

# ALMAN KLÂSİSİZM'İNDE SANAT ANLAYIŞI

Dr. MELÂHAT ÖZGÜ

Alman Dili ve Edebiyatı Doçenti

Edebiyatımız yıllarca Fransız edebiyatının hakim estetik prensiplerinin tesirinde kaldığından ve o prensiplere göre mahsullerini verdiği için, edebiyat mesleklerini yalnız Fransız edebiyatı içinden kavramış bulunuyoruz.<sup>1</sup> Fransa'da birbirini takip eden edebî mesleklere hareket noktası olan klâsizm, bizim edebiyatımızda 'yankısını pek bulmadığı halde, Tanzimat devrinde Bossuet, Racine, ve Moliere gibi Fransız klâsiklerinden dilimize çevrilen bazı eserlerle, bizde klâsizm tâbiri, tamamiyle Fransa'da anlaşılan mânasiyle yerleşmiştir; halbuki klâsizmin, geniş anlamını, yani dünyaca bir şahsiyet sayılan muharrirleri içine alan, geçmişin bütün cereyanlarını kasteden anlamını bir tarafa bırakacak olursak, sadece muayyen bir devir için tipik bir sanat şekli olan, müsavi bir. mükemmeliyetle, aynı idealle yazan muharrirler için kullanılan klâsizm'in dar anlamını, muhtelif milletlerde birbirinden çok farklı olarak görüyoruz, İşte bu farkı "belirtmek için klâsizm'i, birde Alman edebiyatı içinde, onun sanat anlayışını inceleyerek göstereyim. Gerçi Alman klâsizm'i, Fransız klâsizm'inden gelişmiştir; fakat neticede tamamiyle kendine has bir renk almıştır. Onun bu renk değiştirmesindeki sebeplerini, ancak geliştiği yolun muhtelif merhalelerini gözden geçirmekle anlayabiliriz. Alman klâsizm'i, Fransız klâsizm'inden ne aldı? Akıl ve kanun onun bütün varlığını . teşkil edebildi mi? His ve hayali ne suretle içine aldı? Şekli nasıl kavradı? Bugün Alman klâsizm'i deyince ne anlıyoruz? Onun zirvesini nerede buluyoruz? İşte bu sorular, bize Alman klâsizm'inin nasıl geliştiğini aydınlatacak, aldığı renkleri etraflıca belirtecektir.

\*

\* \*

Fransızlardan Boileau, " *Mektuplar* „ 1<sup>2</sup> ve " *Şiir Sanatı*„<sup>3</sup> ile ortaya koyduğu klâsizm'in ana prensiplerinde, bilhassa *tabiat* ve *gerçek* kelimeleri üzerinde durmuştur. Süslü, yapma şeyleri gayri tabii ve sahte buluyor, fakat *tabiat* ile de Fransızca kavramıyla " *raison*„u kastediyordu : aklın ihtiraslar üzerindeki hakimiyetini.

<sup>1</sup> Karş. Suut Kemal Yetkin, Edebî Meslekler, 2 inci baskı, İstanbul Remzi Kitabeyi.

<sup>2</sup> Boileau, L'Épître, Societe Les Belles Lettres Paris 1939.

<sup>3</sup> Boileau, L'Art Poétique 1974 Societe Les Belles Lettres Paris 1939.

Boileau'nun bu görüşü Almanya'da büyük bir hayranlık uyandırdı. Başlıca, mümessilini Gottsched'de buldu. Alman akılcılığı Gottsched ile başlar; bir uyanış hareketidir (Aufklärung).

Gottsched, Boileau'dan piyade, onun talebesi olan Rene Le Bossu'den istifade etmişti. Boileau'nun "*Şiir sanatı*" 1674 de çıktı. Bir sene sonra da Le Bossu'nün "*Epik şiir üzerinde yazılar*," 1 yayımlandı<sup>4</sup> ve Almancaya çevrildi. Gottsched, Le Bossu'den, her şeyden önce sanatın en mühim *gayesinin* öğretmek, faydalandırmak olduğunu öğrendi. Bu gaye de, sanatın mahiyetini araştırmaya doğru götürdü ve fikirlerini, Alman klâsisizm'inin temelini kuran "*Şiir sanatının tenkid*"<sup>5</sup>, adlı eserini yazdı.

Akılcı, yani rationalist sanat kavrayışı, sanatı, *kültürün* bir tezahürü olarak alır. Gerçek şair, kültürlü bir insandır. O, bu kültürü, keskin zekâsı, sağlam aklı ve kuvvetli muhayyilesi ile eşyayı tetkik etmek, insanları tanımak suretiyle elde eder. Fakat kuvvetli muhayyile sözü arkasında, bir kayıt vardır: muhayyilenin dizginleri, sağlam akim elinde bulunacaktır; yani akıl muhayyileyi zaptedecek; fakat nasıl?

Akıl muhayyileyi, tesbit ettiği *muayyen kaidelerle* zaptedecek. Sanatçının *zevki* de iyi olacak, yani bu kaidelere tâbi olacaktır. Onun zevki bu kaidelere uyduğu nisbette *iyidir*. Bunun için zevk ve zevksizlik doğuştan olamaz. *Zevki terbiye* etmek lâzımdır. Gençlerin eline erkenden iyi kitaplar verilmeli, kabiliyetler en ince bir şekilde geliştirilmeli, iyi örneklerle zevkleri yontulmalıdır. Böylece *kültür, aklın kültürü*; ideali *de ahlâk* oluyor; ve akılcı, yani rationalist bir sanat görüşüne dayanıyor.

Bu görüş, bir Cereyan olarak *akıl idealizmi (Vermitidealismus)* adı ile anılıyor,<sup>6</sup> çünkü ideal olarak kendisine aklı almıştır. *Platon'un* (Eflâ-tun'un) ideasıyla kıyaslayacak olursak, orada *ideal*, görünmeyen, içinde yaşadığımız âleme üstün olan bir *ülkü* ancak güzel olabiliyordu. Burada da *ahlâk* gibi aklın meydâna getirebileceği şeyler ideal olduğuna göre, ancak, insanlara yarayan şeyler iyi ve güzel sayıldı.

Gerçekten de bu devrin bütün nâzariyecileri *Horatius'un* :

"*Sanat'ın gayesi öğretmek ve zevk vermektir* „  
cümlesini kendilerine düstur olarak aldılar.

Bu düstura göre ahlâkî bir şey öğretmeyen eser, sanat eseri olmayıyordu. Hristiyanlık bu tefsiri değiştirmede. Sanatı dinin yüksek gayelerine âmâde kıldı. Fakat bu tefsir mahiyeti itibarıyla açıktı. Rationalist. bir tefsir olduğu için, rationalizm'e çok elverişli geldi ve sanatın mahiyetini, nevilerini, ayrı ayrı normlarını tâyin ettirdi.

<sup>4</sup> R. Le Bossu, Traite du Poeme epique.

<sup>5</sup> J. Chr. Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutsehen, Leipzig.

<sup>6</sup> H. A. Korff, Geist der Goethezeit, 2 Bde. Leipzig 1923-30 Vrlg. Weber.

Sanatın, insana zevk verebilmesi için, üzerinde bir *tesir* yapması lâzımdır. Bu *tesir*, ne kadar kuvvetli olursa, onun sanat derecesi de o kadar yüksek olur. Şu halde sanat eseri meydana getirebilmek için nelerin en kuvvetli *tesir* yapabileceğini araştırmak gerekiyordu.

Eskidenberi insanın üzerine en kuvvetli tesiri, *mucizelerin* yaptığı görülmüştür.

Üç türlü mucize vardır:

1. Tanrılar ve ruhlardan gelen mucize.
2. İnsanlar ve onların hareketlerinden gelen mucize.
3. Hayvanlar ve cansız varlıklardan gelen mucize.

Tanrılar ve ruhlardan gelen mucizelerin mümkün olduğu kadar az kullanılması isteniyordu; çünkü akıl, Tanrı'yı meleğ'i ve şeytanı kabul edemezdi; akıl-insan da, bunların hiç birine inanamazdı. Sonra halledilemiyen dâvaları, çözülemeyen düğümleri, beşer üstü kuvvetlere bırakmak, onların yardımını istemek, sanatçının beceriksizliğine bir delil olabilirdi.

İnsanlardan ve onların hareketlerinden doğan ikinci nevi mucize ile, sanatta karakterleri idealize etmek kastedilmektedir. "*Sanat harikulade insanları sever,*, fakat burada da ifrata varılmamalı, gerçekten, tabiatın ayrılmamalı. Gayri tabii karakterler çizmemeli. Mucize de her bakımdan tabiatın hududları içinde kalmalı, onun üstüne çıkmamalıdır.

En iyi ve en makul mucize ise, hayvanlar ve cansız varlıklardan gelen mucizedir; çünkü bunlar tabiatın mucizeleridir. Tabiatın mucizeleri en mükemmel mucizelerdir. Sanat, bunlarla tesir yapmalıdır. Gottsched burada, gerçek tabiat ile mucizeyi karıştırmıştı. O, mucizeyi tabiatın gösterilerinde arıyor, tabiat üstü veya tabiat dışı bir mucizeye yer vermiyordu. Fakat tabiatın mucizeleriyle de iyi bir tesir yapabilmek için, iyi vasıtalarla ihtiyaç vardı. Böylece en iyi tesir yapabilecek en iyi vasıtalar araştırıldı. Gayeye -varabilmek için "ne gibi bir *vasıta* kullanmalı?,, sorusu üzerinde duruldu.

Güzel sanatların, resmin, musikinin şiirin vasıtaları birbirinden çok farklıdır. Ressam fırça ve boya kullanır. Musikişinas ölçü ve ahenge bakar. Şair ise kelime ve sözleri düzenler. Fakat nasıl?

Bu sual, araştırmacıları *teknîğe* doğru götürdü. Bunun için de sanat, bu devirde teknikten başka birşey ifade etmedi. Bütün cehit gayeye hizmet için yaratmaktı. Bu görüşle Voltaire'in sözü çok yerindedir. O, okuyucularını tatmin edemediğini görünce, eserlerinde derhal değişiklik yaparmış» çünkü kendi için değil, onlar için yazarmış, kendi hislerini değil, onların hislerini ifade etmesi lazımmış:

"*C'est pour lui et non pour moi que j'ecris; ce sont ses sentiments et non les miens, que je dois suivre.*

Bütün sanatların tekniği ayrı ayrı olmakla beraber, hepsinde zihniyet birdi, hepsi *tabiatı* taklit ediyordu. Bunu da üç tarzda yapıyordu:

- 1 Herhangi bir şeyi gördüğü gibi tasvir ediyor.
- 2 . Onun hatlarını ve karakterini çiziyor.,
- 3 . Eserin ruhunu verecek olan hikâyeyi, yani konuyu ( Fabel'i ) buluyor.

Sanat eserini bu üçüncü tarz meydana getirir ve edebiyatın en yüksek nevîni verir: Epope ve dramın özünü konu teşkil eder. Bu sebepten bir sanat eseri meydana getirmek için yürünecek yol şudur:

1. Her şeyden önce, eserin özünü teşkil edecek olan ahlâkî bir cümle ele alınacak; bu cümle hangi gayeye hizmet edecekse, ona uygun olacak;

2. Sonra ele alınan ahlâkî cümleye umumî bir hadise, yani herkesin başına gelebilecek bir vak'a uydurulacak; bu vak'anın hareketi bu ahlâkî cümleyi kuvvetle belirtecek, öyle ki, erişilmek istenilen gayenin derhal göze çarpması şarttır.

3. Sonunda bu hadise bir kılıf içine sokulacak, girdiği kılıfa göre de Âsop nev'inden ya bir efsane, ya bir epope, ya bir trajedi yahut da bir komedi olur.

Bu şemaya göre en iyi olarak Âsop nevinden efsane işlenebildiğinden, bu devir için edebiyatın en yüksek sanat nevî efsane idi. Lirik şiirler, bu efsanelerin yanında ikinci derecede kalıyordu.

Fakat çok sürmeden Gottsched'in Fransız tesiriyle ortaya koyduğu bu fikirler *İngilizlerin tesiri* altında kaldı. Bu sıralarda (1732 de) Milton'un "*Kaybolan Cenet,,i* (Paradise lost) tercüme edildi. Milton'un *muhayyilesi* kuvvetliydi. Eserinde de buna geniş bir yer vermişti, İşte bu tesirle Alman klâsisizm'inin ufukları genişledi. Bu yeni ufuklar İsviçreli Bodmer ile Breitinger'in eserlerinde işlendi. Bunu Leibniz'de kuvvetlendirdi:

Leibniz'e göre: Dünyamızı meydana getiren en ufak parçalarla, başka bir nizam altında sayısız dünyalar meydana getirilebilirdi. Başka bir dünya değil de, bizim dünyamızın meydana gelmesindeki sebep, yaratıcının iradesinde, mümkün dünyaların en mükemmelini tasavvur edebilmek için kuvvetli bir muhayyileye ihtiyaç vardı. Halbuki Gottsched kudretin bittiği yerde, muhayyileyi tahdit etmişti. Breitinger buna son derece geniş bir yer verdi. Muhayyile serbest hüküm sürebilirse ancak büyük bir kudret, kazanabilir ve ancak o zaman mümkün dünyaların en garip şekillerini içine alabilirdi.

*"Sanatın kökleri bu gerçek dünyada değil, muhayyilede, mümkün herhangi bir dünyada aranacak, yeni kavram ve tasavvurlarla onlara şekil verilecekti.,,*

İşte bunun içindir ki, Bodmer ile Breitinger mucizeye son derece ehemmiyet verdiler ve şiirin mahiyetini mucizede aradılar. En büyük mucize, en büyük şiiri verecekti. Şair, yeni varlıklar yaratacak, yahut mevcut varlıklara yeni vasıflar takacak, bununla şiir en yüksek merhaleye erişecekti. Bu yol da mübalağa ve ifratlarla dolu idi. Gottsched:

şiir sanatını, akim hakimiyeti altında yoğurmak ve muhayyileye az yer vermekle soğuttu. İsviçreli ise muhayyileye sonsuz bir yer açmakla, şiirin rengini ve çeşidini arttırdılar. Muhayyile artık düzenleyen akli dinlemiyordu. Onun da kendine göre istekleri vardı. Homer ve Milton gibi tablolar yaratmak istiyordu. Fakat bunların zevkli olması lâzımdı. Âkil, ahlâk yolundan muhayyileyi tahdit ediyordu. Bunun için zevkin terbiyesini baştan ele almak gerekti. Zevk nasıl terbiye edilecek? İyi zevk nasıl teşekkül edecekti?

*İyi zevkin kaynağını* Winckelmann Yunan sanatında gösterir. "Resim ve heykeltıraşlıkta Yunan eserlerini taklit üzerinde fikirler<sup>7</sup>, adlı ilk eserinde Yunan sanatının değerini şöyle belirtir: "*Umumî olarak Yunan şaheserlerinin en mükemmel vasfı, gerek tavırlarında, gerekse ifadelerindeki asîl sadelik ve sakin büyüklüktür.*", (Edle Einfalt und stille Grösse).

Denizin dibi, sathı istediği kadar dalgalı olsun, nasıl her zaman için durgunsa, eski Yunanlıların şahıslarındaki ifadelerde de, her iztirabın altında büyük bir ruh gizlidir. İşte muhayyilenin istediği büyüklük ve zevk, bu ruhlardadır. Bunun içindir ki, eski Yunan sanatı, örnek olabilecek yegâne sanat oldu.

Lessing, bu görüşleri en olgun bir şekilde belirtti, ve Winckelmann'ın Yunan sanatındaki "*Asîl sadeliği ve sakin büyüklüğü*", ispat için ileriye sürdüğü *Laokoon* heykel grubu üzerinde geliştirdi<sup>8</sup>,

Tanrı Apollon'un, baş rahibi olan Laokoon, Truva muhasarası esnasında, düşmanların kal'a dışında bıraktıkları, içi asker dolu tahtadan at, içeri alınmak istendiği zaman, "*bunda hileli bir oyun var, bu tahta atı kal'adan içeri sokmayınız*" diye bağırması, halk bunun üzerine duraklamış fakat o esnada, denizden büyük bir yılan çıkmış, rahibi iki oğlu ile birlikte, vücutlarına sarılarak boğmuş; halk da bunu, onun Tanrıların gazabına uğradığına atfetmiş. İşte Laokoon grubu bu vak'ayı tasvir etmektedir. Eserin ne zaman ve kimin tarafından yapıldığı malum olmamakla beraber, eski Yunan sanatına ait olduğu katidir. Daha ilk bakışta, eserde ruh heyecanı ve canlılık görülür. Rahibinin yüzünden heyecan, iztirap, korku ve bir taraftan kendini yılanı karşı korurken, öte taraftan küçük oğluna yardım etmek istediği sezilir. Sonra yılanın korkunç kuvveti karşısında *atlet* vücutlu rahibin adaleleri ve damarları acıdan doğan hırs ve gayzı ifade etmez. Laokoon, kendine hakimdir. En şiddetli acı içinde kıvrandığı halde bağırılmaz. Ağzı, sadece hafif, nefes alacak derecede açıktır. Buna rağmen ona

<sup>7</sup> Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der malerei und Bildhauerkunst, 1755, Original-Ausgabe 2 Bd. Stuttg. Hoffmannsche Verlags-Buchhandlung 1847.

<sup>8</sup> Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Lessings Werke hrsg. v. Fr. Budde n. W. Riezfer Berein-Leipzig Bong u. Co. IV. Teil.

içten sakindir, denemez. O halde Yunan heykeltraşların, şiddetli heyecanları ve ihtirasları böyle hafifleterek ifadelerindeki sebep nedir?

Winckelman bunu ahlâkî sebebe dayatır: Ruhun yüksekliğini ifade etmek gayesiyle Laokoon mermerde haykırmamıştır.

Lessing bu noktada ondan ayrılır. Onun için sebep ahlâkî değil, *bediîdir*. Yunan sanatının mutlak kanunu güzelliktir. Yunan sanatçıları ya ihtirasları ifade etmekten vazgeçecekler, yahut da onları güzel bir şekle sokarak ihtirasları daha aşağı bir dereceye indireceklerdir. Yunanlılar ikinci tarzı tercih ettiler. İfadeyi sanata feda ettiler. İztirapın şiddeti yüzün çizgilerinden belireceği ve evlat acısı yüzünü çirkinleştireceği için, heykeltraş onu bağırılmamıştır. Yunan heykeltraşları güzelliğin en yüksek ânını tasvir etmek istiyorlardı,, vücudu kıvrandıran bir iztirap güzellikle birleşemezdi. Bunun için acıyı hafifletmek, haykırmayı bir nefes alma şeklinde göstermek zoru vardı. Bu da haykırmamanın aşağı bir ruhun tezahürü olduğu için değil, yüzü çirkinleştirdiği, güzel çizgileri bozduğu içindi.

Sanatçı, eseri için gelişi güzel bir anı seçemezdi; şüphesiz, en zengin ânı seçecekti. En zengin an ise, muhayyilemize açık bir alan bırakan andır. Heykeltraş Laokoon'u sıkıntılı bir surette nefes alırken gösterirse, muhayyile onun bağırdığını, inlediğini tasavvur edebilir. Lâkin onu bağırmayan gösterirse, artık muhayyile için tasavvur edilecek bir şey kalmaz.

Vergilius'un Laokoon'u haykırdığı zaman, ağzını tamamiyle açar. Fakat onun ağzını açması, acaba yüzüne çirkinlik veriyor mu? diye kimse düşünmez ve biz onun ağzını ne şekilde açtığını görmeyiz; niçin görmeyiz? çünkü şiir, plâstik sanatların tabii oldukları kanunlardan büsbütün ayrı kanunlara bağlıdır. Şair bize göstermek istediği tabloyu bir âna toplamak zorunda değildir. Herhangi bir hadisenin inkişafını başından sonuna kadar, birbiri arka sıra takip eden anlarda gösterir.

Bir adamın iztirap çekerken bağırması, uygun olmasa bile, onun bir çok faziletlerini önceden bildiğimiz için bu geçici ânın hiç bir zararı yoktur. Şairden istenilen güzellik, karakter güzelliği, ahlâk güzelliğidir. Aynı şey heykeltraştan da istenilirse, hataholur, çünkü her ikisinin kullandığı vasıtalar ayrıdır. İşte Lessing, bu düşünce üzerinden asıl davasına varır :

*Sanatlar birbirinden nasıl ayrılır?* Bunun için de, sanatlar arasındaki hudutları göstermek lâzım geliyordu. Bu sebepten Şimonides'in "*Resmin susan bir şiir, şiirinde konuşan bir resim*," olduğu antitezinden hareket eder (*Die Poesie, eine redende Malerei, die Malerei, eine stumme Poesie*) ve neticede sanatların birbirinden taklit vasıtaları ile ayrıldıklarını ileri sürer.

Şiirde işaretler birbiri arka sıra, takip eder, resimde ise, yanyana dizilir. Gayeye varmak için sanatçılar, ortaya bir sürü kaideler koymuşlar ve bunları bütün sanatlara teşmil etmişlerdir. Bir sanatın şart-

ları, bütün sanatlara teşmil edilebilirse, o şartlar iyi olmaz. İyi şartlar, başlı başına tek sanata inhisar eden şartlardır. Bunun için de Lessing Plutarch'dan gayet güzel bir misal verir; "Bir anahtar ile odun kırmak, bir balta ile kapı açmak isteyen yalnız o âletleri kırmaz, aynı zamanda bu âletlerin vereceği faydadan zarar görür.,,

O halde, güzel sanatlarda bir iş bölümü vardır. Ressam, maddî konuları, maddî güzelliği gösterecek, fakat sükûnet halinde gösterecektir; çünkü onun vasıtaları mekân içinde yanyana dizer, Gayesi zevktir. Mekân içinde yanyana olan ve seyri insana zevk veren şey güzeldir. Şiir ise, maddî güzelliği, maddi konulan zaman içinde asla tasvir etmemeli, çünkü onun vasıtaları arka arkaya sıralar. Yanyana olanı taklit edemez. Bu yüzden de zevk için istenilen hayalleri meydana getiremez.

Lessing'e göre şiirde güzellik ikinci derecede bir değeri haizdir. Onun vücut ve yüz çizgilerinin ahengiyle uğraşmaya ihtiyacı yoktur. Böylece şiir ve plastik sanatlar arasında Lessing bir hudut çekmektedir. Fakat o, yalnız ayıran vasıfları belirtmiş, bağlayanlara hiç yanaşmamıştır. Bunun içindir ki, Alman klâsisizmin de ancak bir cephesini verebilmiştir. Gerçi Fransa'dan gelen ve İngiltere'nin tesiriyle rengini değiştiren akıl idealizmini zirveye çıkarttı, fakat bu Alman klâsisizminin bir yansı idi; Onun öteki yarısı tabiat idealizmine dayanmaktadır.

*Tabiat idealizmi* ( Naturidealismus ), kendisine ideal olarak tabiatı alır. Bu idealizm, " *Coşkunluk* „ tabiriyle tercüme etmemiz gereken, fakat " *Fırtına ve hücum* „ diye tercüme edilen " *Sturm und Drang* „ devrinin idealizmi oldu. Rationalizm'e karşı irrationalist bir hareketti. Sanat alanında da bütün değerleri altüst etti; büyük bir inkilâp yaptı. Bu inkilâp, kültür yerine tabiatı koymakla başladı. Bir sanatçı için, bir şair için yüksek bilgi, malumattan ziyade, iç hayat lâzımdır. Onun doğuştan bir deha olması gerektir; çünkü Faust'un dediği gibi:

" *Akıl ve dürüst zihniyet, az sanatla da kendini gösterir. „ (Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor.)*

İşte bu sebepten " *deha* »devri (Genie-Zeit) diye anılan bu devir sanatın ideal şekli, rasyonel bir kültür şekli değil, irrasyonel bir tabiat şeklidir. Hakikatin gerçek konusu da kültür değil, tabiatdır. En yüksek ideali tabî insandır. Hayatla dolu insandır. Sunî değil, süslü değil. olduğu gibi, içinin coşkunluğu ve taşkınlığıyla hareket eden insan.

" *Sturm und Drang* „ devrinin bir dünya görüşü, yani gelişmiş bir *felsefesi yoktu*. Onun irrationalizmi bir dünya görüşünün şekil almasına mâni oluyordu; çünkü şekil almak, bir kavram içine girmek, ölçü istemektir. Mademki insan şekilsiz, kavramsız, içindeki coşkunluk ve taşkınlıklarıyla de yaşayabiliyordu; o halde kavrama ne ihtiyaç vardı? Fakat bu görüş de yavaş yavaş kendine has bir dünya görüşü verdi :

Duyguların sadece tabiata dayanması, yeni bir hayat duygusunu belirtti. Hisler şekillere büründü, fikirler; kavramlara girdi ve bir *tabiat felsefesi* yaratıldı. Bu felsefenin idealist-pantheist bir karakteri vardı. Bu da bir taraftan Herder'in pantheizm'ine, öte taraftan da Goethe'nin tabiat anlayışına götürdü. .

Tabiatın *bütünlüğüne, birliğine ve canlılığına* karşı derin bir heyecan duydu; kendini tabiatın her türlü gösterilerine vermeğe çalıştı, her yerde tabiatı gördü; ondaki tezatları sezi; fakat bu seziş onu bütünü görmeğe doğru götürdü. Skakespeare'i meth'ederken de o, hayatın ayrı ayrı parçalarını değil, *bütünü*nü görmeğe ve göstermeğe çalışmıştır, "*fena dediğimiz, iyinin ancak öbür tarafıdır ve bütünü içinde bulunması şarttır,*"<sup>9</sup> demiştir. Bununla güzelin de çirkinin yanında bulunması gerekiyor; çünkü yalnız "*güzel tabiata* „ bağlanmak, gerçek tabiatı inkâr etmek, demektir.

Tabiatteki bu bütünlük duygusu, sanatta kendisini bilhassa, geniş konulan ele almakla gösterdi; fakat geniş konuları işlemek için, içten, kuvvetli bir enerjiye ihtiyaç vardı. Bunun için de sanatın arkasında, hayatın *canlılığını* duymak gerekiyordu. Bu da ancak *orijinal* olanı belirtmek, sanatı mümkün olduğu kadar gerçeğin ışığı altında tutmak, *hayatı ölmez kılmak* için kudretini Ve muhtevasını göstermekle olabildi. İnsanın içinde coşan hisler, yani tabiat, hiç bir kaba sığmaz; canlılığını daima taşarak, hudutları aşarak gösterir. Bu canlılık onun *orijinal* olmak isteğinden ileri gelir.. Gerçek de işte bu orijinal olandadır. Orijinal olan ise insanın iç dünyasındadır. İç dünya görünmez. Sanatın gayesi: işte bu *iç dünyayı görünür bîr şekle sokmak*, onun gerçek tarafını aydınlatmaktır. Böylece "*Sturm und Drang* „ , sanatı, bütün dış gayelerden kurtarıp, onu tabiatın bir ifadesi olarak almış oldu. Meselâ: "*Wertker'in Acıları* „, aslında bir roman olduğu halde, gerçek bir hayatın hikâyesi gibi gözükür; çünkü eser, bir sanat eseridir. Onu okuyana, yazarın hayatını okuyor gibi gelir.

Hayatı ölmez kılmak isteği ise *büyükülüğe* karşı duyulan hayranlıktan ileri gelir. Bunu da Shakespeare öğretmiştir. O, bununla Goethe'nin iç rahatlığını kaçırmakla beraber, Faust gibi ruh bakımından büyük bir insan yaratmasına sebep olmuştur. Faust'un içindeki dünya, yani tabiat büyüktür. O, canlılığı bütün derinliği ve samimiyetiyle duymuştur. Fakat tabiat için çırpınan bu devirde, sanatın da bir nevî tabiat olması gerekir; halbuki sanat asla tabiat olmaz, çünkü ancak muayyen şekiller içinde ortaya çıkabilir. O halde bu devir sanatın mahiyeti nedir ?

"*Sturm und Drang*„, *devri sanatı*, kendine has bir şekil anlayışına dayanıyor. Şekil sanatçıya dıştan değil, içten verilmelidir. Sanatçı herhangi bir şeyi içten kavriyerek meydana getirdiği şekil ile sanat eser'

<sup>9</sup> Goethe, Zum Shakespeares Tag, 1771 ( G. W." J. Ausg. Bd. 36, S. 6 )'



rinin ölçüsünü bulur. Bununla eserde bir "*İç şekil*," yaratılmış olur. Bu iç şekil sanatçının *iç dünyasını* gösterir. Burada *sanatın mahiyeti, kavrayışa dayanır*. Fertle tabiatı, ne kadar değişik kavrarlarsa, sanatlarına o kadar değişik şekiller verebilirler. Böylece Goethe'nin sanat anlayışı, tabiat anlayışından gelişmiştir. Onun için sanat felsefesi tabiat felsefesinin bir devamından başka bir şey değildir. Sanat tabiat değildir, ancak daha yüksek bir basamakta tabiat olur. İnsanın ruhundaki, tabiatın şekil verici kuvvetin bir devamıdır. Bunun içindir ki, o, her şeyden önce *tabiat ve sanat arasındaki münasebeti* arar:

Sanat ile tabiat arasında bir uçurum vardır; çünkü "*her şeklin, en belli olanın bile, bilinmeyen bir tarafı vardır*,"<sup>10</sup>. Çünkü sanat ancak sunî vasıtalarla canlı olanı, değişmekte bulunanı tesbit eder, ve sonu olmayan sunî bir son verir. Böylece tabiat ferde geçmekle gerçi devam ettirilir, fakat ancak devam ettirenin kavrayışında yine tabiat olur. *Sanat ile tabiat arasındaki münasebet* dış dünya ile, onun fotoğraf adesesinden geçerek plâğa akseden resmî arasındaki münasebet gibidir. Sanatta tabiat, bir sanatçının adesesinden geçmiş, bu adeseye göre şekil almış bir tabiattır. Sanatçının gözü, tabiattaki dağınık ışıklan bir araya topluyarak insanın ruhuna aksettirir. Sanat eseri bundan dolayı tabiatın yalnız küçülmüş değil, aynı zamanda bir araya getirilmiş şeklidir. Tabiattan daha tabî, belki bunun için gayri tabî denilebilir. Fakat bu merhaleye nasıl varılır? sanat eserinin meydana gelebilmesi için, kaç merhale aşılmalıdır?

Goethe üç merhale sayıyor<sup>11</sup>:

1.inci *merhale*: Ratatinalist sanat görüşüne dayanıyor: *tabiatı sadece taklit*.

Tabiatı sadece taklit ederken, sanatçı konularını tabiattan seçer, olduğu gibi kopya eder ve kendinden hiç bir şey ilâve etmeden aslına büyük bir sadakatla onları yine aynıyle vermeğe çalışır.

2.inci *merhalede sanatçı*, tabiattan ayrılmamakla beraber, hafıza ve muhayyilesini kullanır; içine şahsî zevk ve görüşünü katar. Burada tekniğin bir rolü vardır; meselâ tabiatta üç buutlu olan şeyler bir tablo üzerinde ancak iki buutlu olarak gösterilebilir; üç buutlu şeyler de ancak teknik ile iki buutlu olabilir. Burada sanatçının tabiattan yaptığı kopya bir elyazısına benzer. Elyazısının nasıl kendine has bir karakteri varsa, bu merhaledeki eserlerin de kendilerine has birer karakterleri vardır. Fakat bu karakterler, itiyat haline gelmiş olan şekil ile tesbit edilir. Goethe bu şekle "*tarz*," (Manier) der. Her sanat eserinin kendine göre bir "*tarz*,"ı vardır. Bu tarz, her şeyden önce, sanatçının ruhunu gösterir. Mademki sanat şahıs ile nesne arasındaki bağıdır,

<sup>10</sup> Goethe, aus Goethes Brieftasche, Anhang- zu Mercier-Wagners Neuem Versuch über die Schauspielkunst, 1775 {G. W. J. Ausg. Bd. 36, S. 115 }.

<sup>11</sup> Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, 1788 - 89 ( G. W. J. Ausg. Bd. 33, S. 64),

şahsın nesneden aldığı tesirin kuvveti nisbetinde belirecektir. Bunun içindir ki, "tarz,, sanatı şahıslandı.

3 üncü merhale "arz,, a bilgiyi ilâve etmek ister; meselâ: İhtisası çiçekler üzerinde olan bir ressamın, sanat kabiliyeti ile bir de bilgisi olursa, o zaman o sanatçı, o nisbette büyük ve kuvvetlidir; çünkü seçtiği konu ile bize yalnız onun zevkini değil, aynı zamanda vasıflarını da verir; bu kanaat Goethe'ye tabiat araştırmalarından gelmiştir. O, herşeyin aslını araştırıyordu. Her şeyin aslına ise bilgi ile varılabildi. Bilgi burada ilim değil, bilinmesi gereken şeydir. Fakat bunda da. *sezîş* hakimdir. Onun tabiat görüşü, sanat görüşü ile işte bu noktada birleşir. sanat tebiatı seçecek, onu müşahede ve taklit edecektir, fakat bu iş sadakat, ihtimam ve titizlikle girişecek, yaşadıklarını sükunetle duyacak, onları büyük bir kayıtsızlıkla tekrar verecek, verirken de tasnif edecek, yani her birini umumî kavramlar altında toplayacak, hususî olanı umumîleştirecektir. Bunu da *üslup (Stil)* yapar." *Üslûp,,* tabiatı serbest olarak tekrar verir, yani tabiatı insanın ruhundan bir ikinci defa olmak üzere doğurur; ve "tarz,, dan da şahsın değil nesnenin ruhunu vermekle ayrılır. Bu bakımdan Goethe'ye göre "tarz,, şahsî,, "âslûp,, ise nesneye bağlıdır. Tabiatçı "tarz,,ı ile tabiatı itiyat edindiği şekliyle gösteriyordu. "Üslûp,, ile itiyadını tabiatın kanunlarına uyduracaktır; yani şahsî, hususî karakterde olanı değil, tipik karakterde olanı verecektir. Goethe böylece tabiat idealizminin son merhalesine erişmiş ve bununla Alman klâsisizm'inin öteki yarısını tamamlamış oluyor.

\* \*

Alman klâsisizminin fikir hayatı böylece, Lessing ile zirvesini bulmuş olan akıl idealizm'i ile, Goethe'nin. tabiat felsefesine dayanan tabiat idealizm'inin birleşmesinden doğmuştur. Yani, tabiat duygusundan tabiatın bütünlüğüne, birliğine ve canlılığına karşı duyulan heyecan artık kaide ve kanunlara girmiştir. Bu kanunlar, şahıs ile nesneyi birbirleriyle olan münasebetlerinin kanunlarını da içine alıyor, hususî hayatın kanunu ile, umumî hayatın kanunu arasında bir muvazene teminine çalışıyor. Artık bir defaya has olan, geçici olan değil, daima ele alınabilecek olan kanun hükmüne girdi. Şahsî olan değil, bütün bir nevî gösteren şeyler; hususî haller değil, tipik haller; ayrı olan değil, kaideye uyan tesbit edildi ve bütün bunlar insanda aranıldı; çünkü canlı bir şekilde gelişen vasıflar kendilerini bilhassa insanda gösteriyordu. Fakat bu hayat, ferdi de içine alan nevin çerçevesine, girdi, ve böylelikle yükseldi. En yüksek gaye, *zaruriyi* vermek, *kanunların ruhunu sezdirmek* oldu. Goethe, bu görüşü Yunan eserlerinden kazandığını söylemektedir: *Yüksek sanat eserleri, yüksek tabiat eserleri gibi, tabii kanunlara göre meydana getirilmişlerdir. İşte zarurî olan an burada,*

*Tanrı buradadır*<sup>12</sup>. Goethe'nin sanat görüşü, işte bu noktada zirvesini bulur<sup>13</sup>. O, tabiat kanununu Tanrı ile birleştirir. Ona göre Tanrı, var olan kanun şekillerinin en büyük anlamıdır. Şahsî olan, bu umumî olana girdiği anda, ancak Tanrı ile beraberdir. Onunla yaşar, kanunun ruhunu duyar.

*Şekil davasına gelince*; "Sturra und Drang,, da tabiat kaideleri yıkıyor, bağları koparıyordu; çünkü her adımda, karşısına engeller çıkıyor ve gelişmesini durduruyordu. Klâsisizm'de ise tabiatın bu dış şartlarla uzlaşması gerekti. Bunu da ancak dış şartların üstüne çıkmakla yapabilir. Dış şartların üstüne çıkmak, tabiatı ayırmak değil, aksine, onu devam ettirmek; tasavvurunda bulunanı ortaya koymaktır. Bunun için de, klâsik sanatta tabiat yoktur denemez, yalnız bu tabiat daha yüksektir, ve yeniden yaratılmıştır. Sanat da işte tabiata onun özünü ortaya koyduğu için derinden baktırır. O, tabiatın dışından, arkasından değil, içinden, ruhundan yaratır. Tabiatın ruhundan, serbest olarak yaratmak, yaratıcılığın esasını teşkil eder; insan tabiatı yakaladı mı? ona, henüz kendinin bile meydana getiremediği şekiller verir. Fakat tabiat meydana getiremediği için de tabii değildir, • denilemez. Tabiatta bulunmayan, fakat bulunması ihtimali olanı muhayyile icat eder; meselâ: tabiatta bulunmayan, fakat bulunması ihtimali olan nebatlar, muhayyilede icat edilebilir; yeter ki, bulunanların hep birden tâbi oldukları kanunlara göre yapılsın. Burada? kanun rasyonelizm'de olduğu gibi dar kaide değildir, onun yeri muhayyiledir. Muhayyilenin hududu yoktur, sonsuz şekiller *burada* meydana gelir. Burada insan istediği gibi yaratabilir. Fakat, sanat da tabiat gibi gelişir. Onun da bir gelişme kanunu vardır, yalnız tabiat, bir taraftan nebat, hayvan, insan gibi daima daha mükemmel şekiller meydana getirirken, diğer taraftan da kendi neveleri içinde bir gelişme gösterir. Meselâ, en basit bir nebat ile, en mürekkep bir nebat arasında muhtelif merhaleler vardır. Sonra yine en aşağı hayvan ile, en yüksek; en basit insan ile en aydın insan arasında da yine merhaleler değişiktir. Tabiatı içinde duyan sanatçı, bu gelişmeyi de gözönünde bulunduracak, ve ne suretle olursa olsun, tabiatın, yani eriştiği her merhalenin üstüne çıkmak isteyecektir. Tabii olanı değil, ideal olanı, görünmeyeni göstermeğe çalışacaktır. Sanatçı, kendisini tabiatın kucağından muhayyileye yükseltecek, orada yaratacak, tabiatın şekil verme isteği ile rekabete girişecek, hattâ ondan da ileri giderek, eski Yunan plastiginde olduğu gibi insanlardan küçük Tanrı'lar yapacaktır.

"*Sturm und Drang,, devrinde yaratıcı muhayyile, idealini genişletmeye çalışıyordu, klâsik devirde ise yüksek ve mükemmel olanda buldu.*

<sup>12</sup> Goethe, *İtaliyenishe Reise*, Rom, den 9. September 1787 (G. H. J. Ausg. 'Bd. V. S. 108).

<sup>13</sup> Karş. Goethe'nin Sanat görüşü, adlı yazımı D. T. C. Fakültesi Dergisi, Cilt L sayı 3.

Bu yolun hedefi Winckelmann'ın sözleriyle: "*Daima yükselen tabiatın en mükemmel eseri, güzel insandır,*" Tabiat, pek ender olarak güzel insan meydana getirir; Güzel insanı yarattığı zaman da, üzerinde uzun müddet duramaz, onu uzun müddet devam ettiremez, İşte tabiatın yapmadığını burada sanat yapar. Mademki insan, tabiatın *en mükemmel* eseridir. O, kendisini de olgun bir tabiat meydana getirecek kudrette görür. O da bir insan yaratır, fakat bütün meziyetleriyle tam olanı seçer, ona renk ve abenk verir, nihayet onu emsalleri arasında parlak bir mertebeye yükseltir, onu idealinin gerçeği içinde, gösterir. Yalnız şu var ki, sanattaki gerçek ile tabiattaki gerçek tamamiyle birbirinden ayrıdır.

"*Tabiatı sadece taklit,*" eden eserler ruhu tatmin edemez, çünkü onlar tabiatı ancak ikileştirir, yani kopya ederek bir daha ortaya koyar. "*Tarz,*" "*üslup,*" ile eser "*karakteristik,*" e doğru yürüdüğü için insanı daha fazla ilgilendirir.

Fakat bu ilgi ruha değil, fikre hitap eder. Ruhu tatmin için sanat eserinin "*içimizde yüksek bir şey*" uyardırması lâzımdır. Bu yüksek şeyi de ancak yüksek ülkü uyandırabilir. Bunun içindir ki, *sanat* yalnız tabiatın kaidelerine uygun şeyleri değil, *ideal olanları* da ele alıp işleyecektir. Tabiatta görmüyorsa ona ilâve edecektir; meselâ sanatçı, Jüpiter'in asası üzerine bir kartal oturtmak istedi mi, bu kartalın anatomik bakımdan mükemmel olması, onun nevini göstermeğe yetmez. Sanatçı burada "*kutsal*" bir şeyi verecektir; Öyle bir şey ki, eğer insan, onu kendisi duymamış olsaydı, bilemiyecekti.

Böylece sanat, tabiat kanununu kabul ettikten sonra, tabiatın şekil verme isteği karşısında bulunduğu anda yüksek yaratıcılıkta hürriyet ister; çünkü o, tabiat kanunlarını yalnız taklit etmez, aynı zamanda onları, muhayyilesinde gerçeğin üstüne çıkartır, idealize eder. Fakat bu merhalede henüz daha en yükseği değildir; çünkü "*insan hayran kaldığı bir konuyu yükselttiği ve onunla yükseldiği zaman ancak hari-kulade bir ruh hali içindedir. Yalnız o, bu halde uzun müddet kalamaz,, nevî anlamı onu soğuk bırakır.*" Ancak araya *güzellik* girerse o, yine sıcaklığını ve canlılığını alır.

Fakat *güzellik* nedir? Hangi gayeye hizmet eder? *Güzelliğin* felsefesini etraflı bir şekilde Kant veriyor<sup>14</sup>:

Güzel, duyularımızı tahrik eder; hislerimizi okşar. Fakat bu hüküm barbarca bir zevkin hükmüdür. Güzel, duyuların tesiri altında kalmamalı, hiç bir gayeye hizmet etmemeli. Herhangi bir renk, başlı başına hoşumuza gidebilir, fakat bir tabloda güzel bulduğumuz şey boya değil, şekildir; konunun içine büründüğü şekil; boya, ancak onu belirtir.

Aklî idealizmi! güzeli ahlâkta bulmuştu. Goethe ise mükemmel olan da gördü; fakat bu da sadece akllı tatmin ediyordu. Kant için mü-

<sup>14</sup> Kant, Kritik; der Urteilkraft.

kemmel, herhangi bir konunun, ifade etmek istediği fikre uygun olması, gayesini yerine getirmesi, olması lâzım gelen şeyin tam mânâsıyla olması. Halbuki güzelin gayesi yoktur. Olmadığı için de zaten onu ifade edemiyoruz. Eğer güzel, muayyen bir normun yerine getirilmesi olsaydı, o zaman, iyinin bir nevinden başka bir şey olmayacaktı; halbuki güzel, muayyen bir gerçek değildir. Goethe'nin estetik görüşü gibi, hususî olanı, umumî olanın içine almağa dayanmaz} bu da bir hoşâ gitme ise, saf estetik bir hoşâ gidiş değildir. Hiç şüphe yok ki, mükemmel plan da bize zevk ve sevinç verir. Fakat mükemmel olmayan da güzel olabilir ye güzel olanın ne olduğunu anlamak için, onu kesin olarak mükemmel olandan ayırmamız lâzım gelir. Bu ayırma çok güç olmakla beraber zarurîdir. Kant bunu *serbest güzellik* ve *bağlı güzellik*, (freie Schönheit) ve (abhângige Schönheit) diye birbirinden ayırır.

*Serbest güzellik*, muhtevası olmadan hoşâ gider. Bağlı güzellik ise, muhtevaya dayanır; meselâ: Tabiat güzellikleri, manzaralar, çiçekler, bunlar serbest güzelliklerdir; çünkü hiç bir ideal tasavvuruna bağlanmazlar. Müzikte serbest güzelliğe misal olarak fantazileri gösterebiliriz: hiç bir konu istemiyen, hiçbir fikir taşımayan, muayyen bir mânâ vermek istemiyen melodilerdir. Buna mukabil insan güzelliği, bağlı güzelliktir; çünkü bir adamın ne olması lâzım geldiği hakkında önceden bir fikrimiz olmadan, o, adamın güzelliği hakkında bir hüküm veremeyiz. İşte münekkitlerin, arasındaki münakaşalar, birinin serbest, ötekinin de bağlı güzelliğe taraftar olmalarından ileri gelmektedir; yani birincisi şekle, öteki,de muhtevaya ehemmiyet verirler. Kant şekle ehemmiyet verdi. Onun güzellik idealini de şekilde aramak lâzımdır.

Mükemmellik ideali bilgiye dayanır. Goethe'nin dediği gibi bilgi onun temelini teşkil eder. Fakat Kant'ın güzellik ideali, bilinemez, ancak sezilir. Bu güzellik, muhtevaya dayanmaz. Duyuları, ruhu, ve aklı tatmine çalışmaz. Onun gayesi yoktur. O ancak *muhtevanın düzene* bakar. Herhangi bir konuya güzel dediğimiz zaman, kastettiğimiz güzellik, konunun malzemesi değildir, güzelden biz bu konunun düzenlenmesini kastederiz. Konunun malzemesi, bizim için tamamiyle müsavi olmalı, ve biz yalnız şeklin tesiri altında kalmalıyız.

İşte bu fikir, sanat alanında hiç bir zaman saf olamıyor; yani, herhangi bir sanat eserinden zevk duyduğumuz zaman, *karışık* bir his içinde bulunuruz. Meselâ: bir trajediden sadece "*güzel*„, tesirini alamıyoruz. Saf güzellik, ancak, o sanat eserinin konusu bizi tamamiyle lâkayıt bırakırsa, ve biz dikkatimizi sadece konuyu bürüyen şekil üzerine çevirirsek, yani şeklin mükemmelliğine bakar ve ondan zevk alırsak mümkündür. Başka bir deyişle, saf güzellik sanatı "*sanat sanat içindir*„, (L'art pour l'art) formülü ile meydana gelir. Bunun içindir ki,

konunun değerinin ehemmiyeti yoktur. Aksine serbest güzellik, bilhassa *ehemmiyeti olmayan konularda* çok daha kolaylıkla kendini- gösterir. Aslında değeri olan konularda insan kendisini güçlükle konunun tesirinden kurtarabilir. Bu sebepten, saf güzelliği elde etmek için, sanat eserinin tamamıyla konusundan, yani muhtevasından boşaltılması lâzım gelmektedir. Kant Goethe'nin karşısına .bununla dikilmiştir.

Goethe muhtevaya ehemmiyet veriyor, fikrin mükemmeliyetine bakıyor, hakikâti gaye olarak görüyordu. Güzellik de hakikatin yanında idi. Şekil ise şeklin kendisi değil, hakikatin şekli idi. Kant, şeklin kendisini istedi. Gariptir: Alman klâsisizm'inin gelişiminde şairler, hakikat tarafını tutarlar, filozoflar ise saf güzelliği ararlar. Fakat buna rağmen Kant ile Goethe'nin birleştikleri bir nokta vardı: İki de *kaide* kavramı üzerinde durmuşlardı. Kant matematik kaideleri düşünüyor, ve hendesî şekiller tasarlıyor, Goethe ise, organik kaideleri inceliyor, ve güzelliğin idealini bunlarda bulmağa çalışıyordu. Kant da şimdi, güzelliğin kaideye uygunluk olduğunu iddia eder. Fakat bu kaideye uygunluk, önceden tasavvur edilmiş bir kaideyi şart koşmakta idi, yani, bir kavrama dayanıyor, ve kavram ile zevk veriyordu. Güzelliğin mahiyeti kavramsız zevk vermek olduğuna nazaran, bir kaideye tâbi olmak, güzelliğin değil, mükemmeliyetin bir şekli sayılır.

Kant buraya psikolojik bir anı sokar. Güzelliğin kökleri şahısta, ruh kuvvetlerimizin, muhayyile ile aklın *serbest* oyunundadır. Akıl kaide ister, muhayyile, hürriyet. Böylece güzellik, *hürriyet* ile *kaidenin ahengindedir*; ve bunun içindir ki, güzellik kaidenin kendisinde değil, *kaidelerle serbest bir şekilde oynayan oyunda* dır. Oynanmamış sert kaidelerde, daima bir zevksizlik vardır. Aksine, kaidesiz olanda da güzellik olamaz. Güzellik kaideler içinde hürriyet ister. Düzensiz güzellik olmaz. Fakat güzelliğin kendisi bu düzende değil, düzenin meydana getirildiği hürriyettir.

İşte Alman klâsizm'inin, klâsik güzellik anlayışının esas fikri budur. Güzellik Kant'ı bırakmıştı, fakat o güzelliği bırakmadı; bununla Alman klâsizm'ine sağlam bir temel kurdu.

Schiller üzerinde en büyük tesiri Kant'ın "*güzellik, kananlak içinde hürriyettir*," (Schönheit, Freiheit in der Gesetzmässigkeit), formülü yapmıştır. "*Kallias*,"<sup>15</sup> mektuplarında geliştirdiği fikir de bu cümleye dayanır. Bu mektupların esas konusu:

"*Güzel eser kaideye tâbi olabilir ve hattâ olmalıdır. Fakat kaideye tâbi değilmiş gibi görünmeli*,".

Bundan Schiller şu neticeye varır:

"*Güzellik, görünüşün içinde hürriyettir*," (Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung).

<sup>15</sup> Schiller, Kallias 1793, Schillera Werke, hist. krit. Aug. 17 Teil, Leipzig-Hesse u. Becker Vrlg.

Hürriyete önem veren bu tarif, güzelliğin mahiyetini, hürriyet ile kanun arasındaki oyunda görür. Yani, güzelliğin var olabilmesi için, kaideyi şart koşması gerektir. Yalnız Schiller için hürriyet, bütün değerlerden daha değerli olduğundan, o güzelliği dahi, hürriyetin bir nevî olarak anlamak istiyordu, ve o böylece hürriyet ile kanun arasındaki muvazeneden ziyade, *kanunun zorundan kurtulan hürriyeti* ehemmiyetli buluyor, bununla da güzelliğe, görünüşte *kaideden kurtaran* İnkılâpçı bir karakter veriyordu. Hürriyet, kanunla oynar, fakat kendisini kanunun tesirini *yenmekle* gösterir. Hürriyet ve kanun, güzelliğin aynı değerdeki unsurları değil, birinin öteki tarafından yenilmesi gereken iki rakip gibidir. Güzellikte kaide, sadece hürriyetin, mukavemeti ve sebebidir. Fakat güzellikten aldığımız asıl tesir kaidenin zorundan kurtulmaktadır. Bu da asla kaidesizlik içine düşmek demek değildir. Güzellikte kaide gizlidir. Onda kaide vardır. Fakat biz, o kaideyi göremeyiz ve güzellik dediğimiz hürriyetin şekli, işte bu *hürriyettir*. Kanundan geçmiş, kânunlu olmuş, serbest „ bir kaide gibi düzenlenmiştir. İşte Schilleri Kant'a bağlayan bu *hürriyet motifidir*. O, bu motifi bütün eserlerinde işlemiştir: *"Don Carlos,, , "Wallenstein,, , "Maria Stuart,, "Die Braut von Messina,, , "Wilhelm Teli,,*

Schiller'in sanat görüşü de sonunda bu motife dayanır. Schiller için sanatın gayesi: *"zevk,, dir (Vergnügen)*. Hem de *"hür bir zevk,, (Freies Vergnügen)*. Gaye, dışta değil, içte olmalı, iç zaruretten doğmalı. Sanatın ancak tek bir gayesi olabilir: O, hayatın hiç bir şeyle doldurmayacağı bir boşluğu doldurur: Oyun insanın insiyakını tatmin eder. İnsan kendisini tabiatıyla mücadeleden, ancak oyun insiyakı ile kurtarabilir. Böylece sanatın gayesi *kurtarmak* oluyor. Kurtarmak, yani hür kılmak, bu öyle bir gaye ki, zorlu değil, insani hayatta muvazenede tutmak için zarurî bir gaye. İşte bu zarureti ile Schiller, hayatta sanata bir yer göstermeğe muvaffak olmuştur. Bu gaye gerçi zevktir, fakat öyle bir zevk ki, kendisini bütün diğer zevklerden ayırır. Muhtevadan değil, hayatın sadece şeklinden alınan bir zevk. Ruh durumunun muayyen bir şekli. Schiller buna *ruhun estetik durumu* diyor. Bu noktada da Goethe'den ayrılıyor. Onun için sanatın gayesi şairane bir gaye oluyor. Sanat eseri işte bizi böyle bir ruh durumu içine koyacak, bizi böyle bir hava içine sokacak, ruhumuzu hür kılacak, ona hürriyet, kuvvet ve cesaret verecektir. Ancak o zaman biz içimizde bir *sevinç* duyarız, o eserden bir *zevk* alırız. Bu bir eğlencedir, fakat asil bir eğlence, neticede bir oyundur, fakat şairane bir oyun. Sanat *sevinç vermek*, insanları *mesut etmek* ister. Onun bundan daha büyük gayesi olamaz. Gerçek sanat, bunu yapabilen, bu en yüksek zevki verebilen sanattır; çünkü en yüksek zevk, ruhun *hürriyetidir*. Bu hürriyete, kuvvetlerin canlı oyununda erişilir.

Fakat oyun, nihayet oyundur. Biz bu oyunda gerçeğin hudutlarından kurtulmak isteriz. Kendimizi unutmak isteriz. Gerçek hayatta bü-

lamadığımız ahlâkî dünyayı sahnede görmek isteriz. Onun oyun olduğunu bildiğimiz halde, onun bizi hayran etmesini isteriz. Fakat sonra gerçek dünyaya dönünce, etrafımızın yine darlaşacağını biliriz? Çünkü muhitimiz değişmiş değildir. Ancak biz, bir an için hoş bir duruma sokulmuşuzdur. Bir rüya gördük, daha doğrusu aldatıldık; uyanınca rüya silindi, yine eskiye döndük ve inkisara uğradık. İşte böyle geçici bir an, bir inkisar için oyunun, yani *gürünüşün* rolü büyüktür. Fakat görünüşü hakikatin yerine geçirmek asla bir göz boyama değildir. Hayatın hakikata bir baş çevirişi değildir. Hakikatten rüyaya bir kaçış değildir. Gerçek sanat, sadece geçici bir oyundan ibaret değildir. İnsanları sadece bir an için hürriyet rüyasına daldırmaz; onları gerçekten *serbest kılmak* ister. Bunu, içlerinde bir kuvvet uyandırmakla yapar. Bu kuvveti işler ve geliştirir: kör bir kuvvet olarak üzerimize yüklenen duyular dünyasını, kendimizden ayırarak, önümüze kor, ruhumuzu serbest kılar, müsavi olana ruhla hükmeder. Böylece hakiki sanat, gerçeği ve nesnel, yani objektif olanı ister; bunun için de asla hakikatin görünüşü ile yetinemez. O, ideal yapısını, hakikatin kendisi, tabiatın sağlam ve derin temeli üzerine kurar, ancak, hakikî dünyanın kendisini konu olarak alan, ve bizi bu hakikî dünyanın üzerine yükseltebilecek kuvveti haiz olan sanat, hakikatte ve derin mânada bizi bu dünyadan kurtarabilir. Sanat, eğer bizi hayattan kurtarmak istiyorsa, 6, hayatı görmemezlikten gelmeyecek, aksine onu yenmeğe çalışacak. Eğer sanat, bizi dünya üzerine yükseltmek istiyorsa, bu, dünyaya baktırmamak demek değildir; aksine, kendi konusundan kaçınan bir kalkınma, kendi kendini aldatmaktan başka bir şey olamaz. Hürriyet, geçici bir sarhoşluğun duyurduğu hürriyet değil, ruhda, ruh dünyasında meydana getirilmek istenilen hakikî hürriyettir, sanat bunu başarmalıdır. O halde sanat, hakikî hürriyeti meydana getirmek için şu şartları haiz olacaktır:

1. Konusu gerçek olacak.
2. Hayatın kendisini, bütün ciddiyeti, derinliği ve genişliğiyle temsil edecek,
3. Hayattan haber verecek,
4. Konusunun hakiki olduğunu müdafaa edebilecek.

Bu bakımdan sanatçı, hayatın iççisidir. Sanat da, insanlığa mümkün ve tam ifadesini veren kavramdan başka birşey değildir. Sanat hayatı gösterecektir.

Fakat diğer taraftan, eğer sanatın gayesi, konusunu işlemekse, sanat hayatı işleyecektir. Nasıl işleyecek, sorusuna karşı da, *estetik* şekilde işleyecek, yani ona güzel bir şekil verecektir. Biz kendimizi hayata ne kadar vermemiz lâzım geliyorsa, sanatta bu vermenin manası, kendimizi ö kadar hayatın üstüne çıkarmaktır. Fakat ne ile? Üzerimize yükleneni, *herhangi bir tarzda* durdurtacak kuvvete haiz olan görüşle. Herhangi bir tarzda diyoruz; çünkü sanatın gayesine erişmek için yürüdüğü yol-



lar sonsuzdur. Yalnız bir tanesini zikretmek için: Eğer sanatın gayesi insanı hayâtın tesirlerinden, mukabil bir tesirle kurtarmak ise, o zaman böyle bir mukabil tesirin en yüksek şekli, felsefi veya dinîdir. Schiller' in "*Yücelik*," üzerine olan estetik görüşü bunu gayet iyi aydınlatır. Burada bize hakim olmak isteyene karşı duyularımızın üstündeki tabiat hissiyle yükseliriz; duygularımıza karşı koyduğumuz ruhî kuvvetle onu yener, ve kendimizi ondan kurtarırız. Bu esnada da sanatın en yüksek gayesini, insanı, kendini ezenin üzerine yüksek bir görüşle çıkartmak olur: Bizi, alinyazımız olan mukâderatın elinden kurtarır. Bu da merhale merhale cereyan eder: Önce hafif bir şekilde duygularımızın güzel bulduğunu bozar; fakat sonra hayatın tehdit edici yükünden tamamiyle çekip alır. Nasıl diye soracak olursak, bir mukabil tesir yaparak. Mukabil bir tesirle biz gerçeğin ezici yükünden kurtuluruz. Schiller için sanatın en yüksek gayesi budur. Bunun da felsefi ve dinî karakteri vardır. Bu karakteri, hiçbir zaman sanatın esas karakteri olan estetik karakterine zıt değildir. Aksine, onun estetik karakterini tayin eden çünkü dinî yükselme, kendisini göstermesi gereken konuya uyararak mukabîl tesirin sadece, hususî bir nevîdir. Dinde bu bakımdan estetik bir fenomendir. Fakat bu dinin, muhakkak surette "*müsbet*," bir dinin karakterini haiz olması gerekmez. Çünkü o, müsbet dinin yaptığı gibi, bizi hayatla müsbet görüşler sayesinde barıştıracak değildir, Meselâ: Faust'un hayatı yendiği gibi, kuvvetli bir fatalizm de hayata galebe çalabilir. Bununla Schiller, dünya tarihinde, düzensizlik içinde tanrısal bir düzen aramıyordu; aksine, alinyazımızın bütün faciasını görüyor ve bunu göstermek istiyordu. Tarihe ışık ve bilgi ile yaklaşmak, ondan çok şey beklemek, insanı son derece inkisara uğratar. Ahlâk dünyasının *istediği* şeyler, gerçek dünyanın *başardığı* şeylerle bir türlü uymamaktadır. Bu sebepten dünya tarihine bakış, bize teselli vermez, aksine bizi yere vurur. Hayattaki gerçekler bizi ancak bedbinliğe sürükler. Fakat sanatta bu gerçeği örtmemeli, bizi sahte hayallere bürümemeli. Derine inmeyip üstünde kalan koruyucu zevk ancak duyulara hizmet eder. İyi olmak ile, iyi hareket etmek arasındaki ahengi yalanlar. Dünyadaki gerçekler, fenada olsalar, karşımıza çıkmalı. Bizim için şifa, etrafımızı çeviren tehlikeleri inkâr etmekte, bilmemekte değil, her birini tanımaktır. Bunları biz, o harikulade güzel tablolarla, her şeyi parçalayan, fakat sonra yeniden yaratan, yarattığını yine parçalayan, insanlığın alinyazısıyla 'çarpışan değişik pathetik sahnelerle tanırız. Tarih sayfelerini dolduran geçici saadetin aldatici emniyetin, yenen haksızlığın ve yenilen suçsuzluğun sahnelerini klâsik sanat, gözümüzün önünde canlandırır ve bunlara bakmakla biz içimizde, iç hayatımıza şekil veren kuvveti kazanır, ve bu kuvvetle şifa buluruz. Biz yeryüzündeki haksızlıkları, sadakatsizlikleri, alinyazısının cilvesini ne kadar iyi tanırsak, içimizde o nisbete hak, sadakat ve dürüstlük duygusu uyanır ve bu duygu içimizi ferahlatır, bize iç hür-

riyeti verir, onu şuurumuza çıkarır. Ahlâk tasavvuru bulunan her hangi bir inanda dış mukadderata karşı kendisini gösteren hürriyet işte bu hürriyettir.

Schiller'in kanaati: umumiyetle fena, zarurî olana bakmakla, biz, müsbete, iyiye, hürriyete doğru götürülürüz. Alinyazısının kuvveti altında, duyular üzerinde bir tabiat şuru doğar. Bu şuur asla müsbet dinlerle oluğu gibi, dinî hayallerle dünya hadîsatının üzerine, bizi tesselli etmek için çıkartmaz, aksine içimizdeki mukavemet kuvvetini çelikleştirir, alinyazımımız tazyikinden biz iç hürriyetle sanat hayatına yükselebiliriz. Bunun içindir ki, sanat asla zorla meydana getirilmiş bir güzellik değildir. Sanatın dışında bir güzellik olduğu gibi; güzelliğin dışında da, bir sanat vardır. Fakat bununla beraber, bu devrin klâsisizmini ilgilendiren "*güzel sanatlar*" du

Kant, bunun mahiyeti üzerinde de durdu, ve güzel sanatlarda tabiat ile sanatın bir "*ahenkli oyununa*," gördü. Sanat, esere kaideyi; tabiat ise hürriyetin tesirini verir. Güzel sanata gelince o, hakikatin tabiatla birleşmesidir; yani hem sanat, hem de tabiattır. Fakat onda sanatın kaide-sanatta izlerini belli ettirmemeli. Tabiat, sanat olarak gözükteği zaman güzeldir. Sanat, tabiatı öyle düzenlemeli ki, parçalar organik bir bütüne teşkil etsin. Ancak, o zaman onda bir iç şekil görebiliriz. Bu iç şekil işte onun gizli kanunudur. Bu kanun, bizim gözümüze çarpmamak, muhayillemizi sınırlandırmamak. Sanat eseri, bir maksat ile "ortaya çıkmış olsa bile, biz bu maksadı sezmemeliyiz. Tabiatı işleyen sanat, hiç şüphe yok ki, muayyen kaidelere tâbi olacak, onları harfi harfine tatbik edecek, fakat sanatçı bize eserini yaratırken bu kaideleri gözönünde bulundurduğunu sezdirmeyecektir; aksi takdirde muhayyilemizi tehdit etmiş olur. Muhayyile ve akıl: birincisinin hürriyeti, sonuncusunun kaideleri, karşılıklı meydana gelmeli ve canlanmalı. Güzel sanatın asıl sırrı da işte buradadır. Ancak o zaman sanat bizi gerçeğin görünüşünü hakikî bir şekilde yaratmakla, gerçeğin gerçekliğinden kurtarır.

Alman klâsisizminin sanat, anlayışı işte bu noktada zirvesini bulmuştur. Onda, hem akıl, hem muhayyile, hem ahlâk, hem de tabiat vardır. Yani hem akılcı (rationalist), hem de irrationalist'dir. İkisinin arasındaki muvazene, klâsizm'i vermiştir.

En güzel misali, Faust'un *Helena* sahnesinde buluyoruz<sup>16</sup>.

Soralım: Goethe'nin eserinde, Faust niçin Helena'yı özler? Çünkü içi parçalanmış bir insanın en büyük arzusu, hiç şüphe yok ki, ahenk ve güzelliktir. Bunu elde etmek için "*Analar*," in (Die Mütter) yani yeraltı tanrılarının diyarına inmek zoru, vardır. Bu diyar, cihanın özünü teşkil eden hakikatin alanıdır. Var olan, ve var olacak olan, her şeyin değişmez ilk şekilleri buradadır. Analar, varlığın bu ölmez şekillerinden, yeni şekiller meydana getiren, yaratıcı kuvvetin timsalidirler.

<sup>16</sup> Goethe, Samtliche werke, Jubilâumsausg. Cotta XIV. Bd.

Yeryüzünden doğan her varlık, bu kuvvetten gelir. Yeryüzünde ölen her varlık, yine ruh halinde bu kuvvetlere döner ve bir tesadüf ile yeni bir varlığa değişinceye kadar, bu anaların yanında kalır. Fakat onlar, zaman ve mekân kavramları tanımayan engin, karanlık bir boşlukta durlar. Faust burada şimdiye kadar, bulmak için çırpındığı *hayat* kaynağına eriştiğini sanır. " *Senin hiçinde ben her şeyi bulacağımı umuyorum* „ der. Bu *her şey*, en yüksek varlığa erişmek için *daimî bir çırpınmadır*. O, kendisini, büyük bir kuvvet karşısında görür. Açık olarak bilemediği halde, ancak sezdiği bu yüksek kuvvetin önünde titrer, Fakat buna rağmen, ona yaklaşmaktan kendini alamaz. O, *ölmezliğin* diyarına girer, yeraltı tanrılarına hükmedecek büyük kuvvetiyle onları çağırır. Helena, üzerinde şimdiye kadar hiç görmediği ve tanımadığı bir *güzellik* fikrini verir. *Yunan güzelliğinden* yüksek bir *hayat duygusu* alır. Yalnız *hayalini* gördüğü bu şahıs, üzerinde büyük bir tesir yapar; öyle ki, bu mükemmel güzelliği elde etmek ister. Fakat, tam o esnada hayal söner.

Faust'u, sadece hayaliyle, bu kadar büyüleyen Helena'da gizli bir kuvvet vardır; çünkü bu neviden *klâsik yaşayış* bir dünya hadisesi değil, bir *ruh hadisesidir*. Faust bu hayali ruhen yaşadı. Ruh hadiseleri, sade olsalar bile, yüksek neviden *hakikatlardır*. Bu hakikatlar ona yaratıcı kuvvetleri ve bunların kosmik kuvvetlerle olan yakınlığını tanıttı, *güzelliği, şuur ile tatmasını* öğretti.

Yunan Tanrı'ları âleminde klâsik âlemin saf güzelliğine açılan yol, Helena'nın hayalinden, hakikî Helena'ya eriştiren, yoldur. Orta Çağ şövalyesi, bu klâsik güzelliğin önünde eğildi; ve bu klâsik güzellikten E u p h o r i o n doğdu: ele avuca sığmıyan romantizm'in şiiri.