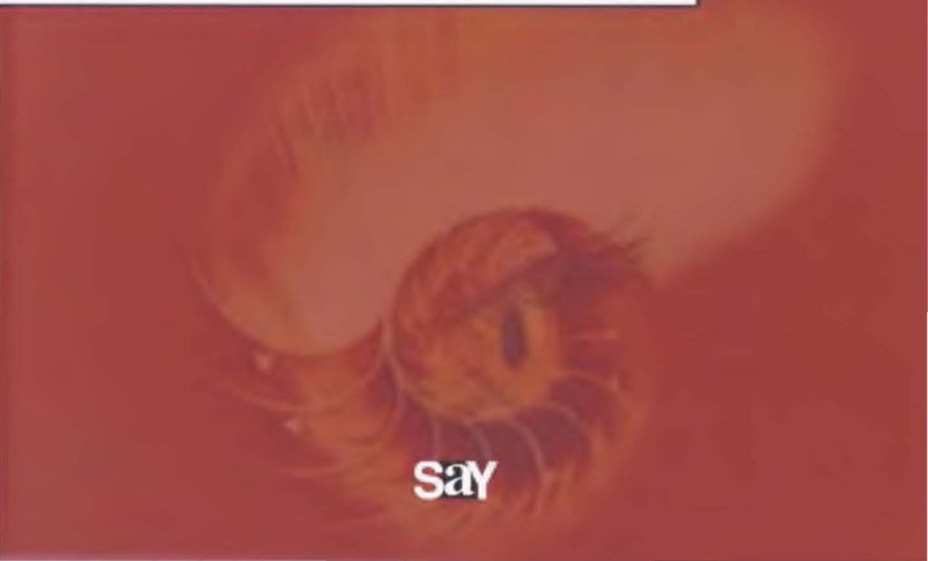


SCHOPENHAUER

GÜZELİN METAFİZİĞİ

SANATIN VE GÜZELİN SIRLARI

Toplu Eserleri – 8



say

GÜZELİN METAFİZİĞİ

Sanatta ve Edebiyatta Güzelin Sırları

Arthur Schopenhauer
(d. 1788, Danzig - ö. 1860, Frankfurt am Main)

Ünlü Alman filozofu. 1813'te Jena'da *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom Zureichender Grunde* (Yeterli Sebebin Dörtlü Kökü) adlı bir tez savundu ve 1818'de büyük eseri *Die Welt als Wille und Vorstellung*'u (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya) yayımlandı. Berlin Üniversitesi'nde doçent oldu (1820); 1831'de öğretim üyeliğinden ayrılarak Frankfurt'ta münzevi bir hayat yaşadı; alaycı ve nükteli eserleri arasında, *Über den Willen in der Natur* (Tabiatta İrade Üstüne) (1836), *Über die Freiheit des Menschlichen Willens* (İnsan İradesinin Hürriyeti Üstüne) (1839), *Die beiden Grundprobleme der Ethik* (Ahlakın İki Temel Meselesi) (1841), *Parerga und Paralipomena* (1851) yer alır. İki eseri ise ölümünden sonra yayımlandı: *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar, Düşünceler ve Fragmanlar.*

Schopenhauer felsefesi, hem Kant idealizmine hem de Hint filozoflarına dayanır. Bütün doktrinini, özneyi de nesneyi de kapsayan tasavvur (Vorstellung) ve irade gücü kavramı üstüne kurar. Dünya bir tasavvurdur, yani o, akılda tasavvur edildiğinden başka bir şekilde düşünülemez *(idealizm)*. Schopenhauer, bu fenomenler dünyasının dayanağına, "irade" (istenç) adını verir ve her kuvveti bir irade olarak görür *(iradecilik)*. Bu irade varlıklarda, yaşama isteği veya yok etme sebeplerine karşı direnme ve onlara hâkim olma eğilimi olarak belirir. Zekâ bile yaşama isteğinin hizmetindedir; bununla birlikte, insan, her yaşantıda ve çabada kötülük ve acının bulunduğunu anlayınca, yaşama isteğinden kendini gene zekâ yoluyla kurtarabilecektir. Bu, hayat şartlarının karamsar bir analizidir ve Schopenhauer, kendisine ün sağlayan keskin zekâsını ve acı belagatini bu konuda ortaya koymuştur. Schopenhauer'in ahlakı, insanların özdeşliğinden ileri gelen acıma duygusuna dayanır.

Arthur Schopenhauer

Güzelin Metafiziği

Sanatta ve Edebiyatta Güzelin Sırları

Çeviren:
Ahmet Aydoğan

say

Say Yayınları
Schopenhauer / Toplu Eserleri 6

Güzelin Metafiziği

ISBN 978-975-468-964-8
Sertifika No: 10962

Yayın Hakları © Say Yayınları
Bu eserin tüm hakları saklıdır. Yayınevinden yazılı izin alınmaksızın kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Özgün adı: (Die Welt als Wille und Vorstellung,
Bd. II, Kap. XXX;
Parerga und Paralipomena,
Bd. II, Kap. XIX, XX.)

Yayın Yönetmeni: Aslı Kurtsoy Hısım
Çeviren: Ahmet Aydoğan
Editör: Derya Önder
Sayfa Düzeni: Tülay Malkoç

Baskı: Kurtiş Matbaası
Topkapı-İstanbul
Tel: (0212) 613 68 94

1. Baskı: Say Yayınları, 2010

© Say Yayınları
Ankara Cad. 54 / 12 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 512 21 58 • Faks: (0212) 512 50 80
web: www.sayyayincilik.com
e-posta: say@sayyayincilik.com

Genel Dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.
Ankara Cad. 54 / 4 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 528 17 54 • Faks: (0212) 512 50 80
e-posta: dagitim@saykitap.com
online satış: www.saykitap.com

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ: BİLMENİN BÜNYEMİZDE TALEP ETTİĞİ DEĞİŞİKLİK 9

GÜZELİN METAFİZİĞİ ÜZERİNE

Güzelin Algılanışı Neden Bizi Mutlu Eder? 25
Plastik Sanatlar Resim, Heykel ve Mimari Üzerine ... 32
Müzik Üzerine 48
Tragedya ve Dram Sanatına Dair 59
Şiir Üzerine 65
Tarih Üzerine 72

YARGIGÜCÜ, TENKİT, TAKDİR ve ŞÖHRET ÜZERİNE

Kıymetinin Takdirinin Vasatların İnsafına Kalmış Olması: Seçkinliğin Kaderi 85
Fikir ve Sanat Hayatındaki Kıskançlık Neden Diğer İnsani Etkinlik Alanlarındakinden Daha Şiddetlidir? .. 92
Şöhret ve Kıskançlık Arasındaki İlişki 102

GİRİŞ:
BİLMENİN BÜNYEMİZDE TALEP ETTİĞİ DEĞİŞİKLİK*

* Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II, Kap. XXX.

Bir ideanın kavranılması, onun bilincimize dahil olması ancak bizde bir değişimle mümkün olabilen bir şeydir; bu değişim aynı zamanda bir kendi kendini yadsıma edimi olarak da görülebilir. Bu ölçüde böyle bir değişim bütünüyle irademizden yüz çeviren, böylece kendisine (teminat olarak) verilmiş değerli rehini bütünüyle gözden çıkaran ve şeyleri sanki iradeyle hiçbir işleri/ilişkileri yokmuş gibi gören bilgiye dayanır. Çünkü bilgi şeylerin nesnel özünün saf aynası ancak böyle olur. Bu şekilde belirlenip bir forma sokulan bilgi bir köken olarak her hakiki sanat eserinin temelini oluşturmalıdır. Bu nedenle özneде gerekli olan değişim, her türlü istemenin ortadan kaldırılmasına dayandığı için, iradeden kaynaklanamaz ve dolayısıyla iradenin keyfi bir edimi olamaz, bir başka deyimle, bizim elimizde olamaz. Tam tersine bu ancak zihnin iradeye geçici üstünlüğünden ya da fizyolojik olarak ifade etmek gerekirse, istekler veya heyecanlar tahrik edilmeksizin beynin kavrama melekesinin (yeti) kuvvetli bir şekilde uyarılmasından kaynaklanır. Bunu biraz daha doğru izah etmek için okura bilincimizin iki yanının olduğunu hatırlatmak isterim; kısmen o bizim *kendi* bilincimizdir, ki *irade*dir, kısmen *başka şeylerin* bilincidir ve bu hüviyetiyle öncelikle *algı yoluyla* dış dünyanın bilgisi, nesnelerin idrakidir. Şimdi bilincimizin bir yanı ne kadar öne çıkarsa diğer yanı o kadar geri çekilir. Dolayısıyla biz bu esnada kendimizin ne kadar az bilincinde olursak *başka şeylerin* bilinci veya algı/kavrayış bilgisi o kadar kusursuz, diğer bir deyişle, o kadar nesnel hale gelir. İş-

te gerçek çatışma burada baş gösterir. Nesnenin ne kadar fazla bilincindeysek öznenin o kadar az bilincinde oluruz; diğer yandan bu sonuncusu bilincimizi ne kadar işgal ederse dış dünya algımız/kavrayışımız da o kadar zayıf ve kusurludur. Kavrayışın saf nesnelliği için gerekli olan durum kısmen beynin ve onun etkinliği için genel olarak elverişli fizyolojik niteliğin mükemmeliyetindeki sürekli koşullara; kısmen de dikkati ve beyin sinir sisteminin duyarlılığını, ama herhangi bir duygulanıma yol açmaksızın, artıran ve genişleten her şey bu duruma katkıda bulunduğu kadarıyla geçici koşullara sahiptir. Burada alkollü içkileri veya afyonu düşünmeyelim; tam tersine gerekli olan şey sakin bir gece uykusu, soğuk bir duş, kan dolaşımını ve duygulu/heyecanlı mizacı sakinleştirerek beyin etkinliğine zorlama olmayan bir üstünlük sağlayan her şeydir. Nesneyi özneden giderek daha fazla ayırma sonucunu doğuran ve neticede kavrayışın saf nesnelliği durumunu meydana getiren bilhassa beynin sinirsel etkinliğini yükseltmeye yarayan bu doğal araçlardır; elbette beyin ne kadar gelişmiş ve enerjik ise (nesnenin özneden ayrılması ve kavrayışın saf nesnelliği bakımından) sonuç o kadar iyidir. Böyle bir durumda irade bilinçten kendiliğinden ayrılacağı için her şey önümüzde artan açıklık ve seçiklikle belirir, öyle ki biz neredeyse sadece *onların* ve nadiren *kendimizin* bilincinde oluruz. Bu yüzden bizim bütün bilincimiz neredeyse kavranan nesnenin dünyada bir tasavvur olarak göründüğü araçtan fazla bir şey değildir. Bu sebepten ötürü saf iradesiz bilgi için kendi bilincimizin kaybolması zorunludur, çünkü böyle bir yüksekliğe başka şeylerin bilinci çıkar.[1] Çünkü biz dünyayı bütünüyle nesnel bir tarzda ancak artık ona ait olduğumuzu bilmediğimizde kavrarız; ve biz ne

1 (Bu yüzden saf iradesiz bilgiye kendi bilincimiz kaybolacak kadar yüksek bir potansiyele ulaşan başka şeylerin bilinciyle erişilir.)

kadar münhasıran onların bilincinde ve ne kadar az kendimizin bilincinde olursak her şey o kadar güzel görünür. Şimdi her türlü ıstırap gerçek benliği oluşturan iradeden kaynaklandığı için her türlü ıstırap ihtimali bilincin bu yanının geri çekilmesiyle eşzamanlı olarak ortadan kalkar. Bu şekilde saf kavrayış nesnelliği durumu kendimizi kesinlikle mutlu hissetmemize neden olan bir durum haline gelir; böylece ben onda estetik hazzı oluşturan iki unsurdan birini göstermiş oluyorum. Buna karşılık ben bilincimiz ve dolayısıyla öznellik yani irade tekrar üstünlüğü ele geçirdiğinde onunla birlikte belli ölçüde rahatsızlık ya da huzursuzluk: cismaniliğimiz (bizatihi irade olan organizma) kendisini yeniden hissettirdiği kadarıyla rahatsızlık; irade zihinsel yoldan istek, duygu, duygulanım ve kaygılarla bilincimizi tekrar doldurduğu kadarıyla huzursuzluk ortaya çıkar. Çünkü irade öznellik ilkesi olarak her yerde bilginin karşıtı hatta hasmıdır. Öznelliğin en büyük yoğunlaşmasını gerçek *irade ediminde* buluruz ve bu yüzden biz onda kendimizin açık şekilde ayırdında oluruz. İradenin diğer bütün uyarılmaları bunun için birer hazırlıktan ibarettir; kıvılcım sıçraması elektrikli alet için neyse edim de irade için odur. Her bedensel algı bizatihi iradenin ve *voluntas* değil daha çok *noluntas* uyarılmasıdır.[2] Düşünsel yoldan iradenin uyarılması güdüler sayesinde gerçekleşir; dolayısıyla öznellik burada zayıflar ve bizzat nesnellik tarafından harekete geçirilir. Bir nesne bütünüyle nesnel bir tarzda, dolayısıyla her türlü çıkar ve yarar duygusundan uzak olarak kavranılmadığı, fakat doğrudan veya dolaylı olarak, bir hatıra sayesinde olsa bile, arzu veya nefret uyandırdığı anda bu gerçekleşir; çünkü o zaman bu sözcüğün en geniş anlamında çoktan bir güdü olarak müessir olur.

2 (Sırasıyla: ihtiyari, gayriihtiyari.)

Burada sözcüklerle irtibatlı olan soyut düşünme ve okumanın esasen daha geniş anlamda *başka şeylerin* bilincine, dolayısıyla zihnin yine de dolaylı olarak, yani kavramlar aracılığıyla kullanımına ait olduğuna dikkat çekiyorum. Ne var ki kavramlar akıl melekemizin suni ürünüdürler ve bu bakımdan zaten bir tasarlama/düşünüp taşınma işidirler. Zihnin her türlü soyut kullanımında irade de hükümrandır. Tasarılarıyla zihnin kullanımına yön verir ve ayrıca dikkati yoğunlaştırır; dolayısıyla bu her zaman bir çabayla ilgilidir ve böyle bir çaba iradenin etkinliğini şart koşar. O nedenle estetik tefekküre, yani ideaların bilgisine onun koşulu olarak nasıl ki bilincin tam nesnelliği eşlik ediyorsa, bu tür zihinsel etkinlikle birlikte de bilincin tam nesnelliği gerçekleşmez.

Yukarıda sözü edilene uygun olarak kişinin artık kendisinin değil, fakat sadece kavranılan nesnelerin bilincinde olması, dolayısıyla kendi bilincinin sadece bu nesnelerin nesnel varoluşunun destekleyicisi olarak kalması kavrayışın saf nesnelliğinin—ki bu sayede münferit şey o hüviyetiyle değil fakat türünün ideasıyla bilinir—koşuludur. Bu durumu güçleştiren ve dolayısıyla ender hale getiren şey onda deyiş yerinde ise arazın (zihin) her ne kadar ancak kısa bir süre için de olsa cevheri (irade) bastırıp saf dışı etmesidir. Bunun takip eden kitabın sonunda ele alınıp incelenmiş olan[3] iradenin yadsınmasına bakışımı (tenazuru) hatta irtibatı da burada aranmalıdır. Bir önceki kitapta gösterildiği gibi her ne kadar bilgi irradeden kaynaklansa ve iradenin tezahürüne, organizmaya kök salsa da nasıl ki alev parlayıcı madde ve onun dumanıyla bozulursa (saflığı itibariyle) bilgi de yine irade tarafından bozulur. Bu sebepten dolayı biz şeylerin bütünüyle nesnel doğasını, yani onlarda ortaya çıkan *idealarn* ancak onlara ilgi duymadığımızda, irademizle herhan-

3 (Dizinin *Hayatın Anlamı* başlıklı kitabına bakınız.)

gi bir ilişki içinde bulunmadıklarında kavrayabiliriz. Bundan da şeylerin idealarının bize gerçekliğe kıyasla sanat eserinden daha kolay hitap ettiği çıkar. Çünkü bizim bir resimde veya bir şiirde sadece seyrettiğimiz şey irademizle her türlü ilişki ihtimalinin dışında durur; çünkü o zaten kendi başına sadece bilgi için vardır ve doğrudan sadece ona hitap eder. Buna karşılık *gerçeklik*ten ideaların kavranması belli ölçüde irademizden bir tecridi, onun ilgilerinin üzerine yükselmeyi şart koşar, ki bu zihnin özel bir gücünü ve esnekliğini talep eder. Yüksek derecede ve belli bir süre için bu dehaya özgü bir şeydir ve onun ayırt edici özelliğidir. Esasen deha tam da bireysel bir iradenin hizmeti için gerekli olan bilgi gücünün fazlasının mevcudiyetine dayanır ve bu fazla serbest hale gelir, işte o zaman dünyayı iradeyle ilişiksiz/irtibatsız olarak kavrar. Bu sebepten ötürü *sanat eseri* estetik hazzın temelini teşkil eden ideaların kavranmasını büyük ölçüde kolaylaştırır. Bunun sebebi sadece sanatın öze ait olanı ön plana çıkarıp özle ilişkisi olmayanı dışarıda bırakarak şeyleri daha açık ve karakteristik biçimde sunması değildir, bu sayede şeylerin gerçek doğasının bütünüyle nesnel biçimde kavranması için gerekli olan iradenin mutlak sessizliğine en büyük keskinlikle erişilmesi de bunda aynı ölçüde müessirdir. Böyle bir sessizliğe kavranılmış nesne iradeyle ilişkisi/irtibatı olabilecek şeylerin alanının bütünüyle dışında yer aldığında erişilir, çünkü o gerçek bir şey değildir, sadece bir resim veya suretten ibarettir. Şimdi bu sadece plastik sanat veya resim için değil, aynı zamanda şiir için de geçerlidir. Bu sonucu aynı zamanda yarar çıkar gözetmeyen, içinde irade/isteme bulunmayan dolayısıyla bütünüyle nesnel nitelikte olan kavrayış da doğurur. Esasen kavranılmış nesneyi *resimlik*,[4] gündelik hayatın bir sahnesini veya hadi-

4 [: *Malerisch*, resimsi.]

sesini ***şiirlik*** yapan şey tam da budur; çünkü bu kendi başına gerçek dünyanın nesnelerinin üzerine büyülü parıltı yayar, duyu yoluyla kavranılan nesneler söz konusu olduğunda buna resimsi, sadece düşgücünde görülenlerin durumunda ise şiirsel denir. Şairler açık aydınlık bir sabahı, güzel bir akşamı, ay ışığının aydınlattığı sessiz sakin bir geceyi ve bu türden daha pek çok şeyi terennüm ettiklerinde övgü ve yüceltmelerinin kendilerinin meçhulü olan gerçek konusu doğanın bu güzelliklerinin çağırdığı saf bilgi öznesidir. Onun ortaya çıkmasıyla irade bilinçten çekilmiş ve böylece başka türlü bu dünyada ulaşılamayan gönül huzuru ortaya çıkmıştır. Sözgelimi başka türlü şu şiir,

"Nox erat, et coelo fulgebat luna sereno,
Inter minora sidera"[5]

nasıl bizi bu kadar iyi ve olumlu yönde etkileyebilir, nasıl bizi böylesine büyüleyebilirdi? Ayrıca aralarında yaşayanların üzerinde böyle bir etki uyandırmayan nesnelerden bir yabancının veya geçip giden yolcunun resimlik ya da şiirlik etkiyi hissetmesi, her türlü yarar çıkar güdüsünden uzak safi nesnel kavrayışın konusu olan nesnelerin yeniliğinin ve tamamen yabancılığının da bu tür bir etki için elverişli olmasıyla açıklanabilir. Sözgelimi bütünüyle yabancı bir kasabanın görünümü çoğu kez yolcu üzerinde görülmedik derecede hoş bir izlenim bırakır, oysa söz konusu kasaba aynı etkiyi orada yaşayan kimseler üzerinde kesinlikle doğurmaz; çünkü bu etki yolcunun kasabayla ve onun sakinleriyle her türlü ilişkinin dışında olarak onu bütünüyle nesnel bir şekilde kavrama-

5 [: Geceydi, durgun gökte
Parlıyordu ay
Küçük yıldızların çelenkle süslediği.]

sından kaynaklanır. Yolculuğun zevki kısmen buna dayanır. Öyle görünüyor ki bu aynı zamanda anlatıma veya temsile dayalı eserlerin etkisinin neden sahne uzak zamanlara ve ülkelere, sözgelimi Almanya'da İtalya ve İspanya'ya, İtalya'da Almanya, Polonya ve hatta Hollanda'ya kaydırılarak artırılmasına çalışıldığının sebebini de açıklar. Şimdi eğer estetik objelerin verdiği *zevk*in koşulu her türlü istemeden arınmış bütünüyle nesnel, sezgisel kavrayış ise, bu onların *ortaya konulması* veya *vücuda getirilmesi* için çok daha fazla böyledir. Her güzel resim, her halis şiir resmettiği ruh halinin damgasını taşır. Çünkü ancak kavrayıştan, esasen salt nesnel kavrayıştan kaynaklanmış veya doğrudan onun tarafından uyarılmış olan şey hakiki ve özgün eserlerin vücuda gelebileceği canlı nüveyi bünyesinde taşır ve bu sadece plastik sanatlarda ve resimde değil, aynı zamanda şiirde hatta felsefede de böyledir. Her güzel eserin, her derin veya büyük düşüncenin *punctum saliensi*[6] bütünüyle nesnel bir kavrayıştır. Ne var ki böyle bir kavrayışın mutlak koşulu kişiyi saf bilme öznesi olarak bırakan iradenin tam sessizliğidir. Bu durumun baskınlığına doğal yatkınlık deha dediğimiz şeydir.

İstemenin bilinçten kaybolmasıyla gerçekte bireysellik ve onunla birlikte onun keder ve ıstırabı ortadan kalkar. Bu yüzden o zaman geri kalan saf bilme öznesini ezeli ebedi dünya gözü diye tanımladım. Bu göz çok farklı açıklık derecelerinde de olsa belirmelerinden ve kaybolmalarından etkilenmeksizin bütün canlılardan bakar ve dolayısıyla kendisiyle özdeş, sürekli bir ve aynı olarak sabit idealar dünyasının, yani iradenin uygun nesnelliğinin destekleyicisidir. Buna karşılık bilgisi itibariyle irradeden kaynaklanan bireysellikle perde-

6 (: Püf noktası.)

lenen tekil özne obje olarak sadece münferit şeylere sahiptir ve bunlar ne kadar gelip geçici ise kendisi de öyledir. Herkese burada işaret edilen anlamda bir çifte varoluş izafe edilebilir. İrade ve dolayısıyla birey olarak o sadece biri ve münhasıran bu biridir ve bu ona yapmak ve katlanmak için yeteri kadarını verir. Safi nesnel bir tasarımda bulunan olarak o saf bilgi öznesidir ve nesnel dünya varoluşunu ancak onun bilincinde bulur. Bu hüviyetiyle o bunları kavradığı kadarıyla ***her şey***dir ve onların varoluşları zahmetsiz meşakkatsiz ondadır. Böylece onun tasarımında/tasavvurunda var olduğu kadarıyla bunlar onun ***varoluş***udur; ama bu durumda iradesiz olarak vardır. Buna karşılık irade olarak var olduğu kadarıyla onda değildir. Onun her şey olduğu durum herkes için iyidir; sadece ve münhasıran bir olduğu durum onun için acınacak bir durumdur. Bu hayatta her durum, her kişi, her sahne ilgi çekici, keyif verici ve imrenilesi olmak için sadece salt nesnel biçimde kavranılmaya ve ister fırça darbesiyle ister sözcüklerle bir tasvir ya da taslağın konusu olmaya muhtaçtır. Ama eğer biri onun içindeyse, eğer biri bizatihi oysa, o zaman (çoğu kez söylendiği gibi) şeytan görsün onun yüzünü. Bu sebepten ötürü Goethe der:

> Was im Leben uns verdrießt,
> Man im Bilde gern genießt.[7]

Gençlik yıllarımın öyle günleri oldu ki kendimi ve yapıp ettiklerimi, muhtemelen gözüme daha hoş görünmelerini sağlamak için, sürekli olarak dışarıdan görmeye ve zihnimde canlandırmaya çalışırdım.

7 (: Hayatta canımızı sıkan
Hoşumuza gider resimde.)

Şimdi ele aldığım bu konu üzerine daha önce hiç konuşulmadığı için burada buna dair birkaç psikolojik açıklama eklemek istiyorum.

Dünyanın ve hayatın dolayımsız kavranışında biz şeyleri genellikle ilişkileri itibariyle ve dolayısıyla mutlak değil izafi öz ve varoluşlarına göre düşünüp değerlendiririz. Sözgelimi evleri, gemileri, makineleri ve benzeri şeyleri amaçlarına ve bunlara uygunluklarına göre; insanları eğer varsa bizimle ilişkilerine, sonra birbirleriyle ilişkilerine göre, ister şimdiki fiilleri itibariyle isterse konumlarına ve mesleklerine, belki bunlara uygunluklarına vb. göre görüp değerlendiririz. İlişkilerle ilgili böyle bir değerlendirmeyi az veya çok zincirin en uzak halkalarına kadar takip edebiliriz. Bu şekilde söz konusu değerlendirmenin doğruluğu artar, kapsamı genişler, ama niteliği ve doğası bakımından aynı kalır. Bu şeylerin ilişkileri/bağıntıları bakımından, hatta *bunlar aracılığıyla*, dolayısıyla yeter sebep ilkesine göre düşünülüp değerlendirilmesidir. Çoğu durumda ve kural olarak herkes bu düşünme ve değerlendirme yöntemine teslim olur; hatta öyle zannediyorum insanların çoğunun elinden başkası gelmez. Ama istisnaen olur da sezgisel kavrayış yeteneğimizin gücünün geçici olarak arttığını tecrübe edersek derhal şeyleri farklı bir gözle görürüz, çünkü artık onları ilişkilerine/bağıntılarına göre değil, kendileri itibariyle ve kendi başlarına neyseler o olarak görürüz; ve ardından izafi varoluşlarına ilave olarak ansızın mutlak varoluşlarını da kavrarız. Birden her münferit şey türünü temsil eder hale gelir; dolayısıyla şimdi her varlığın külli (tümel) yanını kavrarız. Bu şekilde bildiğimiz şeylerin *ideal*andır; fakat şimdi bunlardan salt ilişkiler aracılığıyla bilinenden daha yüksek bir bilgelik konuşur. Biz de ilişkilerin/bağıntıların dışına çıktık ve böylece saf bilme öznesi haline geldik. Ama bu durumu istisnaen meydana getiren şey beynin

etkinliğini saflaştırıp onu birdenbire böyle bir büyük gelgitin oluşacağı bir dereceye yükselten iç fizyolojik süreçler olmalıdır. Bunun harici koşulları tefekkür/temaşa edilen sahneye bütünüyle yabancı ve ondan ayrı kalmamız ve kesinlikle bilfiil onun içinde yer almamamızdır.

Şeyleri bütünüyle nesnel ve dolayısıyla doğru bir şekilde kavramanın ancak onları kişisel bir katılım olmaksızın ve dolayısıyla iradenin tam sessizliği anında düşünüp değerlendirdiğimizde mümkün olduğunu görmek için her duygu veya heyecanın bilgiyi ne kadar çok karartıp tahrif ettiğini, aslında her istek veya isteksizliğin sadece bulunulan yargıyı değil hatta şeylerin ilk kavranışını da nasıl eğip büktüğünü, çarpıtıp saptırdığını zihnimizde canlandıralım. Başarılı bir netice ile keyiflendiğimizde nasıl bütün dünyanın parlak bir renge ve gülen bir çehreye büründüğünü, buna karşılık üzerimizde tasalı ve endişeli bir hal ağır bastığında nasıl karanlık ve kasvetli hale geldiğini hatırlayalım. O zaman nefret ettiğimiz bir olay için bir araç veya vasıta haline gelen cansız bir şeyin, sözgelimi yapı iskelesi, götürüldüğümüz kale, cerrahın alet çantası; sevdiklerimizin seyahat vasıtaları ve benzeri şeylerin bile nasıl iğrenç bir fizyonomiye sahip gibi göründüğünü anlarız; hatta sayılar, harfler, damgalar tıpkı korkunç canavarlar gibi dişlerini göstererek sırıtabilir ve bizi dehşet içerisinde bırakabilir. Buna karşılık istediğimiz şeylerin yerine gelmesini sağlayan aletler bize iyi ve hoş görünür; sözgelimi bir aşk mektubu taşıyan yaşlı kambur kadın, *louis d'ors*lu (cebi para dolu) Yahudi, kaçmaya yardım eden halat merdiven vb. Şimdi nasıl ki burada, özel nefret veya sevgi durumunda irade sayesinde tasavvurun bozulması aşikâr ise, irademizle yani istek veya isteksizliğimizle hatta uzak bir ilişkisi bile bulunan her objede daha az derecede bu çarpıtma mevcuttur. Ancak irade peşinde koştuğu şeylerle birlikte bi-

linci terk edip de zihin özgürce kendi yasalarını takip ettiğinde ve saf özne olarak nesnel dünyayı yansıttığında ama istemenin mahmuzlarını hissetmeksizin kendi eğilimiyle en yüksek gerilim ve etkinlik durumuna yükseldiğinde, işte ancak o zaman şeylerin renkleri ve biçimleri tam ve doğru anlamları içinde görünür. Dolayısıyla hakiki ve halis sanat eserleri ancak böyle bir kavrayıştan kaynaklanabilir; bunların kalıcı değeri ve her devirde her yerde gördükleri takdir sadece salt nesnel olanı sergilemelerinden ileri gelir. Bu safi nesnel unsur hepsi için ortak ve münhasıran hepsinin sıkı sıkıya bağlı oldukları şey olarak muhtelif öznel ve dolayısıyla çarpık kavrayışların temelidir; bütün bu öznel farklı türlerin ortak teması olarak bu onlardan dışarıya akseder. Çünkü gözlerimizin önüne serilen doğa elbette kendisini çok farklı şekilde farklı zihinlerde sergiler; ve nasıl ki her bir kimse onu görüyorsa fırça veya kalemle, sözcüklerle veya sahnede jestlerle ancak onu tekrar edebilir. Nesnellik kendi başına bir kimseyi sanatçı olmaya muktedir kılar; fakat bu ancak kökünden, iradeden ayrılan zihinle, onun özgürce hareket etmesiyle ama yine de azami derecede etkin olmasıyla mümkün olur.

Zihinleri kavrayış gücü bakımından henüz taze bir enerjiyle çalışan gençlere doğa çoğu kez kendisini tam bir nesnellikle ve dolayısıyla kusursuz güzellikle gösterir. Fakat böyle bir bakışın zevki kimi zaman nesnelerin sunduğu sıkıntı verici yansımayla gölgelenir ve kendilerini böyle bir güzellik içinde sergilemeleri de onunla ilgisini çekebilecek veya zevk verebilecek kişisel bir ilişki içinde değildir. Dolayısıyla o, hayatının hayal gücüne dayalı ilginç bir eser biçimine bürünmesini bekler. "Şu sarp kayalığın arkasında dostlarımdan oluşan bir süvari takımı bekliyor olmalı; bu şelalede sevgilim dinleniyor olmalı; şu güzelce aydınlatılmış bina onun ikametgâhı ve şu sar-

maşıklı pencere onunki olmalı; ama bu güzel dünya benim için bir zindan!" vs. Gençliğin bu türden melankolik hayalleri gerçekte kendileriyle tam olarak çelişen bir şey talep eder; çünkü bu nesnelerin sunduğu güzellik tam da onların kavrayışının nesnelliğine, yani yarar çıkar gözetmezliğine dayanır ve bu yüzden gençlerin ıstırapla kaybettiği iradeyle en küçük bir ilişki neticesinde derhal ortadan kalkacaktır. Ve böylece şimdi ona haz veren bütün büyü, her ne kadar belli bir ıstırap karışımıyla değeri düşmüşse de artık var olmayacaktır. Ayrıca aynı şey her çağ ve her ilişki için de geçerlidir; şimdi bize keyif veren bir manzaradaki nesnelerin güzelliği, eğer bunlarla her zaman bilincinde olduğumuz ve öyle kaldığımız kişisel ilişkiler içinde olsaydık kaybolurdu. Her şey ancak bizi ilgilendirmediği kadar güzeldir. (Burada duyumsal bir tutkuyu değil, estetik hazzı konuşuyoruz.) Hayat asla güzel değildir, fakat sadece hayatın tabloları, yani sanat veya şiirin başkalaştıran aynasındaki tablolar, özellikle gençlikte, onu henüz tanımazken güzeldir. Eğer bu derin kavrayışı elde etmelerine yardımcı olunabilseydi birçok genç sükûnete ererdi.

Acaba dolunayın görünümü neden böyle iyi, yatıştırıcı ve yüceltici bir etkiye sahiptir? Çünkü ay bir kavrayış objesidir, bir isteme objesi değil:

> "Die Sterne, die begehrt man nicht,
> Man freut sich ihrer Bracht."[8]
>
> (Goethe)

Ayrıca *yüce*dir, yani bizde ulvi bir ruh hali uyandırır, çünkü bizimle herhangi bir ilişkisi olmadığından dünya hayatına ve onun uğraşlarına ebediyen yabancı kalarak de-

8 (: Peşinde koşmadığımız yıldızlar
Keyif verir yücelikleriyle bize.)

veran eder ve içinde hiçbir payı bulunmamasına karşın her şeyi seyreder. Bu yüzden onu gördüğünde irade sürekli endişesi ve hiç eksilmeyen derdiyle bilinçten kaybolur ve onu arkasında bütünüyle bilen bir bilinç olarak bırakır. Muhtemelen bireysel farklılıkları onda kaybolmuş, dolayısıyla bu kavrayışta bir ve beraber olan milyonlarla bu görüntüyü paylaştığımız karışık bir duygu da vardır ve bu da benzer şekilde yücenin etkisini artırır. Son olarak bu etki ayın ısıtmaksızın parlamasıyla da artar; ona iffetli denmesinin ve Diana ile özdeşleştirilmesinin sebebi de kesinlikle burada aranmalıdır. Hissiyatımız üzerindeki bu bütünüyle hayırhah etkisinin bir sonucu olarak ay zamanla bizim can yoldaşımız olur. Buna karşılık güneş asla bunu yapmaz; o tıpkı yüzüne bakamadığımız bağışları bitmez tükenmez bir velinimete benzer.

GÜZELİN METAFİZİĞİ ÜZERİNE*

* *Parerga und Paralipomena*, Bd. II, Kap. XIX: Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik.

Güzelin Algılanışı Neden Bizi Mutlu Eder?

Başeserimde (Platon'un) idealar öğretisini ve onunla ilişkili olan şeyi, yani saf bilme öznesini[1] yeteri kadar ayrıntılı olarak ele aldığım için, bunun bu anlamda benden önce hiçbir surette ele alınmamış bir değerlendirme olduğu zihnimdeki yerini korumamış olsaydı, burada ona bir kez daha geri dönmeyi gereksiz bulurdum. Bu sebepten ötürü eğer herhangi bir meselenin getirilecek açıklamalarla aydınlığa kavuşturulabilme ve böylece hoş karşılanma ihtimali varsa geri bırakılmaması daha iyidir. Bu çerçeve içerisinde doğal olarak okurun daha önceki tartışmalara aşina olduğunu varsayıyorum.

Güzel metafiziğinin gerçek meselesi şu soruyla gayet basit bir şekilde ifade edilebilir: Bir obje irademizle herhangi bir ilgi/ilişki içinde olmaksızın bizi nasıl tatmin edebilir ve ondan nasıl haz duyabiliriz?

Nitekim herkes bir şeyin verdiği haz ve tatminin gerçekte ancak irademizle, ya da alışkın olduğumuz bir anlatımla ifade edecek olursak hedeflerimizle ilişkisinden kaynaklanabileceğini hisseder, dolayısıyla (irademizi harekete geçirip) bizi heyecanlandırmayan haz bir çelişki gibi görünür. Ancak güzel bu vasfıyla, kişisel hedeflerimizle ve dolayısıyla irademizle herhangi bir ilişki içinde olmaksızın gayet açık biçimde bize keyif ve haz verir.

1 (: das reine Subjekt Erkennens.)

(Bu muammaya benim önerdiğim) çözüm şuydu: Güzelde biz her zaman canlı ve cansız doğanın temel ve asli biçimlerini, dolayısıyla Platon'un idealarını kavrarız ve bu kavrayışın içinde onun koşulu olarak bu biçimlerin mütekabili, *iradeden bağımsız bilme öznesi*, bir başka ifadeyle, amaçları ve tasarıları olmayan bir saf akıl vardır. Bir estetik kavrayış gerçekleştiğinde irade onunla birlikte bilinçten bütünüyle kaybolur. Ama bütün kederlerimizin ve ıstıraplarımızın kaynağı tek başına odur. Güzelin kavranışına eşlik eden tatmin ve hazzın kökeni budur. Bu sebepten ötürüdür ki o ıstırabı mümkün kılan şeyin bütünüyle ortadan kalkmasına dayanır. Eğer o zaman hazzın mümkünlyetinin de ortadan kalkacağı yolunda bir itiraz gelecek olursa, hep açıkladığım üzere burada da yinelemeliyim: Mutluluk yahut tatminin *menfi* bir tabiatı vardır, yani sadece bir ıstırabın sona ermesine dayanır, oysa acı ve ıstırap müspet bir şeydir, bu akıldan çıkarılmamalıdır. Her türlü istemenin bilinçten çıkmasıyla birlikte geriye haz durumu kalır; diğer bir deyişle geriye kalan her türlü ıstırabın hatta onun ihtimalinin bile yokluğudur. Çünkü böylece birey sadece bilen ve bundan böyle istemeyen bir özneye dönüşür; ancak o yine de tam bu şekilde kendinin ve etkinliğinin bilincinde kalır. Bildiğimiz gibi, *irade/isteme* olarak dünya ilk dünya (*ordine prior*), *tasavvur/tasarım* olarak dünya ikinci dünyadır (*ordine posterior*). İlki şiddetli arzulamanın, dolayısıyla ıstırabın ve bin türlü elemin dünyasıdır. Hâlbuki ikincisi esas itibariyle kendinde acısızdır; ayrıca görülmeye değer, bütünüyle anlamlı, en azından eğlendirici bir manzara içerir. (Bu manzaranın) verdiği zevk estetik hazzı[2] oluşturur. Saf bilme öznesi olmak demek kendinden geç-

2 Tam doyum, nihai durulma, arzu edilmeye değer tek hakiki durum, her zaman sadece resimde, ***sanat eseri***nde, şiirde veya müzikte ortaya çıkar. Elbette buradan bunların bir yerlerde olması gerektiği anlaşılabilir.

mek demektir;[3] fakat çoğunlukla insanlar bunu yapamadıkları için şeylerin safi nesnel kavranışına—ki sanatçının yeteneğini ve meziyetini oluşturan budur—muktedir değillerdir.

* * *

Ne var ki bireysel irade bir an için kendisine tahsis edilmiş olan tasarım gücünü serbest bıraksın ve varoluşunun sebebi olan hizmetten muaf tutsun, böylece bu güç yegâne doğal teması ve dolayısıyla düzenli işi olan iradeye veya o kişiye ilgisini terk etsin, ama enerjik biçimde etkin olmaktan ve sezgisel olarak kavranılabilir olanı açıkça ve neredeyse vecit halindeki bir dikkatle kavramaktan kesilmesin, işte o zaman bu güç derhal bütünüyle *nesnel* hale gelecek, bir başka deyişle, nesnelerin gerçek aynası, veya daha doğrusu söz konusu nesnelerde kendisini gösteren iradenin nesnelleşmesinin aracı olacaktır. İradenin en derin özü şimdi, sezgisel kavrayış ne kadar uzun sürerse, bu derin özü bütünüyle tüketinceye kadar, tasarım gücünde daha tam olarak ortaya çıkacaktır. Saf özneyle birlikte saf nesne, bir başka deyişle, sezgisel biçimde kavranılan nesnede beliren iradenin kusursuz tezahürü ancak böyle ortaya çıkar; bu tezahür tam da onun (Platonik) *idea*sıdır. Fakat böyle bir ideanın kavranması bir nesneyi düşünürken onun zaman ve mekân içindeki konumunu, dolayısıyla onun bireyselliğini göz ardı etmemi gerektirir. Çünkü her zaman nedensellik yasasıyla belirlenen ve bu nesneyi bir birey olarak benimle bir ilişkiye sokan bu *konum*dur. Bu yüzden ancak bu konum bir kenara bırakıldığında nesne *idea* haline

3 Saf bilme öznesi sezgisel biçimde kavranan objelerde bütünüyle kaybolmak için kendimizi unuttuğumuzda ortaya çıkar, öyle ki (bu kayboluş durumunda) bilinçte kalanlar sadece bunlardır.

gelir ve aynı zamanda ben de saf bilme öznesi olurum. Dolayısıyla her resim gelip geçici ânı sonsuza dek sabitleyip onu zamandan koparmak suretiyle bize zaten şu veya bu münferit şeyi değil, fakat kalıcı olan ve her türlü değişim içinde hep aynı kalan ideayı sunar. Fakat özne ve nesnede talep edilen bu değişim sadece bilgi melekesinin asli köleliğinden (koparılarak) serbest kılınmasını ve bütünüyle kendisine bırakılmasını değil, fakat ayrıca, her ne kadar etkinliğinin doğal mahmuzu, iradenin dürtüsü şimdi eksik olsa da, bütün enerjisiyle etkin kalmasını gerekli kılar. Güçlük buradadır ve bunun bu kadar seyrek rastlanan bir şey olmasının sebebi de burada yatar. Çünkü bütün düşüncelerimiz ve özlemlerimiz, bilumum görme ve işitmemiz doğal olarak her zaman bizim sayısız büyük küçük hedeflerimizin doğrudan veya dolaylı hizmetindedir. Dolayısıyla bilgi melekemizi işlevini yerine getirmeye zorlayan iradedir ve eğer böyle bir dürtü olmasaydı bu meleke hemen yorulup zayıflardı. Ayrıca bu dürtü sayesinde elde edilen bilgi pratik hayat için, hatta şeylerin gerçek ve hakiki iç özüne değil, her zaman sadece onlar arasındaki *ilişkiler*e yönelen özel bilim dalları için de mükemmelen uygun ve yeterlidir; ve bu sebepten ötürüdür ki onların bütün bilgisi yeter sebep ilkesinin kılavuz çizgisinde ilerler, ilişkilerin bu unsurunu esas alır. Dolayısıyla sebep ve sonuç ya da illetler ve istidlaller[4] bilgisinin söz konusu olduğu her yerde ve dolayısıyla doğabilimi ve matematiğin bütün dallarında, ayrıca tarih, keşifler vb. alanlarda araştırılan bilgi *iradenin bir amacı* olmalıdır ve o ne kadar büyük bir istekle bunun peşinde koşarsa hedefe o kadar çabuk ulaşılacaktır. Benzer şekilde devlet işlerinde, savaşta, ticari veya mali meselelerde, dolap ve dalaverenin her türünde

4 (: Grunden und Folgen.)

vb. *irade* her şeyden evvel arzulamasının hararetiyle zekâyı bütün gücünü kullanmaya ve böylece söz konusu meselenin illet ve istidlallerinin tümü için en uygun hal çaresini bulmaya zorlamalıdır. Doğrusu iradenin mahmuzunun burada belli bir zekâyı güçlerinin olağan seviyesinin ötesine taşıyabilmesi şaşırtıcıdır. Dolayısıyla bu tür şeylerde kalburüstü başarıların tümü için, sadece keskin veya parlak bir zekâ değil, ama aynı zamanda güçlü bir irade de gereklidir. Bunun için iradenin zekâyı ilk başta yorucu bir çabaya ve durup dinlenmeyen bir etkinliğe sürüklemesi gerekir. Bunlar olmaksızın bu tür başarılar ortaya konulamaz.

Ama şeylerin (Platon'un sözünü ettiği) idealarını oluşturan ve güzel sanatlarda her muvaffakiyetin temeli olması gereken nesnel kökensel özünün kavranması söz konusu olduğunda durum tamamen farklıdır. Dolayısıyla orada böylesine gerekli hatta vazgeçilmez olan irade burada bütünüyle bir kenara bırakılmalıdır. Çünkü burada faydası olan tek şeyi zekâ kendi başına ve kendi imkânlarıyla gerçekleştirir ve gönüllü bir hediye olarak sunar. Burada her şey kendiliğinden olmalıdır; bilgi tasarlamadan faal hale gelmeli ve dolayısıyla iradesiz olmalıdır. Çünkü şeylerin (Platon'un sözünü ettiği) idealarının kavrandığı saf nesnel sezgisel kavrayış ancak kişinin bireyselliğiyle birlikte iradesinin ve onun hedeflerinin bütünüyle ortadan kalktığı *saf bilme* durumunda ortaya çıkabilir. Fakat bu her zaman kavramı önceleyen bir kavrayış, yani ilk ve her zaman sezgisel bilgi olmalıdır. Bu daha sonra hakiki bir sanat eserinin, bir şiirin ve hatta esaslı bir felsefi temellendirmenin gerçek malzemesini ve çekirdeğini, deyiş yerinde ise ruhunu oluşturur. Dehanın eserlerinde her zaman gözlemlenen bu dolayımsız, tasarlamasız ve hatta kısmen bilinçsiz ve içgüdüsel unsur tam da ilk sanatsal bilginin iradeden bütünüyle ayrı,

bağımsız, iradesiz bir bilgi olmasının bir sonucudur. Ve irade insanın kendisi olduğundan böyle bir bilgiyi ondan farklı bir varlığa, *deha*ya atfediyoruz. Bu tür bir bilginin kılavuz çizgisi hep söylediğim gibi yeter neden ilkesi değildir ve dolayısıyla ilk türden bilginin karşıtıdır. Nesnelliği sayesinde deha ***düşünceli/dikkatliliğiyle***[5] başkalarının görmediği her şeyi görüp kavrar. Bu bir şair ya da bir ressam olarak ona tabiatı böylesine açık, hissedilir ve canlı bir şekilde tasvir veya tersim yeteneğini sunar.

Buna karşılık bilinenin iletilmesinin ve sunulmasının amaçlandığı yerde eserin *temsili/icra*sıyla *irade*, sırf bir *amaç* var olduğu için, tekrar etkin hale gelebilir ve hatta gelmelidir de. Dolayısıyla burada yine egemen olan yeter sebep ilkesidir, sanatın araçları onun sayesinde amacına uygun biçimde yönelir. Nitekim ressam çiziminin doğruluğuna ve renklerin kullanılışına aldırmazlık edemez; şair de zihnindeki tasavvurun tertibine ve ardından ifade ve vezne kayıtsız kalamaz.

Fakat zekâ iradeden çıktığı için kendisini beyin, dolayısıyla iradenin nesnelleşmesi olan bedenin bir parçası olarak sunar. Buna uygun olarak zekâ köken itibariyle iradeye hizmet etmeye yükümlü olduğundan onun doğal etkinliği daha önce anlatılan türden bir etkinliktir. Bu durumda o bilgisinin yeter sebep ilkesiyle ifade edilen doğal formuna sadık kalır ve onu etkin hale getiren ve etkin halde tutan insandaki ilk ve asli unsur olan iradedir. Buna karşılık ikinci tür bilgi akıl için doğal olmayan sıradışı bir etkinliktir; ve buna uygun olarak onun koşulu, aklın ve onun nesnel fenomeninin, beynin organizmanın kalanına göre belirgin biçimde olağan dışı ve dolayısıyla çok ender karşılaşılan, iradenin hedeflerinin gerekli kıldığı ölçünün ötesinde fazlalığıdır. Aklın bu fazlalığı ola-

5 (: Besonnenheit: Bedachtsamkeit.)

ğandışı olduğu için bundan kaynaklanan fenomenler zaman zaman çılgınlığı hatırlatır.

Şu halde bilgi burada kökeniyle, iradeyle bağlarını koparmakta ve onu terk etmektedir. Sırf iradeye hizmet etmek için ortaya çıkmış olan ve insanların neredeyse tümünde bu hizmeti sürdüren zekâ, böyle bir kullanım ve onun sonuçları hayatlarını yuttuğu için, bütün *özgür* sanatlarda ve bilimlerde olağan dışı biçimde kullanılır, deyiş yerinde ise kötüye kullanılır; ve insan soyunun ilerlemesi ve saygınlığı bu kullanımda belirlenir. Bir başka durumda o iradeye karşı bile dönebilir ve kutsallığın tezahürlerinde iradeyi kökten ortadan kaldırabilir.

Bununla beraber, ilk ve asli bilgi olarak her sanatsal, şiirsel, hatta saf felsefi kavrayışın altında yatan dünyanın ve eşyanın bütünüyle nesnel kavranışı hem nesnel hem öznel sebeplerden ötürü gelip geçici bir kavrayıştan ibarettir. Bunun sebebi kısmen gerekli çaba ve dikkatin sürdürülememesi, kısmen de dünya ahvalinin bizim, Pythagoras'ın tarifine uygun bir filozof gibi edilgin ve kayıtsız seyirciler olarak kalmamıza izin vermemesidir. Tam tersine hayatın bu büyük kukla gösterisinde herkes rolünü oynamak zorundadır ve neredeyse her zaman kendisini bu oyuna bağlayan ve hareket halinde tutan ipi hisseder.

Plastik Sanatlar
Resim, Heykel ve Mimari Üzerine

Şimdi bu estetik sezgisel kavrayışın *nesnel* unsuruna, (Platon'un sözünü ettiği) *idea*ya gelince, eğer zaman, bilincimizin bu biçimsel ve öznel unsuru tıpkı çiçekdürbünündeki[1] cam gibi çekilip alınmış olsaydı önümüzde bulacağımız şeyi ona benzetebilirdik. Sözgelimi tomurcuk, çiçek ve meyvenin gelişimini görürüz ve bu döngüyü tekrar tekrar tamamlamaktan asla yorulmayan itici güç karşısında şaşırırız. Eğer bütün bu değişime rağmen önümüzde tek ve değişmeyen bitki ideasının bulunduğunu bilebilseydik bu şaşkınlığımız azalırdı. Ne var ki bu ideayı bir tomurcuk, çiçek ve meyve birliği olarak sezgisel olarak kavrayamaz, fakat onu zaman formu aracılığıyla bilmeye veya idrake zorlanırız. İdea işte bu zaman formu sayesinde zihnimize ardışık durumlar içerisinde görünür.[2]

* * *

Eğer hem şiirin hem plastik sanatların her zaman kendi özel temaları olarak *münferit* olanı aldıklarını ve onu en önemsiz karakteristiklerine kadar büyük bir özen ve kesinlikle kendi münferit doğasının bütün özellikleri içinde

1 (: Kaleidoskop.)
2 (Daha doğrusu zihnimizin önüne serilir.)

sunduklarını düşünürsek ve ardından işlerini her biri bir tür olarak onlara özgü olan şeyi ilk ve son defa tarif ve tasvir ederek münferit sayısız şeyi temsil eden *kavramlar*la gören bilimlere bakarsak, sanatın gayesi böyle bir düşünmeye bağlı olarak bize anlamsız, önemsiz, hatta neredeyse çocukça görünebilir. Fakat sanatın özü (sunduğu) tek bir durumun binlercesi için geçerli olmasıdır, çünkü münferit olanın bu özenli ve ayrıntılı temsiliyle göz önüne getirdiği şey o münferit şeyin türünün (Platonik) *idea*sının açığa vurulmasıdır. Sözgelimi, insan hayatından tam ve doğru bir şekilde tasvir edilmiş ve dolayısıyla onun içinde yer alan kişilerin tam bir temsiliyle bir olay, bir sahne bize belli bir açıdan görülen insanlık ideasının açık ve derin bir bilgisini sunar. Çünkü nasıl ki bitkibilimci tek bir çiçeği bitki dünyasının sınırsız zenginliği ve çeşitliliği içinden seçip ardından onu genel olarak bitkinin doğasını gözler önüne sermek için teşrih ederse, şair de bize hayatın ve insanın gerçek doğasının ne olduğunu göstermek için, her yerde sürekli faal olan insan hayatının sonsuz karmaşası ve karışık halleri içinden tek bir sahneyi ve çoğu zaman tek bir ruh hali veya hissiyatı alır. Dolayısıyla Shakespeare ve Goethe, Raphaello ve Rembrandt gibi büyük kafaların seçkin ve önemli bile olmayan bir bireyi büyük bir doğruluk, ciddiyet, itina ve ihtimamla sunmayı ve onun bütün özelliklerinin en küçük ayrıntısına kadar açık ve canlı bir tasvirini vermeyi vakarlarıyla bağdaşmayan bir iş olarak görmediklerini görürüz. Çünkü tikel ve münferit şey ancak sezgisel kavrayışla kavranır; bu sebepten ötürü ben şiiri sözcüklerin yardımıyla hayal gücünü harekete geçirme sanatı diye tanımladım.

İlk ve temel olan sezgisel kavrayış sayesinde (elde edilen) bilginin soyut bilgiye üstünlüğünü doğrudan hissetmek ve farkında olmak, dolayısıyla sanatın herhangi

bir bilimin sunabileceğinden daha fazlasını gözlerimizin önüne serebileceğini görmek istiyorsak gerek doğal haliyle gerekse sanat aracılığıyla anlamla dolu güzel ve kolay değişen bir insan çehresini seyredelim. Bunun insanın özüne ve genel olarak doğaya dair sunduğu derin kavrayışın yanında tüm sözcüklerin ve soyutlamaların ifade ettiğinin kıymeti ne olabilir ki! Yeri gelmişken burada şuna da işaret edilebilir, güzel bir manzara için güneşin bulutların arasından sıyrılıp ansızın yüzünü göstermesi neyse, güzel bir çehre için de onun gülüşünün görünüşü odur. O halde ***ridete, puellae, ridete!***[3]

* * *

Bununla birlikte bir ***resmin*** bizi bir (Platonik) ideanın kavranışına gerçek ve aktüel bir nesneden daha kolay ulaştırmasını mümkün kılan şey—öyle ki bu sayede resim ideaya gerçeklikten daha yakın hale gelir—genel olarak sanat eserinin daha önce bir öznenin içine işlemiş (ve ondan geçerek bize ulaşmış) obje olmasıdır. Dolayısıyla insan bedeni için hayvani besin, yani zaten hazmedilmiş yeşillik neyse sanat eseri de insan ruhu için odur. Bununla beraber biraz daha yakından bakıldığında bu durum plastik sanat eserlerinin gerçeklik gibi bize sadece bir kez varolan ve bir daha olmayan şeyi, dolayısıyla tam da o somut ve münferit şeyi oluşturan ***bu*** maddeyle ***bu*** biçimin terkibini göstermemesine, fakat ***sadece biçimi*** göstermesine dayanır. Eğer bu biçim tam olarak ve her açıdan verilmiş olsaydı bizatihi idea olurdu. Dolayısıyla resim bizi derhal münferit olandan saf biçime götürür. Zaten onu ideaya bu kadar yaklaştıran şey biçimin maddeden bu aynlığıdır. Fakat her resim, bu ister bir tablo ister bir heykel olsun, böyle bir ayrılıktır. Dolayısıy-

3 (: Gülün, kızlar, gülün!)

la biçimin maddeden bu kopuşu, bu ayrılışı estetik sanat eserinin karakterine aittir, çünkü onun amacı bizi bir (Platonik) ideanın bilgisine götürmektir. Bu sebepten ötürü maddeden ayrı olarak sadece biçimi sunmak ve hatta bunu açıkça ve alenen yapmak sanat eseri için *temel ve elzem*dir. Balmumundan yapılma şekil yahut suretlerin, iyi yapılmış olmaları halinde en iyi resim ya da heykelin meydana getirebileceğinden yüz kez daha fazla yanılsama meydana getirseler de, estetik bir etki uyandırmamalarının ve dolayısıyla (estetik anlamda) sanat eseri olarak kabul edilmemelerinin gerçek sebebi burada aranmalıdır. Dolayısıyla gerçek şeyin aldatıcı taklidi sanatın gayesi olarak kabul edilmiş olsaydı, balmumundan yapılma şekil ya da suretler zorunlu olarak birinci sırayı işgal ederdi. Nitekim onlar sadece biçimi değil, fakat maddeyi de sunar görünürler; ve böylece onlar şeyin bizatihi kendisinin önümüzde olduğu yanılsamasını uyandırırlar. Bu yüzden karşımızda, sadece bir kez var olan ve bir daha var olmayan şeyden, yani münferit olandan bizi alıp her zaman sınırsız kez, sonsuz sayıda münferit şeyde varolan şeye, yani safi biçim ya da ideaya götüren gerçek sanat eseri yerine, bize görünürde münferit olanın kendisini ve dolayısıyla sadece bir kez var olan ve bir daha var olmayan şeyi, ama yine de böyle gelip geçici bir varoluşa kıymet kazandıran şeyden, hayattan yoksun olarak sunan balmumu şekilleri buluruz. Bu sebepten ötürüdür ki balmumundan yapılma şekil yahut suretler bir ürperti hissi uyandırır, çünkü etkisi kaskatı bir cesedin etkisine benzer.

Biçimi maddesiz olarak sadece heykelin sunduğu, buna karşılık resmin renk sayesinde maddeyi ve onun özelliklerini taklit ettiği kadarıyla maddeyi de verdiği zannedilebilir. Ne var ki bu biçimi salt geometrik anlamda—ki burada kastedilen bu değildir—anlamakla aynı şey olurdu.

Çünkü felsefi anlamda biçim maddenin karşıtıdır ve dolayısıyla aynı zamanda rengi, düzgünlüğü, dokuyu, kısaca her niteliği içine alır. Heykel kesinlikle yalnızca salt geometrik biçimi mermerde, dolayısıyla kendisine açıkça yabancı olan bir malzemede sunan tek şeydir; dolayısıyla heykel bu şekilde açıkça ve aşikâr biçimde biçimi ayrıştırır. Buna karşılık resim bize maddeyi değil, fakat sadece biçimin görünüşünü, geometrik değil fakat az önce ifade edilen felsefi anlamda biçimi verir. Hatta resim bu biçimi de vermez, fakat sadece onun görünüşünü, yani onun yalnızca bir duyu, görme duyusu üzerindeki etkisini, bunu da ancak tek bir açıdan verir. Dolayısıyla resim de gerçekte şeyin kendisinin yani biçim ve maddenin önümüzde olduğu yanılsamasını meydana getirmez; fakat resmin aldatıcı hakikati bile her zaman bu temsil[4] yönteminin kabul edilmiş belli koşulları altındadır. Sözgelimi iki gözümüzün paralaksının kaçınılmaz olarak azalması sayesinde resim şeyleri her zaman bize onları ancak tek gözlü kimsenin gördüğü gibi gösterir. Dolayısıyla tablo bile sadece *biçimi* verir, çünkü o sadece onun etkisini ve aslında tamamen tek yanlı, yani sadece göze bağlı olarak verir. Sanat eserinin bizi bir (Platonik) ideanın kavranışına gerçeklikten neden daha kolay yaklaştırdığının öteki sebepleri *Die Welt als Wille und Vorstellung*'un ikinci cildinin 30. bölümünde bulunmaktadır.

Aşağıdaki mülahazalar da yukarıdaki düşüncelerle akrabadır, ne var ki burada biçim yeniden geometrik anlamda anlaşılmalıdır. Siyah beyaz bakır oyma baskı ve gravürler renkli oyma baskılar ve sulu boyalardan daha soylu ve daha yüksek bir zevke karşılık gelirler, her ne kadar sonuncusu daha az eğitimlilerin zevkine daha fazla hitap etse de. Bunun aşikâr sebebi siyah beyaz çizimlerin sadece, zihinsel olarak, yani sezgisel biçimde kav-

4 [: Darstellung.]

rayan anlayış gücünün etkinliğiyle kavranan biçimi, deyiş yerinde ise, *in abstracto* vermesidir. Buna karşılık renk sadece duyu organının ve aslında onda özel bir intibak biçiminin (retinanın faaliyetinin niteliksel bölünebilirliği) bir konusudur. Bu bakımdan renkli bakır oyma baskıları kafiyeli, siyah beyaz oyma baskıları ise sadece vezinli manzumelere de benzetebiliriz. Bu ikisinin arasındaki ilişkiyi *Die Welt als Wille und Vorstellung*'un ikinci cildinin otuz yedinci bölümünde ifade etmiştim.[4a]

* * *

Gençliğimizde edindiğimiz izlenimlerin bu kadar önemli olmasının ve hayatın şafağında her şeyin kendisini böylesine *ideal* bir açıdan ve göz alıcı renklerde sunmasının nedeni şudur: Münferit şey aracılığıyla bizim için henüz yeni olan türle o zaman ilk kez tanışırız, böylece her münferit şey bize türünün bir temsilcisi olarak görünür. Dolayısıyla onda türün (Platonik) ideasını kavrarız, ki bu hüviyetiyle güzellik onun için temel ve aslidir.

* * *

(Almancada güzel anlamına gelen) *schön* sözcüğü hiç kuşku yok İngilizcedeki (göstermek anlamına gelen) "to show" fiiliyle irtibatlıdır ve dolayısıyla "showy" (gösterişli), "what shows well" (iyi gösteren), iyi görünen ve bundan ötürü sezgisel kavrayışta/algılamada açık seçik göze çarpan; binaenaleyh önemli (Platonik) ideaların açık anlatımı anlamına gelir.

Malerisch (resimsi, pitoresk) sözcüğü aslında *schön* ile aynı anlama sahiptir. Sözcük kendisini türünün (Pla-

4a (: Dizinin *Okumaya ve Okumuşlara Dair* adlı kitabına bakınız.)

tonik) ideasını açıkça ışığa çıkaracak şekilde sunan şey için kullanılır. Bu yüzden ressamın temsili için uygundur, çünkü o güzel şeyde nesnel olanı oluşturan ideaları takdim ve tebarüz et(tir)mekle[5] uğraşır.

* * *

İnsan suretinin güzelliği ve zarafeti iradenin nesnelleşmesinin en yüksek aşamasında en açık görünürlüğü ile ilişkilidir ve plastik sanatların en yüksek eseri olmasının sebebi budur. Mamafih, ***Die Welt als Wille und Vorstellung***, cilt I, § 41'de söylediğim gibi, her doğal şey kesinlikle güzeldir; ve aynı şekilde her hayvan da güzeldir. Eğer bu bize bazı hayvanlar bakımından böyle görünmüyorsa bunun sebebi onları bütünüyle nesnel biçimde görüp düşünecek ve dolayısıyla idealarını kavrayacak konumda olmamamız, önüne geçilemeyen bir düşünce çağrışımıyla onlardan uzaklaştırılmamızdır. Çoğu durumda bu sözgelimi insan ile maymun arasındaki gibi, kendisini fazla hissettiren bir benzerliğin sonucudur. Bu sebepten ötürü bu hayvanın ideasını kavramaz, fakat sadece onda bir insanın karikatürünü görürüz. Kara kurbağası ile çerçöp çamur arasındaki benzerlik de benzer bir sonuç doğurur gibidir. Ne var ki bu kimilerinin bu hayvanları, kimilerinin de örümcekleri gördüğünde hissettiği ölçüsüz tiksinti, hatta korku ve dehşeti açıklamaya yetmez. Tam tersine bunun kökleri çok daha derin bir metafizik ve esrarlı bağlantıda saklı gibidir. Bu hayvanların genellikle ***sympatheia*** esasına dayalı tedaviler (ve kara büyüler) dolayısıyla büyüyle ilgili amaçlar için kullanılması da bu görüşü destekler. Sözgelimi humma ölünceye dek hastanın boynurıda taşıdığı fındık kabuğuna kapatılmış bir örümcekle uzaklaştırılır; ya

5 [: Darstellung, Herworhebung: yakına getirme (göze görünür kılma, dolayısıyla temessül etme) ve açığa çıkarma.]

da ciddi ve ölümcül bir tehlike söz konusu olduğunda bir kara kurbağası hastanın kapalı bir kap içerisindeki idrarına bırakılır ve öğleyin özellikle saat tam on ikide evin mahzenine gömülür. Ancak bu hayvanların yavaş yavaş işkence edilerek öldürülmesi ebedi adaletten bir kefaret talep eder; sonra bu, kim büyüyle uğraşırsa şeytanla sözleşme yapmıştır kabulüne bir açıklama sunar.

* * *

Estetik üzerine bu bölümün sonunda şimdi her nasılsa Münih'e gelmiş olan Boisserée'nin eski Aşağı Ren Okulu resimleri koleksiyonu hakkındaki görüşüme yer vermem uygun olur.

Hakiki bir sanat eserinin haz verici olabilmesi için gerçekte bir sanat tarihi mukaddimesine sahip olmasına gerek yoktur. Ancak bu hiçbir resim türü için burada ele alınacak olanlar için olduğu kadar geçerli değildir. Her halükârda onların kıymetini doğru bir şekilde ancak Jan van Eyck'den önce yağlıboya tablonun neye benzediğini gördüğümüz zaman değerlendiririz. Nitekim Byzantium ve benzeri yerlerden gelmiş olan üslupta hayattan, hareketten ve esneklikten yoksun figürler ve ayrıca azizin ismini içeren devasa halelerle distempero altın bir zemin vardı. Hakiki bir deha olarak Van Eyck doğaya döndü, tabloya bir geri plan, figürlere canlı bir tavır, hareket, yüzlere ifade ve hakikilik, kıvrımlara doğruluk kazandırdı. Ayrıca perspektifi getirdi ve genel olarak teknik icrada mümkün olan en yüksek mükemmeliyete ulaştı. Schoreel ve Hemling (veya Memling) gibi takipçilerinin kimisi bu yola bağlı kaldı; diğerleri eski saçmalıklara geri döndü. Hatta kendisi bile her zaman bunlardan kilisenin görüşüyle uyum içinde olmanın zorunlu kıldığı kadarını muhafaza etmek mecburiyetinde kaldı. Sözgelimi o da haleler ve devasa ışık

huzmeleri yapmak zorunluluğunu hissediyordu; fakat yapabildiği ölçüde bunları resimden çıkardığını görüyoruz. Dolayısıyla o zamanın ruhuyla hep savaş halindeydi, takipçileri Schoreel ve Hemling de böyleydi; bu yüzden zamanlarına göre değerlendirilmeleri gerekir. Resimlerinin konularının çoğu zaman anlamsız, saçma, her zaman önemsiz, beylik türde şeyler ve kiliseyle ilgili olmasının sorumlusu budur; sözgelimi "Üç Kral", "Ruhunu Teslim Eden Meryem", "Aziz Christopher", "Aziz Luka Bakire Meryem'i Boyuyor" vb. gibi. Figürlerinin özgür ve bütünüyle insani bir tavır ve çehreye hemen hiç sahip olmaması, genel olarak kiliseye özgü işaret ve jestler, diğer bir deyişle, bir dilencinin zoraki, maksatlı, hakir ve mahviyetkâr hareketlerini sergilemesi de yine dönemlerinin kusurudur. Aynca bu ressamlar eski dünyayı tanımıyorlardı, bu sebepten ötürü onların figürlerinde nadiren güzel çehrelere rastlarız; tam tersine çoğu kez bunlar hem çirkin hem de güzel uzuvlardan yoksundur. Resimlerinde her ne kadar mesafe perspektifi büyük ölçüde doğru ise de ortamla ilgili perspektif de eksiktir. Doğayı bildikleri haliyle her şeyin kaynağı durumuna getirdiler; dolayısıyla yüzlerdeki ifade doğru ve samimidir, ama asla çok fazla bir şey söylemez, azizlerinden hiçbiri çehresinde gerçek kutsallığın yüce ifadesinin izini taşımaz. Bunu sadece İtalyanlar, özellikle ilk resimlerinde Raphaello ve Correggio verir.

Dolayısıyla söz konusu resimler büyük ölçüde gerçek ve edimsel olanın, kıyafet ve malzemenin olduğu kadar kafaların da temsilinde neredeyse, uzun zaman sonra 17. yüzyılda gerçek Felemenk okulunun eriştiği ölçüde, en yüksek teknik mükemmeliyete sahip oldukları; buna karşılık, en soylu ifade, üstün güzellik ve hakiki zarafetin kendilerine yabancı kaldığı söylenerek nesnel biçimde eleştirilebilir. Fakat bu nitelikler sanatın amacı—ki teknik mükemmeliyet bunların yanında bir araç mesabe-

sindedir—olduğu için bunlar birinci sınıf sanat eserleri değildir. Aslında bunlar mutlak anlamda haz verici değildir, çünkü anlamsız konular ve kiliseye özgü genel jestlerle birlikte sözü edilen kusurlar her zaman öncelikle zamandan çıkarılmalı ve zamanla izah edilmelidir.

Onların başta gelen meziyeti, ama sadece Van Eyck ve onun en iyi talebelerinde, doğaya açık bir bakışla ve boyamada çelikten azimle elde edilen gerçekliğin en aldatıcı taklidine dayanır. Ardından renklerinin canlılığı gelir, bu sadece onlara özgü bir meziyettir. *Böylesi* renklerle ne onlardan önce ne de onlardan sonra resim yapan çıkmadı. Renkler parlak ve göz kamaştırıcıdır, ışığı en büyük renk gücüne çıkarır. Dolayısıyla aradan dört yüzyıl geçtikten sonra bu resimler bu sebepten ötürü sanki dün boyanmış gibi görünmektedir. Keşke Raphaello ve Correggio bu renkleri bilseydiler. Fakat bunlar bir okul sırrı olarak kaldı ve dolayısıyla kayboldu. Kimyasal olarak incelenmeleri gerekir.

* * *

İnorganik doğa sudan teşekkül etmediği kadarıyla, bilhassa kendisini organik hiçbir şeye yer vermeksizin açtığında üzerimizde oldukça hazin hatta kasvetli bir etki yapar. Safi yalçın kayalarla kaplı bölgeler, bilhassa içinden Marsilya yolunun geçtiği Tulon yakınlarındaki üzerinde yeşillik namına hiçbir şeye rastlanmayan uzun kayalık vadi bunun misalleridir. Afrika çölü daha geniş ve çok daha etkileyici çapta bir örnektir. İnorganik olanın üzerimizde husule getirdiği bu tesirin kasveti öncelikle inorganik kütlenin münhasıran çekim yasasına itaat etmesinden kaynaklanır; dolayısıyla her şey bu istikamete eğilimlidir. Buna karşılık bitki örtüsünün görünümü bizi doğrudan ve yüksek derecede sevindirir, fakat bitki örtüsü ne kadar zengin, ne ka-

dar çeşitli ve geniş ve ayrıca ne kadar kendi haline bırakılmış ise doğal olarak bu daha fazla böyledir. Bunun en başta gelen nedeni, bitki dünyası yerçekiminin tam tersi olan bir istikamette yükseldiğinden ve böylece hayat fenomenini doğrudan yeni ve daha yüksek türde bir şey olarak duyurmasından dolayı bitki örtüsüyle çekim yasasının görünüşe göre alt edilmesinde aranmalıdır. Biz de bunun bir parçasıyız; o bize akraba ve varoluşumuzun unsurudur; ruhumuz onun karşısında canlanıp şenlenir. Dolayısıyla bitki dünyasının görünümünde bizi sevindiren, aracısız hoşnut eden şey öncelikle yukarıya doğru dikey doğrultudur ve dolayısıyla güzel bir ağaç kümesi eğer ortasından bir çift uzun, düz, sivri köknar ağacı yükselirse bundan çok şey kazanır. Buna karşılık etrafına sarkıp yayılmış bir ağaç bizi artık etkilemez; hatta yaslanan bir ağaç üzerimizde dümdüz büyümüş bir ağaçtan daha az etkiye sahiptir. Salkım söğüde bu ismi[6] (***saule pleureur***, ***weeping willow***) yere sarkan ve dolayısıyla yerçekimine boyun eğen dallarını vermiştir. Suyun inorganik doğasının hazin ve kasvetli etkisi kendisine hayat belirtisi kazandıran büyük devinimiyle ve ışıkla biteviye oyunuyla büyük ölçüde ortadan kalkar; bundan başka o bütün hayatın ilk ve temel koşuludur. Ayrıca bitki dünyasının doğasının görünümünü böylesine hoş ve sevimli hale getiren şey, onun sahip olduğu huzurlu, sakin, doygun ifadedir. Halbuki hayvan doğası kendisini genellikle huzursuz, aç, sefil hatta çatışmalı bir durum içinde sunar. Bu sebepten ötürüdür ki bitki dünyası bizi kendimizden kurtaran bir saf bilme durumuna sokmaya böylesine kolayca muvaffak olur.

Bitki dünyasının, en sıradan ve önemsiz haliyle bile, insanların keyfiliğinin etkisinin ulaşmadığı her yerde, kendisini hem güzel hem resimsi kümeler halinde gösterdiğini görmek ilginçtir. Bu haliyle sadece dikenler, de-

6 [Yani ağlayan söğüt ismini...]

ve dikeni ve en sıradan yaban çiçekleri yetişse bile bunu insanın ekip biçmesinin henüz erişmediği veya ondan kaçıp kurtulduğu her noktada görürüz. Buna karşılık mısır tarlaları ve bostanlarda bitki dünyasının estetik unsuru en asgari düzeye iner.

* * *

İnsani amaçlar için tasarlanmış her eserin, dolayısıyla her alet ve binanın güzel olmak için tabiatın eserleriyle belli bir benzerlik içinde olması gerektiği uzun zamandır bilinmektedir. Fakat burada böyle bir benzerliğin doğrudan olması ve dolayımsız olarak biçimlerde bulunması gerektiğini, böylece sözgelimi sütunların ağaçlan hatta insan uzuvlarını temsil etmesi, kapların kabuklu deniz hayvanları, salyangozlar, veya çiçek çanaklarına benzer şekilde biçimlendirilmesi ve bitki veya hayvan formlarının her yerde görünmesi gerektiğini varsayarak hata yapıyoruz. Halbuki bu benzerlik doğrudan değil, sadece dolaylı olmalıdır; bir başka deyimle bu biçimlerde değil fakat onun karakterinde bulunmalıdır; birbirlerinden tamamen farklı olmalarına karşın, karakterin aynı olması mümkündür. Dolayısıyla binalar ve aletler tabiatı taklit etmemeli, fakat onun ruhu içinde yaratılmalıdır. Şimdi bu kendisini, her bir şey ve her bir parça amacına onun tarafından aynı anda duyurulacak kadar doğrudan cevap verdiğinde gösterir. Bütün bunlar amaca en kısa ve en basit yoldan ulaşıldığında olur. Dolayısıyla bu aşikâr uygunluk ya da yerindelik tabiatın eserinin ayırt edici özelliğidir. Şimdi elbette irade burada içeriden dışanya doğru müessir olur ve maddenin hâkimiyetini tamamen ele geçirir; halbuki insani eserlerde irade dışandan müessir olduğundan amacına sezgisel kavrayış aracılığıyla, hatta o şeyin amacına dair bir kavramla ve bu durumda da yabancı olan, bir başka ifadeyle, kökeninde bir başka iradeyi dışa vuran bir

maddeyi alt edip boyun eğdirerek ulaşır ve kendisini ilk kez böyle ifade eder. Bununla beraber tabiat eserinin yukarıda zikredilen ayırt edici özelliği yine de muhafaza edilebilir. Klasik mimari bunu her bir parçanın veya uzvun onun böyle naif bir şekilde dışa vurduğu doğrudan amacına tam uygunluğunda gösterir. Ayrıca o bunu, karanlık ve esrarlı görünümünü, bizce bilinmeyen bir amaca atfettiğimiz için anlamsız bir sürü süsleme ve eklentiye borçlu olan Gotik mimariden farklı olarak, yararsız ya da amaçsız her şeyin dışarıda bırakılmış olmasında da gösterir. Aynı şey özgünlüğü etkileyen ve her türden lüzumsuz dolambaçlı yolla ve keyfi saçmalıklarla amaçlarını anlamaksızın sanat araçlarıyla oynayan her yoz mimari üslup için de söylenebilir. Güzellikleri, olmayı ve yapmayı tasarladıkları şeyi böylesine naif bir tarzda anlatmalarından kaynaklanan antik vazolar için de bu böyledir; keza kadim dünyanın diğer bütün araç gereçleri için de aynı şey söylenebilir. Burada şunu hissederiz: Eğer vazoları, amforaları, lambaları, masaları, sandalyeleri, miğferleri, kalkanları, armaları ve benzeri şeyleri tabiat vücuda getirecek olsaydı herhalde buna benzerdi. Buna karşılık bir de günümüzün bol keseden yaldızlanmış şu rezil porselen kaplarına, kadın kıyafetlerine ve öteki şeylerine bakın. İnsanlar eski dünyanın alışılıp benimsenmiş olan üslubunu aşağılık rokoko ile değiştirirken bayağı ruhlarının kanıtını ele vermiş ve alınlarını ebediyen damgalamış oluyorlar. Çünkü bu aslında öyle önemsiz bir mesele değildir, bilakis onların yaşadıkları zamanın ruhunu hiçbir tevile yer bırakmayacak şekilde gösterir. Bunların edebiyatları ve cahil muharrir taslaklarının Alman dilini imkânlarından yoksun bırakmaları bunun bir başka kanıtını sunar. Barbarlar sanat eserlerine nasıl bakarsa, bunlar da küstahça kibirleriyle[7] Alman diline aynı şekilde bakar, aynı şeyi yaparlar ve yaptıkları yanlarına kalır, kimse sesini çıkarmaz.

7 (Ya da keyfilikleriyle...)

* * *

Bir sanat eserinin temel fikrinin kökenine onun *kavramı* demek pek yanlış olmaz; çünkü insanın kökeni için üreme ne ise bu da o derecede temeldir. Ve tıpkı onun gibi bu da tam olarak zamana değil, fakat daha çok ruh hali ve fırsata gereksinim duyar. Nitekim genel olarak nesne, ilişkideki erkek tarafı gibi, özne, bu durumda kadın üzerinde, sürekli bir doğurtma ameliyesinde bulunur. Ne var ki bu fiil ancak uygun zamanlarda ve ayrıcalıklı öznelerle meyve verir; ancak o zaman ondan yeni ve özgün bir fikir çıkar ve hayatta o kalır. Fiziki üremede olduğu gibi burada da verimsizlik (kısırlık) erkekten çok kadına bağlıdır; eğer kadın (özne) gebe kalmak için uygun bir ruh hali içindeyse, şimdi algı menzili içerisindeki hemen her nesne ona konuşmaya başlayacak, bir başka söyleyişle onda canlı, nüfuz edici ve özgün bir fikir husule getirecektir. Dolayısıyla önemsiz bir nesne veya olayın görünümü kimi zaman büyük ve güzel bir eserin tohumu olur; sözgelimi Jacob Boehme dikkatini birdenbire bir teneke kutuya çevirerek bir aydınlanma durumuna girmiş ve tabiatın en mahrem derinliklerine dalmıştır. Ancak neticede her şey kendi yeğinliğimize bağlıdır; ve nasıl ki dirimsel güç hiçbir gıda yahut ilaç ile kazanılmaz veya kaybedilmişse yeniden ele geçirilmez ise bir kişiye özgü özgün fikri de hiçbir kitap ya da çalışma sağlayamaz.

Bununla birlikte *irticalen çalıp söyleyen* kimse[8] *omnibus horis sapit*[9] biridir, çünkü o her türden basmakalıp şeyin tam ve mükemmelen tasnif edilmiş halde bulunduğu bir mağazayı çekip çevirir; dolayısıyla o halin ve

8 (: Improvisatore.)
9 (: Bir şeyi herhangi bir saatte bilen kimse.)

mahallin koşullarına göre her talebin derhal karşılanacağını vaat eder ve *ducenti versus, stans pe de in uno*[10] söyler.

* * *

Mousaların kayırmasıyla, demek istediğim şiirsel yetenekleriyle yaşamaya çalışan kimse bana bir bakıma cazibesiyle hayatını kazanan bir kıza benzer görünür. Her ikisi de alçak ve bayağı kazanç için en iç özlerinin özgür bağışı olması gereken şeyi kirletir. Her ikisi de tükenmek ve genellikle hayatlarını utanç verici bir sonla noktalamak tehlikesiyle karşı karşıyadır. O halde alçaltıp bir fahişeye dönüştürmeyin Mousanızı, düsturunuz olsun şu dizeler:

> Ich singe, wie der Vogel singt,
> Der in den Zweigen wohnet.
> Das Lied, das aus der Rehle bringt,
> Ist Lohn, der reichlich lohnet,".[11]

Çünkü şairin yetenekleri hayatın çalışma değil tatil günlerine aittir. Şairin aynı zamanda sürdürdüğü bir uğraşla bir ölçüde engellenip köstekledikleri hissetseler bile bunların başarılı olması yine de mümkündür. Çünkü şairin filozof gibi büyük bilgi ve tahsil edinmesi gerekli değildir; aslında şairin yetenekleri bu bakımdan yoğunlaşmıştır, nitekim çok fazla serbest zamanla ve *ex professo* kullanılmakla seyrelip etkilerini kaybederler. Buna karşılık filozof sözü edilen sebepten ötürü aynı zamanda bir başka

10 (: Tek ayak üstünde yüz mısra.)

11 (: Ağaç dallarındaki kuşlar gibi)
Söylerim şarkımı
Ödüldür cömertçe verdiği
Gırtlığından işitilen şarkı.)

uğraşla çok fazla meşgul olamaz, çünkü felsefeyle para kazanmanın başka ciddi ve iyi bilinen sakıncaları vardır. Bu sebepten ötürü eskiler bunu filozoftan farklı olarak sofistin alametifarikası yapmışlardı. *"Bilgelik bir mirasla birlikte iyidir ve onunla birlikte güneşi görenlere kazanç getirebilir"* (*Ekklesiastes* 7: 11) derken Süleyman peygamberin de övülmesi gerekir.

Eski dünyanın *klasiklerine*, bir başka söyleyişle, yazıları tazeliğin lezzetinden ve parlaklığından hiçbir şey kaybetmeksizin bin yılları aşıp gelmiş olan kafalarına sahibiz; bunun en başta gelen sebebi eskilerin kitap yazmayı bir meslek veya zanaat olarak düşünmemeleriydi. Bu yolculuklarında söz konusu klasik yazarların üstün eserlerine daha aşağı olanların eşlik etmiyor olması ancak böyle açıklanabilir. Çünkü yeni dünyanın yazarlarının en iyisinden bile farklı olarak onlar ruh baharlaşıp kaybolduktan sonra geri kalanı ondan para kazanmak için pazara getirmezlerdi.

Müzik Üzerine

Müzik her yerde anlaşılan hakiki evrensel dildir; dolayısıyla bütün ülkelerde ve yüzyıllar boyunca büyük bir gayretle ve samimiyetle sürekli olarak konuşulur, ve çok şey söyleyen anlamlı bir ezgi çok geçmeden tüm yerküreyi dolanır. Buna karşılık zayıf ve hiçbir şey söylemeyen bir ezgi çok çabuk unutulup kaybolur. Bu da bir ezginin muhtevasının anlaşılmasının çok kolay olduğunu gösterir. Bununla birlikte ezgi şeylerden değil fakat sadece sevinç ve kederden söz eder, çünkü ***irade*** için bunlar yegâne gerçeklerdir. Dolayısıyla o kalp için çok şey söyler, halbuki kafa için ***doğrudan*** hiçbir şey söylemez; dolayısıyla eğer ondan, her türlü ***tasvirî*** müzikte hep olduğu gibi, talep edilen bu ise, bu uygun olmayan bir kullanımdır. Bu yüzden böyle bir müzik kesin olarak reddedilmelidir, her ne kadar Haydn ve Beethoven bile yanılıp bunu kullanmaya meyletmişlerse de. Mozart ve Rossini bildiğim kadarıyla hiçbir zaman buna tevessül etmedi. Çünkü duyguları ifade etmek başka, nesneleri resmetmek başka şeydir.

Bu evrensel dilin grameri için bile, her ne kadar ancak Rameau[1] bunların temelini attıktan sonra olsa da, çok kesin kurallar konulmuştur. Buna karşılık sözlüğü açıklamaya, yukarıdakine uygun olarak bu gramerin muhtevasının su götürmez önemini kastediyorum, bir

1 (: Jean-Philippe Rameau (1683-1764).)

başka deyişle müziğin ezgi ve ahenkle söylediğinin ne olduğunu ve onun neden söz ettiğini, çok genel bir tarzda olsa bile, aklımız için anlaşılır hale getirmeye gelince, ben böyle bir şeye girişinceye kadar ciddi bir şekilde uğraşı konusu haline getirilmemişti bile. Başka birçok şey gibi bu da sadece: insanların genel olarak ne kadar az teemmüle ve tefekküre meyyal olduklarını ve hayatlarını ne kadar çok düşüncesizce yaşadıklarını gösterir. Her yerde düşündükleri tek şey eğlenmek ve bunu da mümkün olduğu kadar çok az düşünerek yapmaktır. Onların doğaları bu; nitekim felsefe profesörlerimizde, onların kıymetli eserlerinde, felsefe ve hakikat gayretlerinin içtenliğinde görülebileceği gibi, filozof rolünü oynamak zorunda kaldıklarını düşündüklerinde bu kadar gülünç görünmelerinin sebebi budur.

* * *

Hem genel hem de herkesin anlayacağı şekilde konuşarak müziğin genel olarak güftesi dünya olan ezgi olduğunu ifade etmeyi göze alıyoruz. Fakat onun kendine özgü anlamını ancak benim müzik yorumumla elde ederiz.

Fakat müzik sanatının güfte/metin, (metnin içerdiği) olaylar dizisi, marş, dans, uhrevi veya dünyevi şenlik ve benzeri gibi ona her zaman dışarıdan zorla benimsetilen belirli dış ya da zahiri yanla ilişkisi bir güzel sanat olarak, bir başka deyimle, salt estetik amaçlarla tasarlanan sanat olarak mimarinin inşa etmek zorunda olduğu gündelik binalarla ilişkisine benzer. Bu sebepten ötürü o fayda mülahazalarını, bir sanat olarak mimariye yabancı olan amaçları kendine özgü olan hedeflerle birleştirmek zorundadır. Çünkü o kendi hedeflerini bu fayda mülahazalarıyla kendisine dışarıdan zorla benimsetilen koşullar altında gerçekleştirir ve buna uygun olarak tapınak, sa-

ray, tophane, tiyatro ve benzeri binalar inşa eder. Ve bunu o şekilde yapar ki bina kendi başına amacına uygun olduğu kadar güzeldir de ve hatta böyle olduğunu estetik karakteriyle ilan eder. Dolayısıyla müzik güfteye ya da kendisine dışarıdan benimsetilen başka gerçekliklere benzer bir tabi oluş içinde bağlıdır, her ne kadar bu boyun eğiş o kadar kaçınılmaz olmasa da. O her şeyden evvel kendisini güfteye uydurmalıdır, her ne kadar o buna kesinlikle muhtaç değilse ve aslında o olmaksızın çok daha özgürce hareket ederse de. Ne var ki müzik sadece her notasını güftenin sözcüklerinin uzunluk ve anlamına uydurmak değil, fakat aynı zamanda baştan sona güfte ile belli bir insicam içerisinde olmak ve aynı şekilde dışarıdan benimsetilen diğer keyfi hedeflerin karakterini taşımak ve buna uygun olarak kilise, opera, bando, dans ve benzeri (türden şeylerin) müziği olmak zorundadır. Fakat nasıl insani fayda mülahazaları salt estetik mimariye yabancı ise bütün bunlar da müziğin özüne aynı şekilde yabancıdır. Mimari için bu hemen her zaman kaçınılmazdır, ama aynı şey konçertolarda, sonatlarda ve hepsinden önemlisi en büyük şenliğini kutladığı en güzel sahnesi olan senfonilerde özgürce kanat çırpan müzik için söz konusu değildir.

Bundan başka yeri gelmişken şu da ifade edilmelidir ki, müziğimizin tuttuğu yanlış yol ve başına gelmek üzere olan felaket son imparatorlar döneminde Roma mimarisinin tuttuğu yola ve başına gelen felaketlere benzemektedir. Bu dönemde mimari basit ve temel oranları kısmen gizleyen ve bir ölçüde tersine çeviren bezeme ve süslemelerle doldurulmuştu. Nitekim müziğimiz de bize bugün bir yığın gürültü, çok sayıda enstrüman, fazlaca sanat, ama çok az açık, içe işleyici ve tesir edici tasavvur sunmaktadır. Ayrıca bugünün anlamdan ve ezgiden yoksun sığ bestelerinde yine karanlık, muğlak, bulanık,

anlaşılmaz ve hatta anlamsız yazma tarzını sesini çıkarmadan sineye çeken günün aynı beğenisini buluyoruz. Bunun kökeni en başta bizim şu sefil Hegelciliğimizde ve onun şarlatanlığında aranmalıdır.

Bana sözsüz konuşan Rossini'nin müziğini verin! Bugünün müziği ezgisinden çok ahengiyle/armonisiyle konuşulmakta. Ama ben karşı görüşü savunuyorum ve ezginin müziğin canı olduğuna inanıyorum. Sos rosto için ne ise ahenk de ezgi için odur.

* * *

Konulu opera[2] gerçekte saf sanatsal anlayışın bir ürününden çok bir bakıma muhtelif araçları üst üste yığarak, birbirinden bütünüyle farklı etkileri aynı zamanda kullanarak, onu meydana getiren kütleleri ve güçleri artırmak suretiyle tesiri güçlendirerek estetik hazzı abartan barbar bir eğlence fikrinin bir ürünüdür. Buna karşılık müzik tüm sanatların en güçlüsü olarak ona duyarlı olan ruhu kendi başına bütünüyle ele geçirme gücüne sahiptir. Gerçekten hakkıyla yorumlanıp tadına varılabilmesi için müziğin en yüksek eserleri ruhun hiçbir suretle bölünmemiş ve dağılmamış dikkatini talep ederler ki onun inanılmaz derinlik ve mahremiyetteki dilini tam olarak anlamak için dikkatin ona böyle bir bütünlük içinde teslim edilmesi ve onun içinde kendini kaybetmesi gerekir. Bunun yerine bir yandan yüksek derecede karmaşık opera müziğini dinlerken, göz aracılığıyla rengârenk gösteri ve şatafat, en fantastik resim ve suretler ve en canlı ışık ve renk izlenimleri ruhu istila eder; bir yandan da (dikkati) librettodaki olaylar dizisi ve entrikalar işgal eder. Bütün bunlarla dikkat dağılır, kaybolur gider ve

2 [: Die Große Oper.]

böylece müziğin kutsal, esrarlı ve derinlikli diline olabildiğince az duyarlı hale gelir. İşte bu sebepten ötürü bu tür şeyler müziğin peşinde olduğu gayeye erişmesine doğrudan karşıttır. Bütün bunlara ilave olarak bale diye bir şeye, genellikle estetik hazdan çok şehvete yönelen bir gösteriye sahibiz. Ayrıca pek zengin olduğu söylenemeyecek araçları ve bunun beraberinde getirdiği tekdüzelikle gösteri çok geçmeden son derece can sıkıcı hale gelir ve insanın sabrını zorlamaya başlar. Bilhassa genellikle bir çeyrek saat süren aynı ikinci sınıf dans ezgisinin bıktırıcı tekrarıyla müzik duygusu yorulup körelir ve böylece artık arkadan gelen daha ciddi ve yüksek mahiyetteki müziksel etkilere duyarlılığını kaybeder.

Her ne kadar müziğin ruhunu tam olarak anlayan bir kafa böyle bir şey istemese de, tınıların saf dili kendi kendine yeterli olsa ve dışarıdan yardıma ihtiyaç duymasa da, müziğin sözcüklerle bağdaştırılması ve uyumlu hali getirilmesi mümkündür. Hatta bu bağdaştırma ve uyarlama sezgisel kavrayış vasıtasıyla meydana getirilen bir olaylar dizisine kadar götürülebilir ve böylece bütünüyle işsiz güçsüz kalmaktan hazzetmeyen sezgisel biçimde kavrayıp düşünen aklımız da kendine kolay ve paralel bir uğraş bulabilir. Bu suretle dikkat bile müzik üzerine daha sağlam biçimde sabitleşir ve onu takip eder; aynı zamanda sezgisel kavrayışın bir resmi veya sureti, sözgelimi külli bir kavram için bir örneğe benzer bir model veya şema, tınıların kalbe hitap eden evrensel dilleriyle söyledikleri şeye uyarlanır. Bu dil resimsiz suretsiz bir dildir. Esasen bu tür şeyler müziğin etkisini artıracaktır; ne var ki en büyük yalınlığın sınırlarının dışına çıkılmamalıdır, aksi halde doğrudan müziğin en başta gelen amacını etkileyecektir.

Ses ve çalgı partisyonlarının operada üst üste yığılması kesinlikle müziksel bir tesir icra eder; ancak kuartet-

lerden yüzlerce çalgının yer aldığı orkestralara kadar etkinin genişlemesinin araçlardaki artışla hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü akortta üç veya bir durumda dörtten fazla nota olamaz ve algılama melekemiz aynı zamanda asla daha fazlasını kavrayamaz, çok farklı ses perdelerinden bölümlerle bu üç ya da dört notanın hepsinin aynı anda verilmesinin hiçbir önemi yoktur. Bütün bunlardan hareketle sadece dört sesli güzel bir müziğin kimi zaman bizi özünü müziğin sunduğu bütün *opera seria*dan[3] çok daha derinden etkileyebileceğini açıklayabiliriz; nitekim kimi zaman karakalem bir çizim bir yağlıboya resimden daha fazla etkiler. Bununla beraber kuartetin etkisini en başta azaltan şey armoni aralığından, bir başka söyleyişle kalın sesle üç tiz notanın en pesi arasındaki mesafeden yoksunluğudur, nitekim çift kalın sesin derinliklerinden açılan bu genişlik orkestranın hizmetindedir. Fakat bu sebepten ötürü orkestranın etkisi, eğer işitilebilirliğin sınırına yaklaşan büyük bir org, Dresden'deki Katolik kilisesinde yapıldığı gibi, sürekli olarak arka plandaki kalın sesi çalarsa hudutsuz derecede artar. Çünkü armoni tam etkisini ancak böyle doğurur. Fakat genel olarak ifade etmek gerekirse, ekseriyetle hakikatin peşinden ayrılmayan basitlik her türlü sanatın, güzel olan her şeyin, her türlü düşünsel temsil veya tasvirin temelinde olan bir yasadır; en azından ondan uzak düşmek her zaman tehlikelidir.

Dolayısıyla operayı, açık konuşmak gerekirse, müziğe yabancı ruhların hayrına müzik karşıtı bir buluş olarak adlandırabiliriz, çünkü müziğin kendisine yabancı olan bir araç vasıtasıyla, sözgelimi uzun uzadıya anlatılmış yavan bir aşk hikâyesi ve onun renksiz şiiri eşliğinde önce bunların içine sokulması gerekir. Çünkü opera libretto-

3 [: Konulu ciddi opera.]

su, beste ayak uyduramayacağından düşünce ve heyecan dolu yoğun (mücmel) bir şiire muhtemelen tahammül edemeyecektir. Fakat müziği bütünüyle kötü şiirin kölesi haline getirmeye çalışmak özellikle Gluck'ün tuttuğu yanlış yoldur, bu sebepten ötürü de, uvertürlerinden farklı olarak opera müziğinin sözler olmadan hoşlanılacak bir yanı yoktur. Esasen operanın müziğin yıkımı haline geldiği söylenebilir. Çünkü müziğin saçma sapan ve yavan bir hikâyenin olaylarının gelişimine ve düzensiz akışına uymak için sadece eğilip bükülmek zorunda kalması yetmez, sahne ve kıyafetlerin çocukça ve barbarca şatafatı, dansçıların maskaralıkları, balerin kızların kısa etekleri ile düşünce ve dikkatin müzikten dağıtılıp uzaklaştırılması yetmez; bunlara ilave olarak, müzik diliyle ifade etmek gerekirse sair enstrümanlara benzer bir enstrüman olan *vox humana* diğer ahenk unsurlarıyla uyum ve eşgüdüm içinde gitmeyip mutlak olarak ötekileri bastırmaya çalıştığı kadarıyla çoğu kez şarkının kendisi de armoniyi bozar. Elbette söz konusu olan soprano veya alto ise buna bir şey söylenemez, çünkü bu kapasitede ezgi esas itibariyle ve doğal olarak ona aittir. Fakat bas ve tenor aryalarda çoğu durumda yol gösterici ezgi yüksek perdeden çalgılara geçer ve o zaman da şarkı kendi başına sadece armonik kibirli kurumlu bir ses gibi gelir kulağa, ki ezgi onu boğmaya çalışır. Ya da ezgiyi tenor ve bas seslere vermek için, müziğin doğasına tamamen aykırı biçimde, eşlik kontrpuan olarak tiz perdelere taşınır. Ancak kulak her zaman en tiz notaları ve dolayısıyla eşliği takip eder. Aslında eşliksiz veya sadece bas eşlikle söylemedikçe, orkestra eşliğindeki solo aryaların sadece alto ve soprano için uygun olduğu, bu sebepten ötürü erkek seslerin sadece bunlarla düette veya ahenk unsurları olarak kullanılması gerektiği görüşündeyim. Ezgi tiz seslerin ve çalgıların doğal ayrıcalığıdır ve öyle kalmalı-

dır. Bu yüzden operada bir soprano arya suni ve zorlama bir bariton veya bas aryadan sonra gelirse hemen rahatlar ve sadece evvelkinin doğa ve sanatla uyum içinde olduğunu hissederiz. Mozart ve Rossini gibi büyük ustaların önemli ölçüde, hatta tamamen üstesinden gelmiş olmaları bunu bir sakınca olarak ortadan kaldırmaz.

Kiliselerde icra edilen missa (ayin müziği) operanın sunduğundan çok daha saf bir müzik zevki sunar. Çoğunlukla işitilmeyen veya biteviye tekrarlanan allelouia, gloria, eleison, amen[4] vb. nakaratlardan oluşan sözleri bir solfejden ibaret hale gelir. Böylece müzik kiliseye özgü genel karakterini koruyarak özgürce kanat çırpar ve opera şarkılarında olduğu gibi kendi evinde her türden sefillikle lekelenmez. Dolayısıyla burada dizginlenmemiş olarak bütün güçlerini geliştirir, çünkü Protestan ahlakından farklı olarak Protestan kilise müziğinin bunaltıcı püriten veya metodist karakteriyle yerlerde sürünmez, fakat yüce melekler gibi büyük kanatlarıyla göklerde özgürce süzülür. Saf ve katıksız müzik hazzını sadece ayin müziği ve senfoni sunar, halbuki operada sığ drama ve onun sözde şiiriyle müziğe işkence edilir ve kendisine dışarıdan zorla yüklenen yabancı bir yükle elinden gelenin en iyisine ulaşmaya çalışır. Her ne kadar tam olarak tavsiyeye şayan değilse de büyük Rossini'nin zaman zaman librettoya karşı takındığı alaycı küçümseme her halükarda bütünüyle yerinde ve müziğe özgü bir tavırdır. Fakat genel olarak ifade etmek gerekirse üç saatlik süresiyle ve umumiyetle herkesçe bilinen bir konunun bunaltıcı akışıyla sabrımızı sınamasıyla konulu opera giderek daha da fazla müzik duyarlığımızı öldürdüğü için bizzat özü ve yapısı itibariyle sıkıcıdır. Bu kusurun üstesinden ancak gösteri veya temsilin sıradışı kusursuzluğuyla

4 (Sırasıyla: (İb. *halleluúyâh*), Şükürler olsun! (*Gloria in excelsis Deo*!) Yüce olsun Tanrının şanı! (*Kyrie eleëson*) Rab, merhamet et!)

gelinebilir; bu sebepten ötürüdür ki bu türde sadece şaheserler zevk verebilir, vasat her şey tahammül edilmezdir. Mümkünse eğer operayı tek sahne ve bir saatle sınırlamak için yoğunlaştırıp kısaltmaya dönük teşebbüste bulunulmalıdır. Bunun farkında olan Roma'daki Teatro della Valle yöneticileri ben oradayken opera ve komedyanın perdelerini dönüşümlü olarak sergilemek gibi yerinde ama kötü bir yola başvurmuşlardı. Bir operanın süresi azami iki, buna karşılık bir dramanın süresi üç saat olmalıdır, zira (takip edebilmek için) gerekli düşünce ve dikkat yoğunluğu ancak bu kadar muhafaza edilebilir, çünkü bu bizi nihayetinde sinir bozucu hale gelen aralıksız müzikten daha az yorar. O nedenle bir operanın son perdesi seyirciler ve hatta şarkıcılar ve müzisyenler için daha da fazla bir işkencedir. Bundan dolayı burada kendi kendilerine işkence etmek amacıyla toplanmış ve onu sonuna kadar sabır ve tahammülle takip eden büyük bir izleyici topluluğuna baktığımızı tasavvur edebiliriz; çıkıp gidenler hariç gizli gizli ve sabırsızlıkla bekledikleri için hepsinin arzu ettiği bir sondur bu.

Uvertür müziğin karakterini ve olayların akışını ilan ederek bizi operaya hazırlamalıdır. Ne var ki bu açıktan açığa değil ancak bir düşte gerçekleşecek olayları öngördüğümüz tarzda yapılmalıdır.

* * *

Bir ***taşlamalı güldürü***[5] bir eskici dükkânından alınmış kıyafetlerle gösteri yapan birisiyle karşılaştırılabilir. Her parça kendisi için yapılmış ve ona uygun olan başka biri tarafından giyilip eskitilmiştir; ayrıca farklı parçaların hiçbiri birbirini tutmaz. Bu saygın kimselerin paltolarından yırtılmış çaput ve paçavraların birbirine yamanma-

5 [: Vaudeville.]

sıyla hazırlanmış bir soytarı ceketine benzer; müzik bakımından kesinlikle iğrenilecek bir şeydir ve polis tarafından muhakkak yasaklanması gerekir.

* * *

Şurası kayda değerdir ki müzikte bestenin değeri icranın değerine ağır basar, halbuki dramada bunun tam tersi geçerlidir. Dolayısıyla ancak vasat bir şekilde ama açık ve doğru bir tarzda icra edilen harikulade bir beste kötü bir bestenin en kusursuz icrasından çok daha büyük bir haz verir. Buna karşılık seçkin oyuncular tarafından temsil edilmiş kötü bir tiyatro oyunu heveskârlardan ibaret bir topluluk tarafından sahneye koyulmuş en harikulade oyundan daha fazla etkiler.

Bir oyuncunun görevi insan tabiatını birbirinden farklı binlerce karakterde, bütün değişik yönleriyle, ama yine de bütün bunları *onun* nihai olarak verilmiş ve bir daha asla bütünüyle silinemeyecek ferdiyetinin ortak temeli üzerinde tasvir etmektir. Bu sebepten ötürü onun bizatihi insan doğasının tam ve yeterli bir örneği olması gerekir, daha da önemlisi Hamlet'in ifadesiyle, doğanın kendisinin değil, fakat "onun kalfalarının birinin elinden" çıkma görünecek kadar sakat veya cüce olmaması gerekir. Bununla beraber bir oyuncu her bir karakteri kendi ferdiyetine ne kadar yakınsa o kadar iyi canlandıracaktır; ve o bütün karakterler içinde buna uyanı en iyi oynayacaktır. Dolayısıyla en kötü oyuncunun bile harikulade oynayabileceği bir rol vardır, çünkü o bu durumda maskeler arasında dolaşan canlı bir yüze benzer.

Bir kimsenin iyi bir oyuncu olabilmesi için **(1)** içindekini dışına döndürebilme ve iç özünü gösterebilme yeteneğine sahip olması; **(2)** yeterli düşgücüne sahip olması, ki bu sayede farazi durumları ve olayları kendi iç özü-

nü harekete geçirecek kadar canlı biçimde tasavvur edebilsin; ve **(3)** insan karakterlerini ve ilişkilerini hakkıyla anlamasına elverecek kadar zekâ, tecrübe ve kültüre sahip olması gerekir.

Tragedya ve Dram Sanatına Dair

"İnsan kaderine karşı savaşır": Bizim kof, kalın kafalı, her yerde göklere çıkarılarak takdim edilen marazi derecede yumuşak modern *aisthètès*lerimizin ağız birliği etmişçesine yaklaşık elli yıldır tragedyanın evrensel teması olarak tekrarlayıp durdukları bu cümlenin altında bir varsayım olarak irade özgürlüğü, bu bütün kendini bilmezlerin ahmaklığı yatar. Ayrıca ahlaki amaçları veya buyrukları şimdi kadere rağmen yerine getirilmesi gereken kategorik zorunluluk da yine buna dayandırılır. Az önce sözü edilen yumuşak beyler irşat[1] faaliyetlerini bütün bunlarda bulurlar. Fakat tragedyanın bu sözde teması gülünç bir fikirdir, çünkü bu görünmeyen bir hasma, mızraklı, büyülü sorguçlu, sisler içerisindeki birine karşı bir mücadele olacaktır. Dolayısıyla ona karşı her hamle berhava olacak, tıpkı Laius ve Oedipus gibi ondan uzak durmaya çalışırken onun kollarına atılacağız. Ayrıca kaderin her şeye gücü yeter; dolaysıyla ona karşı savaşmak bütün küstahlıkların en gülüncü olacaktır, nitekim Byron aşağıdaki dizeleri söylerken tamamen haklıdır:

> "To strive, too, with our fate were such a strife
> As if the corn-sheaf should oppose the sickle."[2]
> *Don Juan*, V. 17.

1 (: Erbauung.)
2 (: Kaderimize karşı savaşmak da
Karşı gelmesi sanki buğday destesinin orağa.)

Shakespeare de meseleyi bu şekilde anlıyordu:

> Fate, show thy force: ourselves we do not owe;
> What is decreed must be, and be this so![3]
> ***Twelfth Night***, Act I, the close.

Yeri gelmişken ifade edelim ki bu dizeler çeviriyle aslından pek fazla bir şey kaybetmeyen fevkalade nadir rastlanan manzumelerden biridir:

> "Jetzt kannst du deine Macht, o Schicksal, zeigen:
> Was sein soll muss geschehn, und Keiner ist sein eigen".

Eskilere göre kader kavramı eşyanın bütününde saklı bir zorunluluk düşüncesiydi. Bu zorunluluk ne arzu ve yakarmalarımızla ne de kabahat veya meziyetle ilgili bir mülahazayı dinler; insan dünyası bütünüyle onun hükümranlığı altındadır. O birbirinden en bağımsız görünen şeyleri bile istediği yerde bir araya getirmek için görünmez bağı ile birbirine yanaştırır, böylece onların apaçık tesadüfi karakteri daha yüksek bir anlamda zorunlu hale gelir. İmdi bu zorunluluk sayesinde nasıl ki her şey önceden takdir edilmiş/kararlaştırılmıştır (***fatum***), o halde orakller, kâhinler, düşler ve benzeri sayesinde her şeyin önceden ***bilinmesi*** de mümkündür.

Tanrısal Kayra[4] kaderin Hıristiyanlaştırılmış şeklidir ve böylece kader dünyanın en büyük iyiliğine yönelmiş bir Tanrının amacına dönüştürülmüştür.

* * *

3 (: Kader göster gücünü: elden ne gelir;
Takdir neyse olacak, öyle olsun.)
4 (: Vorsehung; L. providentia.)

Öncelikle, duyguların fırtınasıyla harekete geçen başkarakterlerin sahip oldukları hayat görüşüyle birlikte, olup bitenlerin dingin ve önyargısızca düşünülüp değerlendirilmesini; ve ikinci olarak olaylar dizisiyle *in concreto* sergilenen oyunun temel ibret dersinin aynı zamanda bunun üzerine bir derin düşünme olarak *in abstracto* ve dolayısıyla ana hatlarıyla da verilebilmesini tragedyada *koro*nun estetik amacı olarak görüyorum. Koro böyle bir işlev üstlenerek müzikteki sürekli bas sesi andırır. Sürekli bir eşlik olarak arka plandaki kalın ses (*basse continue*) dizinin her bir akordunun temel notasını kavrama imkânını sunar.

* * *

Nasıl ki yer tabakası bize en uzak geçmişin dünyasından canlı varlıkların biçimlerini bıraktıkları izler —kısa bir yaşam kalıntısını binlerce yıl boyunca muhafaza eden izler— içinde gösterirse, *komedyalar*yla da eskiler bize neşeli hayatlarının ve yapıp ettiklerinin sadık ve kalıcı bir izini bırakmışlardır. Bıraktıkları iz o kadar açık ve doğrudur ki sanki bunu en uzak nesillere gelip geçiciliğine esef ettikleri güzel ve soylu bir hayatın hiç olmazsa kalıcı bir resmini bırakmak amacıyla yapmış gibidirler. Şu halde Plautus ve Terentius'u sahneye koymak suretiyle bize ulaştırılmış olan bu çerçeveleri ve biçimleri tekrar etle ve kanla doldurursak bu uzak geçmişin canlı ve hareketli hayatı tekrar önümüzde taze ve parlak biçimde belirir, tıpkı suyla ıslatıldıklarında tekrar eski renklerinin parlaklığı içinde ortaya çıkan kadim mozaik zeminler gibi.

* * *

Milletin hakiki özünden ve ruhundan çıkan, onu resmeden yegâne hakiki Alman komedyası, *Minna von Barn-*

helm bir tarafa bırakılacak olursa, (August Wilhelm) Iffland'ın oyunudur. Bu oyunların meziyetleri ve nitelikleri, tıpkı resmettikleri milletinkiler gibi düşünsel olmaktan çok ahlakidir; halbuki Fransız ve İngiliz komedyaları için bunun tam tersi söylenebilir. Almanlar özgünlük bakımından öylesine yeteneksizdir ki bir kez özgün olduklarını gösterdiklerinde Iffland'a haksızlık etmiş ve hatta (August (Friedrich Ferdinand) von) Kotzebue'ye daha da fazlasını yapmış olan Schiller ve Sehlegel'in yaptığı gibi hemen üzerlerine çullanmamalıyız. Benzer şekilde bugün de Raupach'a haksızlık yapılmaktadır, halbuki sefil heveskârların farslarına övgülerini yağdırmaktadırlar.

* * *

İnsan hayatının en kusursuz aynası olan dramanın konunun sergilenmesi ve dolayısıyla amacı ve iddiası bakımından genelde üç düğüm noktası vardır: İlk ve en sık karşılaşılan aşamada sadece ilginç olan şeyde kalır; karakterler bizimkine benzeyen hedeflerin peşinde koşarken ilgi ve dikkatimizi çekerler; olaylar dizisi entrika, karakterler ve rastlantılarla ilerler; nükte ve mizah bütünün tuzu biberidir. İkinci aşamada drama duygusallaşır; kahramanlara ve onlar vasıtasıyla kendimize merhamet duygusu uyanır. Olaylar dizisine hâkim rengi *pathos* verir; fakat son huzurlu ve tatmin edicidir. En yüksek ve en güç aşamada *tragik* olan hedeflenir. Varoluşun keskin ıstırabı ve sefaleti gözlerimizin önüne serilir ve burada her türlü insani çabanın beyhudeliği nihai neticedir. Derin bir şekilde etkilenmiş olarak ya doğrudan irademizi hayat gailesinden koparmaya sevk ediliriz ya da içimizde benzer bir duyguyu uyandıran bir tele dokunulmuş olur.

Doğal olarak burada siyasi eğilimi olan dolaysıyla pohpohlayıcı ve yüze gülücü ayaktakımının gelip geçici heves-

lerine göz kırpan dramayı, günümüz yazarlarının bu gözde marifetini nazarıitibara almadım. Bu tür oyunlar eski takvimler gibi çok çabuk, çoğu kez üzerinden bir yıl geçer geçmez unutulur gider. Ancak bu durum sözü geçen yazarları rahatsız etmez, çünkü onların Mousalarına yakarışları tek bir duayı içerir: "Bize bugün günlük ekmeğimizi ver!"

* * *

Başlangıcın her zaman zor olduğu söylenir. Ne var ki dram sanatında tersi geçerlidir ve son her zaman güçtür. İlk yarıda çok şey vaat eden fakat ardından karmaşıklaşıp duraksayan özellikle dile düşmüş dördüncü perdede müphemleşen ve sonunda zoraki ve tatmin edicilikten uzak, ya da herkesin önceden gördüğü bir sonla iyice tavsayan sayısız drama bunun doğruluğunu kanıtlar. *Emilia Galotti*'de olduğu gibi, kimi zaman bu son iğrençtir ve izleyiciyi berbat bir ruh hali içinde evine gönderir. Sonun bu güçlüğü kısmen, işleri karıştırıp içinden çıkılmaz hale getirmenin her zaman açıp çözmekten daha kolay olmasından kaynaklanır; ama aynı zamanda bunda bir ölçüde, başlangıçta şaire *carte blanche*[5] vermemizin ama sonda belirli taleplerde bulunmamızın da payı vardır. Dolayısıyla o ya mükemmelen mutlu ya da bütünüyle tragik olmalıdır, oysa insan ilişkileri kolay kolay böylesine kararlı bir şekle bürünmez. Ayrıca bu son doğal, doğru ve zorlama olmayan bir tarzda hazırlanmalı ama aynı zamanda herkes tarafından önceden fark edilmemelidir. Aynı şey destan ve roman için de geçerlidir; dramada sadece onun daha kesif yapısı bunu daha belirgin hale getirir, çünkü bu güçlüğü artırır.

5 [: Açık kart, sınırsız yetki.]

E nihilo nihil fit[6] güzel sanatlar için de geçerlidir. İyi ressamların tarihi resimleri için önlerinde model olarak gerçek insanlar vardır ve onlar hayattan alınmış gerçek yüzleri kullanırlar. Daha sonra bunları güzellikleri veya karakterleri bakımından idealize ederler. Öyle zannediyorum iyi romancılar da benzer bir yöntemi benimserler. Bir karakteri çizerken onun genel hatlarını tanıdıkları gerçek bir kimseden alırlar ve ardından onu amaçlarına uydurmak için idealize edip tamamlarlar.

Romancının işi büyük olayları anlatmak değil, fakat önemsiz olayları daha ilginç hale getirmektir. Bir *roman iç* hayatı ne kadar fazla, *dış* hayatı ne kadar az resmederse o kadar yüce ve soylu olacaktır. Bu nispet ayırt edici bir işaret olarak *Tristram Shandy*'den en kaba ve en gürültülü patırtılı şövalye ve haydut maceralarına kadar romanın her derecesine eşlik eder.[7] *Tristram Shandy*'de (Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri) aslında olay hemen hemen yok gibidir; fakat *La Nouvelle Héloïse* (Julie yahut Yeni Heloise) ile *Wilhelm Meister*'de ne kadar azdır! Hatta *Don Quixote*'te bile nispeten azdır; olanlar da önemsizdir ve sırf eğlenmek için konulmuştur. Bu dört roman türünün zirvesidir. Bir de Jean Paul'ün enfes romanlarını düşünün ve dış hayatın dar temeli üstünde iç hayatı ne kadar harekete geçiriyorlar görün. Hatta Sir Walter Scott'ın romanları bile iç hayatın dış hayata hatırı sayılır üstünlüğünü sergiler ve aslında sonuncusu her zaman sırf ilkini harekete geçirme amacıyla ortaya çıkar; halbuki bu ikinci sınıf romanlarda bu sırf kendisi için vardır. Sanat iç hayatı dış hayatın mümkün olan en alt seviyede sarfıyla en yoğun faaliyete geçirmemize dayanır; çünkü gerçekten ilgimizi uyandıran bu iç hayattır.

6 (: Hiçten hiçbir şey hasıl olmaz.)
7 (Yani bu nispet ... kadar her romanı değerlendirmenin ölçüsünü sunar.)

Şiir Üzerine

Divina Commedia'nın (İlahi Komedya) büyük şöhretinin bana abartılı göründüğünü içtenlikle kabul ederim. Büyük ölçüde bunun sorumlusu temel fikrin aşırı saçmalığıdır ve bunun bir sonucu olarak Hıristiyan mitolojisinin en itici boyutu *Inferno*'da derhal dikkatimize canlı bir şekilde sunulur. Üstelik üslup ve telmihlerin karanlıklığının da bunda payı vardır:

> Omnia enim stolidi magis admirantur, amantque,
> Inversis quae sub verbis latitantia cernunt.[1]

Bununla beraber üslubun çoğu kez veciz[2] denilecek derecede kısalığı, anlatımın güçlülüğü, ama daha da önemlisi Dante'nin muhayyilesinin benzersiz gücü kesinlikle kayda değerdir. Dante bu sayede imkânsız şeylerin tasvirine neticede bir rüyanın gerçekliğine benzeyen hissedilir bir gerçeklik kazandırır. Çünkü bu tür şeylere dair herhangi bir tecrübeye sahip olamayacağına göre böylesine canlı, tam ve açık renklerle resmedebilmesi için anlaşılan bunları rüyasında görmüş olmalıdır. Buna karşılık *Inferno*'nun on birinci kantosunun sonunda Vergilius'un şafağın sökmesini ve yıldızların batmasını tasvir edip ce-

1 (: Ahmaklar kendilerine tumturaklı dille ve tuhaf ve şaşırtıcı sözcüklerle söylenen her şeye hayran kalır ve onları abartmayı sever.)

2 (: *Lakônikos*: konuşmalarının kısalığıyla tanınan Lakonia/Sparta/lılara özgü.)

hennemde ve yerin altında olduğunu ve ancak bu ana bölümün sonunda onun *quindi uscire a riveder le stelle*[3] unutması karşısında ne söyleyeceğiz? Aynı gafa on ikinci kantonun sonunda bir kez daha rastlarız. Vergilius'un bir saat taşıdığını ve dolayısıyla o anda gökte olup bitenleri bildiğini mi varsayacağız? Bana bu, sorumlusu Cervantes olan Sancho Panza'nın eşeğiyle ilgili pek iyi bilinen vakadan daha kötü bir unutkanlık vakası olarak görünüyor.

Dante'nin eserinin başlığı çok özgün ve çarpıcıdır ve ironik olduğuna kuşku yoktur. Gerçekten de bir komedya! Gerçekten dünya, böyle doymak bilmeyen intikam tutkusu ve maksatlı zalimliğiyle boşu boşuna hayata davet ettiği varlıkların sonsuz ve amaçsız işkencesini son perdede, sırf maksadına uygun çıkmadıkları ve kısa hayatları içinde hoşlandığının aksine hareket ettikleri veya inandıklarından ötürü zevkle seyreden bir Tanrı için bir komedya olurdu. Ayrıca emsalsiz zalimliğinin yanında *Inferno*'da böylesine şiddetle cezalandırılmış olan bütün suçların sözü bile edilmeye değmez; haddizatında kendisi *Inferno*'da karşılaştığımız bütün iblislerden çok daha kötü olmalıdır; çünkü bunlar her ne yapıyorlarsa doğal olarak ancak onun talimatlarına bağlı olarak ve otoritesi sayesinde yapıyorlar. Dolayısıyla Zeus, muhtelif pasajlarda (sözgelimi kan. XIV, m. 70; kan. XXXI, m. 92) tuhaf bir şekilde yapıldığı gibi, ana hatları itibariyle onunla özdeşleştirilme şerefi için zor minnettar kalacaktır. Aslında mesele *Purgatorio*, kan. VI, m. 118: *o sammo Giove, Che fosti in terra per noi crocifisso*'da[4] saçmalığın sınırına dayandırılmıştır. Yahu Zeus buna ne desin şimdi? Ὤπόποι![5] Vergilius,

3 (: Buradan tekrar yıldızları görmek için çıkacağını...)
4 (: Yüce Iupiter, sen ki bizim için çarmıha gerildin yeryüzünde.)
5 (: Yazık!)

Dante ve emrindeki herkesin uysallığının Ruslara özgü köle tabiatı ve ukazlarının[6] her yerde gördüğü titreyen itaat kesinlikle iğrenç ve iticidir. Şimdi bu köle zihniyeti bizzat Dante tarafından kişiliğinde öyle bir noktaya (kan. XXXIII, m. 109-150) götürülmüştür ki kendisinin gururla anlattığı bir durumda haysiyet ve vicdan yoksunluğundan suçlansa yeridir. Nitekim onun için haysiyet ve vicdan Domeneddio'nun zalim buyruklarıyla çatıştıkları an artık bir anlam ifade etmez. Dolayısıyla bir ikrar yahut ifade elde etmek amacıyla şu düşünüp taşınarak tasarlanmış ve zalimce infaz edilmiş işkencelerden birinin acısını bir nebze olsun hafifletmek için sağlam ve vakur biçimde verdiği taahhüt vardır; işkence kurbanı kendisine zorla kabul ettirilen şartı yerine getirdikten sonra Dante bu taahhüdü *in majorem Dei gloriam*,[7] arsız ve küstah bir şekilde ve haysiyet ve vicdandan yoksun bir tarzda bozmuştur. O Tanrının verdiği bir acının en küçük derecede bile hafifletilmesinin mutlak olarak kabul edilemez olduğunu düşündüğü için yapar bunu, her ne kadar burada bu sadece donmuş bir gözyaşını silmek—ki yapması açıkça yasaklanmamış bir fiildir bu—anlamına geliyor olsa bile. Bu sebepten ötürü o bunu yapmaktan imtina eder, her ne kadar az önce kemali ciddiyetle bunu yapmaya yemin etmiş ve söz vermiş ise de. Gökte bu tür şeylerin mutat ve takdire şayan olup olmadığını bilmiyorum; fakat yerde her kim böyle bir şey yaparsa ona alçak denir. Yeri gelmişken ifade edeyim, Tanrı iradesinden başka temeli olmayan her ahlak öğretisi için bunun ne kadar güç olduğu buradan açıktır; çünkü bu durumda elektromanyetizmanın kutuplarının tersine çevrilmesi kadar süratli bir şekilde iyi kötü, kötü iyi olabilir. Dante'nin *Inferno*'sunun

6 (: Eski Rusya'da Çarın buyruk yahut fermanları.)
7 (: Tanrının şanı azameti için.)

tamamı gerçekte *zalimliğin gaddarlığın tanrılaştırılma*sıdır ve sondan bir önceki kantoda haysiyet ve vicdan yoksunluğu az önce zikredilen tarzda göklere çıkartılır.

"Was eben wahr ist allerorten,
Das sag' ich mit ungescheuten Worten."[8]
Goethe

Ayrıca yaratılmışlar için bu bir *divina tragedia*, hatta sonsuz bir tragediadır. Her ne kadar başlangıçtaki *prolog* bunun yer yer hoş ve eğlendirici olacağını gösterse de bu yine de tragik bölümün sonsuz süresi karşısında son derecede küçüktür. İnsan Dante'nin zihninin arkasında bu müthiş dünya düzeniyle ilgili gizli bir alay düşüncesinin olduğunu düşünmeden edemez, yoksa iğrenç saçmalıkları ve sonu gelmeyen infaz sahnelerini resmetmek için insanın gayet özel bir zevke sahip olması gerekirdi.

Benim sevgili Petrarca'm benim için diğer bütün İtalyan şairlerinden önce gelir. Hissiyatının derinliği ve yoğunluğu ve bu hissiyatın doğrudan yüreğe işleyen dolaysız ifadesi bakımından yeryüzünde hiçbir şair onu geçememiştir. Bu yüzden soneleri, *thriambos*ları ve *kanzone*leri benim için Ariosto'nun fantastik farslarından ve Dante'nin iğrenç karikatürlerinden kıyas kabul etmez derecede daha sevimlidir. Doğrudan yürekten gelen dilinin doğal akışı bana Dante'nin sözcüklerinin maksatlı ve hatta yapmacık kıtlığından farklı bir tarzda konuşur. Petrarca her zaman benim yüreğimin şairi olmuştur ve öyle kalacaktır. Bizim üstün-seçkin "jetztzeit"ımızın[9] ondan böyle karalayıcı biçimde konuşmaya kalkmaları bile benim kanaatimi doğrulamaktadır. Bunu perçinleyen bir

8 [: Her ne ki her yerde doğrudur, korkmadan çekinmeden söylerim.]

9 [*Jetzt*: şimdi/ki; *Zeit*: zaman. Schopenhauer'in dönemin kalem erbabının dil zevkini ve anlayışını hicvetmek için kasıtlı olarak uydurduğu bir sözcük. Dilimizdeki "zamane" sözcüğüne yakın bir anlamı vardır.]

örnek olarak Petrarca'nın düşünce ve doğruluk bakımından fevkalade zengin *De vita solitaria, De contemtu mundi, Consolatio utriusque fortunae* ve benzeri güzel kitaplarını ve ayrıca mektuplarını Dante'nin kuru, kısır ve usandırıcı skolastisizmiyle yan yana koyup, Dante ve Petrarca'yı deyiş yerindeyse yerel kıyafetleriyle, yani nesirleriyle de karşılaştırabiliriz. Nihayet Tasso bana bu üç büyük İtalyan şairinin yanında dördüncü yeri alacak değerde görünmez. Çağdaşlar olarak olamasak bile halefler olarak adil olmaya çalışalım.

* * *

Homeros'ta şeyler her zaman, sadece gerçekleşen şeyle ilişkili veya ona benzer olanları değil, kendilerine genel ve mutlak olarak ait olan yüklemleri alırlar. Sözgelimi Akhaealılar her zaman hoş pabuçlu, yer her zaman hayat verici, gök engin, deniz şarap rengi diye adlandırılır. Bu Homeros'ta böylesine *unique* biçimde ifade edilen *nesnelliğin* ayırt edici özelliğidir. Tıpkı doğanın kendisi gibi nesneleri de beşeri hadiselerin ve hallerin tesirinden masun bırakır. Kahramanları ister sevinsin ister yerinsin doğa kayıtsız kendi yolunu takip eder. Halbuki öznel yanı ağır basan kimseler üzgün ve kederli olduklarında bütün doğa onlara karanlık ve kasvetli görünür. Homeros'ta bu böyle değildir.

Zamanımız şairleri içinde en nesnel olanı Goethe, en öznel olanı Byron'dur. Byron her zaman yalnızca kendisinden söz eder, hatta drama ve *epos* gibi en nesnel şiir türlerinde bile kahramanda *kendisini* tasvir eder.

Bununla beraber müspet kutup menfi karşısında neyse Goethe karşısında da Jean Paul odur.

* * *

Goethe'nin Egmont'u kolayca can alan ve bu hatasını telafi etmesi gereken bir kimsedir. Fakat bunun bir karşılığı olarak aynı kafa yapısı onun ölümü kolay karşılamasını sağlar. *Egmont*'ta koronun yerini halk sahneleri alır.

* * *

Venedik'teki Güzel Sanatlar Akademisi'nde tuval üzerine boyanmış freskler arasında Tanrıları bulutlar üzerine yükseltilmiş altın masalar ve altın oturaklar üzerinde gösteren bir resim vardır. Altında tahkir edilmiş ve utanç verici bir durum içinde gecenin karanlıklarına fırlatılıp atılan konuklar vardır. Goethe'nin *Iphigenia*'yı yazarken ilk İtalyan seyahati sırasında bu resmi görmüş olması kesindir.

* * *

Apuleius'taki avda öldürülmüş kocasının hayaliyle dul kadının öyküsü *Hamlet*'in hikâyesine tamamen benzer.

Burada Shakespeare'in şaheseriyle ilgili bir tahmini eklemek isterim. Elbette oldukça cüretkâr bir şey, yine de onu gerçekten bilenlerin yargısına bırakmada bir sakınca görmüyorum. Ünlü monolog: "To be or not to be"de, her zaman karanlık hatta anlaşılmaz bulunmuş ama hiçbir zaman tam olarak izah edilmemiş olan "when we have shuffled off this mortal coil"[10] sözleriyle karşılaşırız. Acaba ilk haliyle bu sözcük "shuttled off" yazılmış olamaz mı? Bu fiil İngiliz dilinde bugün artık bu-

10 (: Olmak ya da olmamak: Bu ölümlü hayattan kurtulduğumuzda.)

lunmamaktadır, fakat "shuttle" dokumada kullanılan bir alettir. Dolayısıyla anlam şöyle olabilir: "when we have unwound and worked off this coil of mortality".[11] Pekâlâ bir kalem kayması olmuş olabilir.

* * *

11 (: Bu ölümlülük halkasını çözüp attığımızda.)

Tarih Üzerine

Coğrafya mekân için neyse, şiirle birlikte ve şiirin karşıtı olarak (ἱστορούμενον–πεποιημένον)[1] düşünmek istediğim tarih de zaman için odur. Dolayısıyla coğrafya kelimenin gerçek anlamında ne kadar az bilimse diğeri de o kadar bilimdir, çünkü onun da gayesi evrensel doğrular değil, fakat sadece münferit şeylerdir; bu noktada okura başeserimi (ikinci cilt, 38. bölüm)[2] öneririm. Tarih her zaman zihne büyük külfet yükleyen ve onu tamamen meşgul eden gerçek bilgi dallarının talep ettiği çabayı göstermeksizin bir şeyler öğrenmek isteyenlerin gözde çalışma alanı olmuştur. Fakat günümüzde her yıl piyasaya çıkan sayısız tarih kitabının da gösterdiği gibi her zamankinden daha fazla revaçtadır. Benim gibi bütün tarihte her zaman aynı şeyi görmekten kendini alamayan kimse, tıpkı kaleydoskopun her dönüşünde farklı düzenlenişler içerisinde aynı şeyleri gördüğümüz gibi, bu tutkulu ilgiyi, her ne kadar bunda bir kusur görmese de, paylaşamaz. Gülünç ve saçma olan tek şey tarihi felsefenin bir bölümü yapmak, hatta onun yerini alabileceğini düşünerek doğrudan felsefeye dönüştürmek isteyenlerin arzusudur. Dünyada mutat olduğu veçhiyle toplumsal münasebet,[3] her zaman büyük halk kitlelerine özgü bir şey olmuş olan

1 [: Araştırılan—uydurulan.]

2 [Adı geçen bölümün çevirisi için *bkz.*, *Schopenhauer*, Fikir Mimarları Dizisi, Say Yayınları, İstanbul, 2009.]

3 [: gesellschaftliche Konversation.]

özel tarih sevgisinin bir açıklaması olarak görülebilir. Dolayısıyla kural olarak böyle bir münasebet bir kimsenin bir şeyi anlatmasına, diğerinin de farklı bir şey hakkında bir açıklama getirmesine dayanır; ve bu duruma bağlı olarak herkes geri kalanın dikkatinden emindir. Tarihte olduğu gibi burada da zihnin münhasıran münferit şeyle ve münferit şey olarak meşgul olduğunu görürüz. Bilimlerde olduğu gibi her soylu sohbette de akıl evrensel olana yükselir. Bununla beraber bu tarihi değerinden yoksun bırakmaz. İnsan hayatı o kadar kısa, gelip geçici ve her daim açık pençeleriyle kendilerini bekleyen unutulma ejderi tarafından yutulacak o kadar çok insan tarafından paylaşılmaktadır ki bundan bir şeyi çekip almak, yani en ilginç ve önemli şeylerin, belli başlı olayların ve seçkin kimselerin hatırasını genel dünya enkazından kurtarmak elbette övgüye değer bir çabadır.

Öte yandan tarih hayvanbilimin bir devamı olarak görülebilir, çünkü toplu olarak hayvanlar için türleri gözlemlemek yeterlidir, halbuki insan söz konusu olduğunda, her biri ferdi bir karaktere sahip olduğundan, aynı zamanda tek tek fertleri ve onların etkilediği münferit olayları da bilmemiz gerekir. Tarihle ilgili temel kusur veya eksiklik doğrudan buradan ileri gelir, çünkü kişiler ve olaylar sayısız ve sonsuzdur. Bunlara dair bir inceleme bir insanın öğrendiklerinin tümünün hâlâ öğrenmesi gereken şeylerin toplam yekûnunun azalmasına asla katkıda bulunmadığını gösterir. Gerçek bilimlerin tümünde bir bilgi tamlığına ulaşmak mümkündür. Çin ve Hint tarihi önümüze serildiğinde malzemenin sonsuzluğu bize yanlış yolu gösterecek ve yanlış yola koyulmuş araştırmacıyı, olguları *ad infinitum* saymamız gerektiğini değil, bir de çoğu, münferit vakada kuralı, insanlık bilgisinde ırkların yapıp ettiklerini görmeye zorlayacaktır.

Bir uçtan diğerine tarih bir savaş anlatısından başka bir şey değildir. Aynı tema birçok kadim sanat eserinin olduğu gibi yeni sanat eserlerinin de konusudur. Mamafih bütün savaşların kökeni ***çalma arzusu***dur; ve dolayısıyla Voltaire gayet haklı olarak der: ***dans toutes les guerres il ne s'agit que de voler***.[4] Bu sebepten ötürü bir millet bir ***güç fazlalığı*** hisseder hissetmez derhal komşularının üzerine çullanır ve onları köleleştirir, böylece kendi emeğiyle yaşamak yerine başkalarınınkinin hasılasını gasp eder, bu ister sadece şu an için varolsun, ister gelecekteki mahsulü de içersin, fark etmez. Dünya tarihine ve onun kahramanlara özgü işlerine malzemeyi sağlayan budur. Bilhassa Fransız dilinin sözlüklerinde "***gloire***" sözcüğünün açıklamasında sanat ve edebiyat alanındaki şöhretin önce ele alınıp incelenmesi ve ardından "***gloire militaire***"[5] başlığı altında sadece "***Voyez butin***"[6] ifadesine yer verilmesi manidardır.

Bununla beraber iki dindar halkın, Hindular ve Mısırlıların bir güç fazlalığı hissettiklerinde bunu birçok durumda yağma seferleriyle veya kahramanlara özgü işlerle değil, binlerce yılın harap edici etkisine meydan okumuş ve hatıralarını kutsallaştırmış olan ***binaların*** yapımı için harcamış olduklarını görüyoruz.

Tarihin yukarıda zikredilen kusurlarına ilave olarak şu da bir vakıadır ki, nasıl ki fahişeler arasında frengi yaygın ve sâri bir hastalıksa, tarihin Mousası, Klio'ya da tepeden tırnağa yalan ve yalancılık bulaşmıştır. Modern eleştirel tarih araştırmasının bunu iyileştirmeye çalıştığı doğrudur, fakat mevzi araçlarla sadece yalıtılmış ve şurada burada ortaya çıkan belirtilerle baş edebilmektedir. Ayrıca şarlatanlık çoğu kez kötülüğü azdıran şeye gizlice

4 (: Bütün savaşlarda tek bir mesele vardır: hırsızlık.)
5 (Sırasıyla: şan şöhret; askeri şöhret.)
6 (: Bakınız, yağma çapul.)

nüfuz eder. Elbette kutsal tarih bir yana bırakılacak olursa aynı şey az ya da çok her türlü tarih için geçerlidir. Kitaplarının kapak sayfalarındaki yazar portrelerinin çoğu durumda yazarların kendilerine ne kadar benziyorsa tarihteki olayların ve kişilerin gerçekte varolan kişilere ancak o kadar benzediğine inanıyorum. Dolayısıyla bu benzerlik ancak kaba hatlarıyla ve belirsiz bir benzerlikten ibarettir, çoğu kez yanlış olan bir özellikle bütünüyle tahrif olur, ama kimi zaman böyle bir benzerlik hiç yoktur.

Gazeteler tarihin (saatindeki) ikinci ibredir; fakat bu çoğu kez sadece (saat ve dakikayı gösterene göre) ikinci sınıf bir metalden olmasının yanı sıra nadiren doğrudur. Gazetelerdeki sözde "başmakaleler" çağdaş olaylar dramasının korosudur. Her türden abartı drama sanatı için olduğu gibi gazetecilik için de temel ve elzemdir; çünkü meslekleri dolayısıyla gazeteciler panik yaratan kimselerdir, bu onların kendilerini ilginç ve dikkat çekici hale getirme tarzıdır, bu bakımdan onlar kımıldayan her şeye derhal avazı çıktığı kadar havlamaya başlayan küçük köpeklere benzerler. Bu sebepten ötürü dikkatimizi onların tehlike çanına göre düzenlemek zorundayız, ta ki hazmımız ifsat/idrakimiz[7] altüst olmasın. Genel olarak gazetenin bir büyüteç olduğunu ve en iyi durumda bile bunun değişmediğini bilmemiz gerekir. Çünkü o bir *phantasmagoria*dan, süratle değişen düşsel görüntüler dizisinden ibarettir.

Avrupa'da dünya tarihine hâlâ gayet özgün kronolojik günlük bir gösterge eşlik eder: olayların sezgi yolu ile anlaşılan temsiliyle birlikte bu bizim her on yılı ilk bakışta tanımamızı mümkün kılmaktadır ve terzilerin yönetimindedir. (Sözgelimi Mozart'ın 1856'da Frankfurt'ta sergilenen ve onu ilk gençlik yıllarında gösteren ünlü portresinin özgün olmadığını ilk bakışta fark etmiştim, çünkü üzerindeki elbiseler yirmi yıl önceki bir döneme aitti.)

7 (: Verdauung.)

Ancak bu gösterge bu on yıl içinde çığırından çıktı, çünkü günümüz, sair her şeyde olduğu gibi, kendine ait bir kıyafet tarzı geliştirecek kadar bile bir özgünlüğe sahip değil, fakat sadece bir maskeli balo sunuyor. İnsanlar bu baloda canlı anakronizmalar olarak eski dönemlerin uzun zaman önce ıskartaya çıkarılmış türlü kıyafetleri içinde arzı endam ediyor. Hatta bunu önceleyen dönem bile frak icat edecek düzeyde bir zekâya sahipti.

Biraz daha yakından bakıldığında meselenin esasının şu olduğu görülür: Nasıl ki herkesin bir fizyonomisi vardır ve insanları ihtiyaten onun sayesinde değerlendiririz, her çağın da bundan daha az ayırt edici olmayan bir özelliği vardır. Belli bir zamanın ruhu her şeyi önüne katıp sürükleyen keskin doğu rüzgârına benzer. Dolayısıyla onun izini yapılmış, düşünülmüş veya yazılmış her şeyde, müzikte ve resimde, şu ya da bu sanatın çiçeklenmesinde buluruz. O damgasını her şeye vurur. Nitekim ezgisiz müziğin, hedefsiz ve amaçsız biçimlerin olduğu gibi anlamsız ifadelerin de çağı olması gerekirdi. En fazla bir rahibeler manastırının kalın duvarları doğu rüzgârının erişimini durdurabilir, tabi onları yerle bir etmezse. Dolayısıyla bir dönemin ruhu ona harici fizyonomisini verir. Bunun sürekli bası (kalın sesi) her zaman dönemin mimarisi tarafından çalınır; öncelikle her türlü süs, mobilya, kap kacak, alet edevat ve son olarak kıyafetler, hatta saç ve sakal kesim tarzı onun tarafından belirlenir ve düzenlenir.[8] Söylediğim gibi bütün bunlardaki özgün-

8 Bir yarı maske olarak *sakal* polis tarafından yasaklanmalıdır. Ayrıca yüzün ortasında ayırt edici bir cinsiyet belirtisi olarak ***müstehcen***dir ve dolayısıyla kadınların hoşuna gider. Grekler ve Romalılarda her zaman zihni eğitim göstergesi olmuştur. Sonuncudan Scipio Africanus ilk tıraş olan Romalıydı (Plinius, *Historia Naturalis*, lib. VII, c. 59) ve Antoniuslar döneminde sakal tekrar kendisini gösterecek cesareti buldu. Charlemagne hoş görmeyecek, fakat orta çağlarda IV. Henry ile en yüksek noktasına erişecektir. XIV. Louis sakalı bütünüyle ortadan kaldırdı.

lük fukaralığı ile şimdiki çağ bir karakter eksikliğinin damgasını taşır. Fakat en hazin şey onun kendisine örnek olarak öncelikle kaba, ahmak ve cahil orta çağları seçmiş olmasıdır, ki (bu dönem) yer yer Fransa'da I. Francois, hatta XIV. Louis dönemine kadar uzanır. Kim bilir (zamanımızın) resimlerde ve binalarda muhafaza edilmiş olan harici görünümü gelecek nesiller üzerinde bir gün nasıl bir izlenim uyandıracak! Paragöz ayaktakımı dalkavukları onu kendine özgü ezgili ismiyle, *jetztzeit*[9] ile adlandırırlar, sanki şimdi κατ' ἐξοχήνmiş[10] gibi, sanki sonunda ona erişilmiş ve bütün geçmiş sanki onu hazırlamış gibi. Gelecek nesillerin XIV. Louis döneminin en sefil rokoko üslubunda inşa edilmiş saraylarımızı ve sayfiye evlerimizi seyrederken gösterecekleri saygı ve hayranlığı düşünün! Fakat portrelere ve daguerreo-tiplere[10a] baktıklarında bu Sokrates sakallı boyacı kılıklılardan ve gençliğimdeki işportacı Yahudileri andırır tarzda giyinmiş züppelerden ne çıkaracaklarını herhalde zor bileceklerdir.

Bu çağın genel zevk yoksulluğunun bir diğer bölümü büyük adamlar için dikilen abidelerde bunların çağdaş kıyafetler içerisinde gösterilmesinde görülür. Çünkü abide gerçek değil, ideal şahsiyet için, kahramanlık vasfıyla kahraman için, şu ya da bu niteliğin taşıyıcısı, belli eserlerin ya da eylemlerin sahipleri için dikilir; vaktiyle dünyanın dört bir tarafında itilip kakılmış, tabiatımıza ilişik kusur ve zafiyetlerin tümünü üzerinde taşıyan kimse için dikilmez; ve nasıl ki bunların yüceltilmemesi gerekiyorsa, onun vaktiyle giydiği palto ve pantolonlar üzerine de

9 (Yukarıda Şiir Üzerine başlıklı bölümde 9 numaralı dipnota bakınız. s. 68.)

10 (: Türünün kusursuz örneği.)

10a (: Louis-Jacques-Mande Daguerre (1789-1851) Fransız ressam ve fizikçi. Fotoğraf basma işlemini pratik duruma getiren yöntem, *daguerreotype* yöntemi kendi adıyla anılır.)

yalnız atılmamalıdır. Ne var ki ideal bir şahsiyet olarak o insan suretinde durmalı, sadece eskilerin tarzında giyinmeli ve dolayısıyla kısmen çıplak olmalıdır. Bu itibarla salt biçime dayanan ve insan suretinin tam olmasını, cüce ya da bodur olmamasını gerekli kılan heykel için uygun olan yalnızca budur.

Abideler üzerine konuşurken bu vesileyle bir başka gözlemimi de aktarmak isterim: Bir heykelin yerden üç ila altı metre yüksekliğinde bir kaidenin üzerine konulması aşikâr ki bir zevksizlik hatta saçmalık örneğidir, çünkü bu yükseklikte, bilhassa genellikle bronzdan yapıldığı ve koyu renk olduğu için, kimse onu açık seçik göremez. Belli bir mesafeden bakıldığında açık değildir, yaklaşıldığındaysa o kadar yüksektir ki geri plan olarak arkada gözleri kamaştıran açık gök vardır yalnızca. İtalyan şehirlerinde, bilhassa Floransa ve Roma'da meydanlarda ve caddelerde çok sayıda heykel vardır, ama hepsi gayet alçak kaideler üzerindedir, dolayısıyla açık ve berrak biçimde görülebilirler. Monte Cavallo üzerindeki muazzam heykeller bile alçak bir kaide üzerindedir. Dolayısıyla burada bile İtalyanların zevki selimini görürüz, oysa Almanlar sergilenen kahramanı resimleyen kabartmalarla kaplı uzun bir şekerci tezgâhına düşkündür.

• • •

YARGIGÜCÜ, TENKİT, TAKDİR ve ŞÖHRET ÜZERİNE*

* *Parerga und Paralipomena*, Bd. II, Kap. XX: Ueber Urteil, Kritik, Beifall und Ruhm.

Kant estetiğini *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde ifade etti; dolayısıyla bu bölümde ben de daha önce dile getirilmiş olan estetik düşüncelere, yargı gücüne, ama sadece deneysel olarak verili *mele*keye dair kısa bir eleştiriyi ekleyeceğim. Bunu öncelikle, neredeyse ortaya çıkması için beş yüz yıl beklememiz gereken anka kuşu kadar nadir rastlanan bir kuş olduğu için, esas itibariyle yargı gücü diye bir şeyin olmadığını söylemek için yapacağım.

* * *

Zevkle seçilmemiş ***zevk***[1] ifadesiyle herhangi bir kuralın kılavuzluğu olmaksızın gerçekleşen ***estetik bakımdan doğru olan*** şeyin keşfini veya hatta sadece tanınmasını kastederiz. Bunun sebebi ya söz konusu meseleyi içerecek bir kuralın mevcut olmaması ya da olsa bile şartların bir sonucu olarak sanatçı ya da eleştirmen tarafından bilinmemesidir. Zevk yerine, eğer bir totoloji (mesani) içeriyor olmasaydı ***estetik duygu***[2] denilebilirdi.

Eril üretici yetenek veya deha (unsuru) için yorumlayan ve yargılayan zevk/beğeni deyiş yerinde ise dişil unsurdur. ***Meydana getirme*** yeteneğinden yoksun olarak zevk doğru, güzel ve uygun olan şeyi ve ayrıca bunların

1 (: Mit dem nicht geschmackvoll gewählten Ausdruck *Geschmack*...)

2 (Gr. *aisthetikos*: *aistheta*, duyulabilir algılanabilir şeyler; *aisthesthai*, duymak, algılamak.)

zıddını bu hüviyetiyle alımlama, bir başka deyişle, tanıma, dolayısıyla iyiyi kötüden ayırt edip ilkini takdir ikincisini tenkit etme yeteneğine istinat eder.

* * *

Yazarlar kendi aralarında göktaşları, gezegenler ve sabit yıldızlara ayırılabilir. Göktaşları gelip geçici gürültülü bir etki meydana getirirler; bakarız, "orada!" diye bağırırız ve sonra bir daha görünmemek üzere kaybolup giderler. Gezegenler ve kuyruklu yıldızlar daha uzun bir süre kalırlar. Bunlar çoğu zaman sabit yıldızlardan daha fazla parlarlar, görgüsüz olanlar bunları sabit yıldız sanır, oysa daha parlak olmalarının tek sebebi daha yakın olmalarıdır. Ne var ki bunlar da çok geçmeden yerlerini terk ederler; ayrıca sadece başka yıldızların ışıklarını yansıtırlar ve tesir sahaları kendi uydularıyla (çağdaşlar) sınırlıdır. Yörüngeleri değişken ve kararsızdır, hikâyelerinin tamamı birkaç yıllık dönüşten ibarettir. Sürekli ve değişmez olanlar sadece sabit yıldızlardır; gök kubbedeki konumları sabittir, kendilerine ait ışıkları vardır ve her zaman faaldirler, çünkü durduğumuz yerdeki değişikliğe bağlı olarak görünümlerini değiştirmezler, zira paralaksları yoktur. Diğerlerinden farklı olarak sadece tek bir sisteme (ulus) ait değillerdir. Ama tam da bu sebepten ötürü bu kadar yüksektedirler, ışıklarının yeryüzü sakinlerince görülebilmesi için genellikle binlerce yılın geçmesi gerekir.

* * *

Bir *dâhi*nin kıymetini takdir ederken eserlerindeki kusur ve yetersizlikleri ya da elinden çıkanların içinden daha zayıf olanını bulup düşük bir değer biçmemeli-

yiz. Bilakis böyle bir kıymet takdiri için onun en kusursuz eserini seçmeliyiz. Çünkü düşünsel olan şeylerde bile zayıflık ve aksilik insan doğasına öylesine sağlam biçimde tutunur ki esasen en parlak zihin bile her zaman bütünüyle bunlardan masun değildir. En büyük adamların eserlerinde bile görülen ciddi kusurların sebebi budur ve dolayısıyla Horatius der: ***quandoque bonus dormitat Homerus.***[3] Öte yandan dehayı ayrı ve seçkin kılan, dolayısıyla onu değerlendirirken ölçüt kabul edilmesi gereken şey, hal ve zaman elverişliyken yükselebildiği ve her zaman sıradan yeteneklerin erişim alanının ötesinde kalan yüksekliktir. Benzer şekilde aynı kategori içerisine dahil edilebilecek büyük adamlar, sözgelimi büyük şairler, büyük müzisyenler, filozoflar, sanatçılar arasında bir karşılaştırma yapmak çok tehlikelidir, çünkü burada haksızlık yapmak en azından o an için neredeyse kaçınılmazdır. Çünkü böyle bir karşılaştırma yaparken birinin ayırt edici kusursuzluğunu göz önünde bulundurur, hemen ardından bunun ötekinde eksik olduğu sonucuna varır ve bunu sonuncuyu küçük görmek için bir bahane olarak kullanırız. Ne var ki bir kez de bu sonuncudan ve onun ayırt edici ama tamamen farklı kusursuzluğundan başlarsak bunu öncekinde boşuna ararız ve dolayısıyla bu durumda her ikisi de haksız yere küçük düşürülmüş olur.

* * *

Neyin iyi, neyin kötü olarak kabul edileceğinin iki dudağının arasından çıkacaklara bağlı olduğunu sanan eleştirmenler vardır, çünkü bunlar ellerindeki oyuncak borularını şöhret borazanları zannederler.

3 [: Büyük Homeros ne zaman sürçse (ben ölürüm).]

Nasıl ki bir ilaç doz aşımından ötürü etkisini göstermez, amacına hizmet etmezse aynı şey eğer hak ve adalet ölçüsünü aşarlarsa *tenkit* ve *eleştiri*[4] için de söz konusudur.

4 (: Strafreden und Kritiken.)

Kıymetinin Takdirinin Vasatların İnsafına Kalmış Olması: Seçkinliğin Kaderi

İyi olanın ellerinden sadece berbat şeyler gelenlerce tanınıp takdir edilinceye kadar beklemek zorunda kalması, zihnî faikıyet/düşünsel üstünlük için bir talihsizliktir. Haddizatında onun tacını insanlığın yargı gücünün elinden alması gerekir; ve bu maalesef öyle bir niteliktir ki iğdiş edilmiş bir erkek üreme gücüne ne kadar sahipse çoğunluk da buna ancak o kadar sahiptir. Gerçek bir şeyin ancak zayıf ve kısır bir benzeri olan bir şeyden söz ediyorum, dolayısıyla gerçek niteliğin kendisi doğanın nadir armağanlarından biri olarak kabul edilmelidir. Bu sebepten ötürüdür ki La Bruyère'in söylediği ne yazık ki zarîf olduğu kadar doğrudur da: *Après l'esprit de discernement, ce qu'ily a au monde de plus rare, ce sont les diamans et les perles.*[1] Ayırt etme yeteneği, *esprit de discernement*, ve dolayısıyla yargı gücü; eksik olan bunlardır. Onlar hakiki olanı sahtesinden, sapı samandan, altını bakırdan ayırt etmeyi bilmezler. Sıradan ile nadir rastlanır kafa arasındaki geniş uçurumu görmezler. Hiç kimse ne ise o olarak kabul edilmez, başkaları onu ne yaptıysa o öyle bilinir, öyle kabul edilir. Bu öyle bir tezgâhtır ki bu sayede kalburüstü kafalar zapturapt altında tutulup sindirilir; seçkin kafaların mümkün olduğu kadar uzunca bir zaman hak ettikleri yükseklere erişmelerine

1 (: Yargı gücünden sonra dünyadaki en nadir şey elmaslar ve incilerdir.)

mani olmak için bunu vasatlar kullanır. Bunun sonucu eski usul yazılmış bir beyitte dile getirilmiş olan sakıncadır:

> "Es ist nun das Geschick der Grossen hier auf Erden,
> Erst wann sie nicht mehr sind, von uns erkannt zu werden."[2]

Özgün ve kusursuz bir eser ortaya çıktığında yolu üzerinde bulduğu en temel güçlük sahayı çoktan ele geçirmiş ve sanki iyiymiş gibi kabul görmüş olan kötü eserlerdir. Uzun ve çetin bir mücadeleden sonra rüştünü ispat edip kendisine bir yer açmada ve revaç bulmada başarılı olur. Ama çok geçmeden yeni bir güçlükle karşılaşır: insanlar gayet serinkanlı ve sakin bir şekilde altarın üzerine dehanın yanına yerleştirmek için yapmacık, özentili, kalın kafalı, sakar[3] bir taklitçiyi bulup çıkarırlar. Çünkü onlar arada fark görmezler, gayet ciddi bir şekilde taklitçilerinin de onun gibi büyük bir adam olduğunu düşünürler. Bu sebepten ötürü Yriarte[4] yirmi sekizinci fablının ilk dizelerine aşağıdaki şekilde başlar:

2 (: Burada yeryüzünde kaderidir büyüklerin,
Göçüp gittikten sonra kıymetlerinin bilinmesi.)

3 (: ***plump***: beceriksiz, hantal, hoyrat, hamhalat, kaba saba, görgüsüz. Ne dersek diyelim Türkçedeki bir sözcük gelip yerini bulmadıkça oradaki boşluk dolmayacak, o ismin sıfat talebi karşılanmış olmayacaktır: hödük. Kim bilir belki de günün birinde dillerin birbirlerine göre üstünlükleri, eskiden olduğu gibi yüksek, soyut kavramlarla değil, yaşanılan acı tecrübeler nedeniyle kıymeti her geçen gün biraz daha anlaşılan ve burada olduğu gibi insana "olmasaydı ne yapardık, kanın beyne sıçramasıyla zihne üşüşeni neyle teskin, neyle tatmin ederdik?" dedirten sözcükler sayesinde belirlenecektir.)

4 (: Tomas de Yriarte (1750-91), İspanyol şair. ***La Musica*** başlıklı didaktik şiiri ve edebiyat dünyasının kendine özgü asılsız meziyetlerini hicveden ***Masallarıyla*** tanınır.)

Siempre acostumbra hacer elvulgo necio
De lo bueno y lo malo igual aprecio.
(An Gutem und Schlechtem gleichviel Geschmack
Fand zu allen Zeiten das dumme Bact.)[5]

Ölümünün hemen ardından Shakespeare'in oyunları yerini Ben Jonson, Massinger, Beaumont ve Fletcher'ın oyunlarına terk etmek ve yüzlerce yıl bunlann üstünlüğüne boyun eğmek zorunda kaldı. Benzer şekilde Fichte'nin martavallan, Schelling'in eklektisizmi, Jacobi'nin sofuluk taslayan iğrenç hezeyanları Kant'ın ciddi felsefesinin yerini aldı ve sonunda Hegel gibi sefil bir şarlatan çıktı ve onunla aynı kefeye konuldu, hatta kendisine çok daha yüksek bir değer biçildi. Ayrıca herkesin kolayca anlayıp değerlendirebileceği bir alanda Sir Walter Scott gibi emsalsiz bir ismin çok geçmeden değersiz taklitçileri tarafından bir kenara itilip umumun nazan dikkatinden uzaklaştınldığını görüyoruz. Çünkü avam nerede olursa olsun mükemmel ve kusursuz olana dair bir anlayışa sahip değildir ve dolayısıyla şiirde, sanatta veya felsefede gerçekten bir şey ortaya koymaya muktedir olanların ne kadar az bulunur oldukları konusunda bir fikri yoktur. Bu sebepten ötürü Horatius'un dizesi

mediocribus esse poetis
Non homines, non Dî, non concessere columnae[6]

şiirin ve benzer şekilde daha yüksek diğer bütün bilgi dallarının sakarlanna her gün korkmadan çekinmeden hatırlatılmalıdır.[7] Aslında bunlar buğdayın boy atmasına

5 (: Her zaman bayağı ayaktakımı
Aynı lezzetle yer iyi ile kötüyü.)
6 (: Ne tanrılar, ne insanlar, ne tanıtıcı sütunlar
İzin verir bir vasat olmasına şairin.)
7 Diderot *Jacques le Fataliste*'te bütün sanatlarla acemilerin meşgul olduğunu söyler ki aslında çok doğru bir ifadedir.

izin vermeyen dolayısıyla her şeyin üzerine yayılan yabani otlardır. Demek oluyor ki çok erken bir yaşta bu dünyayı terk etmiş olan Feuchtersleben tarafından güzel ve özgün bir şekilde tasvir edilmiş olan şey vuku bulur:

> "Ist doch,"—rufen sie vermesen—
> "Nichts im Werke, nichts gethan!"
> Und das Grosse, reift indessen
> Still heran.
>
> Es ersheint nun: niemand sieht es,
> Niemand hort es im Geschrei
> Mit besclieid'ner Trauer zieht es
> Still vorbei.[8]

Yargı gücünden bu hazin yoksulluk bilimlerde, yanlış ve çürütülmüş teorilerin direngen yaşamında da aynı ölçüde görülür. Eğer bir kez kabul edilecek olurlarsa, tıpkı bir taş iskelenin denizin dalgalarına karşı koyduğu gibi, elli hatta yüz yıl ve belki de daha fazla hakikate ayak diremeyi ve meydan okumayı sürdürebilirler. Yüz yıl geçtikten sonra bile Copernicus Ptolemious'un yerini alamadı. Bacon, Descartes ve Locke fevkalade yavaştılar ve başarılı olmaları uzun zaman aldı. (Bunu anlamak için d'Alembert'in *Encyclopédie*'ye yazdığı ünlü önsözü okumanız yeterlidir.) Newton için de bu böyleydi; sözgelimi Leibniz'in Clarke ile tartışmasında Newton'un yerçekimi sistemine saldırırken sergilediği

8 (: Küstahça bağırıp çağırırlar
"Hiçbir şey yapılmadı!"
Ama olgunlaşır
Büyük eser yine de.
Ortaya çıkar görünmeden
Ve boğulur çığlıklarıyla,
Sessizce geçip gider
Kimsenin sezmediği bir kederle.)

öfkeli ve küçümseyici tavrı, özellikle § 35, 113, 118, 120, 122, 128'i düşünün. Her ne kadar Newton *Principia*'nın yayımlanışından neredeyse kırk yıl sonra hayata veda ettiyse de, öğretisi ölümünde kısmen ama sadece İngiltere'de kabul edilmişti. Ama kendi ülkesinin dışında, Voltaire'in teorisinin açıklamasına yazdığı önsöze göre, yirmi takipçisi zor bulundu. Ölümünden yirmi yıl kadar sonra Newton sisteminin Fransa'da tanınmasına en büyük katkıyı bu açıklama yapmıştı. O zamana kadar bu ülkedeki insanlar Kartezyen girdaplara sağlam, sarsılmaz bir şekilde ve yurtseverce bir tutkuyla bağlı kaldı. Halbuki sadece kırk yıl kadar önce aynı Kartezyen felsefe Fransız okullarında yasaklanmıştı. Keza saray kâtibi d'Aguesseau Newton'un öğretisine yazdığı açıklama için Voltaire'e baskı ruhsatı vermeyi reddetmişti. Buna karşılık günümüzde Goethe'nin renk teorisinin yayımlanmasından kırk yıl geçtikten sonra Newton'un saçma renk teorisi alana hâlâ tam olarak hâkim durumdadır.

Her ne kadar Hume, çok erken bir tarihte başlamış ve tamamen herkesin anlayacağı bir üslupta yazmış olsa da, elli yaşına kadar dikkatlerden kaçmış ve görmezden gelinmiştir. Kant bütün hayatı boyunca yazdı ve ders verdi ama ancak altmışından sonra şöhreti yakalayabildi. Sanatçılar ve şairler doğal olarak düşünürlerden daha geniş bir etkinlik alanına sahiptirler, çünkü kamuoyları en az yüz kat daha büyüktür. Ama hayatları boyunca Mozart ve Beethoven'e ne yaptı kamuoyu? Ne düşündü Dante ve hatta Shakespeare hakkında? Eğer çağdaşları Shakespeare'in kıymetini bir ölçüde bilmiş olsaydı, resim sanatının gelişip serpildiği bir çağdan hiç olmazsa iyi ve güvenilir bir portresi bize ulaşmış olurdu. Oysa günümüze ulaşanlar çok kuşkulu resimlerden, çok kötü bakır gravürler ve mezarı başındaki daha da kötü bir büstten

ibarettir.[9] Benzer şekilde ardında bıraktığı elyazmaları, şimdi olduğu gibi yasal belgeler üzerindeki birkaç imza ile sınırlı olmak yerine, yüzlerle ifade edilirdi. Bütün Portekizliler hâlâ biricik şairleri Camões ile övünürler; ama o Hint Adaları'ndan satın aldığı bir siyah çocuk tarafından her akşam caddede kendisi için dilenilen sadakalarla geçinirdi. Elbette zaman içerisinde herkes hak ettiğini bulacak (*tempo è galant-uomo*),[10] ama bunun gelişi eskiden Wetzlar'daki İmparatorluk Mahkemesi'nden gelen cevap kadar yavaş ve geçtir ve bekleyenin artık hayatta olmaması zımni şarttır. İsa ben Sirak'ın düsturu tam bir sadakatle takip edilir: *ante mortem ne laudes hominem quemquam*.[11] Çünkü ölümsüz eserler vücuda getirmiş olan kimse tesellisini şu Hindu mitosunda aramalı: ölümsüzler arasında geçen hayatın dakikaları yeryüzünde yıllara bedeldir ve benzer şekilde yeryüzündeki yıllar ölümsüzlerin dakikaları gibidir.

Yargı gücünden bu hazin yoksunluk her yüzyılda eski zamanların kusursuz eserinin kesinlikle saygı görmesinde, buna mukabil kendi yüzyılının vücuda getirdiği aynı nitelikteki eserin değerinin bilinmemesinde, onun hakkı olan dikkatin daha aşağı nitelikteki eserlere gösterilmesinde de görülür. Her on yıl sırf bir sonrakinin gülüp eğlenmesine malzeme teşkil etsin diye böylelerini beraberinde taşır. Dolayısıyla hakiki meziyet kendi dönemlerinde ortaya çıktığında insanlar onu tanımakta yavaş davranırlar; ve bu onların otoriteye bağlı olarak saygı ve hayranlık duydukları dehanın uzun zaman önce kabul edilmiş eserlerini bile ne anladıklarını, ne hoşlandıklarını, ne de gerçekten değerini bildiklerini gösterir. Bunun ka-

9 A. Wivell, *An Inquiry into the History, Authenticity, and Characteristics of Shakespeare's Portraits*; with twenty-one engravings, London, 1836.

10 (: (Kimse olmasa da) Zaman şeref haysiyet sahibidir.)

11 (: Kimseyi ölümünden evvel kutlu diye değerlendirme.)

nıtı, kötü herhangi bir şeyin, Fichte'nin felsefesi sözgelimi, bir kez yerleştiğinde bir ya da iki nesil muteberliğini korumasıdır. Ancak kamuoyu çok genişlediğinde düşüşü arkasından daha çabuk gelmektedir.

* * *

Şimdi nasıl ki güneş ışığını görmek için bir göze, müzik notalarını işitmek için bir kulağa ihtiyaç duyuyorsa, sanat ve bilimdeki bütün şaheserlerin değeri de bunlara akraba ve denk olan dimağı/ruhu gerekli kılar. Çünkü şaheserler muhatap olarak kendilerine bunları kabul ederler. Bu tür eserlerde saklı ruhları canlandırıp ortaya çıkaracak sihirli sözcüğe ancak böyle bir kafa sahiptir. Sıradan kimse onların önünde mühürlü sihir dolabının veya çalmasını bilmediği ve bu yüzden her ne kadar kendisini bununla aldatmaktan hoşlansa da ancak karmaşık ve düzensiz notalar çıkardığı bir çalgının önündeki biri gibi durur. Nasıl ki bir yağlıboya tablonun etkisi karanlık bir köşede veya görülmesine veya güneşin üzerinde parlamasına bağlı olarak değişirse aynı şaheserin tesiri/intibaı da ona bakan kimsenin zihinsel/düşünsel kapasitesine bağlı olarak değişir. Dolayısıyla güzel bir eser gerçekten varolacak ve hayatta kalacaksa hassas bir ruha, iyi düşünülmüş bir eser düşünebilen bir zihne ihtiyaç duyar. Fakat dünyaya böyle bir eser sunan kimse daha sonra genellikle kendisini, hazırlaması bunca zaman ve emeğe mal olmuş havai fişekleri, sırf yanlış yere geldiğini ve bütün izleyicilerin körler enstitüsünün sakinlerinden ibaret olduğunu öğrenmek için coşkuyla ateşlemiş bir havai fişek göstericisi gibi hissedebilir. Ancak belki de bu onun için izleyicilerin havai fişek göstericilerinden ibaret olmasından daha iyidir; çünkü bu durumda eğer gösterisi fevkalade güzel olsaydı bu onun kellesine mal olabilirdi.

Fikir ve Sanat Hayatındaki Kıskançlık Neden Diğer İnsani Etkinlik Alanlarındakinden Daha Şiddetlidir?

Her türlü hazzın kaynağı akrabalık duygusudur.[1] Güzellik duygumuz için hiç kuşkusuz en güzel olan kendi türümüz ve keza onun içindeki kendi soyumuzdur. Başkalarıyla münasebette herkes kendisine benzeyen kimselere belirli bir öncelik verir, dolayısıyla bir mankafa için bütün büyük kafalar bir araya gelse hiçbir anlam ifade etmez, o gider dünyanın bir ucunda da olsa bir başka mankafalar topluluğunu seçer. Dolayısıyla herkes en büyük hazzı ister istemez kendi eserlerinden alacaktır, çünkü bunlar onun ruhunu yansıtır, onun kendi düşüncelerini aksettirirler. Bunlardan sonra beğenisine en çok hitap eden kendisine benzeyenlerin eserleri olacaktır. Dolayısıyla kalın kafalı, safi sözcük taciri, sığ ve huysuz birisi samimi ve yürekten tasvibini ancak kendisi gibi kalın kafalı, sığ ve huysuz birisinin, bir laf ebesinin eserleri için ifade edecektir. Öte yandan büyük kafaların eserlerini, kendi fikrini belirtmekten çekindiği için, ancak bir otoritenin değerlendirmesine bağlı olarak kabul edecektir; çünkü bunlar aslında ona zevk vermez, hatta yüreğinin derinliklerinde bunlardan nefret eder. "Bunlar ona konuşmaz/onu kendisine çekmez", hatta itip uzaklaştırır ve o bunu kendisine bile itiraf etmekten çekinir. Deha-

1 (: *Homogenität*: türdeşlik, bağdaşıklık, tecanüs.)

nın eserlerinden gerçekte ancak ayrıcalıklı kafalar ve üstün zekâlar zevk alabilir; ne var ki onların ilk tanınmaları, henüz kendilerini destekleyecek bir otorite olmaksızın hayatlarını sürdürüyorlarken, hatırı sayılır bir zihni üstünlük talep eder.

Binaenaleyh bütün bunları göz önünde bulunduracak olursak bu büyük eserlerin takdir ve şöhrete bunca geç ulaşmalarına değil, bütün bunlara rağmen nasıl olup da ulaşmış olduklarına şaşırmamız gerekir. Aslında bu ancak çok yavaş ve karmaşık bir süreç neticesinde gerçekleşir, çünkü her geri kafa zaman içinde, deyiş yerinde ise alışa alışa, hemen bir ilerisindeki kafanın üstünlüğünü teslim ve kabule zorlanır. Ve böylece bu kademe kademe ilerler ve sonunda kanaatlerin *ağırlığı*nın *sayı*larını bastırdığı bir noktaya ulaşılır; bu her türlü hakiki, yani hak edilmiş şöhretin koşuludur. Fakat o zamana kadar bir kral tebaasından kendisini şahsen tanımayan ve bu yüzden ona başvekilleri refakat etmezken itaat etmeyecek bir kalabalığın arasında hangi konumdaysa, en büyük deha da, sınamadan geçtikten sonra bile, aynı konumdadır. Çünkü alt dereceden bir memur doğrudan ondan emir alma imkânına sahip değildir, zira böyle birisi sadece kendisinin hemen üstündeki birinin imzasını tanır. Bu yukarıya doğru böyle devam eder ve en sonunda vekilin başvekilin imzasını, sonuncunun da kralın imzasını tanıdığı zirveye ulaşılır. Kalabalıklar arasında bir dehanın şöhreti de benzer aşamalardan geçmek zorunda kalır. Bu sebepten ötürü başlangıçtaki ilerlemesi çok yavaştır, çünkü (onun değerini bilip takdir edecek) ve ancak birkaç kişiden ibaret olan en yüksek otoriteler çoğu zaman ortada yoktur; ancak şu da bir gerçektir ki o ne kadar derine dalarsa yukarıdan işaret bekleyenlerin sayısı da o kadar çok olur, dolayısıyla şöhret de o kadar geç gelir.

Bu durum karşısında büyük çoğunluğun kendi sorumluluğuna değil ancak başkalarının otoritelerine istinaden bir yargı oluşturmasını talihli bir durum olarak görmeli ve kendimizi tersini düşünerek teselli etmeliyiz. Çünkü eğer herkes gerçekten bunlardan anladığı ve hoşlandığı şeye göre bir yargıda bulunsaydı ve başka çıkar yol kalmadığından söylediğini gönüllü gönülsüz de söylese, uygun ve yerinde olanı söyleyen otoritenin zorlayıcı gücünü üzerinde hissetmemiş olsaydı kim bilir Platon ve Kant, Homeros, Shakespeare ve Goethe hakkında ne tür yargılarla karşılaşırdık. Süreç bu şekilde işlemeseydi herhangi yüksek bir alanda hakiki bir yeteneğin şöhrete ulaşması imkânsız olurdu. Aynı zamanda şuna da şükretmeliyiz ki herkesin hemen kendi üzerlerindekinin üstünlüğünü tanıyacak ve onların önderliğini takip edecek kadar kendine ait yeterli yargı gücü vardır. Bu şekilde çoğunluk nihayetinde azınlığın otoritesine boyun eğer, böylece yargılar kendi aralarında sıralanır, sağlam ve nihayetinde uzaklara ulaşan bir şöhret de yargıların bu hiyerarşik yapısı sayesinde mümkün olur.

Büyük bir kafanın üstünlükleri aşağı zümreler için erişilmez ve anlaşılmazdır; bunlar için bu üstünlükleri anlamanın tek yolu büyük kafalar için dikilecek abidelerdir. Bu abideler aşağı kesimden insanların duyuları algıları üzerinde bir etki meydana getirir ve bu sayede içlerinde bu adamların büyüklüğü hakkında belli belirsiz de olsa bir fikir uyanır.

* * *

Yüksek düzeyde bir yeteneğin şöhrete kavuşmasının önünde yargı gücünden yoksunluk ne kadar büyük bir engel teşkil ediyorsa *kıskançlığın* da şöhrete giden yolu tıkama bakımından bu yoksunluktan aşağı kalır yanı yok-

tur. En aşağı türden eserlerde bile kıskançlık başta şöhrete ayak direr ve sonuna kadar onunla birlikte kalır, dolayısıyla dünyanın ve ahvalinin ifsat ve sefaletinde katkısı büyüktür. Ariosto onu,

> questa assai piú oscura, che serena
> Vita mortal, tutta d'invidia Piena.[2]

diye tarif ederken haklıdır. Dolayısıyla kıskançlık yeryüzündeki vasatların el altından ve birbirlerinden habersiz olarak kurdukları fesat çetesinin kanı canıdır, o her yerde yeşerir ve bilginin her dalında seçkin ve sıradışı kafanın can düşmanıdır. Dolayısıyla kendi etkinlik alanında hiç kimse böyle bir seçkinliği ne duymak ne de ona tahammül etmek ister, vasatlığın evrensel parolası her yerde şudur: *si quelqu'un excelle parmi nous, qu'il aille exceller ailleurs*.[3] Bu yüzden kusursuz bir eserin az bulunurluğuna, anlaşılma ve kabul edilmede karşılaştığı güçlüğe ilave olarak hepsi de onu sindirip bastırmakta ve eğer mümkünse boğmakta fikir birliği etmiş binlerin milyonların kıskançlığı vardır.

Bir yetenek yahut meziyete karşı iki tür yaklaşım söz konusudur: ya başkasına ait olan bir şeyi sahiplenmek ya da başkalarındaki hiçbir şeyi kabul etmemek. Çoğu durumda sonuncusu daha kullanışlı olmasından ötürü tercih edilir.

Nitekim herhangi bir bilgi dalında seçkin bir yetenek kendisini hissettirir hissettirmez bütün vasatlar ağız birliği etmişçesine onun üzerini örtmeye, onu her türlü imkân ve fırsattan yoksun bırakmaya kalkar, sanki bu on-

2 (: Şu ölümlü hayatta,
ki neşeden çok kasvettir hâkim olan
ve kıskançlıktır kasıp kavuran.)

3 (: Eğer birisi aramızda şöhret kazanmak isterse, gitsin bunu başka bir yerde yapsın.)

ların yeteneksizliğine, sığlığına ve heveskârlığına yüksek düzeyde bir ihanetmişçesine ellerinden geleni esirgemeyerek onun tanınmasını, görünmesini, aydınlığa çıkmasını önlemeye çalışırlar. Çoğu durumda sindirme veya örtbas etme sistemleri uzun bir zaman başarılı olur, çünkü onlara eserini eğlenip hoşlansınlar diye çocukça bir itimat ve emniyetle teslim etmiş olan deha, en asgari düzeyde bile bu vasatların dolap ve düzenlerine karşı kendisini koruma yeteneğine sahip değildir, çünkü onlar ancak bayağı ve alçak olan şeylerin düşünülüp tasarlanmasında kendilerini tam olarak *rahat hissederler*. Aslında o bunlardan kuşkulanmaz hatta yaptıklarını anlamaz bile; hatta gördüğü karşılıktan kafası karışmış ve dehşete düşmüş olarak kendi eserinden kuşku duymaya başlar ve ardından kendine olan güvenini kaybedip çalışmalarından vazgeçebilir, ta ki gözleri döneminin bu değersiz ve aşağılık adamlarına ve onların yapıp ettiklerine açılıncaya kadar.

Çok yakın ya da uzak ve efsanevi geçmişten örneklere değil de bütün bir nesil boyunca Alman müzisyenlerin kıskançlığının büyük Rossini'nin yeteneğini teslim etmeye sürekli olarak nasıl ayak dirediklerine bakalım. Bir zamanlar büyük bir koro topluluğunun akşam yemeğinde tanık olmuştum, ölümsüz *Di Tanti Palpiti*'sinin ezgisini mönüyle nasıl da küçümseyerek terennüm ediyorlardı! İktidarsız kıskançlık! Ezgi bayağı sözcüklere nasıl boyun eğdiriyor ve onları nasıl da içine çekip yutuyordu! Nitekim onların bütün bu kıskançlık ve çekemezliklerine karşın Rossini'nin harikulade ezgileri bütün dünyaya yayıldı, her yüreği diriltip eğlendirdi, o zaman olduğu gibi bugün ve *in secula seculorum*[4] da. Alman tıp camiası mensuplarının, bilhassa eleştirmen ve münekkitlerin, Marshall Hall gibi birisi başardığı şe-

4 (: Gelecek yüzyıllar boyunca.)

yin farkında olduğunu bildirdiğinde nasıl öfkeyle köpürdüklerine bakın.

Kıskançlık bir şeyden yoksunluğun şaşmaz belirtisidir; dolayısıyla bir üstünlüğü hedef aldığında bu onun yoksunluğunun belirtisidir. Kıskançlığın seçkin bir meziyete karşı tavrı benim harika Balthasar Gracián'ım tarafından uzun bir masalda çok güzel tasvir edilmiştir; masal "Hombre de ostentación" başlıklı *Discreto*'sunda bulunur. Hikâyede bütün kuşlar harikulade tüyleri olan tavuskuşuna karşı öfkeyle doludur ve ona karşı birleşirler. "Keşke elimizden gelse de" der saksağan, "kuyruğuyla lanetli gösterisini yapmasına mani olsak, güzelliği o anda bütünüyle kaybolurdu, çünkü kimsenin görmediği şey hemen hemen yok hükmündedir", hikâye bu şekilde devam eder. Binaenaleyh alçakgönüllülük erdemi de kıskançlığa karşı bir savunma silahı olarak icat edilmiştir. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cilt II, § 37'de alçakgönüllülükte ısrar eden, dolayısıyla yetenekli birinin *alçakgönüllülüğü*nden yürekten hoşlanan sakarların ve beceriksizlerin yeryüzünden neden hiç eksik olmadığını ele alıp uzun uzadıya incelemiştim.[4a] Goethe'nin çoklarının keyfini kaçıran iyi bilinen ifadesi, yani "sadece sakarlar alçakgönüllüdür[5]" sözü daha önce Cervantes tarafından dile getirilmişti. *Viage al Parnaso*'ya yazdığı zeyilde Cervantes şairlere talimatlardan biri olarak şunu verir: *Que todo poeta, á quien sus versos hubieren dado á entender que lo es, se estime y tenga en mucho, ateniendose á aquel rifran: ruin sea el que por ruin se tiene.* (Yazdıkları kendisine tek *olduğu*nu ihsas eden her şair, bir düzenbaz, kendisini düzenbaz olarak gören biridir darbımeseline güvenerek kendisi hakkında yüksek bir kanaat beslemelidir.) Sonelerinin çoğunda, kendisinden söz

4a (: Dizinin *Okumaya ve Okunuşlara Dair* adlı kitabına bakınız.)

5 (: "Nur die Lumpen sind bescheiden!")

edebildiği tek yerde, Shakespeare yazdıklarının ölümsüz olduğunu ilan eder ve bunu kendi içtenliğine denk bir itimatla söyler. Collier, eserlerinin tenkitli neşrinin yayıncısı sonelere yazdığı girişte, s. 473-74'te şunları söyler: "Birçok yerde özgüvene ve yazdıklarının ölümsüzlüğüne itimada dair en ilginç işaretler vardır ve bu bakımdan yazarın kanaati sürekli ve değişmezdir. Onu ifade etmekte asla tereddüt etmedi—ve belki de eski ya da yakın zamanlardan hiçbir yazar yoktur ki arkasında bıraktığı bu türden yazıların önemli bir bölümü için, şiirin bu dalında yazdıklarının 'göz göre göre izin vermeyecek dünya ölüp gitmesine'[6] yönündeki sağlam inancını bu kadar sık veya bu kadar güçlü bir şekilde belirtmiş olsun."

Kıskançlığın iyinin değerini düşürmek için sık sık kullandığı ve aslında bunun tersinden ibaret olan bir yöntem kötünün alçakça ve vicdansızca övülmesidir; çünkü kötü tedavüle girer girmez iyi kaybolur. Bu yöntem, özellikle geniş ölçekte icra edildiğinde, uzun bir zaman etkili olabilir; ama hesap günü sonunda gelir ve aşağılık ürünlere sunulan geçici itibar onların rezil meddahlarının kalıcı itibarsızlığıyla ödenir, ki bunların isimlerini açıklamaya cesaret edememelerinin, bilinmez kalmayı tercih etmelerinin sebebi budur.

Aynı tehlike, daha uzaktan da olsa, iyi eserlerin hakkını vermeyip doğrudan değerini düşüren ve eleştiren kişileri de tehdit eder, çoğunluk bu sebepten ötürü böyle bir tehlikeyi göze alamayacak kadar kurnaz ve ihtiyatkârdır. Dolayısıyla seçkin bir yetenek kendisini gösterdiğinde ortaya çıkan ilk sonuç genellikle sadece şudur: Tavuskuşunun kuyruğunun güzelliği karşısında diğer kuşlar nasıl gücenip kırılmışlarsa ortaya çıkan bu yeni yetenek karşısında da muhtemel tüm rakipler aynı ölçüde kı-

6 [: the world would not willingly let die'.]

rılıp gücenir ve derin bir sessizliğe gömülürler. Bu öyle bir sessizliktir ki sanki bir anlaşmayla düzenlenmiş gibi hep bir ağızdandır ve tek bir çatlak ses yoktur, hepsinin dili felç olmuştur; bu Seneca'nın ***silentium livoris***'idir.[7] ***Terminus technicus görmezden gelme***[8] diye bilinen bu garazkâr ve kindar sessizlik,[9] bu tür başarıların doğrudan muhatap kitlesi, yüksek bilgi dallarında olduğu gibi, rakiplerden ve hasımlardan (aynı meslek mensupları) ibaret olduğu ve dolayısıyla daha büyük kamuoyu kanaatini ancak dolaylı olarak belirttiği ve kendisi meseleyi araştırıp inceleme imkânından yoksun olduğu takdirde uzun bir zaman şöhretin yaygınlaşmasının yolunu tıkayabilir. Ne var ki bu ***silentium livoris***, bu kıskançlık sessizliği sonunda övgüyle bozulduğunda, bu bile hakkı ve adaleti keyiflerine hizmet ettiği kadar tanıyanların peşinde olduğu daha öte bir maksat yahut saik olmaksızın nadiren gerçekleşir:

"Denn es ist kein Anerkenen,
Weder Vieler, noch des Einen,
Wenn es nicht am Tage fördert,
Wo man selbst was möchte scheinen."[10]
Goethe, ***Westöstlicher Diwan.***

Dolayısıyla aslında herkes kendi iştigal ettiği veya ona akraba olan bir bilgi dalında başka birisine sunduğu şöhretten kendisini mahrum etmelidir; eğer o bu kişiyi över-

7 (: Kıskançlığın sessizliği.)
8 (: Teknik tabiriyle: Ignorieren.)
9 (: diesem hämischen und tückischen Schweigen...: bu habis ve şerir sessizlik.)
10 (Mealen:
Bekleme insanların ne tekinden ne çoğundan
Bir hakkın kabulünü veya teslimini,
Göstermesine yardım etmeyecekse
Eleştirmenin de bilebileceği şeyi.)

se bunu ancak kendi kabulü ve önemi pahasına yapabilir. Bu sebepten ötürü kendi başlarına ve kendi hallerine bırakıldıklarında kesinlikle övmeye ve yüceltmeye değil, fakat yermeye ve karalamaya yatkın ve eğilimlidirler, çünkü böylelikle aslında kendilerini överler. Buna rağmen eğer insanlardan övgü gelirse bunun arkasında başka mülahazalar ve saikler aranmalıdır. Burada kastedilen ahbapların şöhret yolunda birbirlerini el altından veya aşikâre olarak pohpohlaması gibi rezil ve utanç verici bir şey olamaz; o halde müessir saik, Hesiodos ve Machiavelli tarafından ortaya konulmuş olan kafa yapıları bakımından insanların üçlü tasnifine[11] göre, bir kimsenin kendi yaptığı şeyin meziyetinin hemen ardından başkalarının yaptığı şeyi doğruca değerlendirip kabul etme erdeminin geldiği duygusudur. (*Bkz.* benim ***Yeter Neden İlkesinin Dörtlü Kökü***, § 20.) Şimdi her kim iddiasını tam ve eksiksiz olarak gerçekleştirme umudunu yitirirse onu muhtevasından mümkün olan en az kayıpla gerçekleştirme fırsatına seve seve razı olacaktır. Her üstünlüğün kayıtsız şartsız kabulünü aramasının ve sonunda onu bulacağından zerrece kuşku duymamasının arkasında neredeyse bütünüyle bu ilke yatar. Bir eserin değeri bir kez tanındığında ve artık örtbas etme veya yadsıma imkânı kalmadığında bütün insanların onu övüp yüceltmekte birbirleriyle yarışmaları da buna dayanır. Çünkü onlar o eseri överken, Ksenophanes'in şu müşahedesine uygun olarak aslında kendilerini övüp yüceltirler: σοφὸν εἶναι δεῖ τὸν ἐπιγνωσόμενον τον σοφόν.[12] Dolayısıyla özgün bir yeteneğin ödülünün ebediyen kendilerinin erişemeyeceği bir şey olduğunu gördüklerinde, o ödülün hemen ar-

11 (: Kısaca ifade etmek gerekirse insanlar zihinsel yeterlikleri bakımından üçe ayrılır: Biri herhangi bir şeyi kendi kendine anlar, diğeri ancak kendisine açıklandığı kadarıyla anlar, bir üçüncüsü ise ne kendi kendine ne de açıkça önüne serildiğinde anlar.)

12 (: Bir bilgeyi tanımak için bilge olmak gerekir.)

dından gelen en iyiyi, yani onun doğru şekilde değerlendirilip takdir edilmesinin ödülünü elde etmek için hiç vakit kaybetmezler. Esasen teslim olmaya zorlanmış bir ordu için durum ne ise burada da hemen hemen aynıdır: daha önce çatışmada herkes ön safta yer almak istiyordu, yenilgi kaçınılmaz hale gelip bozgun baş gösterdiğinde herkes en ön sırada olmak ister. O itibarla hiç kimse yukarıda ele alıp tartıştığım[13] ve çoğu zaman kendisinin fark edemediği türdeşlik yasasının tanınması sayesinde övgüye değer olduğu kabul edilen şeye tasvip ve takdirini sunmada geri kalmak istemez. Dolayısıyla neticede öyle bir intiba oluşur ki sanki onun şeyleri düşünme ve görme tarzı o ünlü kişininkiyle türdeştir ve kendisine kalan tek şey olan zevk yahut beğenisinin onurunu en azından böyle koruyabilir.

13 (Bkz. yukarıda 1 numaralı dipnotun metni.)

Şöhret ve Kıskançlık Arasındaki İlişki

Buradan kolayca anlaşılır ki şöhrete erişmek hiç kuşkusuz çok güçtür ama bir kere erişildi miydi muhafaza etmek kolaydır; ayrıca çabuk gelen şöhret çabuk kaybolur, çünkü burada da *quod cito fit, cito perit*.[1] Kıymeti ortalama sıradan kimselerce kolayca fark edilen ve rakiplerce tereddütsüz kabul edilen muvaffakiyetler aşikârdır ki her ikisinin üretme yeteneğinin çok fazla üzerinde olamaz. Çünkü *tantum quisque laudat, quantum se posse sperat imitari*.[2] Ayrıca daha önce sözü edilmiş olan türdeşlik yasası dolayısıyla çabuk beliren bir şöhret kuşkulu bir işarettir, çünkü bu kitlelerin doğrudan tasvip ve takdiri anlamına gelir. Phokion bunun ne anlama geldiğini biliyordu, çünkü konuşmasının ardından kalabalıkların kuvvetli alkışlarını işittiğinde yanında duran dostlarına sormuştu: "Acaba farkında olmadan bayağı ve değersiz bir şey mi söyledim?" (Plutarkhos, *Apophthegms*). Çünkü bunun tam tersi sebeplerden ötürü yüzyıllar boyu zamana meydan okuyan bir şöhretin olgunlaşması çok geç olacaktır ve ömrünün uzunluğu (yüzyıllar, bin yıllar) genellikle çağdaşların takdirini kaybetmek pahasına satın alınacaktır. Çünkü konumunu uzun süre muhafaza edecek şey her ne olursa olsun erişilmesi güç bir

1 (: Tez gelen tez göçer. Ya da (saman alevi gibi) çabuk parlayan çabuk söner.)

2 (: Herkes ancak başarmayı umut ettiği kadarını över.)

kusursuzluğa sahip olmalıdır; ve hatta bunun sadece tanınıp kabul edilmesi bile her zaman her yerde, en azından kendilerini duyurmaya yetecek sayıda, bulunmayan zeki insanları talep eder, halbuki kıskançlığın kulağı her zaman kiriştedir ve onların sesini boğmak için elinden geleni yapar.

Öte yandan tanınması çok zaman almayan ortalama yetenekler için şöyle bir tehlike mevcuttur: Ortalama yetenek sahiplerinin ömrü elde ettikleri şöhretten uzundur, dolayısıyla gençliklerindeki şöhret onlar için yaşlılıklarındaki bilinmezlik anlamına gelir. Buna karşılık büyük yetenek sahibi birisi uzunca bir zaman bilinmez kalacak, ancak yaşlılığında parlak bir şöhrete kavuşacaktır.[3] Mamafih bu ancak ölümünden sonra gerçekleşirse o artık Jean Paul'ün takdislerinin vaftizleri olduğunu söylediklerinin aralarında sayılmalıdır. Ve o kendisini isimleri ancak ölümlerinden sonra listeye dahil edilen azizlerle teselli etmelidir. Dolayısıyla Mahlmann'ın *Herodes vor Bethlehem*'de çok güzel söylediği şeyin doğru olduğu ortaya çıkar:

> Ich denke, das wahre Grosse in der Welt
> Ist immer nur Das was nicht gleich gefallt
> Und wen der Pöbel zum Gotte weiht,
> Der steht auf dem Altar nur kurze Zeit.[4]

Bu kuralın en doğrudan teyidini resim sanatında bulması kayda değerdir, uzmanların da bildiği gibi, en büyük şaheserler hemen göze çarpmaz veya ilk bakışta büyük

3 Ölüm *kıskançlığı* tamamen teskin eder; yaşlılık ise ancak yarısını.

4 (Mealen:
Bu dünyada gerçekten büyük olan şey
Anlaşılan değil asla hemen zevkine varılan
Sunağını ayaktakımının diktiği mabudun
Uğramaz olur kimse yanına çok geçmeden.)

bir etki uyandırmaz, bu güce ancak tekrarlanan ziyaretlerden sonra ulaşır ve o zaman da uyandırdıkları etki her zamankinden büyüktür.

Ayrıca bütün eserlerin hemen ve doğru şekilde tanınıp takdir edilmesinin mümkünüyeti şu iki şarta bağlıdır: öncelikle eserin cinsine ve doğasına, yani yüksek veya aşağı türden, diğer bir söyleyişle anlaşılmasının ve doğru şekilde değerlendirilmesinin kolay veya güç olmasına; ikinci olarak cezp ettiği kitlenin türüne, küçük veya büyük olmasına. Doğrudur, bu sonraki şart büyük ölçüde ilkine bağlıdır, ama aynı zamanda kısmen de o eserin kitapların ve bestelerin durumunda olduğu gibi çok sayıda üretilme imkânına sahip olup olmamasına bağlıdır. Dolayısıyla bu iki şartın bir araya gelerek müessir olmasına bağlı olarak, herhangi faydalı bir amaca hizmet etmeyen eserler—ki burada göz önünde bulundurulanlar sadece bunlardır—zamanında tanınma ve gereken takdire kavuşma bakımından değişiklik göstereceklerdir. Bunların arasında öncelik sıralaması kıymetlerinin erkenden tanınması konusunda en büyük şansa sahip olanlardan başlayarak aşağı yukarı şöyledir: ip cambazları, sirk binicileri, bale dansçıları, hokkabazlar, oyuncular, şarkıcılar, virtüözler, besteciler, şairler (her ikisi de eserlerinin temsiline bağlı olarak), mimarlar, ressamlar, heykeltıraşlar ve filozoflar. Son sırayı hiç kuşkusuz filozoflar alır, çünkü eserleri eğlence değil sadece öğrenim vaat eder, bilgiyi şart koşar ve okurdan çok çaba ve gayret sarf etmesini talep eder. Bu yüzden hitap ettikleri kitle fevkalade küçüktür ve şöhretleri yaygınlığından çok uzunluğu bakımından etkileyicidir. Genel olarak şöhretin kalıcılığının süresi kazanılmasının süresiyle hemen hemen ters orantılıdır, dolayısıyla şöhretin uzun ömürlülüğü bakımından yukarıdaki öncelik sıralaması tersine çevrilebilir. Bu durumda şairler ve besteciler, bir kere yazıya geçirildikten

sonra tüm yazılı eserlerin artık bütün zamanlar boyunca korunması mümkün olduğu için filozoftan hemen sonra gelecektir. Ancak ilk sıra yine de filozofa aittir, çünkü bu bilgi dalındaki eserler çok nadir ve büyük öneme sahiptir ve bunların bütün dillere mükemmele yakın bir çevirisi yapılabilir. Zaman zaman filozofların şöhreti eserlerinden bile uzun ömürlüdür. Thales, Empedokles, Herakleitos, Demokritos, Parmenides, Epiküros ve birçok başkalarına olan budur.

Buna karşılık yararlı bir amaca hizmet eden veya doğrudan duyuların eğlendirilmesine katkıda bulunan eserler gerektiği gibi değerlendirilmesi bakımından güçlükle karşılaşmayacaktır; herhangi bir kasabada seçkin bir pastacı, bir sonraki nesli beklemek zorunda kalması bir tarafa, uzun süre karanlıkta kalmayacaktır.

Sahte şöhret de çok çabuk kazanılan şöhret ile aynı sınıfa dahil edilmelidir. Bir eserin suni şöhreti, hak etmediği övgüyle, eş dost yardımıyla, namussuz eleştirmenlerle yukarıdan ima işaret, aşağıdan tertip tezgâh ile oluşturulur. Bunların hepsi de kalabalıkların yargı gücünden yoksunluğunu peşinen şart koşar.[5] Bu tür bir şöhret içi havayla doldurulmuş bir balon veya keseye benzer, ağır bir cisim onun yardımıyla suyun üstünde kalabilir. İyi şekilde dikilip şişirilmiş olmasına bağlı olarak bu onu uzun veya kısa bir süre suyun üzerinde taşır, fakat nihayetinde hava yavaş yavaş çıkar ve cisim suya gömülür. Şöhretlerinin kaynağına ***kendi içlerinde*** sahip olmayan eserlerin kaçınılmaz akıbeti budur; sahte övgü kesilir, tertip tezgâhın sonu gelir ve eleştirmen şöhretin asılsız ve temelsiz olduğunu ilan eder; böylece şöhret kaybolur yerini daha da büyük olan bir zillet ve nefret alır. Buna karşılık hakiki eserlerin şöhret kaynakları ***kendi içlerinde***

5 (Dolayısıyla aynı zamandan bu durumdan yararlanan...)

ve dolayısıyla her zaman hayranlık uyandırma yeteneğine sahip olduklarından kendi dışlarında herhangi bir şeye ihtiyaç duymaksızın kendilerini zaman nehrinin üzerinde tutan ve dolayısıyla nehrin akışı istikametinde yüzen özgül ağırlığı düşük cisimlere benzerler.

Eski yeni, bütün zamanların edebiyat tarihi bize Hegel felsefesininkiyle şu veya bu bakımdan karşılaştırılabilecek tek bir sahte şöhret örneği sunmaz. Dünya kuruldu kurulalı bunun gibi tümüyle berbat, aşikâr biçimde asılsız ve saçma, hatta açıkça anlamsız ve ayrıca sözcüsüyle değerlendirmek gerekirse aşırı derecede usandırıcı ve itici, evet hiçbir zaman bunun gibi bir zırıltı, bu beş para etmez felsefe taslağı, böyle insanın kanını donduran bir küstahlık ve arsız bir yüzsüzlükle, dünyanın şimdiye dek gördüğü en büyük bilgelik ve en muhteşem şey diye göklere çıkarılmamıştır. Bütün bunların üzerine güneşin doğduğunu, her şeyin ortaya çıktığını söylememe lüzum yok. Ama bütün bunların Alman kamuoyu sayesinde tam bir başarıya ulaştığını kaydetmek gerekir; işte rezalet de burada aranmalıdır. Çeyrek yüzyıldan beri bu arsız suni şöhret matah bir şeymiş gibi pazarlandı, bu *bestia triorifante*[6] Alman bilginler camiasında sürekli semirtildi ve parlatıldı, sonunda ona öyle hâkim oldu ki bu budalalık örneğinin birkaç muhalifi bile onun sefil müellifi hakkında sanki nadir görülen bir deha ve büyük bir kafa imiş gibi en derin saygı ifadelerinin dışında başka türlü konuşmayı göze alamaz oldu. Fakat bütün bunlardan ortaya çıkan şeyi kestirmekten geri durmamalıyız; çünkü edebiyat tarihinde bu dönem her zaman bu milletin ve çağın üzerinde silinmez bir yüz karası olarak kalacak ve yüzyılların kahkahaları için malzeme olacaktır; ve layığı da budur! Esasen kötü ola-

6 (: Övüngen ucube.)

nı övüp iyi olanı yerip reddetmek bir yol olarak kişilere de devirlere de kesinlikle açıktır, ama Nemesis her ikisinin de birden karşısına çıkacak ve infaz çanı er geç çalacaktır. Satılmışlar korosu bu filozof taslağının ve onun habis ve beyinsiz ucuz kalem erbaplarının şöhretini düzenli ve yöntemli biçimde yaydığı zaman, eğer Almanya'da biraz olsun temyiz kudreti/ayırt etme yeteneği olmuş olsaydı insanlar bu övgünün ne anlama geldiğini ve onun ancak maksatlı olabileceğini, kesinlikle (bir şeye hakkını teslim etmek isteyen) bir anlayışın ürünü olamayacağını anlarlardı. Çünkü o tam bir seyelan halinde hadsiz hesapsız aktı ve dünyanın dört bucağına yayıldı; sözcükler taşıyamaz hale gelinceye kadar kayıtsız koşulsuz, ölçüsüz dengesiz, kâmilen herkesin ağzından fışkırdı. Bu kiralık şakşakçılar ordusu hep bir ağızdan koro halinde söylenen bu övgü şarkılarıyla yetinmemiş olmalılar ki gece gündüz yabancı diyarlardan gelecek her rüşvetsiz övgü kırıntısını dört gözle beklemekte, bunları sabırla ve özenle seçip ayırmakta, sonra da borazanlarla dört bir koldan yaymakta. Dolayısıyla eğer ünlü birisi bunların tuzağına düşerek veya başka bir yol kalmadığından dolayı küçük bir övgü veya beğeni ifadesi kullanacak ya da bir muhalif korktuğundan yahut hoş gördüğünden dolayı eleştirisini yumuşatacak olsa bunlar hemen yerlerinden fırlayıp ona dört elle sarılacak ve zafer kazanmış bir edayla onunla caka satıp gösteriş yapacaklardır. Ancak *kasıt* bu şekilde çalışır; dolayısıyla bu beklenti içerisindeki kiralıklar, paralı şakşakçılar, edebiyat dünyasının yeminli tertipçileri övgü ve takdirlerini ücret karşılığında satarlar. Buna karşılık sadece *kavrayış*tan ileri gelen samimi övgü ve takdir bütünüyle farklı bir karakter taşır. Feuchtersleben ondan önce gelen şeyi gayet ince ve zarif bir şekilde dile getirmiştir:

"Wie doch die Menschen sich winden und wehren—
Um nur das Gute nicht zu verehren!"[7]

Dolayısıyla onun gelişi çok yavaş ve geçtir; o tane tane ve titreyen ellerle tartılmış, gram gram dağıtılmış ve hep kayıt ve şartlara bağlanmış olarak gelir, dolayısıyla onu elde eden birisi diyebilir,

Χείλεα μεν τ'ἐδίην', ὑπερώην δ'οὐκ ἐδίηνεν.[8]
İlyada, XXII. 495.

Ancak onu dağıtan kimse onu yine de gönüllü olarak elden çıkarır. Çünkü o nihayetinde kalın kafalı, inatçı, ayak direyici ve kıskanç vasatlar güruhundan artık daha fazla saklanması mümkün olmayan hakiki meziyetin büyüklüğünce söke söke koparılarak alınmış bir ödüldür. Klopstock'un terennüm ettiği gibi bir soylunun döktüğü tere layık defne tacıdır; Goethe'nin söylediği gibi o meyvesidir:

"Von jenem Mut, der früher oder später
Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt[9]."[10]

Dolayısıyla elde edilmesi zor olmuş soylu ve gerçek gelin için bir gecelik paralı orospu neyse o da tertipçilerin arsız ve yaltak dalkavukluğu için odur. Eğer Almanya'da

7 (Mealen:
Dön de bir bak nasıl da bin dereden bin su getirmekteler,
Nasıl da kıvırmakta ve kıvranmaktalar
Göstermemek için hak ettiği saygıyı iyi ve doğru olana!)
8 (: Sadece dudaklar ıslanır, damak değil.)
9 (Mealen:
Er veya geç alt eden cesaretin
Mukavemetini anlayışsızlar güruhunun.)
10 Şöhret insanlardan iradeleri hilafına zorla alınmış ve ister istemez kendisini belli eden hayranlıktır.

ayırt etme yeteneğine sahip birisi olmuş olsaydı Hegel şöhretinde bu odalığın kalınca sürülmüş allığının hemen tanınmış olması icap ederdi ve Schiller'in şarkısı böylesine bariz bir şekilde millet için yüz karası olmazdı:

"Ich sah des Ruhmes heil'ge Kränze
Auf der *gemeinen* Stirn entweiht."[11]
(Die Ideale.)

Burada sahte şöhrete bir misal olarak seçilmiş olan Hegel'in şanı şöhreti Almanya'da bile kesinlikle bir benzeri daha olmayan bir olgudur. Dolayısıyla ben halk kütüphanelerinden onun hem bütün belgelerinin, hem de bu filozof taslağının kendisinin ve onun ateşli taraftarlarının *opera omnia*sının, gelecek nesillerin talim, tembih ve eğlencesi için ve bu çağ ve ülke için de bir anıt olarak mumyalar gibi özenle saklanmasını rica ediyorum.

Mamafih eğer biraz daha geniş bir aralıktan bakar ve bütün zamanların *çağdaşlarının övgüleri*ni aklımızda tutarsak bunun aslında her zaman kısmetine düşmüş olan binlerce alçak sefil tarafından orta malı yapılarak kirletilmiş bir fahişe olduğunu görürüz. Böyle bir sokak fahişesini hâlâ kim arzulayabilir? Onun teveccühünden dolayı kim gururlanmak isteyecektir? Hâlâ kim onu hor görmeyecektir? Halbuki bir kimsenin gelecek *nesiller nezdindeki şöhreti* mağrur ve mahcup bir güzele benzer; o sadece kendisini hak edene, sadece kendisini fethedene ve olağanüstü kahramana ram olur. Meselenin hali keyfiyeti budur. Yeri gelmişken bu iki ayaklılar soyunun ne kadar berbatlaşabileceğini buradan anlayabiliriz; çünkü yüz milyonların arasından iyiyi kötüden, hakikiyi sahteden, altını bakırdan ayırabilecek dolayısıyla gelecek ne-

11 (: Kirlendiğini gördüm *bayağı* bir alında
Kutsal çelengini şöhretin.)

sillerin hakimler heyeti diye adlandırılan birkaç soylu kafanın çıkması nesiller hatta asırlar alır. Ayrıca bu heyetin lehine bir diğer şart yetersizlerin amansız kıskançlığı ile alçaklık ve bayağılığın maksatlı dalkavukluğunun susturulmasıdır, anlayış sesini ancak bu sayede duyurur.

İnsan soyunun bu sefil durumuyla mütenasip olarak ister şiirde, felsefede ister sanatlarda büyük dâhilerin her zaman tecrit edilmiş kahramanlar gibi göze çarptıklarını görmüyor muyuz? Onlar bir muhalifler ordusunun acımasız saldırısına karşı umutsuz bir mücadeleyi kendi başlarına sürdürürler. Çünkü türlü şekil ve kılıklar altında insan soyunun bönlüğü, kabalığı, aksiliği, ahmaklığı ve vahşiliği dünya kuruldu kurulalı onların eserlerine karşıdır ve dolayısıyla kahramanların nihayetinde yenik düştükleri hasım orduyu oluşturur. Her *kahraman* bir *Samson*'dur. Güçlü çokların ve zayıfların tertip ve tezgâhlarıyla alt edilir. Güçlü sabrını kaybetse onları ve kendini ezer bitirir. Veya o Liliputlar'ın arasında bir Gulliver'dir; çoklukları sayesinde nihayetinde onu alt ederler. Her nerede ne zaman böylesi tecrit edilmiş kahramanlar ortaya bir eser koysa güç bela tanınır; kıymeti yavaş yavaş ve o zaman da ancak otoritelerin değerlendirmesine bağlı olarak bilinir ve ardından en azından bir müddet kolayca bir kenara bırakılır. Onun önüne hep sahte, yavan ve saçma olan çıkar ve yolunu keser. Bunların hepsi büyük çoğunluğun zevkine hitap eder ve genellikle üstünlüğü ele geçirirler. Eleştirmen onların önüne dikilse ve annesi meşum kadına iki portreyi kaldırıp "Gözlerin yok mu? Gözlerin yok mu?" diye bağıran Hamlet gibi bağırsa bile bu yine de böyledir. Yazık ki onların gözleri yoktur! Büyük ustaların eserlerinden hoşlanan ve onları alkışlayan insanları gördüğümde genellikle, insanlara benzer şekilde davranan fakat ara sıra, akıldışı doğalarının su yüzüne çıkmasına engel olamadıkları için, bu ha-

reketlerin gerçek iç ilkelerinden yoksun olduklarını gözler önüne seren eğitimli maymunların sözde güldürüsünü hatırlarım.

Bütün bunların bir sonucu olarak, sıklıkla kullanılan "yaşadığı yüzyıla yukarıdan bakan" adam ifadesi genel olarak tüm insan soyuna yukarıdan bakan adam olarak yorumlanmalıdır. Bu sebepten ötürü o ancak yetenek bakımından ortalamanın hayli üzerinde olan kimselerce doğrudan bilinir ve tanınır. Fakat bunlar her zaman sayıca çok olamayacak kadar nadirdirler. Dolayısıyla eğer kader böyle bir adamı özellikle bu bakımdan kayırmamışsa onun "kendi yüzyılı tarafından yanlış anlaşılıp küçük görülmesi" mukadderdir; diğer bir deyişle zaman yüksek niteliklere sahip bir eseri doğru şekilde değerlendirecek yetenek ve vasıftaki ender kafaların seslerini yavaş yavaş bir araya getirinceye kadar kabul görmeyecek ve tanınmadan kalacaktır. Gelecek nesiller işte o zaman: "bu adam insanlığa yukarıdan bakıyordu" yerine "yaşadığı yüzyıla yukarıdan bakıyordu" diyeceklerdir. Dolayısıyla insanlık kendi kusurlarının sorumluluğunu tek bir yüzyıla yıkmaktan memnun olacaktır. Bu demektir ki her kim kendi yüzyılına faiksa diğerlerine de faik olacaktır, meğer ki talihin ender tesadüflerinden biri olarak herhangi bir yüzyılda onun eser verdiği sahada adil ve yetenekli eleştirmenler onunla birlikte doğmuş olsunlar.

Nitekim güzel bir Hindu mitosuna göre Vişnu bir kahraman kılığına bürünüp yeryüzüne indiğinde Brahma da onun yaptığı işleri terennüm eden çalıp söyleyen bir şair olarak onunla birlikte dünyaya gelir; dolayısıyla Valmiki, Vyasa ve Kalidasa Brahma'nın bedenlenmeleridir.[12] Bu anlamda her ölümsüz eserin değerini takdire ehil olup olmama bakımından kendi çağını sınadığı söylenebilir. Çoğu durumda çağ bu sınavı ancak Philemon ve

12 Polier, *Mythologie des Indous*, c. I, s. 172-9.

Baukis'in tanımadıkları Tanrılara kapıyı göstermiş olan komşuları kadar geçer. Dolayısıyla bir çağın zihnî/fikrî yeterlilik bakımından değerini belirlemenin doğru ölçütünü onda ortaya çıkmış olan büyük kafalar vermez, çünkü onların yetenekleri doğanın eseridir ve bunların eğitilip geliştirilme olasılığı şansa bağlı koşullarla ilgili bir meseledir; bu ölçütü onların çağdaşlarından gördüğü kabul verir. Dolayısıyla bu teşvik ve takdirle mi karşılaştıkları veya ağırdan alınıp kıskançlık ve hasedin iğrenç oyunlarına mı kurban edildikleri, yoksa hiç tanınmayıp gelecek nesillere mi havale edildikleriyle ilgili bir meseledir. Yüksek niteliklere sahip eserlerin kaderi bilhassa bu sonuncusu olacaktır. Çünkü yukarıda zikredilen talihin mutlu koşullarının bir araya gelmeme ihtimali ne kadar fazlaysa bir büyük kafanın eserini verdiği o özel alana girebileceklerin sayısı da o kadar azdır.

İşte şöhretlerinin yaygınlığı bakımından şairlerin yararlandığı büyük üstünlük burada aranmalıdır, çünkü neredeyse herkes onlara ulaşabilir. Eğer Sir Walter Scott'ın yaklaşık yüz kişi tarafından okunup eleştirilmesi mümkün olsaydı sıradan her ucuz kalem erbabı muhtemelen ona tercih edilirdi; ve mesele daha sonra aydınlatılıp açığa kavuşturulduğunda yüceltmek amacıyla bu sefer de onun "yaşadığı yüzyıla faik olduğu" söylenirdi. Şimdi çağı adına bir esere değer biçmek durumunda olan bu yüz kişinin yetersizliğine bir de kıskançlık, namussuzluk ve kişisel amaçlar peşinde koşma eklendiğinde, böyle bir eserin kaderi yargıçlarının tamamı rüşvetle satın alınmış bir mahkeme heyetinin önünde davasını savunmaya çalışan birinin hazin ve kasvetli kaderinden farksızdır.

Dolayısıyla edebiyat tarihine bakanlar göreceklerdir, bilgiyi ve şeylerin iç yüzünü sezip anlamayı kendilerine gaye edinmiş olanlar, kıymetleri bilinmemiş ve yüz çevrilmiş olarak kalırken, bu tür şeylerin safi görüntüsüyle

ortalıkta caka satıp gösteriş yapanlar bu yoldan boğazlarını doyurdukları gibi çağdaşlarının hayranlıklarını da kazanırlar.

Çünkü bir yazarın müessiriyetini, dolayısıyla okunurluğunu en başta gelen şart olarak belirleyen şey onun şöhrete kavuşmasıdır. Şimdi tertip ve düzen, şans ve cana yakın bir mizaç sayesinde, beş para etmez yüzlerce adam çok çabuk böyle bir şöhrete kavuşacak, ama değerli bir yazar onu yavaş ve gecikmeli olarak elde edecektir. Dolayısıyla kalabalıklar her zaman çok sayıda ve hep birbirlerine sıkı sıkıya bağlı oldukları için öncekilerin dostları olacaktır; oysa zihnî/fikrî üstünlük dünyada her yerde ve her koşulda, özellikle aynı bilgi dalında bir şey olarak görülmekten hoşlanan cahil acemiler arasında rağbet edilecek en son şey olduğu için ötekilerin sadece düşmanları olacaktır.[13] Eğer felsefe profesörleri burada kendilerine ve otuz yılı aşkın süredir eserlerimle ilgili olarak başvurdukları dolap ve tezgâhlara laf dokundurduğumu düşünürlerse doğrusu hedefi tam on ikiden vurmuş olurlar.

Şimdi bütün bunların bir sonucu olarak büyük bir şey ortaya koymanın, kendi kuşağından ve yüzyılından uzun ömürlü olacak bir şey vücuda getirmenin en başta gelen şartı kişinin çağdaşlarına, onların görüşlerine, kanaatlerine zerrece itibar etmemesi, onlardan gelecek övgü veya yergiyi kâle almamasıdır. Ancak geri kalanlar birbiriyle elbirliği yapar yapmaz bu şart kendiliğinden gerçekleşir; ve iyi ki de böyle olur. Çünkü eğer bu tür eserleri vücuda getirirken bir kimse halk efkârını veya meslektaşlarının kanaatlerini kâle alacak olsaydı attığı her adımda onu doğru yoldan çıkarmaya kalkışırlardı. O halde kim

13 Bir eseri okuyan kamuoyunun nicelik ve niteliği kural olarak ters orantılı olacaktır; dolayısıyla mesela bir manzum eserin değeri yaptığı baskı sayısından çıkanlamaz.

gelecek nesillere kalmak istiyorsa kendi zamanının etkisinden uzak durmayı bilmelidir; ama bunun için elbette çoğu durumda onların üzerinde etkisi olan şeylerden de vazgeçmesi ve yüzyılların şöhretini çağdaşların takdiri karşılığında satın almaya hazır olması gerekir.

Bu sebepten ötürü dünyaya yeni ve dolayısıyla çelişkili gibi görünen bir hakikat geldiğinde insanlar genellikle hemen ona cephe alacak ve ona inatla, mümkün olduğu ölçüde direneceklerdir; aslında kararsız kaldıklarında ve neredeyse ikna olmaya yüz tuttuklarında bile onu inkâr etmeyi sürdüreceklerdir. Bu arada o kendi bildiği yoldan sessizce işini görmeyi sürdürecek ve bütün bunlar etkisini kaybedinceye kadar tıpkı bir asit gibi etrafındaki her şeyi eritip bitirecektir. Kimi zaman şiddetli bir çatırtı duyulur; eski yanlışlar yalpalamaya başlar ve birdenbire yeni bir düşünce örgüsü tıpkı değerini herkesin teslim ettiği ve hayran kaldığı açılmamış bir abide gibi yükselmeye başlar. Elbette bütün bunlar çoğu durumda yavaş cereyan eder. Çünkü genellikle herkes dinlenmeye değer adamı ancak varlığı bu yeryüzünde sona erdikten sonra dikkate alır, dolayısıyla *hear, hear!*[14] çığlıkları konuşmacı ölüp gittikten sonra yankılanır.

Öte yandan sıradan kimselerin eserlerini daha iyi bir kader bekler. Bunlar zamanlarının genel kültürü içinde ve onunla irtibatlı olarak ortaya çıkarlar, dolayısıyla çağlarının ruhuyla, yani dönemin hâkim kanaatleriyle yakın dayanışma içerisindedirler. Ânın ihtiyaçlarını karşılamak için tasarlanmışlardır dolayısıyla herhangi bir meziyetinden söz edilebilirse eğer bunlar hemen tanınıp takdir edilir; ve çağdaşlarının kültürel çağıyla yakın ilişki içerisinde olduklarından çok geçmeden hedefledikleri ilgiyi görürler. Onlar hak ettiklerini, hatta çoğu kez bundan daha fazlasını bulurlar ve kıskançlık ya da gıpta uyandıracak bir

14 [: Yaşa, varol!]

yanları yok denecek kadar azdır, söylediğim gibi, *tantum quisque laudat, quantum se posse sperat imitari*.[15] Kaderleri kendilerini tüm insanlığın malı yapan ve yüzyıllar boyunca hayatta kalan eserler bu sebepten ötürü vücuda getirildiklerinde dönemlerinin kültürel çığırının ve ruhunun çok ilerisindedirler. Bunların böyle bir aidiyetleri yoktur ve dönemleriyle hiçbir irtibat içerisinde değillerdir; bu sebepten ötürü bunlar bu dönemlerde yaşayıp eser vermiş olanların ilgisini üzerlerine çekmezler. Sözü edilen eserler henüz çok uzaklarda olan farklı bir çağa, daha yüksek bir kültürel aşamaya aittirler. Uranüs'ün yörüngesine göre Merkür'ün yörüngesi neyse bunların takip ettikleri yol da sıradan eserlerin yollarına göre odur. Dolayısıyla mevcut şartlara göre bunlar hak ettiklerini bulamazlar; insanlar bunlarla ne yapacaklarını bilemezler ve bu sebepten ötürü kendi salyangoz adımlarıyla ilerlemek için bunları kendi hallerine bırakırlar. Haddizatında yerdeki kurtçuklar uçan kuşları göremezler.

Bir dilde yazılmış olan kitaplardan ancak yüz binde biri gerçek ve kalıcı edebiyatın bir parçası olur. Ve çoğu zaman bu tek kitabı bekleyen kader bu yüz bin kitabı arkasında bırakıp kendi hakkı olan saygın yere ulaşıncaya kadar beklemektir. Böyle bir kitap sıradışı ve kesinlikle üstün bir kafanın eseridir ve bu sebepten ötürü ötekilerden kendine özgü biçimde farklıdır; bu er ya da geç gün ışığına çıkacak bir gerçektir.

Sanmayalım ki bu durum gittikçe daha iyi olacak. İnsan soyunun bu sefil durumunun her kuşakta bir ölçüde farklı bir kılığa büründüğü doğrudur, ama özünde her zaman aynıdır. Büyük ve seçkin kafalar ömrü hayatlarında nadiren amaçlarına ulaşırlar, çünkü bu süre içerisinde ancak kendilerine akraba olan kimselerce gerçekten anlaşılırlar.

15 (: Herkes ancak başarmayı umut ettiği kadarını över.)

Milyonların içinden ölümsüzlüğün yolunu takip edecek bir kişi bile nadiren çıkar, dolayısıyla o kaçınılmaz olarak çok yalnız olacak ve Libya Çölü gibi dehşetengiz derecede kurak ve ıssız bir bölgeyi geçip kendi başına gelecek nesillere doğru yolculuk edecektir. Pek iyi bilinen bir gerçektir, ancak bir şeyi görmüş olanlar onun etkisi hakkında bir fikir sahibi olacaktır. Bu arada bu yolculuk için her şeyden evvel hafif bir yolcu denki tavsiye ederim, aksi halde yol boyunca birçok şey elden çıkarılmak zorunda kalacaktır. Dolayısıyla Balthasar Graciân'ın şu sözleri hiçbir zaman akıldan çıkarılmamalıdır: ***lo bueno, si breve, dos vezes bueno*** (eğer kısa ise güzel iki kat güzeldir), ki bu bilhassa Almanlara salık verilir.

Büyük binaların üzerine dikildikleri dar arazi parseli neyse büyük kafalar için de içinde yaşadıkları kısa zaman aralığı odur. Nitekim çok yakınlarında durduğumuz zaman büyük binalar büyüklükleri içinde görülmezler; benzer bir sebepten dolayı (henüz hayattayken) büyük kafalar nazarı dikkatimize çarpmazlar; fakat ölümlerinin ardından bir yüzyıl geçtiğinde kıymetleri bilinir ve geri gelmeleri istenir.

Esasen zamanın fani çocuğunun hayatı ile onun vücuda getirdiği ölümsüz eser arasında büyük bir fark görürüz; bu fark ölümsüz bir Tanrı dünyaya getirmiş olan Semele veya Maya gibi ölümlü annenin hayatına ya da Thetis ile Akhilleus arasındaki karşıt ilişkiye benzer. Çünkü fani ve bâki olan arasında büyük bir karşıtlık vardır. Bir insanın kısacık ömrü, zaruret içerisindeki, meşakkatle dolu değişken hayatı vücuda getirdiği ölümsüz eserin parlak geleceğinin başlangıcını görmesine ya da ne ise o olarak görülüp kabul edilmesine nadiren izin verir. Bilakis şöhreti ölümünden sonra gelen bir kimse şöhreti kendisinin önünde yürüyen bir soylunun tam tersi olarak kalır.

Mamafih şöhretli bir kimse için hayattayken çağdaşlarının arasında tadını çıkarttığı şöhret ile öldükten sonra gelecek nesiller arasında elde ettiği şöhret arasındaki fark nihayetinde sadece hayranlarının kendisinden ayrılığına denk gelir: ilk durumda hayranları kendisinden mekânla, ikinci durumda zamanla ayrılır. Çünkü çağdaş şöhret durumunda bile gerçekte bir kimse genellikle hayranlarını önünde görmez. Nitekim hürmet çok fazla yakınlığa tahammül edemez, hemen her zaman belli bir mesafede durur, çünkü hayranlık duyulan kişinin huzurunda o tıpkı güneşteki tereyağı gibi erir. Dolayısıyla kendi çağdaşları arasında meşhur olan kimsenin durumunda bile kendisine yakın yaşayan insanların onda dokuzu ona ancak mevki ve ikbalinin gücüne bağlı olarak saygı duyacak ve her halde geri kalan onda dokuz kendilerine uzaktan gelen haberler sayesinde onun yüksek niteliklerinin ancak belli belirsiz farkında olacaktır. Hürmet ile kişinin mevcudiyeti, şöhret ile hayat arasındaki bu bağdaşmazlık üzerine elimizde Petrarca'nın Latince kaleme alınmış güzel bir mektubu var. *Epistolae familiares*'inin 1492 tarihli Venedik baskısındaki ikinci mektuptur bu ve Thomas Messanensis'e yazılmıştır. Mektubunda başka şeylerle birlikte döneminin bütün bilgili görgülü kimselerinin, şahsen bir kez bile olsa karşılaşmış oldukları bir yazarın yazdıklarının tümüne küçümsemeyle yaklaşma itiyadına bağlı kaldıklarını söyler. Bu sebepten ötürü meşhur kimseler gördükleri takdir ve uyandırdıkları hayranlık bakımından eğer hep uzakta kalacaklarsa bu ya zaman ya mekân bakımından olacaktır. Elbette zaman zaman şan ve şöhretlerinin haberlerini ikinci durumda alabilirler, ama ilk durumda asla. Ancak büyük ve hakiki yetenek buna karşılık olarak gelecek nesiller arasındaki şöhretini kesinlikle önceden sezebilir. Aslında hakiki manada büyük bir düşünce ortaya koyan kimse daha o

düşünce zihninde uyanır uyanmaz gelecek nesillerle irtibatının farkına varır. O böylece hayatının yüzyılların ötesine uzandığını hisseder ve dolayısıyla hem gelecek nesillerle ***birlikte*** hem de onlar ***için*** yaşar. Buna karşılık eserlerini yeni okuduğumuz ve geri getirmek, görmek, kendisiyle konuşmak istediğimiz ve bundan böyle aramızda kalmasını dilediğimiz büyük bir kafanın hayranlığı bizi ele geçirdiğinde böyle bir dilek bile yerine gelmemiş bir arzu olarak kalmaz. Çünkü o da kendisinin kıymetini bilecek ve kıskanç çağdaşlarının kendisinden esirgemiş olduğu saygıyı, minnettarlığı ve bağlılığı gösterecek bir nesil arzu ediyordu.

* * *

Şimdi eğer yüksek niteliklere sahip düşünce eserleri gelecek nesillerin yargıçlar heyetinin önüne çıkmazdan evvel tanınıp takdir edilirlerse birtakım parlak hataları tam tersi bir akıbet bekler. Bunlar yetenekli adamlardan geldiğinden öylesine akla yakın bir şekilde yerleşmiş ve öyle çok akıl ve bilgiyle savunulmuş görünürler ki en azından yazarları hayatta olduğu sürece çağdaşlarından şöhret ve itibar görürler ve yerlerini muhafaza ederler. Birçok yanlış teorinin, yanlış eleştirilerin, ayrıca arkalarına çağdaş önyargıyı almış olan yanlış zevk veya üsluptaki şiirlerin ve sanat eserlerinin durumu böyledir. Bu tür eserlerin gördüğü kabul ve itibar bunların nasıl çürütüleceğini veya içlerindeki yanlış unsurun nasıl gözler önüne serileceğini bilen kimselerin ellerinin henüz bunlara değmemiş olmasından kaynaklanır. Ne var ki çoğu durumda bir sonraki nesil içinde bu tür kimseler yetişir ve işte o zaman bu hataların o güne kadar gördüğü izzet ve itibarın sonu gelir. Ancak münferit ve mücerret durumlarda bu tür hatalar uzun süre hayatta kalır; sözgelimi New-

ton'un renk teorisi böyleydi ve hâlâ da böyledir. Bu türden diğer misaller Ptolemious'un evren sistemi, Stahl'ın kimyası, F. A. Wolff'un Homeros'un kişiliği ve kimliği üzerine yürüttüğü tartışma, ayrıca belki Niebuhr'un Roma İmparatorlarının tarihi üzerine yıkıcı eleştirisi ve benzeridir. Dolayısıyla çağdaşların verdikleri kararların hakiki temyiz mahkemesi, karar ister lehte ister aleyhte olsun, gelecek nesillerin mahkeme heyetidir. Çağdaşları ve gelecek nesilleri aynı ölçüde tatmin etmek bu yüzden bu kadar güçtür.

Genel olarak, her ne zaman sanatta, bilimde veya gündelik hayatta ortaya ciddi hatalar çıksa ve dört bir tarafa yayılsa ya da ne zaman yanlış ve hatta bütünüyle ters bir yol/yöntem benimsense ve insanlar da bu yanlışlığı tasvip etse yüreğimizi serinletmek için zamanın bilgi ve görüşlerin düzeltilmesi üzerindeki bu şaşmaz etkisini göz önünde bulundurmalıyız. Dolayısıyla kızıp öfkelenmemeli, hele umutsuzluğa hiç düşmemeliyiz, bilakis insanların bundan geri döneceklerini, daha keskin görüş gücüne sahip kimsenin ilk bakışta gördüğü şeyi bunların kendi kendilerine görüp tanıyabilmeleri için sadece zamana ve tecrübeye ihtiyaç duyduklarını aklımızdan çıkarmamalıyız. Eğer ***hakikat*** bizatihi hadisâtın tezahürüyle konuşursa sözcüklerle onun yardımına koşmamıza lüzum yoktur, çünkü zaman ona bir değil bin lisanla yardım edecektir. Bunun uzunluğu doğal olarak konunun güçlüğüne ve yanlış olan şeyin akla yakınlığına veya ikna ediciliğine bağlıdır; fakat bir gün nasıl olsa bunun da sonu gelecektir ve çoğu durumda onun önüne geçmeye kalkmak yararsız olacaktır. En kötü durumda nihayetinde işler tatbikatta nasılsa nazariyatta da öyle olacaktır: başarının yüreklendirdiği yalan dolan keşif neredeyse kaçınılmaz hale gelinceye kadar hükmünü yürütecek, günleri uzadıkça uzayacaktır. Dolayısıyla nazariyat-

ta saçma mankafaların kör itimadı sayesinde yükseldikçe yükselecek ve sonunda o kadar büyüyecek ki en kör göz, en küt akıl bile onu tanıyacaktır. Dolayısıyla bu tür adamlara şöyle demeliyiz: "ne kadar gemi azıya alırsanız o kadar iyi!" Günlerini tamamlamış ve ardından rafa kaldırılarak bütünüyle terkedilmiş her türlü garip merak ve geçici hevese bakarak da yüreklerimizi ferahlatabiliriz. Üslup, dilbilgisi ve imlada öyle geçici heveslere tanık olunur ki ancak üç ya da dört yıllık bir ömürleri vardır. Daha berbat hatalar söz konusuysa elbette ister istemez insan hayatının kısalığına hayıflanırız, ama bunların geride kalmaya yüz tutuğunu gördüğümüzde her zaman kendi zamanımızın ardına kalmak için elimizden geleni yapmalıyız. Çünkü *au niveau de son temps*[16] durmamanın iki farklı yolu vardır: ya onun altında ya üzerinde.

16 (: Zamanımızla aynı seviyede.)



Bilme, bünyemizde ne tür bir değişiklik talep eder? Herhangi bir şey hakkında tam ve doğru bir bilgiye sahip olabilmek için neleri geride bırakmamız, neyi kendimizden uzaklaştırmamız gerekir? Böyle bir geride bırakma gerçekleşmediği takdirde bilgi hangi illetlerle maluldür?

Belki de bu soruların açtığı aralıktan "Bugün artık modern bilimden insanlığın hayrına bir şey bekleyemeyiz" yargısının aşırı bir yargı olmadığı görülecek, modern bilimin bilme tarzında neyin eksik ya da neyin fazla olduğu üzerine kafa yorulmaya başlanacaktır.

Güzelin kavranılması neden bizi mutlu eder? Bir şeyin verdiği haz ve tatmin gerçekte ancak irademizle ya da hedeflerimizle ilişkisinden kaynaklanabilir dendiği halde, güzel güzel olarak, kişisel hedeflerimizle ve dolayısıyla irademizle herhangi bir ilişki içinde olmaksızın bize nasıl haz verir, ıstıraplarımızı nasıl sona erdirir? Güzel, içimizde neyi harekete geçirir ve bize neyin kapılarını aralar?

Bu soruların açtığı aralıktan da bugün her fırsatta dile getirdiğimiz mutsuzluğumuzun kökenlerini öyle uzaklarda değil, güzeli ve güzelin yolunu açacak şeyleri ortadan kaldırdığımız dünyada aramamız gerektiğini görmeye başlayacağız.



ISBN 978-975-468-964-8
9 789754 689648
SAY YAYINLARI

7,50 TL

online satış:
www.saykitap.com