

# EDEBİYAT TARİHİ ARAŞTIRMALARINDA YENİ UFUKLAR

Dr. MELÂHAT ÖZGÜ  
Alman Dili ve Edebiyatı Profesörü

Edebiyat, her şeyden önce söz sanatı olduğundan, muhtevayı kavramlarla konuşturduğundan, muhteva tahlil edilip fikirler aydınlandı mı edebî eser anlaşılmiş sayılıyor. Bunun için ilk anda daima eserin konusu soruluyor, yazarı hakkında biyografik bilgi aranıyor, sonra da onu yetiştirmiş olan devir ve cereyanlar inceleniyor, eserin meydana gelmesine sebep olmuş tesirler araştırılıyor. Bütün bunlar gerçi faydalıdır, ama bize hiç bir zaman eserin kendisini vermez, eseri sanat alanına çıkararak ve onu sanat olmıyan eserlerden ayıran şeklini aydınlatmaz. Edebiyatta şekil, sadece muhtevayı içine alan dış şekil, sadece sanatkârın kullandığı teknik, onun elişçiliği değildir. Edebiyatta şekil, aynı zamanda, içinde bir fikir, bir istek, bir duygu olan ve bu fikri, bu isteği, bu duyguyu bizlere duyuran şeydir. Ne'den ziyade *nasıl* diye sorar ve bu nasılı göstermek için de kelime kullanır. Ama sadece bildirmek de gene kelimelerle oluyor. Bunun için işte edebiyat, sadece kelimelere inhisar ettiği müddetçe bildirmekten öteye geçemez, içindeki muhtevayı bilgiyi, isteği ve duyguyu manalı bir şekilde söylemediği, muhtevayı şekil olarak göstermediği müddetçe de sanat olamaz. Öteki sanatlar, bu türlü muhtevalarını, arada kelime kullanmadan, doğrudan doğruya şekilleriyle duyururlar. Bunun içindir ki onlar, sanat yapmak isteyen fakat aynı zamanda bilgi de veren söz sanatı gibi bir tehlike karşısında değillerdir.

Şekil bir bakıma üslûp olduğuna göre, bütün incelemeler, devirlerin, üstadların ve eserlerin üslûp farklarını göstermeğe çalışmıştır. Bilhassa mimaride ve plâstik sanatlarda bu yol, tayin edici bir mahiyet aldı. Her sanat kendi işleme vasıtalarını buluyordu. Fakat başka başka üslûplar, hiç bir zaman aynı zevk prensibi altında toplanamadı. Gotik, Rönesans ve Barok, hiç bir zaman klâsik ideal anlayışıyla ölçülemedi, bir prensip altında birleştirilemedi. Esasen de onları böyle bir prensip altında birleştirmek yanlış olurdu. Hepsini başlı başına, yanyana bırakmak daha doğru idi; çünkü tarihin muhtelif devirlerinde yaratıcı kuvvetler, kendilerine has bir üslûpla gerçekleşmişlerdir. Aynı üslûpla gerçekleşmiş kuvvetler ancak, başka başka alanlarda da olsalar, o devrin şekil isteğini gerçekleştirmiş olduklarından aynı prensip altında biraraya gelebilirler ve işte bunun içindir ki biz, mimaride bir klâsisizmden, edebiyatta bir klâsisizmden bahsedebiliyoruz. Fakat edebiyatta bu şekil birliğini görmek, plâstik sanatlarda olduğundan çok daha güçtür; çünkü okurken veya dinlerken insan, muhayyilesini de beraber işletecek, muhtevanın şeklini

muhayyilesinde tecessüm ettirecektir. Halbuki bir yapıda veya bir resimde şekil kolayca ve açıkca gözle görülebiliyor. Okuyucu bildiği sanat üsulleriyle metnin içinden çıkamayınca canı sıkılır ve kitabı elinden bırakır. Bu çok defa büyük şair ve muharirlerin eserlerini okurken de olur. Fakat bu olay işte, edebî konuşma tarzının bir şekil aldığını, üslûbunu belirten bir şekil dili olduğunu gösterir. Bu şekil dili kavranmadıkça, içine nüfuz ile benimsenmedikçe, eserden zevk almanın imkânı yoktur. Edebî eserin bu özelliğini duymak, fonetik sanatın bu gizli hayatına girmek için işte evvelâ plâstik sanatlara bakmak ve bu sanatlarda kolaylıkla görülebilen şekil üzerinde durup edebiyatın gözle görülemiyen şekil meseleleri üzerinde düşünmek, bu üslûpların edebiyatta ne dereceye kadar belirlediğini gördükten sonra onun yaratıcı kuvvetlerini keşfetmeğe çalışmak gerekir. Şairlerin ayrı ayrı işleyiş tarzları, şekil isteklerinin ve şekil verme imkânlarının başka başka olmasından ileri gelir. Bunlar da çok defa devirlerinin şekil istekleri ve şekil imkânlarında birleşirler. Bunu da işte ancak güzel sanatların bir başka kolundaki eserlerle yaptığımız kıyaslamalarla anlayabiliriz.

Şekil kavramının burada şüphesiz kuru bir formalizme götürecek kavrayış tarzından bambaşka bir mânası vardır. Burada şekil, muhtevaya karşı dikilerek, onun hiç bir değeri olmadığını söylemek istemiyor, muhteva şekle karşı tutuldu mu, şekil nisbeten soğuk bir kılıf olarak kalır ve bizi asla heyecanlandırmaz. Muhtevada vakalar, fikirler tecrübeler, düpedüz objektif bir şekilde verildikleri zamanda bizleri soğuk bırakır. Bir şekil içine girince ancak muhteva, bir mâna kazanır ve sadece düşüncelerimize değil, duygularımıza da tesir ederek bizi heyecanlandırır. İşte bu tesirle biz sanatkârın dilini anlarız. Şairi şair yapan kuvvet de onun fikir ve duygularını bir şekil dili ile verdirmesini bildiren kudrettedi. Burada ATA-TÜRK'ün, 1927'de Çankaya köşkünde, Şehir Tiyatrosu sanatkârlarının da çağrıldıkları bir ziyafet esnasında söylemiş olduğu bir sözü hatırlıyorum : *Hepiniz mebus olabilirsiniz. . . Vekil olabilirsiniz. . . Hatta Cumhurreisi olabilirsiniz. Fakat sanatkâr olamazsınız.* Gerçekten de herkes, gayretiyle her şey olabilir, yalnız sanatkâr olamaz, çünkü bu kudret, bu şekil verme kudreti herkeste yoktur. Herkes düşündüğü ve duyduğu halde, düşündüklerine ve duyduklarına bir şekil veremiyor, kendilerini bir şekil içinde gerçekleştiremiyor. Sanatkâr kendisini bir şekil içinde gerçekleştirir. Muhtevasını işleyiş tarzıyla, onu değiştirmesini bilmesiyle mânalandırır. Bunun içindir ki sanatkârın şekil tarzını sormakla biz ancak onun başarısını elde ederiz. Nazım nazım olarak, dram dram olarak, hikâyeye de hikâyeye olarak kavranılmak ister. Bu eserlerin sadece fikirlerini, duygularını öğrenmek yetmez. Bu fikirler, bu duygular, eserin şekliyle, yani işleyiş tarzıyla bir bütün olarak kavranılmak ister ve sadece söz, başlıbaşına değerlendirilmez. İççe örülmüş, taazuvlaşmış olan sözlerin yapı birliğini anlamak, muhtevanın

mânasını bu yapı birliği içinde görmek gerekir. Büyük sanatkâr iç sonsuzluğuna ancak bu yapı birliğinde hâkim olur. O, kendisi bize bir şekil olarak konuşur. Şu halde edebî şekil, söylenmek istenen şeyi muhteva olarak içinde saklıyor ve onu sade şekil olarak kavranabilecek hale getiriyor. Bunun için işte sanat şeklinin yapısına, sanatı anlatmak isteyen bir yol diye bakılması gerekir. Bu görüş Almanya'da daha GOETHE devrinin estetik düşüncülerinde büyük bir rol oynadı. Bu da KANT'dan geliyordu. KANT, *Kritik der Urteilskraft* (hüküm yetisinin tenkidi) adlı eserinde şöyle demektedir :

*Güzel sanatlarda en mühim şey şekildedir. Şekli incelemek ve şekle hüküm vermek gerekir. Zevk de burada kültürdür ve ruhu, fikir yapar. Zevk ile hoşça gidiş de şekli duygulu yapar. Duyguların maddesinde değildir mühim olan. . .<sup>1</sup>*

SCHILLER de *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (İnsanın estetik terbiyesi üzerine mektuplar) adlı eserinde şöyle formüle etmiştir :

*Hakiki, güzel bir sanat eserinde muhteva hiç bir şey, şekil ise her şey olmalı; çünkü şekil ile ancak bütün bir insana, muhteva ile de sadece insanın ayrı ayrı kuvvetlerine tesir edilir. Muhteva, ne kadar yüksek, ne kadar geniş olursa olsun, ruha daima tahdit edici bir tesir yapar ve ancak şekilden hakiki estetik hürriyet beklenebilir. Sanatkârın sırrı işte buradadır. O, maddeyi şekille yener<sup>2</sup>.*

Bunlar, öyle cümlelerdir ki, şekil sadece bir dış kılıf olarak alındığında insana yabancı gelir. Dış şekil gerçi muhtevayı süsler ve onu daha cazip kılar, ama sonunda hiç mânası yoktur. Bunun için bu türlü sözleri: *İnsan, asil varlığını ancak şekilde emniyet altına alır* diyen görüşe inananlar anlayabilir. SCHILLER'in dediği gibi de sadece şekil *bütün bir insana* tesir eder; dış hayata şekil vermekle de *iç hayatı açmış* olur<sup>3</sup>.

Bu düşünce ile artık edebiyatta da belli bir devrin karakterini gösteren üslûp ve bu üslûbun dili aydınlatılmak istendiği zaman, o devrin mimarisine ve plâstik sanatlarına da bakılıyor, mimari ile plâstik sanatların kullandıkları terimler kullanılıyor. Meselâ edebî eserde de, çizgi-den, renkten, ışık ve gölgeden bahsediliyor, şairin tabloları övülüyor, ona taslaklar çizdiriliyor, bir ön ve bir de arka plândan söz ediliyor, perspektifli işleme tarzı üzerinde konuşuluyor. En çok da bir eserin mimarisi, bir şiirin yapısı üzerinde duruluyor, sahne eserlerinin, perdelerin, sahnelerin kuruluşları, hikâyelerin bölümleri tartışma konusu oluyor.

Edebiyatta, plâstik sanatların kavramlarını kullanmak ihtiyacı çok eskiden duyulmuştur. Son zamanlarda ise bu ihtiyaç daha da arttı ve plâstik sanatların dilini kullanmak, sanat yaratıcılığın, bu arada da edebî

<sup>1</sup> § 52. Hrsg. v. Karl Vorländer 5. Aufl. 1922 (Philosophische Bibliothek, cilt 39, s. 182.

<sup>2</sup> 22. Mektup. Hrsg. Eugen Kühnemann, Schillers philos. Schriften und Gedanken. Philosophische Bibliothek, Heft 10, S. 237-238.

<sup>3</sup> Aynı eser, 23. Mektup, S. 131.

sanatın mahiyetini açıklamak için gelenek olmuştur. Böylece plâstik sanatlar, her türlü sanatın önünde açıklayıcı kavramlarıyla yürüdü, arkasından da söz sanatının çizgileri keşfedildi. XVIII. yüzyıldan bu yana, estetik, ayağını önce plâstik sanatların toprağına bastı ve sonra ancak edebiyat alanına geçti.

WINCKELMANN, Yunan sanatını incelerken, sanatın şekille başladığına işaret etti, duygularımızın ve düşüncelerimizin şekillenmesinin çok eski olduğunu ve ilk şekil verişle, tanrılara şekil verme ile başladığını söyledi.<sup>1</sup> Bununla da şeklin muhtevadan ayrıldığını, her ikisinin bir bütün olduğunu ifade etmeğe çalıştı. Yunan sanatının karakterini çizerken de, bu sanatın eserlerinde gerek duruşlarında gerekse ifadelerinde *asil sadelik ve sakin büyüklük* var dedi.<sup>2</sup> Bu söz de sonunda bir şeklin ifadesinden başka bir şey değildi.

HERDER, WINCKELMANN'ın yolundan yürüdü, onun plâstik sanatlardan kazandığı görüşü, Yunan klâsiklerini kavramak gerektiği yerde tatbik etti. Sanat eserini zaman ve mekân birliği içinde görmeğe çalıştı. 1778 yılında yazdığı *Plâstik* adlı yazısında da şekil ile muhtevanın daha organik bir şekilde birbirlerini yarattıklarını gösterdi :

*Fikrin, karakterin, ruhun örneği, sanatkârın içindedir. O, bunlara etle kemik yaratır, onların uzuvlarını mânalandır, nisbetlerden feragat edemez. Nisbetleri gözönünde bulundurması şarttır. Ama bu nisbetler hiç bir zaman sanatın mahiyeti, yahut da tesirinin sebebi değildir. Kendisine şekil yaratan ruhdur tesir eden.*<sup>3</sup>

GOETHE de organik estetiğinin temelini, plâstik sanatlardan kazandı. Strassburg katedrali önünde bu mimariden duyduğu hayranlıktan bahsederken şöyle dedi :

*Sabah havasının parlıtı içinde ne kadar da zinde parlıyordu (Katedral ). Ona ferah ferah kollarımı açabilir, o büyük ahenkli kitlelere bakabilirdim. Onda, edebî tabiatın eserleri gibi sayısız, küçük parçacıklar halinde her şey canlanmış, en küçük çizgilere varıncaya kadar her şey şekil almış, her şey bir bütün uğruna gayelendirilmiştir.*<sup>4</sup>

Her şey, küçük parçacıklar halinde canlanarak, en küçük çizgilere varıncaya kadar şekil alarak, *büyük ahenkli kitleleri* meydana getiriyor. GOETHE işte sanat eserinin iç kanununu bu *büyük ahenkli kitleleri* meydana getiren küçük parçacıkların o büyük bütün uğruna şekil almasında gördü; bunun için de hayatının parçalarına şekil vermek edebî yaratıcılığı için bir kanun oldu. 1798—1800 yılları arasında yayınladığı derginin

<sup>1</sup> *Geschichte der Kunst des Altertums* (Eskiçağ sanatının tarihi), I. kitap, 1. Fasıl. § 5 ve 6

<sup>2</sup> *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Resimde ve heykelticilikte Yunan eserlerini taklit üzerine düşünceler) 1755, § 79.

<sup>3</sup> Suphan, cilt VIII, S. 79.

<sup>4</sup> Jub. Ausg. cilt 33, S. 9.

adını da bunun için *Propyläen* (büyük binalara, tapmalara açılan kapı) koydu. Sanata ancak böyle bir kapıdan girilebilirdi.

*İnsanı*, sanat alanında canlandırmak bahis konusu olunca da, tasavvurlarda canlanan örneklerin yerini Yunan plâstiğinin figürleri aldı. *Iphigénie*, *Roma Elejileri'nin* tanrıları ve tanrıçeleri, *Achilleis*, bu şuurla şekillerini buldular.

SCHILLER de gene estetik, hatta etik kavramlarını Yunan plâstiğinin figürlerinde keşfetti. İnsanlık ideali onda, antik eserlerdeki mâna verişlere göre teşekkül etti. Edebî yaratıcılığı da: plâstik ve müzikal yaratıcılık diye ikiye ayırdı. Bundan da birbirine zıt iki üslûp belirdi. Birine *naiv* (saf), ötekisine de *sentimental* (hisli) dedi.<sup>1</sup>

Şiiri resimleştirmeğe çalışan, edebî tasvirleri manzara tasvirleriyle dolduran romantizm de plâstik sanatlar üzerinde durdu ve bilhassa FRIEDRICH SCHLEGEL gene, kavramlara bağlı olmadıkları için estetik alanda ancak plâstik sanatların mutlak bir varlığı olduğunu, tekrarladı. Plâstik sanatlara bunun için daha hür bakılabiliyordu. Araya fikirler karışmadan, fikirler insanı başka yönlere kaydırmadan, dağıtmadan, onları değerlendirmek, sırf sanat bakımından değerlendirmek daha da kolay oldu ve işte bunun için edebiyata plâstik sanatların kavramlarıyla yaklaşılmaya çalışıldı. Bu yolda da HEINRICH WÖLFFLIN'in 1915'de çıkardığı *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Sanat tarihinin esas kavramları) adlı eseri,<sup>2</sup> edebiyat tarihi araştırmaları için yol gösterdi.

WÖLFFLIN, bu eserinde bilhassa şekil meselesi üzerinde durmuştu. Şekillerin insanlar ve devirler kadar değişik olduğunu gösterdikten sonra bu değişikliğin, görüş değişikliğinden ileri geldiğini söyledi :

*Bir sanatkârın, umumi, kanuni olanı ön plâna alması ne kadar tabii ise, bir tarihinin de, içinde sanatın belirlediği şekil tarzları ile ilgilenmesi o kadar tabiidir: .. Her sanatkâr, bağlı bulunduğu muayyen 'görme' imkânları önündedir. Her şeyi her Zaman görmek mümkün değildir. Görmenin de aslında bir tarihi vardır ve bu görme merhalesini keşfetmek için sanat tarihçisinin en önde gelen vazifesidir.*<sup>3</sup>

Bu görüşle WÖLFFLIN, BURCHHARDT gibi yalnız Rönesans sanatını değerlendirmede, aynı zamanda Barok sanatının da hakkını verdi :

*Barok sanatı, klâsik sanatın ne bir çöküşü, ne de onun bir yükselişidir. Barok sanatı, umumiyetle başka bir sanattır.*<sup>4</sup>

Bir üslûp şekinden öteki üslûp şekline götüren görüş farkını WÖLFFLIN, çift kavramlarla kavramağa çalıştı: çizgiden renge, satıhtan derinliğe açık şekilden kapalı şekle, çeşitlilikten birliğe ve konunun mutlak açıklığından izafi açıklığına götüren gelişmede, bu değişmeler, bir keyfiyet

<sup>1</sup> *Über naive und sentimentale Dichtung (Saf ve hisli edebiyat hakkında).*

<sup>2</sup> F. Bruckmann Kg. München, 8. baskısı 1943.

<sup>3</sup> München, 8. baskı, S. 12.

<sup>4</sup> München, 8. baskı, S. 15.

farkından değil, dünyaya karşı alınan durumdan ileri geldiğini söyledi. Aynı zamanda da bu değişimin bir daha geri dönmeyeceği tabii bir mantık olduğunu, ileri sürdü. Bu sıralayışlar plâstik sanatların hasseleriyle elde edilmiş olduğundan insanı hem aydınlatır, hem de inandırır. Bunun için de işte edebiyata tatbiki istendi ve görmeğe ait olan kavramların, edebiyata ne dereceye kadar tatbik edilebilir sorusu üzerinde duruldu.

a) Edebiyat alanında da çizgi ile renkten, kapalı ile açık şekilden mi söz edilecek, yoksa bu alanın işleme şekilleri kendinden mi çıkarılacak?

b) Plâstik sanatlardaki üslûp çeşitliliğine göre mi hareket edilecek yoksa hiç değişmeyecek ziddiyetler: iki insan tipi mi yanyana getirilecek?

c) Ebedilik, mükemmelliğe giden yolda mı aranacak, yoksa sonsuzluğa giden yolda mı bulmağa çalışılacak ?

d) Edebiyatta da değişik şekiller mi tespit edilecek, yoksa tip denemelerini aşan şekillerin gelişme tarihi mi yapılacak ?

Bu soruları FRITZ STRICH, 1916'da çıkardığı *Der lyrische Stil des XVII. Jahrhunderts* (XVII. yüzyılın lirik üslûbu) adlı eseri<sup>1</sup> ile 1922'de çıkardığı *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* (Alman klâsizm ve romantizm, yahut mükemmellik ve sonsuzluk) adlı eserinde<sup>2</sup> cevaplandırmağa çalıştı. Burada *Strich*) Rönesans'ı klâsizme, Barok üslûbunu da romantizme denk getirmeğe çalıştı. Bundan sonra da artık hep belli devirler üzerinde durulmağa başlandı.

Her devrin özel bir değeri vardır. Bunun için de verilecek hükümlerin devirler gözönünde tutularak verilmesi gerekmektedir. Fakat bu inanç, edebiyat tarihçilerini daha çok kültür tarihi ve fikir tarihi yapmağa götürdü. Bir eser, devrin cereyanları içinde değerlendirilmeğe çalışıldı, yazarının dünyaya karşı almış olduğu durum araştırıldı ve bu durumun, yaratıcılığı için ne dereceye kadar verimli olduğu incelendi. Yalnız şekil istekleri, şekil imkânları aranmadı, yaratıcılığın kaynağı olan şekil kuvvetleri üzerinde durulmadı. Barok ve romantik devirler ancak fikir tarihi, kültür tarihi ve sosyolojik görüşlerle yeniden değerlendirildi. Barok edebiyatı, saray edebiyatı diye alındı ve bu edebiyatın eserleri XVII. yüzyılı karakterize eden bir kültür durumu içinde incelendi. Böyle olunca da bu devrin eserleri, bu cemiyetin eserleri ve bu cemiyet için eserler oldu, eseri sanat eseri yapan edebî şekil veriş tarzı ve şekil veriş imkânları üzerinde durulmadı. Buna karşılık romantik devir üzerindeki araştırmalar da büyük bir emniyetle fikir ve ruh bağları ile meşgul oldu ve bu devrin neslinde benlik şuurunun belirlediği keşfedildi; fikir hareketleri bu benlik şuuru ile yeni bir merhalede görüldü. Romantizmin kökleri böylece çok gerilere

<sup>1</sup> Muncker Festschrift.

<sup>2</sup> München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 3. baskı 1928.

uzandı ve klâsisizmin humanizma idealine dayandı, metafizik bir genişlik içinde şuur altı benliğiyle çarpışan bir irrationalizme aitmiş gibi görüldü.

Kültür, fikir tarihi ve sosyolojik görüşler, gerçi yetiştirme şuurunu canlandırdı, ama edebî şekil verme imkânlarını genişletmedi, şekil veriş tarzını açıklamadı; çünkü bunlar sadece tarihi bağlar içinde görülmüştü. Bir eserin özel karakteri, sadece fikir yahut da kültür tarihi bağlan içinde incelendiği zaman edebî imkânları, şekil tarzları belirmez, edebî hayat, şahsi veya sosyal düşüncelerle aydınlanmaz. Şekil verme yetisinin tarihi durumları, öz ve özel yollar gösterebildiği zamanlarda, edebî söz ve kavrayış tarzı umumî kaideler içine girmez. Bunu kendi özelliği içinde görmek lâzımdır ve o zaman ancak yeni edebiyat tarihi meseleleri ile karşılaşırız. Sonra da sanatkâr sadece fikirlerine değil, tasavvurlarına ve hayat durumlarına, bir kelime ile iç varlığına şekil verir. Plâstik sanatlarda olduğu gibi edebiyatta da bir eseri, sadece umumi tarihe, siyaset, sosyal veya fikir hareketlerine bağlamak, şahsi, biyografik gelişmeyi göstermek yetmez. Sanatkârın edebî yaratıcılığına nüfuz etmek gerektir. Bunun için işte araştırmaları, devirlerin ve eserlerin değerini, tarihi bağları içinde, sırf şekil bakımından, iç ve dış şekil bakımından incelemeğe götürmüştür.

İlk olarak *Oskar Walzel*, 1917'de çıkardığı *Wechselseitige Erhellung der Künste* (Sanatların birbirlerini karşılıklı aydınlatması) adlı bir konferansında bu yolda yürüdü.<sup>1</sup> Bunu da sonra 1925'de çıkan *Gehalt und Gestalt* (Muhteva ve şekil) adlı eserinde<sup>2</sup> tamamladı. Bu eser çıktıktan sonra artık edebî eserlerde şekil meseleleri ön plânda yer almağa başladı; çünkü WALZEL, muhtevanın şekle göre hareket etmesi gerektiğini söyledi ve her ikisi, yani muhteva ile şekil arasında daima karşılıklı bir münasebetin bulunduğunu ileri sürdü :

*Edebî bir eseri muhteva bakımından kavramak için yeter derecede etüdler yapılmıştır. Bu yolda bilhassa Dilthey ve onun yolundakiler çalışmıştır. Fakat edebî eserlerin şeklini kavramak için bugüne kadar ve sadece son zamanlarda değil, pek az şey yazılmıştır.*<sup>3</sup>

WALZEL, vazifeyi, yüksek bir matematik şekline doğru gayrette gördü, hedefine de, sanatları karşılıklı aydınlatmakla, dile dayanmakla, muhteva ile şekil arasındaki bağları çözmekle ulaşmağa çalıştı. Yalnız şahsi şekillerin bünyelerini bildirecek yerde, tamamiyle belli şekil unsurlarını meydana çıkartmağa doğru gitti. Böyle olmakla beraber gene de eserlerin bir çok çizgilerine dikkati çekmeğe ve geleneğe dayanan edebiyat ile üslûp bilgisinde şekil faktörlerini meydana çıkarmağa muvaffak oldu. Edebî estetik kavrayışları şuurlu kılmağa, edebî metodun tayin ettiği kategorileri geliştirmeğe yardımcı oldu.

<sup>1</sup> Philosophische Vorträge der Kantgesellschaft (Kant Derneğinin felsefe konferansları) No. 15.

<sup>2</sup> Handwörterbuch der Literaturwissenschaft, Athenaion, 1929. *Gehalt und Gestalt* (Muhteva ve şekil) S. 15-16.

<sup>3</sup> Aynı eser, S. X.

1926'da bir çok yazılarını biraraya toplayan *Das Wortkunstwerk* (Edebî eser) adlı kitabında, WALZEL şair ve muharrirlerin hayatlarını açıklamak için, vaktiyle, edebî yazıları, vasıta olarak kullandılar, bugün de onların sadece fikir hayatlarını belirten bir vasıtaya, hem de kuru bir vasıtaya düşebilirler, diyor; bu düşünüşle de sanat eserinin ortadan kalkacağına işaret ediyor<sup>1</sup> ve edebî şekli tanımak için her şeyden önce dil şekillerinin önemini belirtiyor. Meselâ lirik şiirlerde, birinci şahsın, yani *Ich* (Ben'in) değişik tarzlarda değerlendirilebileceği, değerlendirilişe göre de konuşmaya o derece değişik şekiller verilebileceği söylenmiştir. *Ich* mi? yani kişi kendi mi konuşuyor, yoksa onun yerine bir başkası, bir *Du* (Sen) mi yoksa bir üçüncü şahıs *Er* (O) mu konuşuyor *Ich* (Ben) dıştaki objektif dünya ile birleşiyor mu, yoksa böyle bir dünyadan uzaklaşıyor mu? Bu durumlara göre hep başka başka konuşma şekilleri yaratılır. Bunun için de WALZEL, *Schicksal des lyrischen Ich* ( lirik Ben'in kaderleri)nden ve sonra da lirik şiirlerin zaman çekiminden bahseder. Meselâ GOETHE, *Selige Sehnsucht* (Kutsal özleyiş) adlı şiirinde arka arkaya anlattığı halde, zaman çekişi olarak hali kullanmıştır, şekil özellikleri, fasıllar arasına bir fasılın sokuluş veya sonuna getiriliş tarzıyla de belirir. Fasılların sıralanış tarzı da gene bir özel şekli gösteriyor. Leitmotif gibi tekrarlanan kelimeler veya hareketler zincirleme bir şekil bağını veriyor. *Erlebte Rede* (yaşanmış bir söz) özel bir şekildir. *Erform* (üçüncü şahıs) da bir konuşma tarzı, o devrin şekil zaviyesinden modern hikâyeye hâkimdir. Bütün bunlar, söyleyiş tarzının, edebî şeklin özelliğini ne dereceye kadar tayin ettiğini ve aralarında ne dereceye kadar şekil değişikliği olduğunu açıklar. Ancak şekil yapısını, bu yapının birliğini aydınlatmaz, sadece ayrı ayrı şekil unsurlarına işaret eder. WALZEL, bunu geleneğe dayanan filolojik çalışma tarzının bir noksanlığı olarak duydu; çünkü sadece metin tenkidi ve yazılış tarihi meseleleriyle uğraşanlar edebî estetik kavramlarının gelişmesine bir yardımları olamamıştır :

*Şairin kelime sanatını açıklamağı vazife bilen filologlar, sanat tesirlerini veren söz hazinesine hâkim olamazlar<sup>2</sup>.*

WALZEL, şekil verme kabiliyeti olan dilin her şekli, ister gramer ister sentaks şekilleri olsun, hareketin veya olayın her yapı şekli gibi estetik kavramları birbirinden ayırmağa doğru götürmüştür, der. Fakat bu da edebî şekli, beşerî olanı kavratana bir şekil olarak bir yapı birliği içinde göstermez. Onun ileri sürdüğü kategoriler, şekil tarihi için çok verimli olmakla beraber şeklin kendi alanının dışında kalmıştır.

Buna uygun olarak ROBERT PETSCH de edebiyatın neveleri üzerinde yaptığı çalışmalarında, edebiyatçıların vazifesi, edebî şekil tarzının değerini

<sup>1</sup> OSKAR WALZEL, *Gehalt und Gestalt* (Muhteva ve şekil) S. 31.

<sup>2</sup> *Allgemeine Lûeratunwissenschaft* (Umumi edebiyat ilmi) Naumberger Literaturblatt, 21 Aralık 1927 ve 9 Ocak 1928.



vermek olduğunu söyledi ve 1927'de, edebî eserin mahiyetini ve şeklini esaslı bir şekilde araştıran umumi bir edebiyat ilmi istedi :

*Ehemmiyetli araştırmalar, sanat eserine çok değişik yollardan yaklaşımağa başladı. Fakat bunlar, meselenin ruhu önünden, dünyaya edebî şekil verişin, içinin ve dışının şekil alışı önünden çabucak geçtiler. Eğer nazari ve edebî kavrayışı daha umumi hakikatler ve daha meseleli motifler arasında çok mühim farklar bulunduğu akıldan çıkarılmazsa, edebiyat manzarasının sadece maddî bir görünüşten hareket etmediği, aynı zamanda da gene sembollerle, maddî bir şekle doğru yürüdüğü dikkate alınırsa, tarihi metodun değeri, takdir edilemeyecek kadar büyük olduğu görülür.<sup>1</sup>*

1945'de de Petsch, tarihi araştırmaların sınırını *Wesen und Form des Dramas* (Dramın mahiyeti ve şekli )adlı kitabın sorularına göre belirtti :

*Tarihi çalışma tarzının, dramatik, hareket, karakter gibi kavramlarla, bu konuların mahiyetini ve iç meselelerini açıklamadan kullanan tarzın başarısızlığını duydum.<sup>2</sup>*

PETSCH, edebiyat meselelerini ön plâna koymak ve onların şekil yapılarını aydınlatmağa çalışmakla edebiyatın değerini sanatla vermeğe çalıştı. Bunu da geleneğe dayanan edebî nevilere karşı alınan durumdan bambaşka bir anlayışla yaptı: O, kanunların kanunlarını değil, edebî şekiller içinde yaratılan şekil kanununun anlayış imkânlarını bulmağa çalıştı. *Wesen und Form der Erzâhlkunst* (Hikâye sanatının mahiyeti ve şekli) ile *Wesen und Form des Dramas* (Dramın mahiyeti ve şekli)<sup>3</sup> adlı eserlerinin ehemmiyeti, edebiyat öğretiminin, tatbiki sırasında tereddüt edilen tekniği üzerinde durmayıp esas şekillerin mahiyetini tefsire çalışmasındadır. Bu da ancak çeşitli dış şekillere karşı fikir ve ruh bakımından öz bir vaziyet alışla mümkün olduğunu göstermiştir. Edebî yazılarda, tasvir şekillerine mâna ve renk veren, aslında, insanın esas düşünüşleri ve vaziyet alışlarıdır. Bunun için PETSCH şöyle der :

*Heyecanlı bir olayın insanlık için mânası, onu fikir ve ruh bakımından kavrayışı, ona sözlerle bir sanat şekli verişi hep epiktir.<sup>4</sup>*

Buna uygun olarak da :

*Benliğini ve dünyasını hangi şekilde olursa olsun, dialektik bir halde, bir fikir altında parçalanmış gören, parçalanmış görmeğe çalışan insan, dramatiktir... Yalnız dramatik insanın durumu, yüksek bir durum anını sevinçle yahut da acı ile tesbit etmek isteyen lirik şairin durumundan başkadır.<sup>5</sup>*

Epopeler, dramalar ve lirik şiirler, insanın hayata karşı aldığı başka başka durumları ve münasebetleri gösterir. Hepsi de gene kendi konularına bağlı kalırlar. Epope, bir olay anlatıyorsa, lirik şiir, duygunun,

<sup>1</sup> S. VII.

<sup>2</sup> 2. baskı 1942.

<sup>3</sup> 1945.

<sup>4</sup> *Erzâhlkunst* (Hikâye Sanatı), S. 63.

<sup>5</sup> Aynı yerde.

ruh halinin iç dünyasını dile getiriyorsa, dram da diyalektik bakımdan parçalanmış olan bir varlığı değerlendiriyor demektir.

PETSGH'in en büyük hizmeti, insanın dünyaya karşı bu vaziyet alışışı ile mücessem şekil arasında devamlı bir münasebet, bir alış veriş olduğunu ortaya çıkarmak ve edebî yaratıcılığın hakiki bağı olan edebî şekli tespit etmek, edebî şekillerin iç merhalelerini görünür bir hale getirmek olmuştur : Bu merhaleler, donuk bir şema değildir, içinde çeşitli şekil kuvvetlerinin birlikte tesir ettiği ve hepsine aynı derecede dikkat edilmesi gereken canlı bir yapıdır. Bunun için PETSGH, dram şeklinin dört ön şekilden meydana geldiğini görür :

1. Yabancı özellikleri gitgide artan bir taklitten, maskeyi bağımsız kılmağa kadar götürülen mimik sahne oyunundan,
2. Koro unsurunu bağımsız kılmak imkânını veren lirik sözlerden ve koroların refakat edebildikleri kült hareketlerinden,
3. Sadece bir konuşma tarzı olmayıp, yaşama şekli olarak da dramatik bir şekilde verimliliğini gösteren iki kişi arasındaki tartışma dialoglarından.

Fakat buna rağmen anlatan bir hareket, muayyen bir uzunlukta ve ehemmiyette iç bağıncı verince, maske oyunu, koro unsurları ve dialog şekilleri birleşir ve dramı meydana getirirler. Şekil anlayışı birarada tesir ederek muhtelif yapı şekillerini kurduklarından, bunları imkânları içinde aydınlatmak gerekir. Dramın yapısı için olay, kendisini doğrudan doğruya koro unsurlarında gösterdiği gibi, bir ideal olay, anlatılabilen olaya tabi olan dramın hareketi kadar müphemdir. Dramatik figürlerin dünyası, maske ile verilmiş olan imkânları geliştirebilir. Nihayet olay, hareket ve figürler, ancak dramatik konuşma ile değerlendirilir. Edebî şekillerin bu çok bölümlü yapı birliğine uygun olarak, gerçekleşme imkânları büyük bir çeşitlilik gösteriyor; çünkü bu yapı unsurlarından da her biri çeşitli renkler verebiliyor. Yalnız başlarına olduğu gibi öteki unsurlarla da birlikte tesirde değişik bir ağırlık olabilir. İç olayın veya dış hareketin hâkim olmasına göre mimik oyunlar mı bağımsızlaştırılıyor, yoksa konuşma illisionu mu aranıyor. Her defasında bir başka dram tipi meydana gelir. Böylece edebî şekiller, esaslı şekil dilini ve şekil çoğunluğunu aydınlatmağa yardım eder. PETSCH, burada tesir eden en değişik şekil unsurlarında, nevi münasebetinde, insanın vaziyet alışına ve tasvir anlayışına yardım eden konkre bir yapı meydana gelen o edebî şekil dünyasını WALZEL'in yüksek matematiğini aşarak aydınlatmağa çalışmıştır.

PETSCH, zamanı olmiyan ve tamamıyla umumi şekillere uyan umumi esas kavrayışlara inhisar etmiştir. Öyle ki, insanın tabii hareketlerinin tarihçesini bir yana bırakıyor ve bununla devrin üslûp şekillerini de dikkate almıyor. Dramın edebî esas durumuna bakarak: *Muhteva bakımından tezatların hangi cinsten olduğu bahis konusu değildir* derse, o zaman hayat anlayışının tarihi kesinliği önünden geçiyor demektir. Bununla da burada,

problem ve fikir tarihi alanındaki karşılıklı birlik tehlikeli gibi görünür. Edebiyat, hayat anlayışının organı olarak ehemmiyetlidir, çünkü her şeyi kavratan organı, dikkat istemediği halde, hayat muhtevalarını tavassut eder. PETSCH de gerçi bir hayat anlayışına bir münasebet tespit ediyor, ama onda bu hayatın tarihi gelişmesinde şekli yaratan kuvvetler sorulmadan sadece organlar bahis konusu oluyor. Devirlerin üslûp şekilleri de bunun için onda, nevi şekilleri karşısında arka plânda kalmıştır.

Devirlerin üslûp şekillerini ön plâna alan ancak *Paul Böckmann* oldu. *Formgeschichte der deutschen Dichtung* (Alman edebiyatının şekil tarihi) adlı eserinin henüz daha birinci cildi çıktı.<sup>1</sup> Bu eserinde o, ilk devirlerin şekil isteklerini ve şekil imkânlarını araştırır. Meselâ : Alman edebiyatının başlangıçtan bu yana olan gelişmesinde ilk öz karakterinin zirvesine Ortaçağın hükümdarlar devrinde ulaşmıştır. *Speyer* (Kes. 1), *Worms*, *Mainz*, *Bamberg*, *Naumburg*, *Braunschweig* ve *Magdeburg* katedralleriyle geniş bir şekilde gelişen roman üslûbunu, edebiyatı da kesin bir şekilde yönelten bir nesil yaratmıştır. Kiliselerde muhtelif eşya üzerindeki figürler, haçlar, mezar kapakları, pencere camları ve minyatürler, hepsi ruh ve fikir bakımından aynı sanatın özelliğini taşır: Yalnız Allah'a hizmet eden, bunun için de hayatın her türlü nimetlerini tasvirden feragat eden bir sanat, sadece insanın, mukaddes bildiği dinî konularla münasebetini işleyen bir sanat. Bu münasebeti açık bir şekilde gösteren o devrin çok güzel bir tablosu vardır. Almanlar, ilk devirlerinde, yabancı memleketlerin sanatlarına bilhassa Romalılara bakarak, şekil vermesini öğrendikten sonra bu sanatların üslûbunu kendi benlikleriyle yoğurarak, kendi anlayış ve duyularına göre mânalandırarak kendilerine öz bir şekil yaratmışlardır. Bu tablo, bu şekli çok iyi gösterir ve büyük bir duvar resmi değil, küçük bir minyatürdür (Res. 2).

Bu minyatürde hükümdar, incilerle süslü bir papa kıyafeti içinde, başında da bir taç olarak tahtında oturmuş, bir yanına din adamlarını, öte yanına da dünya işlerini koruyacak olan şövalyelerini almıştır. Hepsi hükümdara bakar, gözlerini ondan ayırmaz, hükümdar ise onların bakışlarını aşarak uzakları arar. Bu uzağa bakış, ilerisini görmek isteyen, din ve dünya işlerinin birleştiği anı hesaplamağa çalışan bir bakıştır. Bunun içinde işte o, yanındakilerden daha uzağı görür; daha büyük ve daha yüksektedir; çünkü sağında duran ve üzerlerindeki rahip cübbeleriyle kendilerini tanıtan din adamları gibi elinde yalnız İncil tutmaz, yalnız hıristiyanlığı korumakla mükellef değildir. Solunda duran ve gene kıyafetleriyle, pelerinleriyle ancak kendilerini tanıtan dünya işlerini koruyacak şövalyeler gibi de silâh taşımaz. Yalnız dünyasını korumakla da mükellef değildir. Onun bir elinde hükümdarlık asası, öteki elinde de bütün bir devleti sembolize eden, üzeri haçlı bir dünya küresi vardır ve bunları o,

<sup>1</sup> Hamburg 1949.

yukarıya doğru tutmaktadır: kalkındırmak, yükseltmek istediği dünya, gerçeğe dayanan inançlı bir dünya olduğunu gösterir.

KARL DER GROSSE (Charlmagne) devrinden bu yana bütün çalışmalar, din ile dünya işlerini birleştirmeye doğru götürüyordu. Hükümdar da ancak, bu iki unsuru birleştirirse kuvvetli olabilecektir. Bunun için onlarla beraber çalışmak, onlara güvenmek zorunda idi. Hükümdar OTTO III. bu iki çeşit insanı yanına alır ve ancak onlarla birlikte hükümdarlığını sürebilir. Bu bütünü üslup belirtmektedir: Şövalyelerin pelerin ve silâhlarının çizgileri, yukarıya doğru sert bir şekilde uzanmakta, buna karşılık hükümdarın omuzlarını örten pelerininin geniş kıvrımları, bu sert çizgileri yumuşak bir şekilde karşılamaktadır. Çerçevenin ufki ve şakulî çizgileri de böylece birkaç defa tekrarlanmaktadır. Hepsini bir çatı ile örtülü iki sütun arasına alınmıştır. Sütunların önünde duran şahıslar da sanki bu sütunların içine girmek üzeredirler. İki sütun arasına çekilmiş olan perde, bir kapı tesirini verir. Bu kapı zaman ve mekânı aşan iklimlere işaret eder. Böylece resmin mânası, şeklin bütünü ile derinleştirilmiş olur: Din ve dünya işlerini şahsında birleştiren hükümdar, sadece bulunduğu yerde değil, her yerde hüküm sürecektir. O, sadece bendelerinin değil, her şeyin üstünde bir taht kuracaktır. Dâva da buradadır. Alman Ortaçağ anlayışdır bu.

Edebiyat alanında KUONRÂT'ın *Rolandslied'i* aynı anlayışa şekil vermiştir. Bunda hükümdar KARL DER GROSSE (Charlemagne), yeryüzünün bütün olaylarına bir düzen veren büyük bir hükümdardır ve Ortaçağ hıristiyanlık şövalye ideallerini şahsında birleştirmiştir: Yeryüzünde Allah'ın vekilidir o, vazifesi de: insanlara hakiki Allah'ı tanıtmak ve putlarla, putperestlerle, dinsizlerle çarpışarak onları yenmektir. O, bir yandan Allah'a bağlıdır, Allah'a hizmet eder, öte yandan da kendi adamlarına bağlıdır, onların hizmetkârıdır. Onun 778 yılında İspanya'da hıristiyan olmıyan Araplarla çarpışan kahramanları, XII. yüzyılın haçlı şövalyeleridir. Bunlara, haçlı seferlerin hıristiyanlık anlayışları verilmekle, her biri ideal hıristiyan şövalyeleri olarak gösterilir; hareketlerinde, kahramanlık olaylarla hürufeye ait olaylar içiçe örülür ve yalnız olaylar değil, figürler de gene sembolik bir mahiyet alır. Menfi bir olay bir müspeti, menfi bir tip de müspet bir tipi ortaya koyduğu gibi bu sembolik figürlerin belirebilmesi için, hükümdarın sadık şövalyeleri arasındakilerin varlıkları, ancak kendilerine aykırı olanlarla belirir. Şövalye meziyetleri de ancak bu meziyetlere aykırı olanlarla seçilir.

KARL DER GROSSE (Charlemagne) nin bir yanında *Rolant*, öte yanında da *Genelun* vardır. Bunlar oniki seçkin şövalyeleri arasında bulunan kahramanlardır. *Rolant*, eski Germanların *Gefolgschajt* (bir baş altında toplanan küçük birlikler) hayatının mümessilidir. *Genelun* da *Sippe* (aile, akı aba, soy) çevresinin mümessilidir. Birinci tip, büyük ideallerin tipidir. İkinci

cisi de dar menfaatlerin tipi. Bu iki tip birarada bulunduğu müddetçe, daima hainlik doğar.

*Genelun*, *Rolant'ın* annesi ile evlenmiş, ondan bir oğlu olmuş, bir üvey baba rolündedir. Bütün endişesi: üvey oğlu *Rolant'ın*, mirasına hak iddia edip henüz daha reşit olmadığı için miras payını ağabeysine karşı müdafaa edemeyecek olan asıl oğlunu bu mirastan mahrum bırakacağıdır. Onun *Rolant'a* olan düşmanlığı da bu akrabalık, bu miras ve mal mülk hırsından ileri geliyor. İspanya'ya bir elçi gönderilmesi gerektiği zaman, hükümdar, şövalyeleri arasından *Genelun'u* seçer. Bunun üzerine de *Genelun*, fena halde hiddetlenerek bu işte *Rolant'ın* parmağı olduğunu söyler; çünkü İspanya'ya gönderilen her elçi, Araplar tarafından öldürülmüştür. Kendi de şimdi ölecek ve böylece üvey oğlu mirasına konacaktır :

*Nu hât mich der herre Rolant  
uz disme rîche versant,  
daz ich unter den heiden irsterbe  
und ime daz erbe merde. (1384)*

Bu kötü düşünceler, tamamiyle mensup bulunduğu birlik nizamı ile aile, akraba nizamı arasındaki çarpışmadır: Bir yandan başbuğunu dinlemek zorundadır, öte yandan da akrabasına karşı isyan etmektedir. Ondan ne pahasına olursa olsun intikam alacaktır. Böylece en yakınına karşı duyduğu bu intikam hırsı ile *Genelun*, birliğine karşı sadakatini kırar; bu hükümdarına karşı da bir ihanet olur. Onun ilerideki bir durumu da hatta bir hareketinde açıkça belirir: hükümdardan elçilik eldivenini alırken, eldiveni düşülür :

*Der Kaiser bevalch ime sînem stap;  
also er ime den hantschâch gab.  
er liezen nidir vallen.  
Daz misseviel in ailen. . .  
Si sprâchen, iz were ein ubil zeichin. (1433)*

*Genelun'un* bu hırsı, gerçekten de hükümdarına hainlik yapmağa kadar götürür: Düşmanları *Rolant'ın* ordusunu ifşa eder. Bu aynı zamanda hükümdarına hainliktir. Hain insan, ergeç cezasını bulur.

*Rolant'a* gelince: O ne tarihi bir şahsiyettir, ne de fert olarak mühimdir. O, sadece sembolik bir şekilde yükseltilmiş bir figür olarak yüksektir. Hain *Genelun'un* mukabil oyuncusu olarak bir mânası vardır. Bu da onun hareketlerinde belirir. Fakat sembolik şekil veriş tarzı onun hareketleriyle birlikte hâkim olan inancının ana kuvvetlerini de göstermeğe çalışır. Bunun için *Rolant* içinde bu kuvvetlerin ideal bir şekilde birleştiği bir şahıstır. Şekil veren kuvvetler değil, o figürü aynı zamanda da mânalandıran kuvvetlerdir. Bunun için de işte burada resim ile mânanın birleşmesi gerekir.

Bu resim ile mânanın nasıl birleştiği *Roldnt'in* hükümdar dan, İspanya topraklarının idaresini eline alış tarzından da anlaşılır : *Rolant*, bayrağı sıkı sıkı yakalar ve âdeta yemin edercesine : *Genelun'un* eldiveni gibi elimden öyle kolaylıkla düşmeyecek, der :

*Der van ne scol mir nicht sd lichte enphallen,  
so der hantscûch Genelune. (3212)*

*Rolant'in* bayrağı, *Genelun'un* da eldivenleri alış şeklerinden, vefa ve vefasızlık, sadakat ve hainlik sembolik bir şekilde gösteriliyor. Bununla da aynı zamanda hikâyenin ruhu açıklanıyor. Burada şahsi bir hayat durumunun şahsi bir mânası yok, aksine tek figürü, bir tipe yükselten işaretsiz bir mânalandırma ve bu mânalandırmadan bir hoşlanış var. Öyle ki, bu şekil kendi kendine konuşuyor ve karşısındaki zıt şekille mânayı içe çeviriyor. *Rolant*, aile ve akrabalık menfaatlerini bir yana bırakmış, hakiki miras olarak ancak Allah'a imanı tanıyan, hükümdarına ve devletine bütün sadakatiyle hizmet eden, memleket birliklerinin mert şövalyesi olarak plâstik canlılığıyla yaşıyor.

Şövalye ideallerinin ve iman kuvvetlerinin birliğini gösteren böyle plâstik bir eser de Bamberg katedralindeki *Der Reiter* (Atlı) heykelidir (Res. 3). Bir çok kimseler, onun bir hükümdar olduğunu, bir çok kimseler de bir aziz olduğunu iddia ettiler ve onu kiliseye aldılar. Sanat tarihçisi PINDER ise ona düpedüz *şövalyelik ruhunun sembolü*, dedi.<sup>1</sup> Bu heykelin bir hükümdar olduğuna, başındaki tacından hükmedilmiş olmalı. Halkın görüşüdür bu. Bir aziz olduğu da çatık kaşlarının altında uzakları arayan, âdeta Allah'ı görmeğe çalışan bakışlarından çıkarılmış olmalı. Bunu da muhakkak ki koyu din adamları söylemiştir. Fakat PINDER'in bu heykelde *şövalyeliğin ruhunu* görmüş olması onun sanat gözü ile ötekiler gibi muhtevaya değil de, eserin şekline bakmasından ileri gelmiştir. Figür atın üzerinde dimdik durmakta ve sanki henüz atın üzerine atlamış da derhal şövalyelere yakışacak bir poz almış gibi oturmaktadır. Bunu, mantosunun henüz daha kapanmamış olmasından, eteklerinin de halâ dalgalanmasından anlıyoruz; pelerininin kayışlarını da henüz çekmektedir. Bu şekilde ancak asil bir şövalye bir atla gidişe hazırlanabilir ve bu şekilde ancak asil bir şövalye at üzerinde oturabilir; keskin bakışları da onun, ancak bir şövalyelik idealine saplanmış olabilir. İçi sevinçle doludur. Bir ganimet elde etmiş gibi de sevinmektedir. Tamamıyla Siegfried tipinde bir figür. Fakat buna rağmen işte kilisede durmakta ve kilise havasını teneffüs etmektedir. Macar kralı I. Stephan, Bamberge geldiği zaman, burada bir kralın oturduğunu işitmiş ve onun muhakkak surette en büyük binada oturacağına hükmetmiş. En büyük bina olarak da karşısına Bamberg Katedralini görüp içeri girince karşısına kral olarak, kralı at üzerinde gös-

<sup>1</sup> Propyläen-Kunstgeschichte, cilt VI, S. 730.



Resim 1 : SPEYER



Resim 2 : OTTO III.



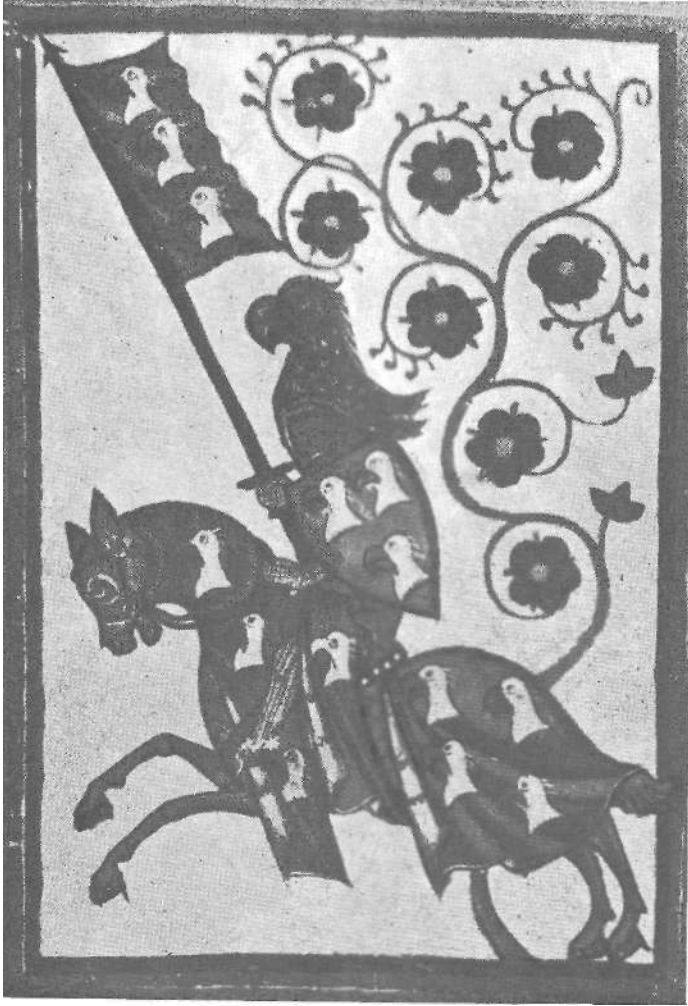


Resim 3: *Alli*

*Melâhat Özgü*



Resim 4 : WILHELM VON CAMBURG



Resim 5 : HARTMANN VON AUE

*Melâhat Özgü*



Resim 6 : WALTHER VON DER VOGELWEIDE

teren bu heykel çıkmış. Bu efsane de, dünya hükümdarının bu tapınakta bulunuşunu, din ve dünya işlerini birleştirmek isteyen bir ruh ve fikir dünyasına işaret etmektedir.

Naumburg katedralinin batı koro kısmındaki figürler de gene şövalyeleri andırır. Dramatik bir şekilde birbirlerine bağlı olan bu figürler arasında öyle birisi var ki, hem bu dünyanın, hem de öteki dünyanın adamıdır. Bu dünyada yaşamakla öteki dünyaya eğilir. Bu öteki dünya, din dünyası olmakla beraber, muhayyile dünyası da olabilir. Bunun için de işte insanı sanat bakımından olduğu gibi insanlık bakımından da çeker. Bu figür *Wilhelm von Camburg*'dur (Res. 4), bir aziz olmaktan çok bir şövalye. Elinde bir kalkan vardır. Fakat uzun ince parmakları kalkanı, kuvvetli bir şövalyenin tutuşu gibi değil, çok hafif, ancak üzerine değdiriyormuş gibi tutmaktadır. Elbisesinin kıvrımları aşağıdan yukarıya, ayaklarından başına doğru kuvvetli bir sel halinde fıskırmakta ve sağ kolu üzerinden geçerek boynuna dolanmak üzere vücudunun üst kısmını örtmektedir. Kolu boyunca uzanan kıvrımlar, korkmuş da birdenbire örtünmüş tesirini verir. Bu kıvrım hareketinin seli, kalkanın düz, üst kenarında, bir şeyin arkasına gizlenir gibi kaybolur. Figürün yüzü güzel değildir. Geniş ve düpedüzdür; hiçbir kırışığı, hiç bir çizgisi yoktur. Dışarıdan sanki hiç tesir almamış gibidir. Böyle olduğu halde manalı düşünüyormuş da birdenbire rahatsız edilmiş, düşünceleri altüst edilmiş, hayal dünyasında yaşıyormuş da, birdenbire realiteye çağrılmış gibidir. Kaymış olduğu öteki dünyasından, bu yana geçmek istemiş de bir türlü doğrulamamış gibidir. Bütün mânayı geniş alınının arkasında aramak gerekir. O, hem aziz, hem şövalye, hem de hayalleri peşinde koşan bir şairdir. Ortaçağ *Mittelhochdeutsch* (Orta-Yüksek-Almanca) devrin şairleri bundan güzel tasvir edilemez, mahiyetleri, varlıkları bundan açık anlatılamaz portreleri bundan kuvvetli çizilemez.

Staufer'ler<sup>1</sup> devrinin Ortaçağ edebiyatı için de mühim olan, bu türlü şartlar ve bu türlü vaziyet alışlardır. Burada da meselâ: Bamberg ve Naumburg katedrallerindeki figürler gibi, doğrudan doğruya insan figürlerine raslanır. WALTER VON DER VOGELWEIDE, WOLFRAM VON ESCHENBACH ve GOTTFRIED VON STRASSBURG, eserlerinde, belli başlı insan tiplerini, bütün özel çizgileri içinde yaratmışlardır. Bunlarda, şaka, derin mâna, şahsi hüküm ve şahsi tecrübe öyle büyük bir emniyetle konuşur ki, onlarda bütün yüzyılları aşan, bir defaya mahsus özel bir karakter sezilir. Fakat buna rağmen eğer biz sadece bu insan yakınlığını mühim görürsek, haksızlık etmiş oluruz; çünkü Naumburg katedralindeki figürler, nasıl koro'nun duvarına ait iseler, WALTHER VON DER VOGELWEIDE, yahut da WOLFRAM VON ESCHENBACH'in bu şahsi çizgileri, Ortaçağ edebiyatının bir bütünü içine aittir. Bu da kendine bir şekil dili ile öz bir mekân yaratır. Fakat son devirlerinde, onlar da bu şahsi istekleri için

<sup>1</sup> *Hohenstaufen* 1138—1254 yılları arasında Almanya'da sıra ile hükümdarlık tahtına geçen prenslik hanedanı.

yazmadılar. Onlar vazifelerinden o derece emindiler ki, şahsî hatlarını miğferlerinin altında gizleyebiliyorlardı ve sadece arma işaretiyle konuşuyorlardı; mimik oyunu henüz daha şiirini yapmamıştı; çünkü eserler, samimi bir kavrayışın ifadesi oluyor ve insanlık tarafları, muhtevalarına hakim gözükyöyü.

XIV. yüzyılın *Manesische Liederhandschrift* adlı bir şiir elyazmasının minyatürleri de gene dünyanın dış konularını işlemekle beraber insanın iç hayatına da şekil vermiştir. Her biri, bu devirde şövalyeliğin hayatından çeşitli tablolar verir. Renk ve çizginin sembolleriyle bu hayatın içine nüfuz eder. Resimler, birşeyi anlatmakta, şövalye ile asil kadını *minne* (âşık) rollerinde göstermekte, şövalyenin çarpışmasına, macerasına işaret etmektedir. Bildiğimiz tabiat gerçeklerinden de mümkün olduğu kadar kaçınmıştır. Başlı başına hiç bir gerçeği tasvir etmez. Böyle olduğu halde gene her biri manalı, ehemmiyetli, kısa işaretler, sembollerle konuşur. Bu işaretlerin ancak bir düzlüğe ihtiyaçları vardır. Bir mekânı şekillendirmedikleri için de bu resimleri gene işaret ve sembol olarak okumak gerekir, kompozisyon brensipleri *Wappe* (arma) kompozisyonudur.<sup>1</sup> Her figürün adına, mizacına uygun bir arması vardır ve bu arma, figürün yüzünden veya karakterinden çok daha ehemmiyetlidir. Meselâ: Ortaçağ şairlerinin, en büyüklerinin başında HARTMANN VON AUE gelir. Onun arması şahane mânasına gelen ve yalnızlığın, inzivanın sembolü olan kartal başıdır (Res. 5). Bu resim, aslında, sadece bir *Turnier* (mızrak döğüşü)ne çıkan bir şövalyeyi gösterir<sup>2</sup>. Başındaki miğfer, büyük bir kartal başıdır. Bu onun yüzünü bile örtmüştür. Bu kartal başı, elinde tuttuğu bayrakta, kalkanda ve atının örtüsünde tam ondört defa tekrarlanmıştır. Yukarıda sağ köşeyi doldurmak, aynı zamanda da açık havada olduğunu hatırlatmak için etrafını süsleyen sekiz çiçek de bu kartal başı şekline uygundur. Kendini *minne*'ye vermiş olan şövalyenin üç dünyası bu "alâmet farika" içine gizlenmiştir. Görünen bir dış hayatı ile beraber görünmeyen bir iç hayatı olduğunu belirtir.

Bu devrin sonunda lirik bir şair olan WALTHER VON DER VoGELWEIDE'yi gösteren minyatür de (Res. 6) gene tamamiyle adına ve karakterine uygundur. Onun için şiir, bir kaya üzerinde oturduğunu, bacak bacak üstüne attığını, dizine dirseğini dayadığını, çenesini ve bir yanağını avucunun içine aldığı terennüm eder :

*Ich saz uf eine steine  
und dahte bein mit beine,  
dar uf sazt ich den ellenbogen  
ich hete in mine ein min wange.*

Bu poz tamamiyle düşünen bir şairin pozudur. Şair düşüncelidir; çünkü o, tanrı, şeref ve mülkiyet değerleri alanında sadece devlet ve hü-

<sup>1</sup> Asillerin ve tanınmış hanedanların özel alâmetleri, asalet arması.

<sup>2</sup> Ortaçağ şövalyelerin çarpışma oyunu, bir nevi spor yarışması.

kümdarlık fikrinin değil, sadece saf hıristiyanlığın, politikaya karışmayan ana kilise anlayışının değil, bütün saray kültürünün tehdit edildiğini göstermektedir. Bunun için işte şair burada, devletinin kapısı önünde bir bekçi gibi oturmakta ve vicdanını dinlemektedir. Bir bekçi hali, tavrı ve gelenegi ile sanki az sonra kalkacak ve hükümdarının huzuruna çıkacaktır: Ona "hükümdarım, ben Allah'ın habercisiyim, sana Allah'dan haber getiriyorum" diyecektir :

*Her keiser, ich bin fron bote  
und bring iu boteschaft von gote...*

Ressam burada bir idil tesiri vermek istemiyordu herhalde. Minyatür fazla süslü değildir. Fikir derinliğini ifade için hatta çok boş yer bırakılmıştır. Yanında sadece büyük sadık şövalyeliğin alâmeti olan kılıcı vardır. Öteki silâhlar uzakta ve arma olarak kendi adına izafeten kuş resmini taşımaktadır. Bunlar bir şövalye olan efendisine aittir. Efendisi hükümdar *HEINRIGH'dir*. PHILLIP ve OTTO'nun değilse bile, II. FRIEDRICH'in şahsında bulunduğu şövalye-hükümdar HEINRICH'dir.

Ortaçağ heykelinde ve resminde gördüğümüz gibi Ortaçağ edebiyatının belli başlı eserlerinde de tipler, bu devrin plâstik sanatlarındaki çizgileri içinde yaratılmıştır. Bunlarda da renk, çizgi, sembol konuşur ve hepsi Ortaçağ edebiyatının birliği içine girer. Bu çağın Orta-Yüksek Almancası ancak bir şekil dili olabilmiş ve kendine öz, daha dar bir mekân yaratmıştır. Bir mekân içinde edebî eserleri incelemek, bir mekân içinde işleniş tarzlarını öteki sanatlarıkiyle kıyaslamak ve bir mekân içinde üslûp birliğini tespit etmek, son yılların edebiyat araştırmalarında açılan yeni ufuklar olmuştur.