleneğin başlangıcını oluşturur. Görüldüğü üzere, Aristoteles'de tragedya önce etik bakımdan değerlendirilir, sonra da onun bir başka belirleyicisi olarak tragedyanın eyleme dayanması ve eylem halindeki kişiler tarafından temsil edilmesi gelir. Tragedya'nın diğer şiir türlerinden farkı, örneğin komedyadan, epos-tan, dramadan olan ayrılığı, taklid ettikleri yani öykündükleri eylemin ahlaksal motiflerinde ortaya çıkar. Hegel'de de aynı anlayışın değişik renkteki variantlarıyla karşılaşmaktayız.

D — HEGEL'İN DRAMATİK ŞİİR KURAMI İLE
ARİSTOTELES'İN TRAGEDYA KURAMI
ARASINDAKİ İLĞİ

Bilindiği gibi Hegel'de de 'güzellik' ve 'doğruluk' arasında içten bir uyum bulunur. Ona göre, güzellik, 'İdee'nin bir görünüşüdür. Ama 'İdee' aynı zamanda 'doğruluk' ile de ilgilidir. Varolan her şey, 'İdee'nin varlığı olması bakımından bir doğruluğa sahiptir. İmdi yine bir varolan güzelin de doğrulukla ilgili olması gerekir. «Biz güzelliğin İdee olduğunu söylüyoruz; o zaman, güzellik ile hakikat aynı şeydir, yani güzel olan aynı zamanda da hakikattir»¹⁸. Fakat Hegel daha ileri gider, Kant'm yaptığı gibi güzelliği, doğa güzelliği ve sanat güzelliği olarak ayırır ve bu ayrılığı temellendirir. Estetik'inin girişinde Hegel, güzellik kavramını belirlemek isterken, özellikle bu kavramın doğa güzelliği karşısında sınırlarının kesin çizgilerle çizilmesi ile uğraşır ve güzellik deyince, özellikle sanat güzelliğini anladığım ve doğa güzelliğinin 'güzellik' kavramının dışında bırakılması gerektiğini söyler. Çünkü Hegel'e göre sanatsal güzellik 'Tin'den doğan bir güzelliştir, dolayısıyla da 'Tin' ve onun ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür. Bundan ötürü estetik'in ele alacağı güzellik de yalnız sanatsal güzellik olacaktır. Estetik'in konusu olan bu sanat güzelliğinin, doğa güzelliğinden olan üstünlüğü, relativ bir değerlendirme değildir; tersine, yalnız 'Tin', 'Hakikat' olduğuna ve her şeyi kendi içinde kuşattığına göre, güzel de hakikate dayanacak, tine katılacak ve tin tarafından meydana getirilecektir. Bu anlamdaki doğa güzelliği, tine ait güzelliğin bir yansıması olmaktadır. İmdi Hegel'e göre, güzellik, sanattaki güzellik olarak sınırlandırılmalı ve değerlendirilmelidir. Çünkü estetik bakımdan da önemli olan sanat güzelliğidir, doğa güzelliği değil. Bunun en büyük kanıtı da şimdiye değin doğa güzelliği ile uğraşılmamış olmasıdır. Bu konuda Hegel şöyle diyor: «Şimdiye değin doğal şeylerin güzelliğinin ortaya çıkarılması ve bu güzelliğin sistematik bir anlatımın yapacak bir bilimi kurmak kimsenin aklına gelmemiştir. Söz gelişi, doğayı yarar açısından ele alıp, hastalıklara karşı yardımcı olan bir bilim oluşturulmuş, bir 'materia medica' yazılmıştır; minerallerin, kimyasal ürünlerin, şifa için yararlı olan bitki ve hayvanların bir tasviri yapılmış-

18 G.W.F. HEGEL, Aesthetik, (Alm. Bas.) s : 172 (İng. Bas.) s : 175.

tır. Ama, güzellik açısından doğa zenginlikleri toplanıp değerlendirilmemiştir. Doğa güzelliği karşısında biz, elimizde ölçek olmadığı için çok belirsizlik içinde olduğumuzu anlıyor ve bundan ötürü de doğa güzelliklerini incelemek pek bir ilgi uyandırmıyor»¹⁹. Görüldüğü gibi Hegel, doğa güzelliğine karşıdır; doğadaki güzelliklerin tinden doğan sanattaki güzellikler karşısında bir değer ve önemi yoktur. Bu kaniya varırken Hegel, sanatsal güzellik dediğimiz güzelliği elbette mutlak güzelliğin bir ürünü olarak düşünmektedir.

Doğa güzelliği karşısında Hegel'in bir başka tutumu da doğayı bir çıkış noktası olarak almasında kendini gösterir. Bu bağlamda Hegel, doğanın da güzelliklerinin bulunduğunu görür ve doğadaki güzelliği yadsımak değil fakat onu temellendirmek gerekir der. Hegel'e göre, doğa, kavramın dışlaşmasıdır. İdee'nin objektivasyonudur. Kavram ve onun gerçekliğinin birliği olarak 'İdee' diye tanımlanan güzellik, bu durumda, 'İdee'nin doğa alanında duyuşsal bir görünüş kazanması ile ortaya çıkmaktadır. Bunu başka biçimde ifade edersek, güzel, İdee olduğuna göre, İdee de doğada duyuşsal bir görünüş kazandığına göre, buradan doğanın da güzellikle ilgili olacağı ve bir doğa güzelliğinin varolacağı sonucu çıkar. Doğada da güzelliklerle karşılaşmaktayız. Ama ne var ki, doğa güzellikleri objektiv tine dayandıkları halde, sanat güzellikleri mutlak tine dayanır. İmdi, 'İdee'nin dışlaşmasıyla ilk ortaya çıkan varlık doğa'dır. Doğa, buna göre, İdee'ye en yakın varlıktır. Doğa güzelliği de karşılaşılan ilk güzelliktir. Fakat doğa dünyası homogen bir varlık değildir. Kavramın İdee olmak için gerçeklik kazandığı biçime göre, heterogen bir varlıktır. Doğada karşılaştığımız ilk varlık türü, madenlerin, fiziksel cisimlerin oluşturduğu dünyadır. Ancak burada kavram o derece objeleşir ki, artık o, kavram ve gerçekliğin birliği olarak dışlaşmaz; tersine cansız, ruhsuz bir madde olur. İkinci aşama, Hegel'e göre, güneşin, ay ve yıldızların doğasıdır. Onlar bu doğa içinde bir birlik, bir sistem meydana getirirler; çünkü kavram, bu aşamada özel-tekil cisimlerin varlıkça bağımsız olmalarına karşın, bir ve aynı sistem içinde onları birleştirecek biçimde kendini egemen kılar. Üçüncü aşama ise İdee'nin varlığıdır. İdee, burada yaşamdır. Cansız

19 G.W.F. HEGEL, Aesthetik, (Alm. Bas.) Einleitunug, s: 1-2 (İng. Bas.) Introduction, s: 3-5.

inorganik doğa İdee'ye aykırı olup, yalnız organik-canlı olan İdee'nin gerçekliğidir. Bu canlılığın ne olduğunu sorarsak, karşımıza beden ve ruh ayrılığı çıkar. Burada bilgi yönünden önemli olan, ruh ve beden arasındaki ayrılık değil, tersine onların birliğidir. İşte bu birlik nedeniyle yaşam, İdee'nin ilk doğa görünüşü olur. Canlılar dünyasının tümü, beden ve ruh bütünlüğünün alanıdır. İdee'nin doğal bir canlılık olarak kazandığı gerçeklik, kendini gösteren bir gerçekliktir. Görünüş işte bu gerçekliğin varlığıdır. Canlılık kendini çeşitli biçimlerde gösterir: hareket etme, beslenme, kendini yenileme. Canlılık kavramı bütün bu devinimlerde görünüşe çıkar. Bu canlılık, duysal, objektif bir İdee olarak güzeldir. Yani, bir duysal gerçeklik ve görünüş olarak bu canlı doğa güzeldir. Ne var ki, bu görünüş ve güzellik, kendi başına bir güzellik değil, bizim için olan bir güzelliştir. Bu güzellik, belli bir biçim içinde ortaya çıkar; çünkü, canlılığın objektif idesi bizim için ancak bir form içinde duysal olarak görülebilir olur.

Yukarıda açılan bu uzun parantezin nedeni, Aristoteles ve Hegel'in doğa güzelliği ve sanat güzelliği, iyi-güzel ve hakikat konularında nasıl birleştiklerini göstermek içindi. Bu yüzden sanat yapıtı, gerçeklikten daha da gerçektir sözü bir anlam ve değer kazanır. Tarihsel zincirleme süreci içinde geçerliliğini koruyan bu düşünce değişik varyasyonlar göstermesine karşın günümüze de yandaşlar bulmaktadır. Güzelliği ve hakikati varlığın merkezine koyan, güzel ve iyiyi aynılaştırarak (kalo-kagatia) mutlaklaştıran antik yunan düşüncesinden sonra, güzellik felsefesiyle uyumlu bir sanat felsefesi de geliştirilmiştir. Öyle sanıyoruz ki sözü geçen bu filozoflar, bu armoni içinde, güzellik kavramını olduğu gibi sanatı da yüceltmişlerdir. Schelling'i alman Idealist-Romantik filozoflarının bir sözcüsü olarak kabul edersek, öyle zannediyorum ki onun şu sözleri hepsinin düşüncelerini dile getirmektedir: «Tin felsefesi bir estetik felsefesidir. Şiir, sonunda başlangıçta olduğu şey olacaktır; yani insanlığı eğiten bir öğretmen. Çünkü, o zaman artık ne bir felsefe ne bir tarih olacak; tek başına edebiyat sanatı (yani şiir) bütün öteki bilim ve sanatları aşip yaşayacaktır»²⁰.

20 İsmail TUNALI, GREK ESTETİKİ, Ed. Fak. Yay., İst., 1976, s : 80.

Hegel'de genel olarak şiir, özel olarak da dramatik şiir, sanatların sıralı düzeninin tepesinde yer almaktadır. Çünkü, şiir bir bakıma tüm sanatların bir sentezidir. Şiir sanatında biz hem bir mimariyi hem de bir armoniyi buluyoruz. Dramatik şiir ise, epik ve lirik şiirden farklı bir birlik ve bütünlüğe sahiptir. Onun bölümlere ayrılışı, serimlenişi, dış ve iç yapısı da diğer şiir türlerinden ayrılır. Dramatik şiir çok daha sıkı bir biçimde ve kendi içinde konsantre olmak zorundadır. Dramatik şiir türündeki yapıtlarda biz, aksiyonun dramatik bir konsantrasyonu ile karşılaşırız. Dramatik bir sanat yapısı somut bir biçimde gelişir; ayrıca üç noktada da epik ve lirik şiir türünden ayrılır. Bunlar 1) amaç ve etkinlik bakımından, 2) gelişme biçimi bakımından, 3) sahne ve perdelere bölünüş bakımındandır. Bir şiir türü olarak drama biçimi, epik türün geniş yayılımı ve lirik türün konsantrasyonu olma durumu arasında az çok ortada bir yer alır. Dramatik şiir türü, epiğin ve liriğin ilkelerini içine alır; böylece, dramatik şiir dili, epik ve lirik unsurları dile getirmek ve onları kuşatmak zorundadır. Hegel'e göre şiir, tinin en yetkin ifade biçimidir. Şiirsel ifade, müzikal ifade ile plastik ifadenin bir sentezidir. Belli başlı şiir türleri arasında Hegel, epik, lirik, trajik ve dramatik şiir türleri ile komediyi sayar. Epik şiir, ona göre, ulusal yaşamın ifadesidir. Epik türün kahramanı ile trajik türün kahramanı arasında farklılıklar vardır. Aynı biçimde epik figürler ile trajik figürler de ayrılıklar gösterirler. Epik türün adeta bir yazgısının olduğunu söyleyebileceğimizi öne sürer Hegel. Ona göre çağımızda öncelik ve ağırlık kazanan roman türü de modern bir epope sayılabilir. Lirik şiir ise, bireysel ruhun bir ifadesidir; o, tamamlanmış bir uygarlığı zorunlu kılar. Epik şiir döneminde az gelişmiş olan toplum, lirik şiirin ortaya çıkması durumunda daha sabit bir yapı ve tamamlanmış bir örgütlenme gösterir. Dramatik şiire gelince, o, yukarıda da değindiğimiz gibi, epik ve lirik şiirin bir sentezini oluşturur. Dramatik şiirin teatral dili de bir ayrıcalık ve üstünlük gösterir. Hegel, tragedya ile dramatik şiir türü arasında bir ayırım yapmaz. Ona göre trajik kahramanlar bir bakıma tanrıların imgelemi olmaktadır. Bu kahramanlarda moral bir isteme söz konusudur. Bu da bize Aristoteles'in, tragedyanın temel motivasyonunun etik-moral bir niteliği olduğu yolundaki görüşünü anımsatmaktadır. Komedyaya türüne gelince, burada, kişilik ya da sübjektivite kendini güvenlik içinde tutan olarak belirir. Birbirini itip kakan kişilerde

bize hoş görünen, yenen ve zafer kazananın her ikisinin de umursamazlığıdır. Komedyaya uygun olan arena öyle bir dünyadır ki, orada bireysel amaçlar birbirini yıkıp, ortadan kaldırır; çünkü onlar gerçek ve sağlam bir temele sahip değildirler. Fakat bütün bu eylemlerin hepsi 'komik' değildirler, zira içlerinde yanlış ve boş olan vardır. Hegel'e göre, yalnızca gülünebilen komik değildir. İde ve form, amaç ve araçlar arasındaki herhangi bir kontrast gülünebilir kılınmış olabilir. Yine aynı şekilde, herhangi bir şey bazı beğenilere göre gülünebilir olarak düşünülebilir. Gülme, bir tür kendinden hoşnut olma durumudur; bu durumda biz kendimizi, anlayan biri olarak çok akıllı buluruz. Sözü edilen bu kontrasttan kendimizi uzak ve onun dışında sayarız. Gerçek komikde, karakter yani tip buna karşı olarak, kendisini gelişki dışına çıkarmayı deneyerek, sonsuz doyumunu bulur. Çelişki içindeki kişi, kendinden emin olarak tasarılarını ayakta tutup taşıyabileceğini, ve onların yıkılmış gerçekleşmesinin altından kalkabileceğini gösterir. İmdi, Hegel'e göre, komedyanın karakterleri saf soyutlamalar olmamalıdır. Eğer komedyadaki tip ya da kişi, kendisini ciddi olarak soyutlayıp, çevreden yalıtıyorsa komiğin özü eksik kalır. Hakiki komik unsur, kendi başlarına küçük ve bir hiç olan plan ve tasarıların büyük bir ciddilik görünüşü ile birlikte olması sonucunda ortaya çıkar. Fakat böyle bir aksiyonun ardından başarısızlık gelirse, kişi tükenip, bitmez; yalnızca düşüşüne dönerek, kendi özgür dinginlik ve olgunluğuna çekilir. Bir başka durumda komik unsur, kişilerin önemli bir sonu ve amacı kavramaya çabaladıkları, fakat kendilerini bu konuda güçsüz ve yetersiz buldukları zaman, ya da durumların çok karmaşık veya olağanüstü ve olağandışı olmasının karakter için altından kalkılmaz derecede ağır gelmesi ve her şeyin gülünç bir çözülmeye ve düşüşe dönüşmesi sonunda ortaya çıkar. Demek oluyor ki komik bir fenomen, karaktere her konuda olabileceğinden fazla bir nitelik atfetme sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda komik, trajikten de daha zorunlu olarak bir çözüme, bir sonuca (dénouement) gereksinme duyar: fakat sonunda yıkılmış, bozulmuş olan kendinde hakikat değildir, sübjektif ve kişilik unsuru da değildir. Eğer sürekli sıra bozulmalarının sorumlusu olarak hakikat gösterilirse, akıl bundan tatmin olmaz. Eğer hakikat sürekli değişmeler alanına bağlıysa, tin bundan hoşnut olmaz. Hegel'e göre Tin, yeniden ışık içinde ortaya çıkmalı ve kendi mutlak oluşunu onaylamalıdır. Sübjektivite de dağılmamalı,

sonda yani amaçta bozulmaz olarak kalmalı ve bunu da anlık gelişmelere karşı direnmeyerek yapmalıdır. Buradan çıkan sonuca göre, drama, tragedya ve komedyaya arasında bir yer tutmakta olup, her-birinden de unsurlar içerir. Saf dramatik tipten kalkıp prosaik tipe geçiş daha uygun ve daha elverişlidir. Hegel'e göre modern drama'nın çoğu poetik ilgiden yoksundur.

Dramatik şiirin tarihsel gelişme içinde dönemleri olmuştur. Doğu yaşamı ona uygun değildir. Nerede kader ilkesi hakimse, orada bireyler dramatik aksiyonda ortaya çıktığı gibi haklarını elde edip koruyamazlar. Dramatik aksiyon, bireylerin haklarını savunmalarını konu edinir. Hegel'de bir yapının drama olabilmesi için bazı özellikler taşıması gerekir. Eski Hint'de ve Çin'de görülen dramalar gerçek yaşam içindeki durumları temsil eder ve bu durumlara ait haklılığı ortaya çıkarılmış ve hayal edilmiş duygular ve olayların basit bir kişileştirilmesi (Personification) söz konusudur. Dramatik şiirin gerçek başlangıcı Yunan kültürüne kadar gider. Greklerdedir ki ilk kez özgür bireysellik ilkesi ortaya çıkar ve klasik sanat formunu mümkün kılar. Grek drama'sında ya da sanatın klasik formunda ilgi, kişilerin peşine düştükleri amaçların genel ve üstün niteliği üzerine yönelir. Komedyaya alanında bile, bireylerin özel ilgi ve çıkarlarından daha çok genel ve kamuya ilişkin ilgi ve çıkarlar temsil edilir. Komedyaya da moral güçlerin çekişmesine ve yarışmasına sahne olur. Buradaki komik figürler geneldeki bir bozulmayı dile getirirler; bir toplum kurumunun çöküşünün ve devletin temellerinin yıkılmasının nedenlerini ortaya koyarlar. Buna karşılık modern Drama'da kişisel tutku belli başlı konu olup, özel ilişkiler altındaki karakterin gelişimi söz konusudur. Bu bakımdan ilgi, karakterlerin büyüklüğünde toplanmıştır. Bu büyük karakterler ya da tipler buldukları durumlardan ve yaptıkları eylemlerden daha büyüktürler. Eğer hayatın karmaşıklıkları ve durumların zorlayıcılığı söz konusu ise yaradılıştan bu büyük kişilikler sahip oldukları tüm zenginlikleri göz önüne sermezler. Eğer onlar kendilerini hayal kırıklığına uğramış ve yaşam karşısında kırgın olarak bulurlarsa bu durumda bile bu büyük ve üstün kişilikler hala büyüklükleri içindeki uyumlarını saklı tutarlar, dengelerini korurlar. Bu kişiliklerde sevgi, ambisyon, vs. belli başlı motifleri oluştururlar, cinayet eylemi de dışarıda bırakılmıştır. Fakat bu sonuncu eylem ile ilgilenildiğinde görülür ki, cinayeti

işleyen karakteri zayıf, kişiliği aşağılık ise hoş olmayan bir oyunun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Burada ilgi duyulacak şey, istem ve gücün karakteri yeniden kazanmak, hayalgücünü kontrol altına almak için ortaya konulması olgusudur. Burada eğer moral bir ilgi söz konusu değilse, estetik ilginin canlandırılması gerekir. Hegel'e göre, Modern Drama'nın kullandığı özel olaylar kalabalığı, poetik ilgiyi canlandırmak için bazı kurallara sahip olmak zorundadır; 'Providence' kavramının o ünlü ve çok iyi bilinen yasasına bağlanmalıdır, çekişmeler ile sürtüşmeler de anlamsız olmamalıdır.

Grek Tragedya'sında, heroik dönemde sahneler laik idi; bir yanda istemlerin çatışması ve tutkuların çekişip yarışması, diğer yanda ise kendi dinginliğini ve olgunluğunu koruyan meditativ bilinç vardı. Bunlardan ilki karakterler tarafından, sonuncusu da Koro tarafından temsil ediliyordu. Bu durum izleyenlerde hakiki düşüncenin, dinginlik ve huzurun sürekliliğinin korunmasına yaradı. Aslında Grek Tragedya'sı özce değişmez olan bir unsuru temsil eder; karakterler ise insanlık öyküsünün geçici bir yanını sergilerler. Bu da değişen, geçip giden şey üzerinde yorumu yapılan moral bilinçtir. «Antik Yunan Tragedya'sı», dönemiyle bağıntılı olarak bazı özellikler gösterir. Bunlardan biri küvve halinde bulunan ve henüz düzenleyici bir etkisi olmayan dogmalardır; eylemler sorun yaratmayan bir 'naiveté' içinde görünürler, ayrıca tragedyanın kahramanları içinde enerjilerini buldukları korkunç sürtüşmelere karşı yeterince güvence altına alınmış bir sosyal yaşam dengesine sahiptirler. Eylemler alanında halâ varolan bir sığınak ve korunak olarak Koro karşımıza çıkar. Koro, eylemde yan tutmaz, kişilerin aleyhinde ya da lehinde çaba sarfetmez; ama çok saf ve kontemplativ bir biçimde yargılarını dışa vurur. İfade biçimi liriktir onun. Daha ileri ifadelerinde ise genel ve sübstansiel hakikat içinde epik özelliğini de korur. Modern Tragedya'da Koro kendine özgü yerinde değildir; çünkü eylemler benzer sübstansiel temel üzerine dayanmazlar, ona bağlı değildirler. İndivüel karakterlerin istemine ve durumların tesadüfi görünüşüne bağlıdır. Grek Koro'su kökeninde ne varsa, Grek Drama'sının bu çok gösterişli döneminde ve bu derin anlam içinde kendisini arıttı, ayakta tuttu. Tragedya'nın gerileyişi, Koro'nun bu yüksek fonksiyondan düşmesi ve salt bir ayrıntı ya da kayda değer olmayan bir süs haline gelmesi ile olmuştur. Koro, Ortaçağ Tragedya'larında kullanılmak-

tan çıktı; krallık ve şövalyelik dönemlerinde kabule ve kullanılmaya layık görülmedi. Koro'yu simgeleyen halk, o zaman çok farklı bir 'rol' aldı ve oynadı; söz dinler bir duruma getirilerek aşağılandı, artık genel vicdanı temsil etmedi»²¹.

Görülüyor ki Grek Tragedya'sının ruhuna uygun olarak konularının çerçevesi çok geniş değildir; bu bağlamda Modern Drama'nın konularının da yaygın olmayışı bakımından aynı şey söylenebilir. Hegel'e göre trajik aksiyondaki bu'dénouement', görmüş olduğumuz bu birbirine karşı haklar ve onların çözümleri bir yasallık göstermekte, bunlardan biri ya da diğeri ortadan kalkmak zorunda kalmaktadır. Fakat ortadan kalkacak olan yalnızca Tragedya'nın dışı ait bir özelliğini oluşturur. Onun iç uyumu koro tarafından temsil edildiği gibi, değişmez bir biçimde, çatışmanın sonlarına doğru ortaya çıkmak zorundadır. Duyguyu canlandırıp uyandırmak bir mutsuzluk ya da acı değil, ama kendisine yönelen ve hep amaçlanan bir son olan moral tinin doyurulması içindir. Bu tatmin, çatışan, sürtüşen kişilere, zorunluluğun sanki üstün bir tin tarafından emredilerek ortaya çıkıp geldiğini belirtmelidir. Böylece dinleyen tin, bu kargaşadan sonra barışı bulur. Bu barış, cezalandırılan suçun ya da ödüllendirilen erdemın herkesın ortasında varılan bir çözümü değildir ama karşılıklı mücadele içinde bulunan iki gücün eşit bir değere sahip olmasını, temelli bir anlaşmayı sergilemenin sonucudur. O bir yazgı da değildir, yenen, üstün gelen kör bir yazgı. O daha çok zeka ve anlayış dolu, tanrısal kayradır, 'Providence'tır. Akıl ile uyum içinde olarak, bizde, göremediğimiz şeye karşı, akılsallığa karşı bir güven, bir inanç oluşturur. İşte Tragedya'daki bu uzlaştırma, Epos'takinden farklıdır.

Antik Tragedya'da daha sonraları, 'Adalet'i dile getiren 'Nemesis', kendi içindeki çelişkili olan her şeyi alt düzeye indirerek, mutluluk ve sefaletin dengesini sağlamıştır. Trajik uzlaşma aslında, karşıt durumda olan moral güçlerin kendi esas uyumlarına bir geri dönüşüdür. Bu bakımdan kendisini bazen tutku ile tam bir biçimde özdeşleştiren kişi kurban edilmelidir; bazen de Tragedya'nın baş kahramanı kendi öz-belirlenimini terk edebilir. Ama bunu yalnızca

21 G.W.F. HEGEL, Aesthetik, (Alm. Bas.) s : 1040-1110 (İng. Bas.) a : 1045-1115.

Tanrı'nın daha yumuşak olan 'Intelligenz'inin bulunduğu ya da onun isteği olduğu zaman yapar, böylece kendi plastik karakterini de korumuş olur. Bazen de Sofokles'in Oidipus'un olduğu gibi, oyun kahramanının zihninde bir iç uzlaşma meydana gelebilir. Hegel'e göre işte burada Modern Drama'nın modusu ile bir benzerlik ortaya çıkmaktadır; görülen bu benzerlik bize, ölümü yoluyla hatasını ortadan kaldıran, onu temizleyen Hıristiyan kahramanını hatırlatmaktadır ki o, bu geçiş ile kendi mutluluğunu ve rahatını elde eder. Aristofanes'de örneklerini görmüş olduğumuz Grek Komedyası ise, başlıca toplumun iç koşullarıyla ve basit insanlarla uğraşır. Eğer daha üstün insanları sahneye getiriyorsa, o zaman onları, geçici olarak bu ortak kamu alanına inip, orada karşılaştıkları çıkarlarla olan gevşek bağlarına göre serimler. Komedya'da karakterin iç huzuru ve neşesi asla kaybolmaz, gülünçlüğü boyutu ne olursa olsun, bu değerler öylece kalırlar. Tragedya'da bir son durak olan ruhun bu sükuneti ve yumuşaklığı Komedya'da bir başlangıç noktasını oluşturur ve yalnızca kazanmak için zaman zaman eyleme geçilir.

Modern Tragedya'da, önemli bir kısmı ile ilkesinin sübjektif kişilik olması nedeniyle, moral güçler tarafından yapılan mücadelelere değil, fakat varılmak istenen sona (dénouement) karar veren dış etkenlere tanık oluruz. Bununla beraber bu gibi yapıtlarda gerçekten değer verilen insanların eylemlerinin sağlam bir temeli ve dayanağı aranır. «Bu insan eylemleri real hayat alanında ortaya çıkarlar ve onların motivleri geçici istekten veya aşağı düzeydeki gereksinimlerden daha yüksektir. Modern Tragedya'da kişilik ilkesi, klasik dünyada bilinmeyen hakların ve ilişkilerin bir çokluğunu yaratmıştır; romantik tipler ise onlar arasında kendilerini yerleşmiş bulurlar, klasik dünya onları değişik biçimde bir eyleme bırakır. Böylece çatışma zorunlu değil, ama ihtiyari imiş gibi görünür ve kendi kararla terlerine bağlı kalır. Bu tipler aksiyon boyunca gelişme gösterirler. herhangi yaşal bir ilke yüzünden ortaya çıkıp, bu ilkeyi savunmazlar. Kendilerine bağlı bir süreklilik düzeni içinde yer alırlar. Burada amacın moralitesi ile karakterin moralitesi birbirleriyle sık sık uygunluk gösterirler. Ama bu çıkar ve ilginin asıl temelini oluşturmaz. Bu koşullar altında böylece çok sayıdaki ve çeşitdeki karakterler ve tipler sergilenebilirler²²». Hegel'e göre Modern Tragedya'

22 A.y., (Alm. Bas.) s : 1111-1157; (İng. Bas.) s : 1116-1163.

ların konularında yer alan zafer ve başarı yalnızca İngiliz Drama'sında vardır ve özellikle de Shakespeare'de ortaya çıkar. Fransız ve İtalyan Tragedya'larındaki karakterler daha çok soyut bir basitlik gösterirler; tutkuların sınırlı, belirli kişileştirilmelerini (Personification) ortaya koyarlar. İspanyol Drama'sı için de durum aynıdır; öyle ki onun figürleri bir çeşit konsantrasyon ile ya da figürlerin ilginç durumlarının büyük bir çeşitliliği ile göze batar duruma getirilmişlerdir. Fakat İngiliz Drama'sı, Shakespeare'de, bize yetkin bir biçimde ve tam olarak insani olan karakterleri vermektedir. Hatta tutku saf olarak kişisel bir şey de olsa, Macbeth'deki ambition'da olduğu gibi, ya da kıskançlık veya acıma, Othello'da olduğu gibi, kişilerin bireyselliklerini ortadan kaldırmaz ve tutkunun, o bütün zorla bozma durumu kahramanların tümüyle insan olmalarına engel olmaz. Shakespeare kendi tiyatro dünyasının sonsuz çeşitliliği içinde çılgınlığın ve sapkınlığın aşırılıklarına gitmiştir. O bunu poetik prestijden yoksun figürlerini terkederek yapar ve düşüncelerinin darlığında onları ortaya çıkarıp, onlara daha fazla bir ruh ve hayalgücü verir. Böylece kahramanlar kendi kendilerinin oyuncularını, sanatçıları ve poetik yaratıkları haline gelirler. Shakespeare'in karakterleri gerektiği zaman çok çarpıcı bir üstünlüğe ve enerjiye sahip olurlar; kahramanlarının dilleri çok derin bir duyarlılığı ve çok parlak bir hayalgücünü gösterir.

Hegel'e göre, Shakespeare'in yapıtlarında özellikle de tragedya-larında canlandırmış olduğu tipler bir okul ağzı kullanmazlar; sanki onlardaki güzel konuşma hem kafadan hem de yürekten gelmektedir. Ve bu sözler sanki karakterlerin kendilerinin bir yayılmasıdır. İşte bu açıdan, yani dialoglardaki bu canlılık ve içsel büyüklük arasındaki bağı kurmadaki başarısı bakımından modernler arasında hiç bir dramatik şair Shakespeare ile karşılaştırılmaz. Goethe bunu amaçlamakla birlikte, tutkunun bu yüceltilmiş niteliğine ve bu derin enerjisine ulaşamamıştır. Schiller, ifadenin zora başvuran gücüne dayandı; onun tiplerindeki ifadelerin coşkulu yayılımı bile herhangi gerçek bir güç ortaya koyamadı. Oysa Shakespeare'deki modern diye niteleyebileceğimiz karakterler düşünce ve eylemlerinde kararsızlığa ve sonuçsuzluğa yer verip, izleyeni de problemlerle karşı karşıya bırakmaktadır. Bunun nedeni de onların daha derin ve daha geniş bir refleksiyondan doğmalarında yatar. Örneğin Hamlet'de

böyledir; ya da düşünce değişiklikleri doğal karakterlerin sonucudurlar, Kral Lear ve Gloster'de olduğu gibi.

Modern Tragedya'nın bir sonuca ulaşması, bir çözüme kavuşması (Dénouement), bize, uzlaştırıcı, öncesiz ve sonrasız adalet duygusunun etkisinden uzak gibi görünmektedir. Ama yine de Hegel'e göre, bizim derin 'Providence' görüşümüzde kendimizi kaderi anlama çabasında görürüz. Macbeth'de, Regan ve Goneril'de olduğu gibi, suçun cezalandırıldığını görmekten adeta tatmin oluruz. Yeryüzündeki olaylarda da bir anlam ve yöntemin bulunduğu inanca getiririz. Hamlet'in ve Juliet'in ölümünde başka bir mümkün son, başka bir bitiş göremeyiz; ve kendimizi yalnızca şok olmuş değil, ama aynı zamanda üzüntülü de buluruz. Hegel'in şiir kuramında 'Modern Komedyada da aynı biçimde eskisinden ayrılır ve farklılık gösterir, Aristofanes, yapıtlarındaki kahramanlarını herkesin gözünde komik göstermeyi dener. Oysa, Modern Komedyada başlıca amaç seyirciye saygı göstermektir. Molière'de hayal kırıklıklarına uğramış oyun tiplerinin karşılaştıkları sonuçlar karşısında hemen tatmin oldukları bir gerçektir. Tatmin, karakterlerin çizilişinde ve ortaya konuluşundaki başarıda ve bir 'entrika'mın işlenip geliştirilmesinde bulunur. Modern Komedyada, gerçekten poetik olabilir; yeter ki güldürü ve eğlenceyi, hoş ve neşeli olanı, çirkin serüvenler üzerinde durmadan ve işlenen hatalar üzerinde ısrar etmeden belli başlı bir esas ton olarak oluşturabilsin. Bu dışa ilişkin coşkunluk ve sıkıntısız hoşluk, poetik idelin bir yanısırdır Hegel'e göre, ve yetkin bir yaşamın derin neşesinin de bir sembolüdür. Bu konuda da Shakespeare'in parlak başarısının ortaya çıkmış olduğunu söyler Hegel. Yalnız ona göre, Komedyanın gülmece yanı, hakikat ve gerçeği birbirinden ayırdığı için sanatın yıkımına doğru bir eğilim gösterir.

Şimdi Hegel'in sanatlar sistemi içindeki şiirin yerini özetlemeye çalışalım. Filozofa göre, klasik mimari, inşa ettiği tapmağı içinde oturacak bir Tanrı'yı gerekli kılar; heykel bunu plastik güzellik içerisinde temsil eder ve işlenilmiş maddeye yapıları gereği Tin'in dışında kalmayan biçimler verir. Fakat bu formlar kendi kendine belirlenmiş içerikte bulunan formlardır. Ama heykeli yapılan formun ideal evrenselliğinin, duyusallığının ve bedenselliğinin karşısında, bir yandan sübjektif içsellik, diğer yandan da özel varlığın bireyselliği bulunur. Bu eleman içinde geleneksel ve dinsel yaşamın içe-

riği yeni bir sanat tarafından kendisini aktüelleştirmek zorundadır. Resim, bu ifade biçimini hem sübjektif hem de özel olarak plastik sanata yükler. Resim, biçimin reel dışsallığını ideel renge indirger ve iç dünyanın yani ruhun ifadesini merkeze koyar. Bu sanatların, mimari, heykel ve resmin içinde kımıldandığı genel sfer, biri sembolik tip içinde, diğeri ideal plastik içinde, üçüncüsü de romantik içinde olmak üzere doğanın nesnelere ve Tin'in dışsal-duyusal formudur. Oysa, bilincin içselliğine sıkı sıkıya bağlı bulunan tinsel içerik, dışsal formun kendisine verildiği sezginin ve görünüşün içinde içselliğe yabancı bir varoluşa sahiptir. Sanat bunun içinden kendisini çekip çıkarmak, kendi ifade biçimi ve kendi maddesi ile daha ideel ve daha içsel bir türde olması gereken bir alan içerisine kendi yaratılarının tümünü koymak zorundadır. Bu adımı ise müziğin attığını biliyoruz. Müzik, içselliği (Intériorité) ne ise öylece ve sübjektif duyguyu da, görülür formlar içinde değil fakat içsellik ve titreşimli tınlayışların figürasyonları içinde temsil eder. Müzik, oradan başka bir uca, sembolik dışlaşmadan başka bir şey olmayan seslerdeki içeriğin açılmamış ve yayılmamış sübjektif konsantrasyonu içerisine geçer. Zira kendinde alman ses içeriksizdir; sayısal bağıntılar tarafından belirlenmiştir. Müzikteki tinsel içeriğin niteliği farklı temellerde kendisini geliştiren bu niceliksel bağıntılarla soyut bir biçimde tekabül kurar. Fakat tinsel içeriğin bu niteliği kendi niteliksel belirlenimi içinde ses tarafından tam olarak ifade edilemez. İşte müzik bu tek yanlılığı nedeniyle sözcüğe, giderek söze yerini bırakmak zorundadır. İçeriğin özellik gösteren ifadesine ve niteliğine sıkı sıkıya bağlanmak için o bir metni zorunlu kılar. Soyut içsellikte durmayan, fakat dünyasını somut realite olarak işleyen bu tasarımlayıcı alan kendisini müzikten ayırır ve şiir sanatı içindeki artistik bir varoluşa verilir.

Demek oluyor ki şiir, Hegel'de, bir söz sanatı olarak üçüncü bir sınır durumu oluşturur. Şiir, müziğin ve plastik sanatların oldukça aşırıya kaçan sınırlarını yüksek bir düzeyde kendinde birleştiren totalitedir; kendi tinsel içselliğinin alanıdır. «Gerçekten şiir, bir yandan müzik gibi içseli içsel olarak kavrar, - bu ilke resimde, heykelde ve mimaride yoktur - diğeri yandan içsel duygunun ve sezginin, tasarımın alanı içinde, resmin ve heykelin sonlu, sınırlı karakterini tamamiyle kaybetmeyen objektif bir dünyayı açığa çıkarır ve onu yayar. Herhangi başka bir sanattan daha yetkin olarak, bir

olayın totalitesini, birlik ve bütünlüğünü açığa çıkarmak, onu serimlemek, tasarımların, tutkuların, ruhun hareketlerinin ardarda gelişiminin ve tamamlanmış bir aksiyonun akışının yaygın bütünselliğini de ortaya koymak gücüne sahiptir şiir»²³.

Hegel, incelikten uzak, yavan diyebileceğimiz bilinç türü ile şiirsel bilinci karşılaştırır. Ona göre, prosaik bilinç denen bilinç türü, reel maddeyi, anlama yetisi tarafından kurulmuş bulunan bağlantıya göre, sebep ve sonuca, amaç ve araca göre, sınırlanmış düşüncenin diğer kategorilerine göre, bir keime ile sonluluğun ve dışsallığın ilişkilerine göre ele alır ve işler. Bunun için her özel eleman bir yandan yanlış bir biçimde bağımsızmış gibi ortaya çıkar, diğer yandan bir başkası ile basit bir şekilde ilişki içerisine konulmuştur. Prosaik bilinç böylece kendi bağımsızlığı ve göreliliği içinde kavranmıştır; bunu gelişmelerindeki ve dallanıp budaklanmalarındaki içsel bütünlükte bulunan bu özgür birliği gerçekleştirmeden yapar. Biricik içeriğin görünüşe ve açıklanmasından başka bir şey olamayan özel belirişler, birleştirici ruhu ve merkezi oluşturur. Her yerde bulunan bir ruh olarak da aktüel biçimde etkindir. Anlama yetisinin düşüncesi yalnız fenomenlerin özel yasalarına gider; genel yasanın özel voroluşun ayrılığında direnir. Zira kendi yasalarını kendi arasında ayırır ve bu özellik içinde onların belirlenimlerini sağlayarak onları açığa çıkarır. Böylece onların ilişkisi yeniden sonluluğun ve dışsallığın formu altında temsil edilmiş olur. Diğer yandan, sıradan bilinç içsel bağlantı içinde, şeylerin özü içinde, amaçların ve sebeplerin varlık nedenleri içinde kendini bağlamaz; fakat ne ise o olanı ve yalın olarak geleni kabul etmekten, yani kendi anlamsız olumsuzluğunu kabul etmekten hoşnut kalır. Bu durumda yaşayan birlik anlama yetisinin bir bölümü tarafından tahrip edilmez. Bu yaşayan birlikte poetik sezgi, şeyin içsel sebebinin ve onun görünür ortaya çıkışını bir arada tutar. Ama eksik olan şeylerin anlamına ve bu rasyonalite içerisine nüfuz eden bakıştır; bunlar bilinç için esaslı olmayan olurlar ve aklı ilgilendirme hakkına da sahip olamazlar. Anlama yetisinin (Verstand) yasaları ile bağlantısı bulunan bir dünyanın kavranması, yanyana konmuş kayıtsız unsurların bir dünya görüşüne (Weltanschauung) yer verir. Bu durum, dışsal hayatliyetin geniş bir yayılımına sahip ola-

23 A.y., (Alm. Bas.) s : 1158-1237; (İng. Bas.) s : 1168-1247.

bilir, fakat çok derin bir gereksinme için kesinlikle doyumdan uzaktır. Zira otantik sezgi ve ruh, hakikatin ve temel olanın karşılığı olan realiteyi fenomenler içinde kanıtlayan ve gösteren zevki duyarlar yalnızca. Derin anlamında dışsal yaşam ölü kalır, eğer kendi hakiki ruhu olarak anlamdan ve içsellikten hiç bir şey taşıyorsa.

Hegel'e göre, sıradan bilincin ve anlama yetisinin bu eksiklikleri poetik fantazi ile akraba olan ve onun içinde bulunan spekülative düşünce tarafından elenmişlerdir. Hegel şöyle devam ediyor: «Gerçekten rasyonel bilgi, olumsuzluk özelliği ile uğraşmaz; fenomenlerin özünü gözden uzak tutmaz, anlama yetisinin dışı bağlı ilişkileri ve bölümlenmeleri ile yetinmez. Fakat sonlu bir kavrama için, bir yandan bağımsız olarak ayrılan, bölünen, diğer yandan birliksiz bir bağlantı olarak koyulan şeyi özgür bir totalite içinde birleştirir. Düşünce, düşüncelerden başka bir sonuca sahip değildir; düşünce, realitenin formunu saf kavramın formu içinde ortadan kaldırır ve bunu reel şeylerin kendi temel özelliklerini ve aktüel varoluşlarını kavraya da yapar. Bu da özeli, genel-ideal unsura kadar yükseltir ki yalnız orada düşünce kendi kendinedir. Böylece fenomenal dünyanın karşısında gerçeğin hakikati olan yeni bir krallık doğar. Bu hakikat öyle bir hakikattir ki, bu gerçek içinde kendisini biçim verici güç ve hakiki ruh olarak yeniden ortaya koymaz. Düşünce, hakikatin ve realitenin yalnız düşünce içindeki bir uzlaşmasıdır. Fakat şiirsel yaratma, gerçek görünüşün kendisi içindeki bir uzlaşmadır ve bu yalnız tinsel olarak tasarlanmış bir form içinde olur²⁴». Hegel'e göre dramatik şiir türü diğer şiir türlerinden üstündür. Çünkü dram, form ve içerik bakımından en üst düzeyde tamamlanmış bir totaliteye ulaştığı için, şiirin ve sanatın en üstün derecesi olarak sayılmak gerekir. «Diğer duyuşsal maddelerle, - taş, tahta, renk, ses, -karşılaştırıldığında şiirsel türdeki söylem, Tin'i açıklamaya ve serimlemeye en değer tek unsurdur. Söz sanatının özel türleri arasında dramatik şiir, epopenin objektivitesi ile lirik şiirin sübjektif ilkesini kendisinde birleştirir. Bunu kendi kendine biten bir aksiyonu aktüel bir biçimde temsil ederek, realize ettiği karakterlerin içselliği ile çatışmaların, bireylerin, amaçların süstantiel yapısını bir arada ortaya koyarak yapar. Aktüel bir biçimde hareket eden süjenin içselliği tarafından epigin bu

24 A.y., (Alm. Bas.) s.: 1158-1237; (İng. Bas.) s.: 1168-1247.

aracılığı, olayların ve aksiyonların, durumların ve yerin dışsal görünümünü epik bir biçimde sergilemeye izin vermez. Bu yüzden dramatik şiir, sanat yapıtına bütünlüğü içinde yaşayan hakiki bir nitelik vermek için sahne üzerinde canlandırılmayı zorunlu kılar»²⁵.

İmdi dramatik sanat yapıtı insanın insanla buluştuğu gerçek bir yeniden yaratma olmaktadır. Resim ve müzikten sonra gelen söz sanatı, genel olarak da şiir, Tin'i Tin olarak görünüşe sunan mutlak, hakiki bir sanattır. Gerçekten de yalnızca söz sanatı Tin'de bulunamı bilinçli bir biçimde kavramamızı, onda bulunan tasarımları dışlaştırmamızı ve ifade etmemizi sağlar. Bu bakımdan da şiir, diğer bütün sanat dallarından içeriğinin zenginliğiyle ve sınırsızlığıyla ayrılır. Tinsel açıdan kazandığım o, duyusal açıdan kaybeder. Şiir, plastik sanatlarda olduğu gibi duyusal kontemplation için, müzikte olduğu gibi saf duygu için çalışmaz; onun ulaşmayı amaçladığı şey, saf olarak içten gelen formun çeşitli anlam bağlamları ile tinselliği ve sezgiyi ortaya çıkarmaktır. Şiirin kullandığı malzemeler ise sanata geliştirilmiş birer vasıttan başka bir şey değildirler. Örneğin onun kullanmış olduğu ses, duyusal formun tinselle varma çabasında bir araçtır yalnızca. Şiirin tasarımlama (Représentation) biçimi ile karşımıza total bir sanat olarak, kendinde bir sanat olarak çıktığını görüyoruz.

Sanatın varmış olduğu en üst düzey, din ve felsefeninkiyle ortaktır Hegel'e göre. Bu sonuncular gibi sanat da tinsel olanı, tanrısal olanı ifade etme biçiminin en incelmış ve yücelmiş bir modusudur. Yine Filozofa göre, insanlar en yüksek düşüncelerini sanatın içine koyarlar ve böylece sanat daima bizler için bir halkın, bir dönemin dinini anlamada önemli bir vasıta rolünü oynar. Ama sanat, dinden ve felsefeden, içinde bulundurduğu yüksek düşünce ve duyguları duyusal bir tasvir ya da tasarımla aktardığı, onu izleyenlere verdiği için de ayrı tutulur. Düşünce, duyular-üstü bir dünyanın derinliklerine nüfuz eder, doğrudan doğruya duyusal olana karşı olan bu alanda büyük bir özgürlük içinde bilme ihtiyacını tatmine çalışır. Tabii bunu sonlu realite alanının üstüne çıkararak yapar. Ama bu kopuş Tin'in sayesinde bir uzlaşmaya götürülür; böylece bilindiği gibi anlamaya çalışan düşüncenin sınırsız özgürlüğü ile sınırlı gerçeklik

25 A.y., (Alm. Bas.) s : 1210-1230; (İng. Bas.) s : 1170-1250.

ve doğa arasında bir uzlaşma sağlanarak, yine Tin aracılığıyla güzel sanatların yapıtları ortaya çıkarılır. Başka bir deyişle, tüm güzel sanatların ortaya koymuş olduğu ürünler, saf düşünce ile dışsal olanı, duyusal ve gelip-geçici olanı bir arada tutar. Ne var ki sanat eseri de bizim Mutlak ya da Tin hakkında bilmek istediğimiz en son hususlarda bizi tatminden uzak kalır. İdee'nin en üst düzeye ulaşmış ifadesi sayılan sanat yapıtının bu durumu, bizleri ona hayran kalmaktan alakoyamaz. Çünkü sanatın krallığı güzelin gölgelerinin krallığıdır. Tin tarafından yaratılan görünüş, idealitenin bir mucizesidir Hegel'e göre. Bir başka deyişle sanat, doğanın görkemli bir yaşantısı olmaktadır. İmdi bu açıdan bakıldığı zaman, sanat bir görünüş olmakla beraber doğadan çok daha fazla hakikate yakındır. Doğanın taklidi, gereksiz bir çoğaltmadan başka bir şey değildir; oysa sanatsal yaratma İdee'nin duyusal alandaki bir yaratması olmaktadır. Estetik görünüş duyusal gölgelerin bir krallığıdır; ve sanat yapıtlarının yapı gereci olarak temele alabileceğimiz uzay ve zaman içinde İdee'nin geliştiği sanat formları ise üç biçimde anlam kazanırlar: sembolik, klasik ve romantik. Özel sanatların sistemi ya da sanat figürleri olarak, yukarıda gördüğümüz gibi, sembolik sanata mimari, klasik sanata heykel, romantik sanatlara da resim, müzik ve şiir karşılık olmaktadır. Bu sonunculardan resim, Hegel'de sübjektivitenin görülebilir ifadesidir. Uzayın salt yüzeye indirgenişi ile maddenin ışıpta idealizasyonu söz konusu olmaktadır. Resim sanatında temel duyusal yapı gereçleri ise lineer perspektif, desen ve renktir. Resim tasvirlerinin düalitesi olarak karşımıza ideal ve individüel olan, tinsel ve formel olan çıkmaktadır. Renk konusunda ise Hegel şöyle der: «Rengin (Coloris) sübjektivitesi, doğanın sanatı taklid ettiğini bize gösterir»²⁶. Sanat yapıtı bir bakıma objektif realitenin yani varolanların tümünün sübjektif bir öykünmesi olmaktadır denilebilir. Ama ne var ki sanatın ölümü kaçınılmazdır Hegel'de. Çünkü sanat, 'Mutlak Tin'e ulaşma sürecinin vasıtalarından biridir. Ama en önemli ve saygı değer bir araçtır.

Aristoteles'in sanat felsefesine dönecek olursak görüyoruz ki ona göre sanat ikili bir fonksiyona sahiptir; doğayı taklid etmek ve onu aşmak. Taklit sanat aracılığıyla şeylerin duyusal görünüşünün

26. A.y., (Alm. Bas.) s : 880; (İng. Bas.) s : 885.

basit bir yeniden üretimi olmayıp, onların iç realitesinin ortaya çıkarılmasıdır. Çünkü bu şeylerin formları genel yasaların tipleridirler. İşte bu anlamda şiir idealize edilme hakkına sahiptir ve bu görevi kazanmaktadır. İmdi bu bakımdan şiir, Aristoteles'e göre, tarih'den daha ciddi ve daha felsefidir. Müziğe gelince onun dört amacı vardır; eğlence, moral eğitim, yeniden yaratma ve arındırma. Her sanat bu dört yönden biri üzerinde durur, fakat yalnızca eğlendirme sanatların en son ereği olamaz. Sanatı oluşturan diğer üç etmen, yalnızca sanat yapıtının, genel geçerliğin özel yasalarını içinde taşıması ya da onu ortaya koyması durumunda kendilerini gösterirler. Korku ve acıma duygularının hafifletilmesi demek olan arınma, ki Aristoteles'de bu tragedyanın meşhur tanımını oluşturmaktadır, hem etik, hem de estetik bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu duygulara haz duygusunun da eşlik etmesi halinde tam bir tatmin olma söz konusudur. Aristoteles sanat teorisine uyguladığı 'Katharsis' kavramını kuşkusuz çağının tıbbından çıkarmıştır; ayrıca açıktır ki onun şiir kavramı Sofizm'e özellikle de Gorgias'm retorik teorisine çok şey borçludur. Yine tartışmasız olarak kabul edebiliriz ki Aristoteles'in sanat teorisine olan katkıları Platon'unkiyle mukayese kabul etmeyecek kadar olumludur. Bilim çalışmaları alanında da aynı şeyi söylemek mümkündür.

Yansıtma teorisinin babası sayabileceğimiz Aristoteles, sanatın objesinin doğa olduğunu öne sürer. Ama bu görüş, doğadaki güzellik ile sanattaki güzellik arasında bir tekabül kurulmasına götürmemelidir bizleri. Doğada güzel bulduğumuz bir nesne, bir sanat objesi olduğunda doğal güzelliğini şimdi bir sanat güzelliği olarak da sürdürebilir mi? Ya da doğada güzel bulmadığımız, çirkin diye nitelediğimiz bir nesne, bir sanat yapıtı olunca, doğada çirkin olduğu için çirkin olmayı sürdürür mü? Doğadaki güzelliğin, natüralist anlayışa göre, sanat güzelliği ile örtüşmesi gibi doğadaki çirkinlik ile sanattaki çirkinlik de örtüşür mü? Doğadaki çirkinlik, yetenekli bir sanatçının elinde 'güzel' bir obje olarak sanata yansıyor, ve sanatsal-estetik bir değer, 'güzellik' elde ediyor ve bunun tersi de söz konusu olabiliyor. İşte böyle bir soruna estetik teorisi açısından bakan Aristoteles'in öne sürdüğü, doğa varlıklarıyla sanat yapıtlarının, doğa biçimleri ile sanat biçimlerinin arasındaki bu ayrılık yüzyıllar boyunca gözden uzak kalmış ve sanat, genellikle doğa güzelliğinin sanat gü-

zelliği için bir örnek olduğu varsayımına göre çalışmıştır. Doğa ve sanat güzelliklerinin ayrılığı ancak çok yakın zamanlarda kavranabilmiştir. Önce İmpressionistlerle başlayan bu anlayış, kübizm ve süprematizm ile sürmüştür.

Hegel'de de doğa güzelliği ve sanat güzelliği ayrılığını görüyoruz. Çünkü Hegel'e göre, sanat güzelliği tin'den doğan bir güzelliktir, tin ve tinin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür. İşte bundan ötürü, estetik ele alacağı güzellik, yalnız sanat güzelliği olacaktır. Estetik'in konusu olan bu sanat güzelliğinin doğa güzelliğinden olan üstünlüğü görece bir değerlendirme değildir, tersine yalnız tin doğruluk olduğuna ve her şeyi kendi içinde kuşattığına göre, güzel de doğruluğa dayanacak, tine katılacak ve tin tarafından meydana getirilecektir. Bu anlamda doğa güzelliği, tine ait güzelliğin bir yansımasıdır. Antik sanat felsefesindeki 'kalo-kagatia' kavramı ile Hegel'de de karşılaşırız. Tin'den doğan sanat güzelliğini Hegel elbette mutlak güzelliğin bir ürünü olarak düşünmektedir. Doğal güzellikler objektif tine dayandıkları halde, sanat güzellikleri mutlak tine dayanır. Çünkü, kavramın dışlaşması olan doğa da bir güzele sahiptir. Yani kavram ve onun gerçekliğinin birliği olarak İde diye tanımlanan güzellik, İde'nin doğada duysal bir görünüş kazanması ile ilgilidir. Başka türlü söylersek, güzel İde olduğuna, İde güzel diye tanımlandığına göre, İde'nin doğada duysal bir görünüş kazanması da doğa olduğuna göre buradan doğanın da güzellikle ilgili olacağı, bir doğa güzelliğinin de var olacağı sonucu çıkar. Estetik bir değer olarak güzellikten başka değerlerle de karşılaşırız. Komik değeri, Trajik değeri ve daha başkaları sayılabilir. Trajik değeri estetik olmakla beraber, çoğu kez etik ve psikolojik bir olay olarak da anlaşılmıştır. Aristoteles tragedyadan kalkarak, tragedyayı tanımlayarak trajik olana ulaşmak ister. 'Katharsis'i tragedyanın önüne etik bir erek olarak koyunca, Tragedya'yı en üstün bir sanat olarak değerlendirmiş olur. Aristoteles'in Poetika'sında olsun, Hegel'in Estetik'inde olsun Tragedya, sanatlar arasında en üstün yeri alır. Bu filozoflarda şiir genel olarak bir etik sanat olarak belirlenmiştir. Bilindiği gibi Aristoteles'e göre, tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir. Çünkü o kathartik bir sanat olarak düşünülmemektedir. Tragedya'nın asıl ereği onun yarattığı psikolojik etki değil,

tersine onlar aracıyla arınmaya, katharsise varabilmektir. 'Katharsis ton patematon' ise tamamen etik bir kavramdır, ethos ile ilgilidir. İmdi Tragedya özü gereği ahlaksal bir sanattır. Böyle bir psikolojik ve etik belirlemeyi Aristoteles yalnız tragedyanın etkisi yönünden değil, aynı zamanda genel olarak şür sanatının bir temel motifi olarak alır. Aristoteles'e göre şür sanatı, şairlerin karakterlerine uygun olarak iki yöneliş gösterir; ağırbaşlı ve soylu karakterli şairler, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli şairlerse, bayağı tabiattaki insanların hareketlerini taklit ederler. İşte bu ağırbaşlı ve soylu eylemleri ozanların taklit etmelerinden tragedyaya sanatı doğar. Bu bakımdan onun doğmasına neden olan motif de, amacı ve ereği de psikolojik ve ahlaksaldır. Tragedyanın öze ilişkin bu temel karakteri onun varlığını önemli biçimde belirler. Tragedyada ve özellikle de şürde moral etki son derece yükselir. Modern çağda tragedya üzerinde düşünen düşünürler, örneğin Kant, onun ortaya koyduğu estetik etkinin, estetik hazın güzelden duyulan bir haz olmayıp, 'yüce' (das Erhabene) karşısında duyulan bir etki ve haz olduğunu saptarlar. Onlara göre Tragedya güzelden daha çok yüce ile ilgilidir. 'Yüce'nin uyandırdığı hazda ise etik özellik daha ağır basar. Hegel'de de Tragedya'mn bu moral yanının önemi büyüktür. O da, insanın "Tin'e ulaşmasında Tragedya'mn bu moral yanını vurgular. Tragedyanın belirleyici niteliği onun eyleme dayanması ve eylem halindeki kişiler tarafından temsil edilmesidir. Her iki düşünüre göre de Tragedya'mn dayandığı eylem, belli özellikte bir eylemdir; bu özellikler karakter ve düşüncede kendini gösterir. İmdi trajik eylem, belli bir insan karakterini ve düşünme tarzını yansıtır. Trajik hareketin bütün gidişini bu iki temel motif, yani karakter ve düşünce belirler²⁷. Bu bakımdan da tragedya yaşamda yol gösterici ve felsefenin ardılıdır. Genel olarak sanat için de aynı şey söylenebilir mi?

Hegel'e göre büyük şiir, tanrısal ve insansal olanın o derece içten birleşmesidir ki, Tanrılığın aşkınlığı dogması, böylece onun tarafından ortadan kaldırılmış olur. Bütün sanatların toplamı ve iç özü olan şiir, kurar, çizer, resim ve heykel yapar, şarkı söyler; o aynı zamanda mimari, resim ve müziktir de. Epik ve lirik şiir dün-

27 İsmail TUNALI, ESTETİK, Cem Yay., İst., 1979, s : 253.

yasını aynı bir sempatide birleştiren en yetkin tür, şiirin şiiri, dramatik türdür. Ancak en uygar uluslarda gelişen dramatik şiir türü, tutkularıyla, heyecanlarıyla, savaşlarıyla, aynı zamanda tarihi, doğayı ve insan ruhunu yansıtır. Hegel'e göre sanat alanındaki maddesel biçim, etik ideale tam olarak uygun değildir. Bu bakımdan en yetkin sanat sapıtları sanatçıyı tatmin etmekten uzaktırlar. Çünkü sanatçı, Schelling'in deyimiyle, tanrısallığı tanrıdan ödünç alan kimsedir. Sanatçının hayal dünyasındaki konular, yani onun ideali o kadar güzeldir ki, ne heykeltraşın keskisi, ne fırça, ne yay ne kalem, ne de maddesel olan hiç bir şey onu ifade edemez. İşte bu yüzden Hegel'e göre, hıristiyan sanatı, kendi kendinden ümidini keserek nihayet romantizmin karakteristik vasfı ve aynı zamanda kusuru olan bu biçim ihmaline ve aşırı spiritüalizme döner. Bu görüşleriyle biz Hegel'in çağımız modern sanatının, örneğin non-figüratif sanatların öncüsü olduğunu düşünebiliriz. Eşinlenmenin soluğu altında insan kendine ilham veren Tanrı ile aynı olduğunu sanabilmişse de, ideale maddesel bir biçim vermek söz konusu olur olmaz hemen hiçliğinin farkına varır. İşte böylece sanattan din doğar. İlkel sanat özü gereği dinseldir, doğal din ise özü gereği sanatsaldır, bir tür sanatçıdır. Bu bakımdan puta tapmak, dini sanata bağlayan birleştirici bir çizgidir. Görüldüğü gibi Hegel de, Aristoteles de sanat felsefelerinin temelinde insansal olma değerini koymaktadırlar. Onların sanat teorileri, etik-estetik değerlerin bir arada düşünülmesini gerekli kılar²⁸. Çünkü sanata ve ürününe bir araç gözü ile bakılmaz; onlar bir amaçtır. Öte yandan sanat ürünlerinden biri olan şiir, bir bakıma, sözcüklerle yapılan bir tür resim ve müziktir. Anımsanacağı gibi şiir, Hegel'e göre de, plastik sanatların ve müziğin bir birleşimidir; genel anlamda resim ile yani çizgi ve renk ile o içeriğini, müzik yani armoni ve ses ile de biçimini elde eder ve bunları sözcüklerle dile getirmeye çalışır. Şiir için hemen tüm sanatları kendinde toplayan bir özelliğe sahiptir ve onların üzerinde yükselir diyebiliriz. Demek ki şiir sanatı hem görsel hem de işitsel sanatların kesiştiği noktada yer almaktadır.

28 G.W.F. HEGEL, Aesthetik, (Alm. Bas.) s : 990-995 (İng. Bas.) s : 995-1000.

1945

1. The first part of the report deals with the general situation in the country. It is noted that the economy is in a state of depression and that the government is unable to meet its obligations. The report also mentions that the population is suffering from food shortages and that the government is unable to provide for their needs.

2. The second part of the report deals with the political situation. It is noted that the government is unable to carry out its policies and that the country is in a state of political instability. The report also mentions that the government is unable to maintain law and order and that the country is in a state of chaos.

3. The third part of the report deals with the social situation. It is noted that the population is suffering from poverty and that the government is unable to provide for their needs. The report also mentions that the government is unable to provide for the education and health of the population and that the country is in a state of social decay.

4. The fourth part of the report deals with the military situation. It is noted that the government is unable to maintain a strong military and that the country is in a state of military weakness. The report also mentions that the government is unable to provide for the needs of the military and that the country is in a state of military disarray.

5. The fifth part of the report deals with the international situation. It is noted that the country is in a state of international isolation and that the government is unable to maintain good relations with other countries. The report also mentions that the country is unable to participate in international organizations and that the government is unable to provide for the needs of the international community.

IN WITNESS WHEREOF, I have hereunto set my hand and the seal of the said Government at the City of New York, this 1st day of January, 1945.

1945-1-1

