

**T.C.**

**İstanbul Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü**

**Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Lessing'in Laokoon'unda Sanatların Bağımsızlığı**

**Hüseyin Aydoğan**

**2501090083**

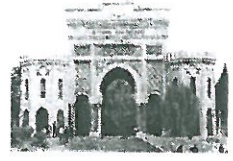
**Tez Danışmanı:**

**Prof. Dr. Zeynep Sayın**

**Bolu 2011**



T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz **ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM** Dalında ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan **2501090083** numaralı **Hüseyin AYDOĞAN**'ın hazırladığı "**LESSİNG'İN LAOKOON'UNDA SANATLARIN BAĞIMSIZLIĞI**" konulu **YÜKSEK LİSANS/ DOKTORA TEZİ** ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca **30.06.2011PERŞEMBE** günü saat: **11.00**' de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin .....*Kabulü*.....'ne\* **OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF. DR. Zeynep SAYIN	<i>Kabulü</i>	<i>[Signature]</i>
PROF. DR. Uşun TÜKEL	<i>Kabulü</i>	<i>[Signature]</i>
DOÇ. DR. Ersel KAYAOĞLU	<i>Kabulü</i>	<i>[Signature]</i>
YRD.DOÇ. DR. Meral ORALIŞ	<i>Kabulü</i>	<i>[Signature]</i>
YRD.DOÇ. DR. Şebnem SUNAR	<i>Kabulü</i>	<i>[Signature]</i>

## **Lessing'in Laokoon'unda Sanatların Bağımsızlığı** **Hüseyin Aydoğan**

### **ÖZ**

**Lessing'in Laokoon'unda sanatların bağımsızlığı**, Gotthold Ephraim Lessing'in 1766 senesinde kaleme aldığı **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie** (Laokoon ya da Resim ve Şiirin Sınırları Üzerine) adlı eseri üzerinden sanat dallarının özerkliğini ve bu özerklik içerisinde onların kendilerine özgü yasalarını incelemektedir. Tezin amacı 18. yüzyılda edebiyat ve sanat eserlerinin yaratılmasında onların sınırlarını belirleyen bir takım kurallar olduğu ve bu kurallar sayesinde ancak bağımsız sanat eserlerinden söz edilebileceğini vurgulamaktır. Bu amaçla yer yer Lessing'in Laokoon'undan uzun alıntılara yer verilecek, tarih içerisindeki örneklerinden yararlanılacaktır. Tez, düşünce seyri açısından tarihsel bir izlek üzerinde önce Laokoon eserinde öne sürülen iddiaların kendinden önceki temsilcilerine yer vererek dönemin düşünce dünyasına ve sanat anlayışına dair bazı ipuçları sunacaktır. Bunu, eserdeki örneklerden hareketle sanat dallarının özgünlüğünü belirleyen sınırların ve kuralların, resimsel şiir yahut şiirsel resim gibi karmaşaların önüne geçilmesinde ne denli önemli ve vazgeçilmez olduğuna yönelik bir çalışma izleyecektir. Ardından 18. Yüzyıl Almanya'sı ile Yunanlılık ilişkisi üzerinde durulacak, Aydınlanma Döneminde Laokoon'un edebiyat ve sanat çevrelerinde nasıl yankı bulduğuna, dönemin ruhuna yönelik **Laokoon Tartışmaları**'nın nasıl şekillendiğine ve önemine dair bir sonuca varılacaktır.

**Independence of Arts in Lessing's Laokoon**  
**Hüseyin Aydoğan**

**ABSTRACT**

**Independence of Arts in Lessing's Laokoon** takes Gotthold Ephraim Lessing's **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie** (Laokoon or On the Limits of Paintings and Poetry) and analyses the independence of the branches of art and within that independence, examines the specific principles of those branches in question. The aim of the thesis is to emphasize that there was a series of principles about creating a work of art and literature in the 18<sup>th</sup> century, and that only through these principles can one define independent works of art. With this aim in mind, the thesis shall include long quotations from Lessing's **Laokoon**, as well as other examples of the phenomenon from the history. Within an historical framework, the thesis shall provide hints on the philosophy and the sense of art in the given era firstly by including the predecessors of the claims presented in **Laokoon**. Deriving from the examples in this work, a study that examines the significance and indispensability of principles and limits (which define the independence of the works of art) in preventing complications exemplified as "Poetic Painting" or "Painting Poetry" shall follow it. Following this study, the relationship between the 18<sup>th</sup> century Germany and being Greek will be analysed, and there will be conclusions on how **Laokoon** was regarded among the circles of literature and art in the Age of Enlightenment, as well as the importance of **Laokoon Discussions** and how they were shaped in the light of the era.

## ÖNSÖZ

Bilimsel alanda gerek kısa bir makale gerekse kitap boyutunda yapılan her çalışmanın arkasında önceden belirlenmiş o alana yönelik bir yoğunlaşma, derin bir araştırma söz konusudur. Söz konusu bu yoğunlaşma ve derin araştırmalar, önceden bilinenlerin yahut öğrenilenlerin üzerine koymakla gerçekleşir. Benim bu tezi yazma nedenim de İÜ Alman Filolojisi'ndeki lisans eğitimimin üçüncü senesinde Zeynep Sayın Hocamın bana yaptırmış olduğu Laokoon sunumunda yatmaktadır. Bu sayede Lessing'in Laokoon'u hakkında az da olsa malumat sahibi olmuştum. Ardından Laokoon bahsinde ele alınan meselelerin ışığında başta Alman ve Batı düşüncesinin sanat tasarımına ne şekilde yön verdiğini, sanattaki estetik fikrinin hangi boğumlardan geçtiğini düşünür oldum. Söz gelimi klasik sanattan modern sanata varıncaya dek düşünce ve sanat akımlarında ne türden kırılmaların olduğu ve bu kırılmaların günümüz modern sanatına ne şekilde etkide bulunduğu türünden yapmış olduğum yakın okumalar bu minvalde yer almaktadır.

İşte eldeki bu çalışmanın ana sorunsalı da 18. yüzyıl Almanya'sında düşünür ve sanat kuramcılarının bir türlü hesaplaşmadan geçemediği Laokoon imgesinin tarihsel bir izlek üzerinde ne anlama geldiğine; büyük ölçekte Eski-Yeni, küçük ölçekte ise Grek-Alman ilişkisinin kapısını aralayan dönemin düşünce ve sanat kavrayışının sıklet merkezinin nerelerde gezindiğine ışık tutmaktır. Bu bağlamda özellikle Herder'in Grek sanatı ile ilgili "*eskiler az şeyle yahut hiç ile çok şey verirlerdi*" sözü ile tezimin ana kaynağı olan Lessing'in Laokoon'unda söz edilen *yeni çağın sanatının hakikat ve yorum [sembol] iddiasında bulunmasına* yönelik getirdiği yerinde eleştiri Laokoon ve sanatların bağımsızlığına dair düşüncemin pekişmesinde ilk kıvılcım olmuştur. Öte yandan bir başka sorunsal da 18. Yüzyıl Almanya'sında Laokoon teması üzerinden edebiyat ve sanata yüklenen işlev ve görevlerin neler olduğunu açıklamaya çalışmaktır. Aydınlanma Almanya'sının sanat ve düşünce tarihi ile ilgili yönünü de ele alan bu tez, aynı zamanda dönemin *kültürüne* dair bazı ipuçları sunacaktır. Unutulmamalıdır ki *Kultur* kelimesini felsefi anlamda ilk kez kullanan Herder ve *kültür* nosyonunu sosyoloji literatürüne kazandıran da Alman felsefeci ve tarihçilerdir.

Elbette çalışmamın giderek gelişip olgunlaşmasında bu sebepler yeterli değildi. En az bunlar kadar etkin olan bir başka kışkırtıcı neden de Türkiye'de Lessing'in Laokoon adlı eserinden neredeyse hiç haberdar olunmayışıdır. Olunsa bile bunun ikinci elden ancak bir atıf ya da iktibasla sağlanıp dipnot düzeyinde kalmasıdır. Yaptığım araştırmalar ve taramalardan da edindiğim bilgilere göre ülkemizde ne Laokoon üzerine yapılmış bir tez yahut yazılmış kitap, ne de Laokoon metninin tam çevirisi bulunmaktadır. Sadece 1935 senesine ait 38 sayfalık, Vakıf Matbaası baskılı, Fransızcadan özetlenmiş bir Suut Kemal Yetkin çevirisi vardır. Aynı kitap baskıya verilmeden önce Tercüme dergisinde tefrika halinde yayınlanmıştır. Laokoon

metninin ülkemizdeki tüm geçmişi budur. Aydınlanma düşüncesi içerisinde *Hamburgische Dramaturgie* eserindeki dram teorileri ve oyunları, öte yandan toplumun bilgilendirilmesi, eğitilmesine yönelik fabllarıyla ya da *die Erziehung des Menschengeschlechts* gibi çetin felsefi yazılarıyla tanınan Lessing, çok daha sonraları kültürlerarası edebiyat-ilişki bağlamında *tolerans fikri* odağında *Nathan der Weise* adlı oyunuyla yeniden keşfedilecektir.

Bu çalışmayı hazırlarken karşılaştığım güçlüklerin başında, Lessing'in Laokoon adlı eserini belirli bir tarihi izlek ve konu bütünlüğü içerisinde başlıklandırarak yazmaması gelmektedir. Onun yerine numaralandırarak bölümlendirme yapması ve eserine kendi deyişle "*Laokoon'un bitmiş bir eserden çok sanat çalışanları için bir örnekler bütünü olması*" diye tanımlaması bu zorluğu haklı çıkartmaktadır. Çünkü Lessing'in henüz kitabın başlarında ele aldığı örnekler ve tarihi değerlendirmeler kitabın başka yerlerinde hatta daha çağdaş örneklerle ve düşünürlerle karşılaştırmada bulunurken yeniden ele alınmaktadır. Tarihsel örnekler ve değerlendirmeler kronolojik bir sıra tutmadığı için tez içerisinde, bu güçlüğü yer yer takdim-tehirlerde bulunarak yenmeye çalıştım. Kimi yerlerde ve özellikle önemli olduğunu düşündüğüm bölümlerde ise metnin aslına sadık kaldım.

İşbu tezle birlikte Lessing'in tüm bu niteliklerinin yanında aynı zamanda büyük bir estetikçi de olduğunun anlaşılmasına yönelik en azından küçük bir kapı aralığı açmayı, bundan sonrasında 18. Yüzyıl Almanya'sının kültür coğrafyasının ve Lessing'in bu yönünün de etraflıca aydınlatılmasına önayak olacak bir kaynak oluşturmayı bana sağladığı, işaret ettiği noktalar üzerinden ufkumu genişletecek yönlendirmelerde bulunduğu ve zengin kütüphanesini kullanımına açtığı için değerli Hocam Zeynep Sayın'a en içten teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

# İÇİNDEKİLER

<b>Öz</b> .....	iii
<b>Abstract</b> .....	iv
<b>Önsöz</b> .....	v
<b>İçindekiler</b> .....	vii
<b>Giriş</b> .....	1
<b>1. Laokoon ve Tarihçesi</b> .....	8
1.1. Laokoon Kimdir, Nedir? .....	8
1.2. Vergilius'un Laokoon'u .....	11
1.3. Vergilius'dan Winckelmann'a .....	13
1.4. Winckelmann ve Laokoon .....	23
1.4.1. Asil Sadelik Sakin Büyüklük .....	27
1.5. Heykelde Laokoon .....	30
1.6. İmge ve Yazı İlişkisinde Bazı Kavramlar .....	31
<b>2. G.E. Lessing ve Laokoon</b> .....	37
2.1. G.E. Lessing'in Yaşamı ve Eserleri .....	37
2.2. Laokoon'un Dili ve Üslubu .....	37
2.3. Lessing Laokoon'unun Problematigi .....	41
2.3.1. Laokoon'un Şiirde Haykırtılırken Heykelde Haykırtılmaması .....	42
2.3.1.1. Lessing'e Göre Plastik Sanatların Nihai Amacı .....	45
2.3.1.2. Aristoteles'in Sanat Anlayışı .....	46
2.3.2. Resimleştirilen Şiir ile Şiirleştirilen Resim .....	52
2.3.2.1. Homeros'un Şairliği .....	56
2.3.2.2. Homeros Üzerinden Eski – Yeni Karşılaştırması .....	58
2.3.3. Laokoon'da Resim ve Şiirin Birbirinden Farkı .....	65
2.3.3.1. Kullandıkları Malzemedeki Kaynaklanan Farklılık .....	66

2.3.3.2. Canlandırdıkları Andan Kaynaklanan Farklılık .....	68
2.3.3.3. Zaman – Mekan Düzleminde Yorumlamadaki Farklılık .....	74
<b>3. Laokoon ve Dönemin Ruhu .....</b>	<b>80</b>
3.1. Alman ve Yunanlılık İlişkisi .....	80
3.2. Dönemin Ruhu .....	83
3.2.1. Dönemin Sanat Anlayışı .....	85
3.2.2. Laokoon’da Modernliğin Eleştirisi .....	86
<b>4. Lessing Sonrası Laokoon .....</b>	<b>90</b>
4.1. Goethe ve Laokoon .....	90
4.2. Herder ve Laokoon .....	95
4.3. Schopenhauer ve Laokoon .....	96
<b>Sonuç .....</b>	<b>98</b>
<b>Kaynakça.....</b>	<b>102</b>
<b>Ek .....</b>	<b>107</b>

## **Tablolar**

Tablo 1: Hagesandros, Polydoros ve Athanadoros, <b>Laokoon Grubu</b> , Vatikan Müzesi, Roma, i.s. 70 civarı .....	29
Tablo 2: Sanzio Raffaello, <b>Atina Okulu</b> , Vatikan, 1509 .....	33
Tablo 3: Pieter Brueghel, <b>İkarus’un Düşüşü</b> , Brüksel, 1558 .....	34



## Giriş

“Şiir ile resmi birbirleriyle karşılaştıran düşüncelerden ilki, ince bir ruh halinin temsilcisi olarak, her iki sanatın da kendisi üzerinde benzer tesirde bulunduğunu dile getirir. Her ikisinin de var olmayan nesnelere karşımıza taşıyarak onları mevcut kıldığını, hayali bir görünüşü gerçek olarak tasarımıyla, önümüze getirdiğini duyumsar. Her ikisi de yanılısamdır ve bu iki yanılısıma da hoş gider.

İkincisi ise bu hoş gitmenin derinine inmeye çalışır ve keşfeder ki bu hoşlanma aslında ikisinde de aynı kaynaktan neşet etmektedir: Güzellik. Kavramını somut şeylerden çıkarsadığımız güzellik. Bu güzelliğin pek çok nesneye tatbik edebileceğimiz genel kuralları vardır; hatta olaylara, düşüncelere, şekillere bile bunları uygulayabiliriz.

Üçüncüsü ise bu genel kuralların değeri ve dağılımı üzerine iyice düşünür ve fark eder ki bunlardan bir kısmı resim sanatına, başka bir kısmı ise şiir sanatına hakimdir. Bazıları ise resimsel şiire, bazıları da şiirsel resme uygun gelecek şekilde örnekler ve açıklamalarla desteklenebilmektedir.

İşte bunlardan ilki sanat meraklısı, ikincisi filozof, üçüncüsü de sanat uzmanıdır.”<sup>1</sup>

Lessing, *Laokoon* adlı eserine önsözünde yazmış olduğu bu cümlelerle başlar. Gerçekten de sanat üzerine düşüncelerden her biri bu üç sınıflandırmanın içinde yer alır. Gündelik yaşamda da karşımıza sıkça çıkan ve gelişigüzel kullandığımız *şiir gibi resim* yahut *tablo gibi şiir* ifadeleri Laokoon’da ele alınan düşüncelerin omurgasını oluşturmaktadır. *Şiir gibi resim* nitelemesinde, resmin aslında şiir gibi yüksek bir düşünceyi dile getirdiğini, tablonun belirli bir süre seyredildiği takdirde zihnimizdeki –kim bilir belki uzun zamandır üzerine düşündüğümüz- bir düşünceyi somutlaştırdığını, onun zihnimizde taslak halinde bulunan düşünceyi inanılmaz bir uygunlukla *yorumlayarak canlandırdığını* fark ederiz. Yorumlayarak canlandırma edimi temel olarak özünde iki disiplini barındırır. Bunlardan biri yorumlama yani retorik bir yetiyle anlam kazanan *ekphrasis*, diğeri de canlandırma yani *enargeia*dır. İleriki sayfalarda etraflıca değerlendirilecek bu anahtar kavramlar Laokoon metninin temeldeki sorunsalının, resim ile şiirin arasındaki rekabet yani *paragonenin* sınırlarını da belirlemektedir.

---

<sup>1</sup> Aksi belirtilmedikçe çeviriler bana aittir. G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 145

Yorumlayarak canlandırma esnasında zevki yalnızca bize ait ve kimsenin benzer çabukluk ve kavrayışla algılayamayacağını düşündüğümüz bir hoşlanma duyarız. Aristoteles *Poetika*'sında öğrenmeden duyulan derin haz buraya denk düşmektedir. Çünkü gene Aristoteles'e göre insanı diğer canlılardan ayıran şey, taklit etme yetisi ve bu yetiye olan doğuştan yatkınlığıdır; bu yüzdendir ki o, "ilk bilgilerini de ancak taklit yoluyla elde edebilmektedir".<sup>2</sup>

Diğer taraftan *tablo gibi şiir* ifadesinde ise şiirin adeta tablo gibi, bir nesneyi ya da görünüşü tasvire kalkıştığından bahsederiz. Söz konusu o şiiri pürdikkat okuduğumuzda ya da okuyan birinden can kulağı ile dinlediğimizde şiirleştirilen şeyin, adeta gözümüzün önüne geldiğini, hayal gücümüzde en ince ayrıntısına kadar canlandırılıp *ekphrastik* şekilde temsil edildiğini deneyimleriz. Tasavvur edilen bu şeye resim yakıştırmasını yapmak, şiirin bir resim gibi ayrıntılı betimlemelere yer vermesinin, tıpkı tuval üzerinde fırça, renk, çizgilerle yapılan canlandırmaların, teşekküllerin<sup>3</sup> sonucudur. Çünkü şiirde bu tasviri sağlayan şey, teferruatlı ve çok sayıda sıfatlar kullanma, uzun uzadıya betimlemelere yer vermedir. Dolayısıyla her iki durumda da şiir ve resim birbirlerinin sahalalarına girmiş, kendilerine özgünlük ve özerklik kazandıran teknikleri değiş-tokuş etmiş olmaktadırlar.

Peki, "heykeldeki üslup nasıl olmalıdır?" yahut daha can alıcı ve yerinde bir soruyla "sanatların bu öz niteliklerinin değiş-tokuşu heykelde de gerçekleşmekte midir?" sorgulaması doğal olarak bizi *Laokoon heykel grubuna* ve sanatların ateş hattına götürecektir. Ama öncesinde tezin amacı ve sistematığı ile ilgili bazı açıklamalar yapmak daha aydınlatıcı olacaktır.

Eldeki bu çalışma, yukarda sözü edilen "sanat dallarının birbiri arasındaki etkileşimin sonuçları" sorunsalından başka, plastik sanatlar ile şiir sanatının gerek insanda hitap ettikleri duyular gerekse ortaya çıkış sürecinde kullandıkları malzeme

---

<sup>2</sup> Aristoteles, **Poetik**, çev. ve yay. haz. Manfred Fuhrmann, Reclam Verlag, ISBN 978-3 15-007828-0 s: 5

<sup>3</sup> Metin içerisinde sıkça karşılaşacağımız Almanca *das Bild* sözcüğünü gene eylem hali *bilden* ile karşılaştırıp, resim, imge, tasvir, teşkil, teşekkül, tahayyül, tasavvur, tasarım, temsil sözcükleriyle karşılanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu ifadelerin kullandığı yerlerde tüm bu anlam öbekleri de birlikte düşünülmelidir.

ve yöntem bakımından farklılıklarına dikkat çekmekte, bu süreçte, tâbi oldukları birbirinden tamamen bağımsız kuralların olduğuna değinmektedir.

Nitekim buradan hareketle plastik sanatların hakikat iddiasında bulunmasına dair önümüzde uçsuz bucaksız bir alan açılacaktır. Çünkü sanat, eğer amaç, insandaki içsel duygulanımsal bir hareketliliği ifade etmekse en azından bizim tartıştığımız kültürel coğrafyada iki farklı yol tutar: birincisi tabiatçı [tabiata öykünen, onu tamamlamaya çalışan] gerçekçilik, ikincisi ise sembolizm yahut simgecilik. Fakat çok daha geç dönem sanat eserlerinde yahut sanat manifestolarında karşımıza çıkan şey bu iki yolun da reddidir.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Açılan üçüncü yol, tabiata ait olan yahut deneylenmiş olanın tamamen dışında bir gerçeklik kurma arayışıdır. Geç dönem ekspresyonistlerin, sanat sahası içinde öteden beri kullanılagelen “*figür*”ü ifade artırıcı şekilde formunu bozmadan başkalaşıma uğratması, sürrealizmin ise figürü tamamen deformasyona uğratıp gerçekliği kırması, soyut sanatın da gerçekliği tamamen reddederek tabiatın yanında yepyeni ve şimdiye kadar *tasarlanıp yorumlanmamış olan* bir gerçeklik kurmaya çalışması bu serüveni en etkili şekilde anlatan süreçlerdir. Çok daha sonraları soyut sanatın özellikle geometrik soyutlamanın önde gelen temsilcilerinden Hollandalı “*De Stijl*”ekolü “*Op art*” denilen optik sanata ya da amorfik soyutlamalara kapı açacaktır. Kandinsky’nin kompozisyon soyutlamaları bunlara ideal bir başlangıç örneğidir. 1900lerin başında fütürizmin haberini veren F.T. Marinetti imzasıyla yayınlanan *Fütürizm Bildirgesi*’nde sanatçının artık geçmişle ilgili sanat yaratma tekniklerinden vazgeçmesi isteniyordu. Çünkü her şeyin hareket halinde bulunduğu ve çabucak değiştiği bir düzende “sanatçı evrensel dinamizmi anlatmakla görevlidir” deniyordu (Karş. Özer, 2009: 133). Soyutlamanın dış gerçeklikten bağımsız olması, aslında Michel Seuphor’un “[soyut sanat], gerçeği -bu gerçek ister onun hareket noktası olsun ister olmasın- hiçbir yönden hatırlatmayan, akla getirmeyen bir sanattır” (Bkz. Özer, 2009: 119) sözünde rafine edilmiştir. Öte yandan Seuphor, soyutlamanın uç örneklerinden *tachisme* [lekecilik] akımının önderliğini de yapacaktır. *Tachisme* ve *action peinture* [eylemin resmi] dış gerçekliğe dair izleyiciye hiç bir hatırlatıcı ipucu sunmamayı prensip edinirken, fovizm ile kübizm desenlerin ve renklerin özgürlüğü için uğraşılıyor, fakat öte yandan Marcel Duchamp da *ready-made* yahut *objet trouve* fikri ile sanat eserini bambaşka bir alana sürüklüyordu.

Çok kabaca konturlarını çizmeye çalıştığım bu sanatsal akım silsilesinden şöyle bir çıkarsamada bulunabiliriz: Önce doğada olanı tabloda dondurmaya yönelik yansıtıcı ve tasvirî gerçekçi - figüratif sanat, ardından bu sanatı röprodüktif olmakla suçlayan tabiat içindeki nesnelerin metamorfozunu hedefleyen yahut tabiatın yanında *kopiest* olmayan bir gerçeklik –buna Andre Breton’un rüya ve salt gerçek kavramlarını gerçeküstü bir tarzda birleştirmeye çalışması da dahil- kurmaya çalışan sembolist sanat, hemen peşinden tüm bunları yadsıyan yani ne tabiatçı gerçekçiliği kabul eden ne de tabiat içi ve/veya dışı herhangi bir nesneyi eğip bükerek ona yorum katmayı amaç edinen soyut sanat. Örneğin Wilhelm Worringer bunu şu şekilde değerlendirmekte: “nasıl ki empati güdüsü [*Einfühlungsdrang*], estetik deneyimin şartı gereği tatminini organik olanın güzelliğinde buluyorsa, işte soyutlama güdüsü de [*Abstraktionsdrang*] güzelliğini, yaşamı yadsıyıcı anorganik olanda, kristal olanda ya da daha genel manada tüm soyut düzenlilikler ve zorunluluklar içinde bulur. (bkz: Worringer, 1911: 3)

Son olarak salt kompozisyon ve renk elemanlarının dışında hiç bir noktayı hedeflememe prensibindeki soyut sanatın ardından gelen hazır, bulunmuş yahut değiştirilmiş nesnelerin tamamen kendisinin ya da belirli bir parçasının estetik etkilerinden yararlanmayı ileri süren çağdaş sanat...

Tüm bunlar, birazdan sözünü edeceğim Laokoon bahsiyle son derece yakından ilintilidir. Örneğin gerçeküstücülük akımında psikanalizin etkisi ne kadar büyükse, soyut sanatta da hız ve değişen dünya dinamikleri o derece etkindir. 1914’de Ressaym Severini’nin “*Neo-Fütürist Plastik Sanatlar*” yazısında sanatçının hız kavramına olan sorumluluğu çerçevesinde bahsetmiş olduğu “sanatın ana problemi bundan böyle *cehennemî hızla giden bir otomobili değil, otomobilin cehennemî hızla gidişini* resmetmek olmalı” deyişi ile 1962 Venedik Biennelasindeki “modern sanat neredeyse izm kalabalığından kurtulmaktadır ve sanatçı nesnelere tasvirinden çok tasvir edilebilecek cinsten nesne arayıp bulmaya çalışmaktadır” saptaması sanat yaratmasının, belirli bir düşünceyi *compose* etmek ve felsefi bir dünya görüşünü yansıtmakla baş başa gittiğini göstermektedir.

Lessing’in de henüz bu görüşlerin ortaya çıkmasından kabaca bir buçuk yüz yıl öncesinde, 18.yüzyıl ortalarında Laokoon imgesi üzerinden sanat ve hakikat temsilini tartışması da bu sebeple çok önemlidir. Somuttan çıkarılan soyut bir ide tasarımına estetiğinde yer vermeyen Lessing, yukarıda dile getirilen bu temel sorunsalı öncelemek bakımından sanat ve düşün tarihinde atlanmaması gereken bir düşünürdür. Çünkü Aydınlanmanın en başta gelen dinamiklerinden birisi olan öğreticilik ve kitlelerin eğitilmesi fikri, sanatı da halkı aydınlatmaya yönelik bir hakikat sunağı olarak kullanılmasına götürmüştür. Hal böyleyken Lessing’in, resmin ya da daha genel anlamda plastik sanatların hakikat iddiasında bulunduğu ortaya çıkabilecek tehlikeleri göstermek ve Winckelmann’ın idealist sanat görüşüne karşı çıkmak amacıyla şiir ve plastik sanatların sınırlarını çizmesi gerekmiştir.

Bu çerçeve içerisinde Dilthey’in, Lessing’e “Aristoteles’den sonra sanatların ikinci kural koyucusu unvanını vermesi” (Bkz: Hubermann, 2010: 228) de boşuna değildir. Çünkü Aristoteles’deki sanat tanımı ile Lessing’in Laokoon’da dönemin sanatlarına getirmiş olduğu güncel sınırların birbirine yakınlığına tanık oluruz:

“Aristoteles’e göre,

a) Sanat hakikate kadir değildir; özü mimetiktir, ait olduğu düzen görünüşün düzenidir.

b) Bu durum, Platon’un sandığının aksine vahim bir durum değildir. Vahim değildir, çünkü sanatın ereği hakikat değildir kesinlikle. Elbette sanat hakikat değildir ama hakikat olmak iddiasında da değildir, öyleyse masumdur... Sanatın kesinlikle bilişsel ya da ifşa edici değil, sağaltıcı bir işlevi vardır. Sanat kuramsal olana değil terimin en geniş anlamıyla etik olana bağlıdır. Sonuç şudur: Sanatın ölçüsü, ruhun duygulanımlarının tedavisi bakımından göstereceği yararlılıktır.”<sup>5</sup>

Gerçekten de sanatın kendisine ve işlevine yönelik yapılmış olan bu tespit *şiiresel resim* yahut *resimsel şiir* gibi muğlak ifadelerin önüne geçmektedir. Lessing’in Laokoon’da karşı çıktıklarının en başında şu gelmektedir: **Plastik sanatlar hakikat iddiasında bulunamaz.** Yukarıda Aristoteles’in tanımında sanatın hakikat iddiasında bulunmadığı, masum olduğu zikredilirken ressamın yahut heykeltıraşın, eserini vücuda getirirken ona *kognitif* (bilişsel) bir yorum katmaması salık verilmektedir. **Çünkü kognitif, anlamaya yönelik bir idenin tasarımını barındıran tabloda–heykelde, izleyiciyi o düşünsel merkeze doğru sürükleyen bir zorlama yatar.**

Ünlü sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin’in şu tespiti de birkaç paragraf yukarıda sanat yaratmasının çift yöntemliliğindeki tehlikeyi teyit etmektedir: “İnsanın aradığı şeyi gördüğü doğrudur. Gelgelelim ne görüyorsa onu aradığı da gerçektir.” (Bkz. Özer, 2009: 62) Burada her ne kadar *doğru olan* ile *gerçek olan* arasında enfes bir karşılaştırma ve değerlendirme yapılmış olsa da aslında sanat yaratmasının iki türüne yönelik bir yöntem kristalleştirilmektedir. Bir tablo düşünelim: bir oda. Odanın bir cephesini neredeyse boydan boya kaplayan dev televizyon ekranı, hemen karşısında ise eski püskü bir kanepede oturmakta olan başını iki eli arasına almış derin düşünceli birisi. Yarı açık pencereden dışarıda görünmekte olan elektrik direği ve telleri. Şimdi bu tasvir sadece yaratmış olduğu karşıtlık sayesinde bir anlam ifade edebilmektedir. Yani eski ile yeni üzerinden bir karşıtlık... Bu tabloya bir de isim verelim: “*Düşünmek*” ya da “*İnziva*”. Bu isimler bu karşıtlığı bize daha açık ve

<sup>5</sup> Bkz. Alain Badiou, **Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 11

keskin şekilde gösterecek, televizyon tarafından kısıtılmış bir adamın *düşünme* eylemindeki sahiciliğini ve/veya kudretini yahut da elektrik kablolarıyla birbirine bağlanan bir “şebeke” içersinde *inzivaya* çekilmiş adamın yalıtılmışlığının ne kadar imkansız ve sahte olduğunu fark ettirecektir. Tüm bu başlık-isimlere başka çeşitlemeler de ekleyebiliriz. Örneğin gene aynı tabloya “*bir ölüm ilanı*” adını verirsek haberlerde bir yakınının öldüğünü öğrenen adamın acısının büyüklüğüyle dev ekranın büyüklüğü arasında kim bilir belki ters orantı kuracak ve bu sefer de ondan edineceğimiz duygulanım daha başka türden olacaktır. Oysa *Irmak Kenarında Tefekkür Eden Bilge* ya da *Dağdan Akan Çay Kıyısında İnziva Köşesi* adlı Çin Wu Okuluna mensup bir Shen Zhou resminde böyle bir karşılıktan söz edemeyiz. Ondan bir yüzyıl önce yaşamış Wu Zhen’in rulo resimlerinden en ünlüsü olan *Balıkçı* tablosunda da bu tarz bir yorum katmanıyla karşılaşmayız. Yukarda sözünü ettiğimiz *yorumlama* biçiminden eser yoktur onlarda. Tasvirde görülen şey belirli bir düşünceye zorlamaz bizi. Bu yüzden ki Heinrich Wölfflin’in “İnsanın aradığı şeyi gördüğü doğrudur. Gelgelelim ne görüyorsa onu aradığı da gerçektir” sözü bu bahiste tekrar anılmaya değerdir. Çünkü sanatkarın zihnindeki belirli bir *ontik compositum* dış dünyadan resmedip temsil edeceği bir tabloya adeta zerk edildiği takdirde bu bir yorumlama, şiirin yaptığı gibi düşünceyi tab<sup>6</sup> ettirme olacaktır. Dolayısıyla Wölfflin’in sözünün ilk yarısı, insanın aradığı şeyi dış dünyada görmesi, dış dünyayı zihnindeki tasarımın çerçevesi içine yerleştirilmesi anlamına gelmektedir. Öte yandan ikinci cümlede sözü edilen sanatçının görmekte olduğu şeyi aradığının gerçek olmasında ise önceden tasarlanıp taslak haline getirilmiş bir düşünceye tabiatın yahut nesnelere uydurulması değil, bilakis *ontik compositum* olarak tabiatın yahut nesnelere tasavvur/tasarım edilmişliği yerine zihne açılması ve teşhir edilmesi söz konusudur. Bu açılması ve temsilde, ilkindeki gibi hayal gücü değil, teşkil ve teşekkül vücut bulur. Bu vücut bulma hali ise, somut yani zihinde değil hemen yanı başımızda ve tabiatta karşımızda bulunan mevcut ve gerçek olandır.

İşte eldeki bu çalışma da plastik sanatların neden somut şeyler üzerinde durması ve mekana ait olanla sınırlanması gerektiğini Lessing’in Laokoon eseri üzerinden

---

<sup>6</sup> Arapça kökenli tab’ etme kelimesi fotoğraf sahasında kullanılan bastırma, baskı yapma, baskılama anlamına gelebildiği gibi aynı zamanda şiir gücü anlamını da barındırması burada üzerinde durulması gereken ilginç bir noktadır.

serimlemektedir. Öte yandan soyut, eylem ya da düşünceye ait sınırlar içinde yer alması gereken şiir sanatının zamana ait oluşunun da altını çizmektedir. Çirkin olanı tasvir etmekten uzak durması gereken plastik sanatların, izleyicinin hayal gücünün serbestçe salınıp üretebilmesi için en verimli ânı seçmesinin önemini de vurgulamaktadır. Böylece 18. yüzyılın felsefi/düşünsel altyapısının yeni ve eskiye benzemeyen oldukça nazik bir dönemece evrilmesinden hareketle Aydınlanma Dönem[ec]inin herkesin çok fazla dilinde olan bu yönü ve cephesinin dışında devrin edebiyat, sanat ve estetik anlayışına dair de ipuçları sunacaktır. Bunu yaparken de tıpkı o dönemde herkesin hesaplaşmadan geçemediği *Warum läßt man Laokoon nicht schreien?* (Laokoon neden haykırtılmaz?) sorusuyla başlayacaktır. Ama ondan önce Laokoon nedir, kimdir, ne demektir üzerinden bir ön bilgi sunmak, bu çalışmanın daha iyi anlaşılabilirliği açısından son derece önemli ve aydınlatıcı olur kanısındayım.

## 1. Laokoon ve Tarihçesi

### 1.1. Laokoon Kimdir, Nedir?

Laokoon, Yunan Mitolojisinde yer alan bir figürdür. Fakat Yunan Mitolojisinin en başta gelen kaynaklarından biri olan ve o döneme ait bizi pek çok kahramanla tanıştıran şair Homeros'da geçmez bu karakter. Biz onu MÖ 70-19 yılları arasında yaşamış Şair Vergilius'un *Aeneis* adlı eserinden tanırız. Bu tarihler çok önemlidir; çünkü Lessing eserinde Laokoon'un şiir olarak mı heykel olarak mı ilk önce yaratıldığı üzerinden de bir problematik geliştirecektir. Buradan, hangisi diğerinin kopyası [*Nacharbeiten*] olduğu meselesine değinecektir. Laokoon'u, Azra Erhat bize şu şekilde tanıtır:

“Troyalı Antenor'un oğlu sayılan Laokoon, Thymbralı Apollon tapınağında rahiptir. Ama tanrının heykeli önünde karısıyla seviştiği için günah işlemiş ve Apollon'un öfkesini üstüne çekmiştir. İki oğlu vardır. İlyada'da adı geçmeyen Laokoon Vergilius'un "Aeneis" destanında Troya'nın yıkılışıyla ilgili olarak anlatılan korkunç bir maceranın kahramanıdır. Akhalar içi dolu tahta atı Troya kapılarının önüne bırakarak Tenedos adasının arkasına saklandıklarında Troyalılar Poseidon tanrıya şükretmek için on bir kurban kesmek görevini Laokoon'a verirler. Laokoon kocaman bir boğayı deniz tanrıya adamak üzere ki dalgalardan olağanüstü büyüklükte iki yılan çıkar, bunlar babalarına yardım etmekte olan Laokoon'un iki oğluna saldırırlar. Yılanlar çocukların gövdelerine sarılıp onları boğmak üzereyken Laokoon araya girer, oğullarını kurtarmaya uğraşır, ama bu kez yılanlar onu da boğumlarının arasına alırlar ve üçünü de tüyler ürpertici biçimde öldürürler. Troyalılar bu manzarayı dehşetle seyrettikten sonra, Laokoon'un Apollon'a karşı işlediği günahı bilmedikleri için, şöyle yorumlarlar: Apollon'un rahibi kapı önüne bırakılan tahta heykelin şehir içine alınmasına karşı gelmiş, giderek kargısıyla atın karnına vurmuş, oyuk olduğu sonucuna varmıştı. Denizden çıkan yılanların Laokoon'u ve çocuklarını boğması işte bu tutumun cezasıdır, heykel ise tanrıların bir armağanıdır ve şehre alınmalıdır. Casus Sinon'un da desteklediği bu görüş tutunur ve tahta at surlardan içeri alınır. Aeneis'te canlandırılan bu olay bugün Vatikan müzesinde görülen ünlü Laokoon ve oğulları heykeline konu olmuştur.”<sup>7</sup>

Görüldüğü üzere Apollon rahibi Laokoon işlediği suç nedeniyle cezaya çarptırılmıştır. Kimi kaynaklarda işlediği suçun Apollon'a vermiş olduğu sözü tutmayarak evlenip çocuk sahibi olmasından ötürü gerçekleşmiş olduğu da söylenir. Yalnız burada Laokoon ve oğullarının yılanlar tarafından boğularak öldürülmesi

<sup>7</sup> Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul, Ağustos 1996, s: 192



bahsi üzerinde durmakta fayda var. Yılanlar tarafından boğulma miti Yunanlılardan çok daha gerilere dayanmaktadır. Gılgamış destanında ölümsüzlük otunu derin deniz diplerinde arayan Gılgamış'ın otu bulup tekrar yüzeye çıkacakken bir su yılanına kaptırması buna verilecek örneklerden biridir. Tıp biliminin de simgesi olan asaya dolanmış yılan motifi buradan gelmektedir. Hekim-tanrı olarak kabul gören Asklepios'un, tapınağında deri değiştirmesiyle kendini yenilemenin ve sağaltmanın sembolü olan yılanlar barındırması da buna dahil edilebilir. Dolayısıyla yılanın boğarak öldürmekten çok sağlık ve bilgelik bahşeden bir yönünün olması daha ağır basmaktadır. Fakat Lessing, çağdaşlarını bu konuda ikaz ederken yılanların sadece sağlık ile ilişkilendirilmesi yanlısına düşmemelerini ister. Yılanların Tanrılara eşlik eden tanrısal bir varlık olduğunu, pek çok anlı, şanlı kahramanın yılan ile tasvir edildiğine dikkat çeker.

Buna başka bir yerden örnek verecek olursak gene Yunan mitolojisinde Tanrıça Hera'nın gönderdiği kundaktaki bebek Herakles'i öldürmeye gelen yılanların, aslında onun "kulaklarını yaladığını", Herakles'in de ancak bu şekilde akbabaların dilini öğrenebildiği belirtilmektedir. Bu yorumu ileri süren, Yunan mitolojisinin en modern sözlüğünü yazmış olmakla saygın bir yer edinmiş Robert Graves (1895-1985)'dir. Robert Graves, Laokoon ve oğullarının yılanlarla boğulması temasını da ilginç bir şekilde yorumlar:

"(...) Laokoon, istediği izni alır almaz Poseidon'a sunacağı kurbanı seçmek ve tapınağı hazırlamakla meşgul oldu. Ancak tam bu sırada Apollon, Troya'nın yaklaşan korkunç sonunu haber verircesine devasa büyüklükte Porkes ve Khariboia –ya da Kurissia ve Periboia- adlarındaki iki deniz canavarını Tenedos ve Kalydnia Adalarından Troya'ya gönderdi. Sahile bir ok gibi fırlayan bu canavarlar çok geçmeden Laokoon'un iki oğlu Antiphas ve Thymbraios'un vücutlarına dolandılar. Laokoon hemen onların imdadına koştuysa da talihsiz çocuklar oracıkta feci şekilde can verdiler. (...) Buna karşın bazı yazarlar Laokoon'un oğullarından sadece birinin öldürüldüğünü, ..., Laokoon'un da yaratıklardan canını zor kurtardığını ileri sürerler.

"(...) Gerçekte yılanlar çok büyük olasılıkla kehanet ayrıcalığı ile çocukları ödüllendirmek için onların kulaklarını yalamaktaydılar. Görünen o ki, *Antiphas* kelime olarak *Peygamber – Tanrının yerine konuşan kişi* anlamında kullanılmıştır."<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Robert Graves, **Yunan Mitleri**, çev. Uğur Akpur, Say Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2004, s: 858-861

Laokoon ve oğullarının aslında öldürülmediğini ileri süren bu yorum öbür yandan “niçin özellikle yılanlarla boğulmak?” mitine de açıklama oluşturmaktadır. Henüz düzyazı şeklinde ele alınan Laokoon karakterine dair Lessing’in Laokoon adlı eserini yazmasına sebep teşkil edecek bir feryat, bir haykırma göze çarpmamaktadır. Oysa Lessing Vergilius’a dayanarak özellikle Laokoon’un, denizden çıkan canavarların dolanması halinde haykırdığını ileri sürmektedir. Aynı zamanda heykelde çıplak olarak tasvir edilen Laokoon’un şiirde neden rahip elbiseleri içinde betimlendiği de ayrı bir dikkat çekici noktadır. Bu öykünün izlerini sürerken Antik dünyanın mitlerine dair yazmış olduğu toplu eseriyle en değerli başvuru kaynaklarından biri olarak kabul gören Stuttgarlı teolog Gustav Schwab’ın (1792-1850) *Antikçağ Söylenceleri* (Sagen des klassischen Altertums) adlı eserine müracaat edelim:

“Kocaman yılanlar önce iki çocuğun bedenine dolandı ve zehirli dişlerini o narin etlerine geçirdi. Yaralanan çocuklar acıyla haykırdıklarından oğullarının sesini duyan baba da kılıcını çekip yanlarına gelecek olduysa da korkunç yılanlar bu sefer de onun bedenini güçlü sarmallarıyla iki kez dolanarak tutsak ediverdiler. Bu azman canavarlar dolanarak babanın başı hizasına çıktılar ve boyunlarını dikerek tıslamaya başladılar. Babanın **rahip elbiseleri**<sup>9</sup> cerahat ve zehirle kirlenmişti. Ne kadar onlara karşı koymaya çalışsa da, elleriyle yılanların boğumlarını çözmeye uğraşsa da hep boşunaydı. Bu arada yaralı boğa kanlar içersinde ve böğürerek boynundaki iplerden kurtulup sunaktan kaçtı.”<sup>10</sup>

Bu alıntıda ise Laokoon’un rahip elbiselerinden bahsedilmekte ama acıdan haykıranın kendisi değil çocukları olduğu anlatılmaktadır. Elbette şiirde elbiseleri ile tasvir edilen Laokoon, heykelde çıplak olarak hakkedilecektir. Lessing, eğer heykelde de elbiseleri içinde tasvir edilseydi Laokoon’un bedenindeki acıdan ortaya çıkan kıvranırları göremeyecektik der. Sanat dalları arasındaki yöntem ayrılıklarından biri bu şekilde başlamaktadır. Diğerleri ve daha önemlisi yani Laokoon’un şiirde haykırılması sorunsalı içinse Vergilius’a danışmamız gerekiyor.

---

<sup>9</sup> Vurgu bana ait.

<sup>10</sup> Gustav Schwab, **Sagen des klassischen Altertums**, Insel Verlag, Frankfurt am Main ve Leipzig, 2001, s: 600-601

## 1.2. Vergilius'un Laokoon'u

Eski Roma'nın tartışmasız bu en büyük şairi (M.Ö. 70-19) çeşitli efsaneleri birleştirerek İtalya'da ilk yerleşmenin kuruluşunu, Roma Tarihinin akışını ve amacını konu alan devasa destanı Aeneis'de tanrısal yazgı kadar insan yaşamının toplumsal yanlarını da ustalıkla anlatabilmiştir. Homeros ile Vergilius arasında en bilindik şu farka işaret etmekte fayda vardır: Vergilius, Augustus dönemi şairidir ve Roma'ya kahramanlık geçmişi yaratmak ve süslemek için hizmette bulunmuştur. Aeneis de bunlardan en büyüğüdür. Her ne kadar *mythos*'un *vulgatası* olarak görülebilirse de, bu yapıt döneminde okullarda ders kitabı olarak kabul edilmiş hatta Quintilianus, eğitim müfredatında onun eserlerinin temel alınmasını istemiştir. Dolayısıyla Vergilius, Homeros'un tam tersine asıl gücü, zenginliği, kahramanlığı Troyalılar'da göstermeye çalışır. Bu ayrıntı bize lazımdır, çünkü önceden de söz edildiği üzere Laokoon karakteri Homeros'da değil, Vergilius'da geçer. Buradan hareketle Lessing'in, Laokoon üzerinden etik ve/veya estetik çatallanmayı dile getirmesinden önce Laokoon ve oğullarının şiir ve plastik sanatlarda nasıl işlendiğine göz atalım.

Vergilius'un Aeneis II, 199-224 arasında yer alan bölümde Laokoon şöyle temsil edilmiştir: (Wilhelm Cosack'ın Latince'den Almancaya tercümesi):<sup>11</sup>

“Ve işte artık orda bu zavallıları ne korkunç bir sahne beklemekte,

En coşkun ruhları dehşete düşürecek cinsten.

Laokoon, orada sunağın hemen yanında merasime hazır,

Poseidon'a boğa kurban edecek, ulu Tanrının alnına yazdığı karayazıdan bîhaber.

Bakın nasıl da Tenedos'un kabarttığı kocaman dalga usulca şişerek

-Anlatırken bile tüylerim ürperiyor- bir çift kocaman yılanı taşıyor.

Çöreklene çöreklene büyüyorlar ve kıyıya yanaşmaya çalışıyorlar.

Gövdeleri dev gibi kabarmış, sırtları kanla şişmiş; dalgaların arasından

Yükseliyorlar. Arkalarında deniz, sabanla yarılmış toprak gibi evlek evlek.

---

<sup>11</sup> Aksi belirtilmedikçe çeviriler bana aittir.

Tüm bedenlerini kıvrıla kıvrıla toplarlarken  
Sular kaynayıp taşarcasına köpürüyor ve işte artık kıyıya geldiler.  
Yanan gözlerinden adeta alevler fişkırıyor, kan bürümüş kıpkırmızılar.  
Tıslayarak parıldayan dilleriyle yalanırlarken yüzleri apaydınlık,  
Herkesin kanı donmuş sağa sola kaçıırken yılanlar ısrarla,  
Laokoon'un üstüne doğru gidiyor; her biri o narin sunağın yanındaki  
Oğulların bedenlerine sımsıkı dolanıyor, bir yandan da  
Oburca sokup bu bahtsızların uzuvlarını koparıyorlar.  
Ardından oğullarına yardıma gelen babalarını sıkıca kavrayıp  
Hızlıca iki kat dolanarak ayaklarını yerden kesiyorlar,  
Artık onu da sarıp sarmaladılar işte, o pullu sırtları kıvrılıp  
Boynunu çepeçevre kuşatarak kafalarını havaya kaldırdılar  
Elleriyle yılanların boğumlarını çözmeye çalışıyordu ama nafile  
Ağzından her yere köpükler yayılıyor ve tüm giysisi kana bulanıyordu  
**Ve göğe doğru öyle korkunç haykırdı ki,**<sup>12</sup> sunağın yanında kanlar içinde  
Böğüren boğa gibi; o bile korkup kaçtı tam öldürmemiş bağları  
Boynundan boşandı.”<sup>13</sup>

Görüldüğü üzere Vergilius'un Laokoon anlatımında baba, korkunç bir biçimde haykırtılmıştır. İlk defa tanık olduğumuz bu durum Lessing için son derece önemlidir. Çünkü 1506 senesinde keşfolunan Laokoon heykelinde bu haykırma tasvir edilmemiştir. Laokoon'un ağzı açık dahi değildir. Bunu fark eden Winckelmann, Lessing ile yaklaşık aynı dönemlerde ancak ondan önce olmak kaydıyla Laokoon'u sanatsal bir malzeme olarak ele alır ve o güne dek derli toplu klasik bir sanat tarihi yazılmamışken antik sanatın organik bir şekilde gelişip

---

<sup>12</sup> Vurgu bana ait.

<sup>13</sup> Hugo Göring, **Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden**, yayına hazırlayan ve önsözlerle gözden geçiren Hugo Göring, c: 10, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, Stuttgart, t.y., s: 4

büyüdüğünü ve ardından düşüşe geçtiğini gösteren yazılar kaleme alır. Bu sebeple Laokoon temasını meşhur eden ve üzerinde bu kadar durulmasını sağlayan Winckelmann'dır diyebiliriz. Lessing'in Laokoon'u yazmasına da bir nevi sebep ve kışkırtıcı unsur olan bu dehâyı ve düşüncelerini daha yakından tanımak Lessing'in Laokoon'unda işlediği ana sorunsalın oluşmasına dair bazı ipuçları sunacaktır.

### 1.3. Vergilius'dan Winckelmann'a

Vergilius'un yukarda alıntılanan Laokoon bahsinin kaynaklık ettiği şiir ile plastik sanatların karşılaştırılması düşüncesinin aslında daha öncesi de vardır. Bunları Laokoon odağında birleştirmek imkansızdır; çünkü zaten 1506 senesinde keşfolunan Laokoon heykel grubunun Winckelmann ve Lessing dönemine gelinceye dek topu topu 250 senelik bir geçmişi vardır. Ama eğer bunu sanatların karşılaştırılması yahut mücadelesi biçiminde genele yayarsak ister istemez Platon ve Aristoteles'in sanat ve şiir görüşlerine de yer vermek gerekecektir. Bu konu, Lessing'in sanat anlayışını oluşturmasında büyük bir pay sahibi olduğu için ilerde daha etraflıca ve müstakil bir alt başlıkta ele alınacaktır.

Platon öncesi dönemden ise M.Ö. 556 – M.Ö. 469 yılları arasında Antik Yunanistan'da yaşamış Keos'lu Simonides'i anmadan geçmemek gerekir. Simonides'in “resim dilsiz bir şiirdir, şiir ise konuşan bir resim”<sup>14</sup> sözü Lessing'in Laokoon metninde ele aldığı ve ısrarla karşı çıktığı noktalardan biridir. Burada sanki resim ile şiir öz ve ortaya çıkış itibariyle birbirinden farklı değillermiş de sadece yüzeysel, basit bir özellik bakımından ayrılıyorlarmış gibi bir durum söz konusudur. Lessing bu çerçevede yani şiir ile plastik sanatların birbirine benzemesi düzleminde ele alınan her sanat kritiğine karşı çıkacaktır. Simonides'in bu sözü, çok daha sonraları gene Lessing'e yakın bir dönemde hem de Almanya'da Schlegel tarafından

---

<sup>14</sup> Hugo Blümner, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 3

daha farklı bir sanat dalı bağlamında mimari için “*gefrorne Musik*”<sup>15</sup> yani dondurulmuş müzik yakıştırmasıyla dile getirilecektir.

M.Ö. 50 yıllarında yaşadığı bilinen Horatius ise bu bağlamda anılması gereken bir diğer şairdir. *Ars Poetica* adlı eserinde dile getirdiği *ut pictura poesis* (resim gibi şiir) ifadesi Lessing dönemine gelinceye dek kullanılagelmiş bir sanat dövizidir. Romalı bu büyük şair, resim ile şiir arasında söz ve renk kullanma gücünden başka derinlemesine bir fark göstermez. Fakat şiirin resim gibi olduğunu, kimi resimlere uzaktan bakmanın anlamak için yeterli geldiği, kimilerine ise yakından ve hatta ışıktaki bakmanın bile yetmediği gibi şiirde de anlamak için kimini bir sefer okumanın yeterli geleceğine, kimi şiirlere ise on defa dahi okumanın yetmeyeceği<sup>16</sup> saptamasında bulunur.

Laokoon heykel grubunun keşfinden sonra Winckelmann’ın kendine özgü Laokoon yorumuna kadar Avrupa kültür coğrafyasındaki şiir ile plastik sanatların karşılaştırılmasına değinen düşünürlerin belli başlı olanları ise şunlardır:

**Ludovico Dolce (1508-1568):** Yakın tarihlerde sanatta, şiir ve plastik sanatların iç içe geçmesi, sınırlarının silikleşmesinden kaynaklanan karmaşa Lessing’den iki yüz sene önce yaşamış Ludovico Dolce’nin “*Dialogo della Pittura*” eserine kadar dayanmaktadır: ressam, çizgileri ve renkleriyle herhangi bir ahşap yahut duvar ya da tuval üzerinde gözünde canlandırdığı şeyleri aynen taklit eder. Şair ise bunu kelimelerle yapmakla kalmaz aynı zamanda ruhunda doğan ilhamları kullanır. Yazar ressamdır, şiir ve öykü de ressamlıktır. Keza yaratıcı muhayyilenin tüm eserleri de bu türdendir. İşte bu yüzen iyi bir şair aynı zamanda iyi de bir ressamdır!<sup>17</sup> *Dialogo della Pittura* eserinde yazar, Raffaello, Michelangelo und Tiziano’yu buluş, tuvale dökme ve renklendirme yönünden inceler.

---

<sup>15</sup> A.y.

<sup>16</sup> A.g.e. s: 8

<sup>17</sup> G. E. Lessing, **Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden**, yayına hazırlayan ve önsözlerle gözden geçiren Hugo Göring, c: 10, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, Stuttgart, t.y. , s: 5

**James Thomson (1700-1748):** Bu yazar 1726 senesinde yazmış olduğu *Mevsimler* adlı manzum eserinde, kendinden önceki yazarlara ciddi bir tavır alarak şiirle doğa tasvirleri yapmıştır. Tabiatın gerçekliğine bu suretle erişilebileceğini savunan Thomson tasvirlerini poetik güzellik olarak adlandırmıştır. Almanya’da da hemen İngilizceden çevrilerek basılan eser büyük bir beğeniyle karşılanmıştır. Lessing, henüz Laokoon’un ortaya çıkmasına on sene varken 1756’da Thomson’un piyeslerinin toplu eserine yazacağı önsözde şöyle der: “Tüm görünür doğa onun için bir tablo; birbirini kovalayan mevsimlerin tüm kendine özgü güzelliklerini birer sahne gibi art arda döşemiş, ya da birbirine ulamıştır.”<sup>18</sup> Thomson’un Almanya’daki etkisi o kadar hızlı ve çok olmuştur ki, Albrecht von Haller aynı teknikle *die Alpen* (Alpler) adlı şiirini yayınlamak için geniş doğa tasvirlerine yer verecektir. Öte yandan Ewald von Kleist ise 1749 senesinde *die Frühling* (İlkbahar) şiirini yazarak benzer betimlemelerde bulunacaktır.

**Joseph Spence (1698-1768):** Bu İngiliz düşünür, şiir mevkinde olanın her zaman kaynak olarak plastik sanatları görmesini önerdiği için Lessing’in eleştirisi oklarına hedef olur. İşbu çalışmanın bir kaç yerinde özellikle **Homeros Üzerinden Eski-Yeni Karşılaştırması** başlığında detaylı bir şekilde bahsedilmiş olan Spence, Caylus’un plastik sanatların şiire öykünmesi gerektiği düşüncesine karşı, şiirin resme öykünmesini, kaynağını ondan almasını önermiştir. Her iki düşüncenin de yanlış olduğunu Lessing bu eserinde bize göstermiştir. Lessing’e göre Spence, şiir ve resmin kavrayışını yanlış anlamıştır ve kimi meselelerde tuhaf açıklamalara gitmiştir. Özellikle de dinin, antik dünyadaki plastik sanat icracısına belirli bir sınırlama getirdiği gerçeğini atlamıştır. Ayrıca bir şairden o kadar çok şey talep etmiştir ki onları sadece bir ressam yerine getirebilir. Alegorik ve poetik simge arasındaki farktan haberi yoktur.<sup>19</sup> Ayrıca ona göre plastik sanatlar ile şiir sanatı, ta eskilerden beri birbirlerine bağlıdır ve hatta el ele almaktadırlar. Ne şair ressamı gözden kaybetmiştir ne de ressam şairi. *Polymetis* (1747) eserindeki iddiasına göre resimde

---

<sup>18</sup> G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 20

<sup>19</sup> G. E. Lessing, **Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden**, yayına hazırlayan ve önsözlerle gözden geçiren Hugo Göring, c. 10, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, Stuttgart, t.y., s: 9

yahut heykelde temsil edilmediği müddetçe hiç bir şey şiirde yeterince tasvir edilemez.

**Graf Shaftesbury (1671-1713):** Aydınlanma Dönemi'nin İngiliz kökenli bu düşünürü ise "*Idee des historischen Gemäldes, oder der Tabulatur von dem Urteil des Herkules, nach dem Prodikus (1713)*" eserinde sanatçının özellikle de ressamın yarattığı eserde seçmesi gereken an üzerine yazılar kaleme almıştır. Bunlardan bir tanesine örnek verilecek olursa Herakles'in seçim ânıdır. Yani kahramanın hayatında nasıl bir yol tutacağına binaen Tanrıların karşısında vermiş olduğu sınav. Bu sahnede dört ânın olduğunu söyler Shaftesbury. Bunlar: 1) İki tanrıçanın Herkules'e seslenmesi, 2) Tanrıçaların aralarında kavgaya tutuşması, 3) Kavganın sonuçlanıp da Erdem'in ağırlığını koyması, 4) Herkules'in son tahlilde tamamen Erdem'le birlik olarak zafere varması, kazançlı çıkması.<sup>20</sup> Shaftesbury, bu sahnelerden sadece üçüncüsüne, ressam için „tablosunu yapabilir“ iznini verir. Çünkü bu sahne ona göre ana temanın anlatıldığı en uygun momenti barındırmaktadır. Oysa Lessing, Laokoon eserinde ressamın yahut heykeltıraşın en zirve noktayı seçmemesini ve bunun gerekçelerini uzun uzadıya anlatmıştır.

**Denis Diderot (1713-1784):** Lessing'i Mendelssohn dışında hiçbir yazar Denis Diderot kadar Laokoon'un sanatsal yönü bakımından etkilememiştir. Önceleri anonim olarak basılan "*Lettre sur les sourds et muets (1751)*" eserinde Fransız yazar şunları söyler: resim ve şiir asla benzer mevzuları aynı tarzda ele almazlar. Sözcükler ile mimiklerin farklılığından ötürü biri göze hitap ederken diğeri kulağa hitap etmektedir. Öykünmenin her türlüşünün kendine has karakteristiği olduğu için geniş bilgili ve keskin zekalı birisinin bunları kendi aralarında karşılaştırmasını arzu etmişimdir. Bir şairin üslubu-belagati bir başka şairinkiyle aynı kefeye konulup karşılaştırılabilir. Fakat şiir, resim ve müzik bize sadece ortak üsluplar, benzerlikler sunar. Bu üslupları, her müzisyen, her ressam, her şair ayrı ayrı işlediği gibi aynı temayı ortaya çıkardıkları da vakidir. Sanatkarlar bu temanın ardından yüzeysel ifade araçlarını kalıba döker ve en sonunda bu araçlar arasında kesin bir benzerlik olup olmadığını araştırır.

---

<sup>20</sup> G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 24



Yukarda da belirtildiği üzere sanatların içsel birliği ve şekilsel farklılıkları böyledir. Diderot, ardından sanat eleştirisinin temel problemlerinden birini Vergilius'un Aeneis I-126'daki Neptun'un başını dalgaların arasından çıkardığı sahneyi örnek vererek açıklar: ressamın bu anı tasvir edememesi nasıl açıklanabilir? Tanrı'nın başı, kafası uçurulan bir insan başı gibi görüneceği için şiirdeki dalgaların arasından beliren bu heybetli kafa, resim tablosuna döküldüğünde kötü ve çirkin bir etki yaratmaz mı? Hayal gücümüze bir anda harikulade doğan şey, gözümüzün önüne koyulduğunda nasıl hoşnutsuz ve kötü bir suret oluşturur? Bu güzel tabiat, şair ve ressam için bir ve aynı şey değil midir?

Diderot başka bir örnek daha vererek açıklamasına devam eder: ölüm halindeki bir kadın örneğinde her üç sanatın da ifade tarzındaki farklılıkları görebiliriz. Ressam ölüm anının sadece bir anını temsile gidebilir, şair gibi ölümün pek çok belirtisine yoğunlaşamaz; işte bu yüzden ki ressam en etkili ve en vurucu anı tercih edecektir. Diderot ardından resimde çekilmez ve dayanılmaz olabilecek bir tasvirin şiirde hayranlık uyandırabileceğini söyler. Bunun sebebi şeyleri, hayal gücümüzün gözlerimizden daha az sakıncalı bulmasıdır. Buna bir başka örnek de Odysseus'un arkadaşlarını yutan dev Polyphemos'un görünüşünün resimde iğrenç ve dayanılmaz bulunacağıdır.

Bu düşüncelerini Diderot daha etkili ve daha derinlemesine Lessing, Laokoon'unu yayınlamadan bir sene önce 1765 deki "*Essai sur la peinture*" adlı eserinde işleyecektir. Almanca Goethe'nin kazandırdığı bu eser alman sanat eleştirmenlerini büyük ölçüde etkileyecektir. Kitabının dördüncü bölümünde şunları söyler: ressam tarihçileri okumalı, şairlerle beslenmeli ve onların tasvirleri üzerinde durmalıdır. Ressam, şairin "*vero incessu patuit dea*" tasvirini kendi içinde üretmenin yoluna bakmalı, gene şairin "*summa placidum caput extulit unda*" tasvirini de sanatçı yeniden yorumlamalıdır. Ondan ne aldığını ve geriye ne bıraktığını hissetmelidir, en hassas ve en güçlü tutkuları tanımalı ve onları yüzünü buruşturmadan verebilmelidir. İşte Laokoon böyle bir acı çekmektedir; tepeden tırnağa muazzam bir acı içinde olmasına rağmen yüzü buruşuk değildir. Tüm açıklığı içersinde Diderot, sanatın birinci kuralını, güzellik zorunluluğunu formüle etmektedir: yüz her türlü şeyin

karşısında dahi güzel bir karakter göstermelidir. Tutkular güzel bir yüzde daha kolay resmedilir; çok olağanüstü bir şekilde resmedilirse korkunç olmaktan başka bir şeye yaramayacaktır bu. Aynı derecede önemli olan diğer cümlelerinden birinde “bir sanatsal kompozisyon zinde idrak sahibi her kimse tarafından anlaşılmalıdır, açık ve sade olmalıdır: bir tane bile aşırı ve lüzumsuz teferruat barındırmamalıdır. Tema bir ve tek olmalıdır. Ressamın tek ânı vardır ve bu tek an ona iki eylemi iki an olarak işleme imkanı vermemektedir. Ne hakikat ne de belirli bir ilgiye mensup olmayan bazı haller vardır ki bunlar artık mevcut olmayan ânı anımsatmaya yahut onun izinden gitmeye yönelik bir çağrıda bulunurlar [...] Her olayın birçok anı vardır ki daha önce de söylediğim gibi sanatçı sadece bir tanesini, devam müddeti sadece bir anlık zamanda hapsolmuş olanına sahiptir. Yani acı ve kederin, ardından da sevincin hakim olduğu bir yüzde halihazırdaki duygulanımı, geçip gitmiş olan duygulanımın izleriyle harmanlayacak olsa, ressam, seçtiği momentte, vaziyette, karakterde, eylemde geçip gitmiş olan momentin hala mevcut bulunan izlerini barındırmalıdır. Laokoon prensipleri de bunlardır işte.” Ardından bir alegori ile devam eder: hiçbir suretle ne bir ululamada ne de bu neviden durumlarda gerçek bir hadise ile alegorik olanın karıştırılmasına dayanmam. Tam burada Rubens’in hayranlarının homurtularını duyar gibiyim: peki ya iyi bir zevk ve gerçekliğin kendisi bana gülünç gelecek olursa.

Diderot böylelikle Rubens ve Pigalle’nin alegorik tablolarını eleştiriyordu. Diderot’un düşünceleri ile Lessing’in düsturları arasındaki ilişki aşağıdaki şu cümleler ile tamamen aşıkardır: bir portre üzgün, karanlık, melankolik ve ciddi hatlar barındırabilir tabii eğer bu durumu geçici değil kalıcıysa. Fakat eğer herhangi bir asalet yahut hakikat barındırmayan gülen bir portre ise budalaca olacaktır. Gülmek geçicidir, insan ara sıra güler, sürekli gülmez.<sup>21</sup>

Diderot’un düşüncelerinin Lessing üzerindeki etkisi inkar edilemezdir. Öte taraftan Laokoon ile ondan on sene sonra yayınlanacak olan Diderot’un “*Pensees detachees sur la peinture, la sculpture, l’architecture et la poesie*” adlı eseri birebir örtüşecektir. Fakat şunu kabul etmek gerekir ki Diderot, 1776 senesine kadar

---

<sup>21</sup> G. E. Lessing, **Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden**, yayına hazırlayan ve önsözlerle gözden geçiren Hugo Göring, c. 10, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, Stuttgart, t.y., s: 6-7

Lessing'in eserlerinden bihaberdir. Yani Laokoon'un basılmasından 10 sene sonraya dek. Yukarda Hugo Göring'in Laokoon edisyonundan yer verilen paragraflarda görünmektedir ki Lessing ve Diderot nerdeyse aynı sayılacak kadar benzer düşüncelere sahiptirler ve resim ile şiirin karıştırılmasına karşıdırlar. Özellikle canlandırma anının her iki düşünürde de aynı cümleler ve fikri düzlemde ifade edilmesi Lessing'in Diderot'dan etkilendiğine dair bir örnek teşkil edebilir.

**Graf Caylus (1692-1765):** Joseph Spence gibi aynı yanılgıya Fransız sanat bilimcisi Caylus da düşmüştür. Daha önce de değinilen "*Tableaux tires de l'Iliade (1757)*" eserinde, şairlerin sahasının ressamlar için ideal bir kullanım alanı ve denektaşı olduğu belirtilmiştir. Böylece şairler arasındaki hiyerarşi de resamlara yahut heykeltıraşlara sunduğu tablo sayısınca belirlenmelidir. Ona göre ressam, kendi tabloları için en elverişli temayı Homeros'un şiirlerinde bulmalıdır. Resimlerin tesis ve teşkilinde Caylus, çelişki ve hatalara düşmüştür, özellikle de bahis soyut varlıkların ve olayların temsil edilmesi olduğunda. Kendince tavsiye ettiği tablolarda şairin ressama özgü yeteneğinden en ufak bir iz dahi bulunmaması gerekiyordu. Oysa şiirdeki poetik bir tablo, kesinkes somut bir resme dönüştürülebilecek tual tablosu değildir. Zaten ressam için genellikle mükemmel bir poetik tabloyu, süre giden bir eylemi içerdiğinden ötürü temsil etmesi imkansızdır. Resim cisimlerle, şiirse eylemlerle uğraşır. İkisi de bunları kendi araçları ile ele alırlar. Bu yüzden resim, olayları yalnızca somatik düzlemde göstermeliyken şiir somut şeyleri yalnızca olaylar düzleminde canlandırmalıdır. Şiirdeki resme özgü tasvirsel yönelim şiirin asli görevini ıskalamaktadır. Homeros asla böyle bir yol tutmamıştır. Çünkü o sanatında en küçük bir sınır aşımına izin vermemiştir, hatta Akhilleus'un kalkanında bile daha önce söz edilen yolu tutmuştur. Homeros somatik güzelliğin tasvirinde bile bir örnek teşkil eder. Yani o, başka şairlerin fazlasıyla itibar gösterdiği tasvirlerle tenezzül etmemiş birkaç sıfatla yetinmiştir. Şiirinin sade güzelliği ve tesiri bundan ileri gelmektedir. Caylus'un istediğinden tamamen başkadır Homeros'u antik sanatçılar için örnek kılan şey. O, onlara ilham vermiş, yol göstermiştir. Çirkin olanı bile, yüksek bir değerlendirme ve yargılama eşliğinde şiir için kullanmayı bilmiştir, öyle ki onlardan gülünç ve korkunç değişik duygulanımlar meydana gelir. Buna karşılık ressamlık, çirkin olanı asla güzel sanat olarak kullanmaz aksine yalnızca taklit edici

bir beceriklilik olarak temsil eder. “İğrenç olan, şair tarafından sonsuz bir özen ve dikkatle, ressam tarafındansa hiç kullanılmaz.”<sup>22</sup>

**Johann Joseph Breitinger (1701- 1776):** Bu Alman şair ve sanat kuramcısının 1740 senesinde yazmış olduğu *Critischer Dichtkunst* adlı eseri Almanya’da sanat düşüncesini köklü bir şekilde etkilemiştir. Bu eserinde Breitinger şiir sanatının İngiliz edebiyatındaki gibi olmasını önermiş, poetik tabloya özel bir önem atfetmiştir.

„Poetische Malerei (şiirsel resim, şairane ressamlık) ifadesini çok daha geniş bir çerçevede, şiirsel tabloların sanat içersinde en üstün aykırılıktaki güzelliğın ifadesi olarak algılıyorum. Onun sayesinde nesnelere, en büyük berraklık içersinde açıklığa kavuşuyor, sanki hemen karşımda, gözümün önündeymişçesine ruhum adeta büyüleniyor. Bu kadarla da kalmıyor. Bu sayede onun en seçkin örneklerinde ifade ve yorumlamanın yanında poetik öykünme ve şiirsel yaratının bütün uğraşını, sırlarını, hünerini kapsayarak birbirine bağlayışını farkediyorum. Tüm şiiri işte şimdi kusursuz ve aşkın bir resim örneği olarak kabul edebiliriz.“<sup>23</sup>

Görüldüğü üzere şiirle resmin karıştırılmasından ortaya çıkan belirsizlik gittikçe yerleşmeye başlamaktadır. Breitinger sadece bu kadar kalmaz ve bu iki sanatı birbiriyle benzeştirecek pek çok özellik olduğunu ama ayıracak sadece bir unsur olduğunu yazar ve bunu da ressam renkleri, fırçasını ve tuvalini kullanır; şair ise sözcükleri diyerek yüzeysel bir tespit yapar.

**Johann Jacob Bodmer (1698-1783):** Breitinger’in *Critischer Dichtkunst* adlı eserinden sadece bir sene sonra Bodmer „*Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (1741)*“ (Şairin Şiirsel Tabloları Üzerine Eleştirel Düşünceler) adlı eserini yayınlar. Poetik tablo bahsine dair Breitinger’den farklı bir düşünce getirmez. Hatta daha da ileri giderek gerçek resimle, poetik resim arasında bir fark olmadığını söyler. Yalnız bu iki sanat adamının da iki ortak özelliğı vardır.

---

<sup>22</sup> A.g.e., s: 11

<sup>23</sup> G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 54

İkisi de sanatları ayırmıştır ama sadece kullandıkları materyallere göre, daha ileri gidip Laokoon'daki gibi derinlemesine incelemede bulunmamışlardır.

**Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762):** Estetik kavramının fikir babası ve onu bir düşünsel çerçeveye ilk kez oturtan ve onu bir disiplin haline getiren bu Alman düşünür, 1750 senesinde yazdığı *Aesthetika* adlı eseriyle ünlüdür. Baumgarten'in estetiği de tabiatın taklidi üzerine kuruludur ve bu taklidi Aristoteles'den devşirilen bilgilerin ötesine geçemez. Baumgarten, sanatların sınırlarına, alanlarına aralarındaki farklara dair hiç bahsetmez.<sup>24</sup> O, estetik tarihi açısından ve dönemin pek çok düşünürüyle sıkı bir ilişki içinde olduğundan, Kant ile olan tartışmalarından ötürü önemlidir. Baumgarten'in estetiği genellikle şu tanımda özetlenmektedir: *Schönheit ist sinnliche Vollkommenheit.* (Güzellik duyulur-hissedilir mükemmeliyettir.)<sup>25</sup> Estetik onun için doğru olanın [*das Wahre*], güzel olanın [*das Schöne*], iyi olanın [*das Gute*] mükemmel bilgisiydi. Baumgarten'a göre estetiğin görevi duyulur algılamamanın mantığıydı. Bu algılama, ona göre aklın bir alt basamağından, mantıklı düşünmeden sadece anlamlı olma derecesiyle ayrılan dağınık ve muğlak [*verworrene*] malumattan başka bir şey değildi. Eğer daha yüce varlıklar olmasaydı -örneğin Tanrı- aklın sınırları dahilinde olurdu. İnsanda duyumsallık anlamlı düşünmeden ayrılan bir basamaktır. Duyusal malumat içersindeki mükemmellik, algılanan hislerin daha yüce ya da daha doğru bir mantığın yasaları sayesinde uyum içersinde bulunan düzenli bileşkesidir. Kant bu düşünceye „güzellik, hayal gücünün algılama yetisine yönelik maksada uygun [*pratik*] ilişkisidir“<sup>26</sup> diyerek karşı çıkacaktır.

**Christian Friedrich von Hagedorn (1713-1780) :** „*Resim Üzerine Düşünceler*“ (Betrachtungen über die Malerey - 1762) eseri ile bilinen aydınlanmanın bu büyük şairi, şiir sanatının yasalarının ressamlık için de geçerli olduğunu düşünür. Horatius, *Ars Poetica*'sını şairler için olduğu kadar ressamlar için de yazmıştır. Öte yandan Vergilius'un Laokoon'unun, Rodoslu heykeltıraşların heykelinin bir kopyası olduğunu da söylemesiyle Lessing'in ister istemez eleştiri sınırları içersine girmiştir.

---

<sup>24</sup> A.g.e., s: 56

<sup>25</sup> Günther Jacoby, **Heders und Kants Ästhetik**, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig, 1907, s: 43

<sup>26</sup> A.g.e., s: 44

Öte yandan Hagedorn „Ovidius’un şiirlerinde ressamın öğretici bir çok tablo bulabileceğini de işaret eder“.<sup>27</sup>

**Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) :** Winckelmann’a bu çalışmada özel bir yer ayrıldığı için bundan sonraki **Winckelmann ve Laokoon** başlığında etraflıca değinilecektir.

**Moses Mendelssohn (1729-1786):** Kuşkusuz Laokoon’un ortaya çıkmasında Moses Mendelssohn’un yardımları da büyüktür. Sadece Lessing ile mektuplaşmaları yahut yazılarını kaleme almak gibi kişisel katkısı değil aynı zamanda Hugo Blümner’in de dediği gibi yazılarıyla Lessing’in bu ihtişamlı eserine temel teşkil edecek fikirleri de yadsınamaz. Çünkü Mendelssohn’un bu yazıları olmasa Laokoon belki yazılamayacak, ya da böylesi bir forma kavuşamayacaktı. Mendelssohn’un bu felsefi yazısı “*Güzel Sanatların ve Bilimlerin Kaynakları Üzerine Düşünceler (1757)*” (Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste) adlı ikinci kısmı daha sonraları değiştirilmiş bir başlıkla “*Güzel Sanatların ve Bilimlerin Temel Prensipleri Üzerine*” diye yayınlanmış eseridir. Mendelssohn, bu eserinde Aristoteles’in doğayı taklit öğretisini yıkmıştır. Wilhelm Dilthey’in dediği gibi Laokoon’un genel problemiği daha önceden keşfedilmişti, temel düşüncesi daha önceden bulunmuştu: plastik sanatların alanı fiziksel somut bir saha içersine konulmuştu; şiirin alanı da kronolojiydi ve kendi içinde ahenklerle sağlanan bir dizi sıra içinde bulunurdu. Araştırmalarının gerçek varlığının delili Lessing’in kendisine özgü teorisinin altyapısını ön plana taşımaktadır. Peki, neydi bu? *Harris ve Mendelssohn o güne kadarki mevcut düşüncelerden oldukça yanlış sonuçlar çıkarırlarken, Lessing o düşünceler üzerine plastik sanatların ve şiirin üslup yasalarını bina etmiştir*<sup>28</sup> ve bu sayede onlara büyük bir verimlilik kazandırmıştır. Bu da onu, Aristoteles’ten sonra sanatların özellikle de şiirin ikinci yasa koyucusu kılmıştır.

<sup>27</sup> G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 66

<sup>28</sup> G. E. Lessing, **Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden**, yayına hazırlayan ve önsözlerle gözden geçiren Hugo Göring, c. 10, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, Stuttgart, t.y., s: 10

Dönemin sanat anlayışına dair söylenebilecek elbette çok şey var. İngiliz ekolünden Webb, Harris, Richardson yahut Fransız ekolünden Fresnoy, de Marsy, Dubos gibi şair ve sanat kuramcılarına da yer vermek gerekir bu sebeple. Fakat özellikle Laokoon teması üzerinde durmak istediğimden bu kadarını yeterli gördüm. Sonuç itibariyle bir yargıya varacaksak eğer, şiir ve plastik sanatları Lessing'e gelinceye dek Diderot hariç hiç kimse titizlikle ele almamış ve onların birbirine karışmaması için uğraşmamıştır. Lessing'in şiiri öğretme ve bilgilendirmenin bir yolu olarak kullanması gibi pak bir düşüncesine, kilisenin ve Roma'dan devralınan sembolizmin resimde kullanılarak öğretmeyi hesaplayan inancı ters düşmektedir.

#### 1.4. Winckelmann ve Laokoon

1717-1768 yılları arasında yaşayan Johann Joachim Winckelmann'ın tüm otoriteler tarafından klasik arkeolojinin ve sanat tarihinin kurucusu olduğu kabul edilmiş bir gerçektir. Eski Yunan ve Roma eserlerini incelemiş ve onlar hakkında belirli bir metot takip eden kuramsal yazılar kaleme almıştır. Özellikle Roma'daki *Belvedere Apollon Heykelini* sayfalar dolusu bir tasviri vardır ki okuyanın gözünde sadece o heykel değil aynı zamanda o dönem ve o dönemin yaşantısı da canlanabilmektedir. Oradaki bir cümle buna çok iyi bir örnektir: “*Bu heykeli görünce, elleri altında heykeli can bulup hareket eden Pygmalion gibi hayretle karışık bir hayranlık içinde kendinden geçecek, maddeden vücudu bir ruh gibi göreceksin.*” Winckelmann'ın bu yazdıkları sadece aşırılığa kaçan bir Antik dönem hayranlığı olarak görülmemeli, ifadelerindeki zenginlik ve heykeldeki her bir dokunuş her bir yontuyu ciddi bir titizlikle yorumlayışındaki estetik kaygı da fark edilmelidir. Goethe, Eckermann ile konuşmalarında 16 Şubat 1827 tarihli yazısında Winckelmann için şöyle der:

“[Winckelmann'ın] yer yer tereddüt içinde bocaladığı göze çarpar, ama onun büyüklüğü daima bir şeyler göstererek bocalamasındadır. Onu Kristof Kolomb'a benzetebiliriz ama henüz yeni dünyayı keşfetmemiş olan, bu keşfin önsezisini ruhunda taşıyan Kolomb'a. İnsan Winckelmann'ı okurken bir şey öğrenmez ama mutlaka bir şey olur. Meyer, gençliğinde

Winckelmann'dan ilham almamış, onun açtığı yoldan yürümemiş olsaydı bugünkü Meyer olmazdı. İşte kendisinden gereğince faydalanması bilindiği takdirde, büyük bir önderin neler yapabileceğini bir kez daha görmüş oluyoruz.”<sup>29</sup>

Winckelmann da yukarda sözü edilen antik sanatların sadeliğine ve onların en küçük bir ayrıntı en küçük bir dokunuşla ne kadar çok şey anlatılabildiğine hayran kalmış olsa gerek ki Raffaello'nun *Atina Okulu* tablosunda, Platon'un yalnızca parmağını kaldırmakla ne kadar çok şey söylemişliğin ne kadar derin bir ifade edilişin tasvir edildiğine dikkat çeker. Eski sanatlar için Laokoon'un da harika bir örnek teşkil ettiğini söylerken her ne kadar meseleye bu çalışmanın belkemiğini oluşturacak ve üzerinde çok durulacak estetik–etik yarılma getirdiyse de Antik Yunan ruhuna dair çok önemli ve değerli saptamalarda bulunmuştur.

Büyük Alman düşünür Goethe üzerinde bir yetiştirici, eğitici tesiri olan Winckelmann, Grek dünyasına döneminin en hayranlık besleyeniydi. Kont Bünau'dan, Bünau kütüphanesinde kendisi için küçük bir köşe tesis edilmesini rica eden Winckelmann bunu sırf parasızlık ve başka diğer sıkıntılardan ötürü edinemediği antik dönem eserlerini okuyabilmek için yapıyordu. Aynı şekilde antik dönemin ruhuna daha yakından tanık olabilmek için bir an evvel Roma'ya gitmeye can atan Winckelmann bu uğurda “*Voltaire okuyucusu*” kimliğini gizleyerek kiliseyle barışır, hatta panteistliğini saklayarak koyu bir hristiyanmış gibi davranır. Winckelmann ruhu heyecan dolu bir Eski Yunan hayranıydı. Bu yüzden zamanının Grek eserlerine yönelik *antiquarism* ile eğilme furyasına kapılmamış, o ruhun yeniden canlandırılıp canlandırılmayacağını sorgulamıştır. Hatta Bünau kontuna yazdığı mektup bunu daha iyi açıklar:

“Klasik edebiyatın ayaklar altına alındığı metafizik bir çağda, halihazırda iyi kitaplar bu kadar nadir ve pahalıyken, imkanlarım ve yeteneklerim nispetinde kendimi bütünüyle adadığım Grek edebiyatına, çok az değer verilmektedir.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> J. Peter Eckermann, *Goethes Gespräche mit J. P. Eckermann*, yay. haz. Franz Deibel, c. I, Insel Verlag, Leipzig, 1908, s: 342



Öte yandan Vergilius, Dante için neyse, Winckelmann da Goethe için odur. Goethe tıpkı Winckelmann gibi gençlik döneminde Grek edebiyatına hayranlık duyacak ve gene Winckelmann gibi ilerleyen yaşlarında İtalya seyahati yapmak isteyecektir. Fakat İtalya dönüşünde Goethe bu dostuna ve hocasına kavuşma özlemiyle yanıp tutuşurken Winckelmann'ın Roma'da odasında bir dolandırıcı tarafından bıçaklanarak öldürülmesi tüm hayallerini yıkacaktır.

Winckelmann'ın hem çağının sanat anlayışına hakim olması hem de bu alanla yetinmeyip Eski Yunan'a yönelmesi döneminin ruhu için pek yabancı değildir. Rönesans sonrası Aydınlanma ruhu için mutlaka gerekli görülen eskilerin eserlerinin yeniden keşfedilmesi ve buradan devşirilenlerle bireylerin eğitilmesi bu eğilimin baş dayanağıdır. Winckelmann'ın Grek dünyasına biçmiş olduğu görev ve değer de hem başka bir dünyanın arayışına hem de eskilere yönelik dayanılmaz özleme denk düşmektedir.

“Hiç kuşkusuz, çatışan talepleriyle, bir sürü endişeyle parçalanmış ve o nedenle ayak bağı olan ilgileriyle, birçok zihinsel takıntısıyla, modern dünyanın insanları olan bizler için, bu denli büyüleyici bir deneyim, sakinlik ve durgunluk içinde kendimizle bir bütün olma meselesi, antik dönem hayatının basit şartları içinde Grekler için olduğundan çok daha zordur. Bununla beraber zihin-tin, her zamankinden hiç de daha az olmamak üzere bütünlüğe, merkeziliğe gereksinim duymaktadır. Winckelmann'ın daha hayatın başında Goethe'nin hayal gücüne en basit ve asli formuyla, on sekizinci yüzyılda Almanya'nın bu dağınık, düzensiz kıyısına vurmuş Grek sanatının bir parçasında olduğu gibi, kazıdığı da işte budur.”<sup>31</sup>

Winckelmann'ın Laokoon'u ele alışında hemen yukarda alıntılan tespit çok yerindedir. Çünkü onun Laokoon'u ele alışının ve yorumlayışının altında estetik yargı gücünün yanında aynı zamanda idealist bir dünya görüşü de yatmaktadır. Bu bağlamda sanata olan zevk ve ilgiden yola çıkarak Winckelmann'ın Almanlar ve

---

<sup>30</sup>Walter Horatio Pater, *Rönesans*, çev., Ahmet Aydoğan, İz yayıncılık, 1. Basım, 2002, İstanbul, s. 181-182

<sup>31</sup> *A.g.e.*, s: 217

Almanlılık için bir yaşam biçimi, düşünce tarzı ve kültürel bir kök önermesi ileride etraflıca alınacak 18. Yüzyıl Avrupa'sı için de çok önemli bir noktadır. Çünkü Winckelmann, *Resim ve Heykelde Grek Sanat Eserlerine Öykünme Üzerine Düşünceler* (Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst) eserinde Laokoon'u ele alırken şunları söyler:

“Grek sanat eserlerinin en yetkin genel karakteristiği, duruşlarında ve ifadelerinde görünen **asil sadelik sessiz büyüklüktür**<sup>32</sup>. Denizlerin yüzü ne kadar coşarsa coşsun, derinlikleri her zaman nasıl sakin kalırsa, yunan heykelleri de bütün ihtiraslar içinde bile daima olgun ve büyük bir ruh taşırlar. Bu ruh en şiddetli acılar içindeyken Laokoon'un yüzünde vücut bulmuştur. Sadece yüzünde de değil, onun tüm adalelerinden ve bedeninin sınırlarından okunmaktadır acısı. Yüzüne ya da diğer azalarına bakmadan da, karnını acıyla içeri çekişinden de anlaşılmalıdır bu. Demem o ki, bu acı tüm bunlara rağmen yüzde yahut diğer tüm duruşunda hiddetle belli etmemektedir kendisini. Vergilius'un Laokoon'u gibi korkunç şekilde feryat etmiyor: ağzın açıklığı da bunu haklı çıkarıyor, çünkü buradan onun daha çok korkulu ve sıkıntılı bir şekilde iç çektiği görünüyor. [...] Vücudun acısı ve ruhun büyüklüğü figürün tüm noktalarına eşit bir keskinlik ile dağıtılıp paylaştırılmış. Laokoon acı çekiyor, ama Sophocles'in Philoktetes'i gibi acı çekiyor. Onun içinde bulunduğu felaket bizi ruha götürüyor ve diliyoruz ki bu yüce gönüllü adam bu felakete dayanabilsin.”<sup>33</sup>

Winckelmann'ın yukarıda tam olarak alıntılanan ifadeleri Lessing'in Laokoon'u yazmasındaki temel nedenlerden biridir. Çünkü burada Winckelmann Laokoon'un şiirde haykırılıp heykelde haykırılmamasının sebebini etik bir nedene bağlar. Heykelde haykırmayan Laokoon, Winckelmann'a göre aslında Grek dünyasındaki kahramanların ne denli “**asil sadelik ve sakin büyüklük**” içinde olduğunu, yüce bir ruh barındırdıklarını ve haliyle böylesi güçlü kişiliklerin de düşük mizaçlı insanlar gibi bağırıp çağırmayacağını göstermektedir. Çünkü Antik Yunan'daki kahramanlar haykırmak gibi beşeri zaafı gösterecek olsaydı onları örnek almamızın bir anlamı kalmazdı. En güç durumlarda, en bedensel ızdırap halinde bile bir kahraman asla haykırmayacak, gözyaşı dökmeyecek, aşırılığa kaçan bir tepkide bulunmayacaktır. Böylece ondaki bu dış koşullara ve bedensel acılara doğüstü bir şekilde karşı koyup,

<sup>32</sup> Vurgu bana ait.

<sup>33</sup> Johann Joachim Winckelmann, **Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1885, s: 24-25.

ifadesini, mimiğini belli etmeme hali onun ne denli yüce ve kusursuz bir yaratılışa sahip olduğunu öğretecekti bize. Öte yandan Winckelmann'ın Grek eserlerinde kahramanların içinde buldukları hali tarif etmek için kullandığı diğer tanım ise asil sadelik sakin büyüklüktür.

#### **1.4.1. Asil Sadelik Sakin Büyüklük**

Winckelmann'ın antik eserlerdeki kahramanları betimlerken kullanmış olduğu bu tanım çoğu kimse tarafından bile bilinen bir tespittir. Asil sadelik burada, herhangi bir süsleme olmadan yahut yalınkat bir görünüşle kahramanın soyluluğunun gene de ortaya çıkmasına yönelik bir nitelemedir. Ancak bunun yanında somut bir görünüşte soyut bir nicelik çıkarsamasıdır da bu ayrıca.

Öte yandan sakin büyüklük saptaması da, kahramanın görünüşündeki dinginlikten ne denli yüce bir ruha sahip olduğuna dair bir çıkarsamaya götürür bizi. “*Denizlerin yüzü ne kadar coşarsa coşsun, derinlikleri her zaman nasıl sakin kalırsa, Yunan heykelleri de bütün ihtiraslar içinde bile daima olgun ve büyük bir ruh taşırlar*” ölçütünü Laokoon'a da uygulayan Winckelmann, onun hem yılanların zehirli sokmaları hem de oğullarının yılan burgaçlarının içinde can vermesi esnasında dahi bağırmadan, aşırılığa kaçan bir tepki vermeden bu talihsiz olaya rıza gösterdiği şeklinde yorumlamıştır.

Küçük bir ayrıntı olmasına rağmen şuna da işaret etmekte fayda vardır: Laokoon o korkunç olay başına geldiği esnada Poseidon'a boğa sunmak için sunakta bulunuyordu. Kurban edilen boğanın haykırması, böğürmesi bilinen bir gerçektir. Öte yandan Laokoon'un kurban ederken kurban edilmesi, -çünkü o da Tanrı'ya işlediği günahın ötürü bir nevi kurban olarak alınmıştır- kurban ettiği boğadan farklı bir davranış biçimi geliştirmesini gerektirmekteydi. Burada hayvan ile *animal rationale* arasında bir karşıtlığın da kurulması o dönem şartları ve düşüncesi gereği çok uzak bir ihtimal değildir. Dolayısıyla Winckelmann'a göre insan ruhunun ve insanlık tarihinin en mesut ve huzurlu temsilcileri olan Grekler böyle bir düşkünlük içinde bulunamazlardı. Walter H. Pater, Jacob Burkhardt ve Jules Michelet'nin

eserlerinden sonra Rönesans tarihi için en değerli kaynak olarak gösterilen *Studies in the History of the Renaissance* adlı 1873’de yazdığı kitabında Winckelmann’ı anlattığı bölümde bunu şöyle ifade etmektedir:

“Sakinlik ve durgunlukla birlikte genişlik, merkezilik Helen kültürünün ayırt edici özellikleridir. Böyle bir kültür, kayıp bir sanat mıdır? Kendi çağının mahalli, tesadüfî rengi üzerinden kaybolmuştur ve ölü olan büyüklük ve ihtişam, önemsiz ve bayağı olanla bağlarının koparıldığı her seferde daha büyük görünmektedir. Onu ancak bizim için büyük bir eğitimin yarattığı yansıma, ince ışıktaki görebiliriz. Bu ideali modern hayatın zevksiz, karmakarışık ışığına yansıtabilir miyiz?”<sup>34</sup>

Winckelmann, kendisine göre Laokoon’un sadece ağız kenarlarından ve çehresindeki buruşukluklardan ne denli büyük bir acı içinde bulunduğunu anlamamızı sağlayan böylesi bir yaratıcı tasvir şeklinin tabiatın yaratma kudretini bile aştığını söyler ve bunu da Eski Yunan’daki bilgelik ile sanatçılığın iç içe geçmişliğine bağlar. Bu türden sanatçıların da en önemlisinin Metrodoros olduğunu söyler. Aksi halde hareketleri olgun olmayan, tavırlarında asil sadelik ve sakin büyüklük yansıtmayan eserlere Eski Yunanlıların özellikle *Parenthyrsus*<sup>35</sup> adını seçtiklerini belirtir.

---

<sup>34</sup>Walter Horatio Pater, **Rönesans**, çev., Ahmet Aydoğan, İz yayıncılık, 1. Basım, 2002, İstanbul, s. 216

<sup>35</sup> Johann Joachim Winckelmann, **Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**, G. J. Göschen’sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1885, s: 25.



Tablo 1: Hagesandros, Polydoros ve Athanadoros, **Laokoon Grubu**, Vatikan Müzesi, Roma, i.s. 70 civarı.

## 1.5. Heykelde Laokoon

Laokoon imgesi [baba ve oğullar], Rodoslu heykeltıraşların eserlerine de konu olmuştur. Hagesandros, Polydoros ve Athanadoros adlı üç kişi tarafından tahminen M.S. 1. yüzyılda yapıldığına dair ortak kanaate varılmış bu heykel grubu, Feliks de Fredis tarafından 1506 senesinde Titustherme denilen, Roma Kayseri Titus'un saray hamamı yakınlarında bulunmuştur. Papa II. Julius bu heykel grubunu Vatikan Müzesine yerleştirmiş, Michelangelo tarafından bir sanat şaheseri olarak da takdim edilmiştir.

Yukarıdaki meşhur Laokoon heykelinde de görüldüğü üzere Laokoon kendisini ve çocuklarını saran dev yılanın zehirli ısırığı ile ölümcül şekilde yaralanmış ve son gücüyle bu korkunç canavardan kendini korumaya çalışırken dayanmış olduğu sunağın üzerine çökerken betimlenmiştir. Onun soylu çehresinden suçsuz oğullarının maruz kaldığı makûs talihinden ötürü gömüldüğü derin keder okunmaktadır. Küçük olanı yani hemen sağındaki bu dehşet verici saldırganın kurbanı olmuştur bile: çünkü tüm direnişi sonuçsuz kalmış, sağ kolu felç edilmiş biçimde aşağıya doğru düşmeye başlamıştır ve artık son nefesini vermek üzeredir. Öte yandan solunda kalan büyük oğul erkekliğinin verdiği güçle henüz tam olarak yaralanmamış, yılanlar tarafından tam sarmalanmamıştır, nerdeyse korkunç ölümden kurtulacak gibi görünmektedir: çünkü dehşet içinde gözlerini kendisini feda eden babasına dikmiştir.

Göründüğü üzere Laokoon, şiirde haykırılırken heykelde haykırılmamış sadece yüzünden boyun eğdiği talihinden ötürü çektiği ıstırap okunmaktadır. Oysaki yılanlar tarafından hem sarılarak nefes alamayacak derecede sıkıştırılan ve ısırılan birisi nasıl haykırmadan, nasıl feryat etmeden hissettiği acıyı dile getirmedi durabilir? Tüm tepkisi, nasıl olur da bedeninin kasılmalarından yahut uzuvlarının kıvranımlarından ibaret olabilir ki?

İşte bu sorular, Lessing'in kafasını oldukça meşgul etmiş ve o sıralarda (1755 yılında) Winckelmann'ın da yeni yazıp bitirdiği eseri *Resim ve Heykelde Grek Sanat Eserlerine Öykünme Üzerine Düşünceler* (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)'de karşılaştığı Laokoon

yorumu yüzünden 11 sene sonra kendi kitabını *Laokoon ya da Resim ve Şiir Sanatlarının Sınırları Üzerine*'yi (Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766) yazmıştır.

Elbette o yıla kadar antik dönem şiiri ve sanatlarına yönelik pek çok okumaları ve etütleri vardır Lessing'in. Alman tiyatrosunu, Gottsched'in Fransız üslupçuluğundan kurtarmaya çalıştığı o yıllarda Fransız yazarların eserlerine yönelen Lessing, Denis Diderot gibi dâhi bir düşünürle karşılaşır. O sıralarda yazmış olduğu *Lettre sur les sourds et muets* (1751), sanat dallarının ve sanat eserlerinin karşılaştırmasını yapan çok önemli bir kitaptır. Lessing'i en az Mendelssohn kadar fikri planda etkileyen bir düşünürdür Diderot. Ezcümle Lessing'in, çağdaşlarından tüm bu etkileşimlerinin dışında, Aydınlanma Döneminin de kendine has akıl sınırlarının içine alıp tanımlama getirme, sınıflandırma eğilimi Laokoon'un oluşması için gerekli zemini hazırlar. Hem bu dış şartları hem de Lessing'in içinde bulunduğu durumu daha yakından tanıyıp döneme dair bilgi edinmek için Lessing'in yaşamöyküsüne tezin ekler bölümünde ayrıca yer ayrılmıştır.

## 1.6. İmge ve Yazı İlişkisinde Bazı Kavramlar

Eldeki çalışmanın buraya kadar olan kısmında Laokoon imgesinin şiirde ve heykelde nasıl işlendiği üzerine geniş bir tarihi perspektif sunulmuştur. Gerek antik şair ve düşünürler gerekse daha yeni dönem şair ve düşünürler Laokoon temasını kendilerine özgü *yorumlamışlardır*. Örneğin Winckelmann Laokoon heykelinden hareketle *asil sadelik sessiz büyüklük* gibi bir tanıma varmıştır.

Görünen o ki, yazıyla anlatılan bir imgenin plastik sanatlarda yeniden canlandırılmasında değişiklikler ortaya çıkmaktadır. Vergilius'un haykıran Laokoon imgesi ile heykeldeki haykırmayan Laokoon imgesi buna en güzel örnektir. Burada yazı ve resim arasında *yorumlama* ardından *yorumlayarak canlandırma* paradigmaları belirlemektedir ki, sanat ve estetik terminolojisinde buna *ekphrasis* adı verilir.

*Ekphrasis*, (Grekçe *ek*, dışarı; *phrazein*, anlatmak, göstermek) dar anlamda sanat betimlemesi-tasviri, geniş anlamda ise sözün imgeleme gücü ve canlandırma yetisiyle o objeyi görünür kılarak edebiyat sahası içinde betimleyebilme sanatı anlamına gelmektedir. (Karş: Beohm ve Pfothauer, 1995: 11) Sessiz bir sanat yapıtına dil kazandırıp onu canlandırma ve güncelleştirme becerisi diye de özetlenebilecek bu yeti, yazı ve imge arasındaki ilişki sahası içersindeki en önemli kavramdır. Lessing'in de Homeros'un Akhilleus kalkanını tasvir edişini anlatışında da değinileceği üzere bu örnek *ekphrasis* kavramının vücut bulduğu anlatılardan biridir. Homeros burada kalkanı öyle bir betimleme gücü ile anlatır ki şairin okuyucunun zihninde bu kalkanı en ince ayrıntısına kadar canlandırmaya çalıştığını fark ederiz.

Bir imgeyi, yazı ya da söz ile canlandırma ediminden bahsettiğimizde imgeyi betimleyen veya betimleyerek bir imge oluşturanın söz-dil kullanma gücünü de hesaba katmamız gerekecektir. Çünkü sessiz bir sanat yapıtına dil kazandırıp onu canlandırma ve güncelleştirme esnasında o sanat yapının üretildiği dönemden taşınarak yorumlanan çağa göre yeniden üretilişine ve reproduksiyonuna tanık olmaktayız. Dolayısıyla yukarda da dile getirilen güncelleme-yorumlayıcının içinde bulunduğu zamana taşıma süreci, gerek Latince *repraesentatio* ya da Almanca karşılığı *Vergegenwärtigung* (*etwas deutlich ins Bewusstsein, in Erinnerung rufen*: bir şeyi açık ve belirgin şekilde bilince, duyuma ve hatırlamaya, belleğe çağırma) sözcükleriyle daha bir yakından görülmektedir.

Bu bağlamda *ekphrasis* retorik-belagat sanatıyla da ilişkilidir. Belagat sanatının ele alınışını en açık şekilde Raffaello'nun *Atina Okulu* (bkz: Tablo 2) ile Brueghel'in *Ikarus'un Düşüşü* (bkz: Tablo 3) tablolarında görebiliriz. 16. yüzyıl Rönesans'ında doruk noktasını yaşayan resimden sembolik ikonografiye geçiş eserleri, tabloların üzerine şiirler ve yorumlar yazıldığı bir evredir. Örneğin *Atina Okulu* tablosunda Aristoteles ve Platon'un ellerinin konumunun en anlama geldiği tartışılmıştır. Bu tabloyu, örneğin Winckelmann'ın nasıl yorumladığına bir üst başlıkta değinilmiştir.





Tablo 2: Sanzio Raffaello, **Atina Okulu**, Vatikan, 1509.

Ya da *Ikarus'un Düşüşü* tablosunda şair W. H. Auden, Ikarus'un denize düşüşüne aldırmadan gündelik işlerine devam eden köylüler üzerinden dünyevi ve uhrevi karşıtlığını dile getirmiştir. Üstelik Ikarus'un sadece ayakları görünmesine rağmen. Bunların dışında aynı tabloya dair Thomas Mann'ın Tonio Kröger kısa öyküsünde pek güzel işlediği temaya benzer insanın yaşamak ile sanat ve düşünme uğraşı arasındaki mesafeyi dile getiren yorumlar da yapılmıştır.



Tablo 3: Pieter Bruegel, **Ikarus'un Düşüşü**, Brüksel, 1558.

Kısaca denilebilir ki ekphrastik-retorik sayesinde bir görsel imge, anlatanın bilgi ve yorum katmanları ile alımlayıcının zihninde önce geri çağrılıp sonra ileri taşınarak plastik sanatlar denilen alanın sınırları dışına çıkarılmaktadır. Bu yüzden yıllar geçtikçe bir resim, salt kompozisyon yahut renk bütünlüğünden çıkarılarak bambaşka anlamlandırma yumağı ve yorumlar taşımaya dönüşmektedir.

Görsel bir imgenin sözsel yolla yeniden kurulması aslında epistemolojik bir sorunsalı da gün ışığına çıkarmaktadır: “resim söylenilmeyeni, şiir ise çok anlamlılığı dile getirir.” (Beohm ve Pfothenauer, 1995: 24) Çünkü metafor denilen de görsel bir deneyimin sözsel temsili ya da sözsel bir deneyimin görsel temsilinin naklinden başkası değildir. Fakat bu sorunsal *ekphrasis*'in Latinceye *descriptio* olarak tercüme edilmesindeki anlam kaymasıyla retorik ve sanat teorileri alanındaki anlamlarını kaybederek “matematikçinin imgeyle bağlantılı etkinliğine dönüşür”. (Beohm ve Pfothenauer, 1995: 24) İllüstrasyon sözcüğüne yakınlığında da saklı olan bu anlam kayması, çizgilerden ibaret bezeme formuna bürünmüştür. *Ekphrasis* böylece, sözsel

düzlem ile resmederek görsel kılma işlevinden evirilerek, *descriptio* ile uzamsal düzlemde geometrik görünürlük haline gelmiştir. Gelinen bu noktaya en güzel örnek ise Leonardo da Vinci'nin tablolarıdır.

Öte yandan *ekphrasis* ile birlikte anılması gereken bir diğer kavram da *enargeia*dir. Retoriğin birincil bileşenlerinden biri olan *enargeia* kavramı, açıklık, belirginlik ve görünürlük anlamlarını taşımaktadır. Dilin canlandırma ve *tercümanlık* yapma yeteneğini, yorumlayıp görünür kılarak retorik bir disipline dönüştürme işlevini de barındıran *enargeia*, Cicero tarafından *perspicuitas-illustratio* (ışığa çıkarmak), *evidentia* (göz önüne koymak) sözcükleriyle çevrilir. (Beohm ve Pfothenauer, 1995: 35) Buradan da anlaşılacağı üzere *enargeia*, dinleyiciyi seyirciye dönüştürmeye yarayan, onu, söylenenler eşliğinde görsel imgeler yaratma çağrışımında bulundurma etkinliğidir. Elbette bu canlandırma ekphrastik bir betimleme şeklinde olmadığı ve öyküleme düzleminde yer aldığı için *ekphrasis*'in yerini *diegesis* alacaktır. *Diegesis* süreci, özü itibarıyla kurgusal bir dünya yaratarak **öyküleme** anlamına gelmekte ve görüneni betimleme ve canlandırma amacındaki *ekphrasis*'in yerini alarak görünmeyenin betimlenmesi, aktarılması ve taşınmasına yol açmaktadır. Bir olayın, nesnenin temsilinde, *mimesis* üzerinden taklit-öykünmeci birebir bir ifade biçimi yerine, *diegesis* ile anlatma ve öyküleme yoluyla dile getirilmesi yönteminin tutulması o nesnenin bizatihi kendisi ile anlatılan nesne arasında bir çatlağın oluşmasına neden olmaktadır. Çünkü aktarma ve bir yerden başka bir yere taşıma da *metapherein* sözcüğünün ıstıttığı kök anlamıyla bir şeyin özündeki anlamından çok bir başka şeye benzetme yoluyla soyut olandan somuta ya da somut olandan soyut olana giden bir kapı aralamaktadır. Bunu resim ile şiir arasındaki farklar başlığında Lessing, “resim, görünmeyenleri tasvirde kaçınmalı” sözünde örneklerle anlatacaktır. Bu bağlamda resmin, tasvirde Tanrıların yerine bulut katmanını kullanması buna en güzel örneği oluşturmaktadır.

Gene bu çerçevede içerisinde *diegesis* süreci esnasında “resim”in “imge–*image*”ye dönüşmesine de tanık olmaktadır. Çünkü bu süreç, ekphrastik yorumun sınırlarını aştığından “resim”, bir kavramı metaforik ve aynı zamanda harfler üzerinden tinsel bir temsil, üzerini örttüğü kuramsal bir karmaşayı ve yığını aktarma ve gizleme

anlamalarını kazanmaktadır. (Karş. Krieger, 1995: 42) Tüm bu bilgilerin ışığında denilebilir ki görsel bir imgeyi söze dökmek o imgenin ötesinde aşkın bir ön bilgi sahibi olmayı gerektirmektedir. Elbette bunun retorik ile olan bağı bundan ibaret değildir. İmgenin, söyleme (*Diskurs*) dönüştürülmesi noktasında ise o imgenin idealize (*idea* ile bağı göz önünde bulundurularak) edilme süreci gelmektedir ki bunu en iyi şekilde Winckelmann'ın düşüncelerinde görürüz. Eski Yunan'a olan hayranlığı, onu Laokoon heykeline etik bir yorum katmanı eklemesine götürmüştür. Öte yandan Lessing, imgenin bu okunuşuna karşı çıkarken bir başka okuma yöntemi geliştirmiş ve demiştir ki Laokoon'un haykırtılmamasının sebebi Winckelmann'ın bahsettiği gibi *asil sadelik, sessiz büyüklük* prensibinde değil, sanatların farklılığında yatmaktadır. Tüm bu tartışmaların harareti geçmemişken birkaç sene sonrasında Goethe de bu imgeye farklı bir noktadan bakarak Laokoon'u fizyonomik ve cerrahi bir yönden inceleyecektir. Öte yandan Schopenhauer, Lessing Laokoon'unun üzerinden henüz 50 yıl geçmişken haykırmının ontolojik olarak zaten heykelde ifade edilemeyeceğini, dolayısıyla sanatların sınırlarının Laokoon'un haykırtılmaması üzerinden çizilemeyeceğini söyleyecektir. Bu örneklendirmeleri ileriki sayfalarda kendi başlıkları altında göreceğiz.

## 2. G. E. Lessing ve Laokoon

### 2.1. G. E. Lessing'in Yaşamı ve Eserleri

Gotthold Ephraim Lessing'in çok yönlülüğü şimdiye kadar çoğu zaman ancak belirli bir yönünden aydınlatılabılmıştır. Bunlar, ya tiyatrocunun kişiliği, ya da ilahiyatçı kişiliği veya sanat tarihçiliği yahut eleştirmenliği, ya da fabl yazarlığı üzerinden bilgeliği ve filozofluğudur. Ancak son 20 yılda *Lessing Society*'nin itinayla üzerine eğilerek yıllık olarak bastırıldığı *Lessing Yearbook*'da pek çok akademisyen ve sahasında uzman kişilerin geniş perspektifinden, Lessing'in belirli bir yönü üzerine titizlik gösterdiği derinlemesine incelemeler vasıtasıyla yazara bütüncül olarak ulaşabilmekteyiz. Fakat ondan 50 yıl kadar önce Christoph Schrenpf tarafından yapılmış bir çalışma var ki –Hugo Blümner'in edisyonlu baskılara yazdığı önsözler hariç- Lessing'e ve eserlerine dair en derli toplu bilgileri sunar bize. Dolayısıyla oldukça önemli olan bu kitaptan *yaşamöyküsü* kısmını sadeleştirerek tezin ek kısmına dahil etmek eldeki çalışmayı daha da anlamlı kılacaktır. Çünkü Laokoon'un oluşmasında Lessing'i etkileyen kişiler ve hatta dostu Mendelssohn'un, Winckelmann'a karşı onun stoacı sanat görüşüne karşı olduğundan Lessing'i sürekli yüreklendirerek yardım etmesi önemli etkenlerdir. Öte yandan oyun yazarlığı ve teorisyenliği ile ilahiyatçı yönlerinin ağır bastığı bir yaş diliminin tam arasına denk düşen evrede estetik ve sanat görüşlerini topladığı bu kitabı yazması da, Lessing'in yaşam öyküsünü daha merak edilir hale getirmektedir.

### 2.2. Laokoon'un Dili ve Üslubu

Lessing'in Laokoon'unu, ele aldığı problematik çerçevesinde *external* [dışsal] olarak inceledikten sonra şimdi de *internal* [içsel] olarak kullandığı dil ve üslup bakımından değerlendirmeye geliyor sıra. Aydınlanma döneminin kendine has bir üslubunun olduğuna çalışmanın giriş bölümünde değinilmişti. Böylesi bir dönem içerisinde üstelik filozof, eleştirmen, oyun yazarı, şair, estetikçi, ilahiyatçı gibi pek çok kişiliği

ruhunda uyum içerisinde barındırabilen ve hatta *en büyük berraklık benim için en büyük güzelliştir* diyen birisinin üzerine daha bir dikkatle eğilmek gerekir.

Kuramı yerleştirip ardından örneklemelere geçmek yerine, önce örnekler verip sonra bunların üzerine kuram tesis etmek bu eserin karakteristiğidir. Aydınlanma düşüncesinin önce bireyin bilgilenmesini ve aydınlanmasını sağlayıp ardından aydınlık bir toplum oluşturma ideali gütmesi ekseninde gerçekleşmektedir bu. Dile getirilmek istenen düşüncüyü en basit ve yalın şekliyle ifade etmek bu dönemde kimi zaman kendini fabl yazma şeklinde dahi göstermiştir. Zaten aynı zamanda Lessing bir fabl yazarıdır ve fabllarının sonuna *Moralsatz* [kıssadan hisse] eklemesi de bu iddiaya örnek oluşturmaktadır.

Dolayısıyla Lessing'in bu üslubuna dair şöyle bir çıkarsamada bulunabiliriz: Lessing okuyucunun zihnine teorilerle hücum etmez, varacağı teoriye örnekler vererek yavaş yavaş ilerler. Çalışma içerisinde de verilecek alıntılardan ve örneklerden de anlaşılacağı üzere Lessing, kendisiyle konuşur gibi yazmak yerine, başkalarıyla tartışırçasına oluşturmuştur bu eserini. Kuramsal bir eseri oluştururken oldukça öznel düşüncelerle tuğla üzerine tuğla koyarak bir *corpus* meydana getirilirken, Lessing Laokoon'u yazarken bu yolu tercih etmemiş gerek döneminin düşünürleriyle, gerekse geçmişin düşünürleriyle hesaplaşarak bir nevi polemik halinde okuyucunun gözünün önünde canlandırarak vücuda getirmiştir.

Düşünsel ilerleyiş bu şekildeyken Lessing'in diline dair de bazı saptamalarda bulunmamız gerekecek. Bu bağlamda Laokoon'u oluştururken Lessing'in *konjunktiv* kipte cümleler kurması son derece önemlidir. Laokoon'un cümlelerinden nerdeyse yarısından fazlası dilek kipiyle yazılmıştır. Bunun sebebi ise bir ön şart koşarak varsayılan hükme bağlama ihtiyacıdır. Yani şu, şu şekilde, şu şartlar altında olsaydı şöyle olurdu gibi. Bir şeyin nereye varacağını o şeyin bağlı olduğu şartlar, içinde bulundurduğu kurallar belirler diye özetleyeceğimiz bu yöntem, Lessing'in örnekler sıralarken oldukça işine yarar. Elbette bu sayede bir teoriye varmaya çalışırken, olabilecek tüm ihtimalleri de denemiş olur. İhtimalleri bu anlamda belirleyen şeyler *kausal*, *modal* olabildiği gibi *temporal* da olabilmektedir. Böylece Lessing, okurunun

zihninde bir düğüme varana dek tüm alternatifleri dener ve en sonunda bir yargıya bağlar.

Elbette dilek kipinde kurulu olan cümleler Laokoon'un biricik özelliği değildir. Gene bu kipin kullanılmasındaki asıl sebebin ifadelerini kaleme dökerken onu zorladığı bir yöntem daha vardır ki o da yan cümlelerdir. Lessing, Laokoon'da açık ve yalın bir dil kullanmış olsa da kurduğu cümleler genellikle uzundur. Fakat bu uzunluk Kant'ın cümlelerindeki gibi yoğun yan tamlamalardan ve belirli bir eksenin yörüngesi etrafında bir şeyi tüm yönleriyle kavrama çabasından kaynaklanan bir uzunluk değildir. Daha çok örnekleme ve ihtimallerden ileri gelen bir uzunluktur. Bu sebeple gene *konjunktiv* isteme kipiyle bir arada düşünülmesi gereken “*wenn...., so-dann...*” bağlacına başvurur. Bazı zamanlarda bu kip, nedensellik dizinine dönüşerek *denn, da, weil* bağlaçlarına dönüşmektedir. Tüm bunlar Lessing'in okurunun anlayışına hitap etmesini sağlayan ve bunda da fazlasıyla başarı sağlayan tekniklerdir. Çünkü bir ana cümlede hüküm verip hemen peşinden yan cümlesiyle onun gerekçesini açıklamak Lessing'i sürekli merakla okunan bir yazar haline getirmektedir. Kurduğu her cümle, peşinen okuyucuya bir açıkça anlatma, bir aydınlığa kavuşturma vaat ediyor. Bu da onu bir aydınlatıcı hoca, bilge bir üslupçu, *Erziehung des Menschengeschlechts* gibi nesillere mal olacak bir eseri yazabilmiş okuruna ve toplumuna yol gösteren *Mentor* (kılavuz) kılıyor. Lessing'in bu üslubunu “*kilitleyip kapatıcı bir ana cümleyi taçlandıran düzgün koordine edilmiş ön cümleler dizgesi ya da tam tersi, ana cümlelerin hemen ardından gelen özenle koordine edilmiş yan cümleler zinciri*”<sup>36</sup> diye özetleyen Adolf Frei bu bağlamda söylenebilecek her şeyi dile getirmiştir.

Bu değerlendirmeler ve iddialar çalışma içinde yer verilecek pek çok alıntıda görülebileceği gibi yeri gelmişken belirgin bir kaç örnek daha vermek iddiamızı güçlendirebilecektir:

---

<sup>36</sup>Adolf Frei, **Die Kunstform des Lessingschen Laokoon mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar**, Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1905, s: 84

“**Wenn** es wahr ist, **daß** die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; **wenn** unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: **so** können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, **oder** deren Teile nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen **aber auch** nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, **oder** deren Teile aufeinander folgen.”<sup>37</sup>

“Hätte Virgil ... genommen, so würde ihm ...

Hätte der Künstler entlehnet, so würde er ...

Wenn wir Erfindung ... abwägen, so sind ...

Der Maler, der ... darstellt, hat mehr getan.

... wenn uns dieser nötiget, so erkaltet ...

... um uns zu rächen, verhärten wir uns ...

... was wir sehen, gefällt uns nicht.

Aber da es ... nicht geschehen ist, so lasse ...”<sup>38</sup>

Yukarıdaki örneklerin sayısız benzerlerine rastlayabileceğimiz Laokoon metni, bağlaçlarla, rölatif zamirlerle ve yan cümlelerle geliştirilirken konjunktiv kipinde çekilen yüklemelerle de zihindeki tüm olasılıklara cevap vermeye çalışıyor ve karanlık köşe kalmasın diye uğraşiyor. Bu arada göze çarpan bir şey daha vardır ki o da Lessing’in birinci çoğul kişi zamiri ile konuşuyor olmasıdır. Buradan hitabının okuru soyutlayıp dışarıda bırakan bir üslup değil, bilakis okuru katılıma çağıran kolektif bir dil kullandığını rahatlıkla kavrayabiliyoruz. Bu da, daha önce sözü edilen

---

<sup>37</sup> Resmin öykünerek taklit etmesinde şiirden büsbütün farklı bir araç ya da işaretlemeler kullandığı, yani resmin mekan içerisinde figürler ve renkler kullanması, ötekinin ise zaman içerisinde tonlamalar ve vurgular aracılığıyla ifadeye çalışması doğru ise ve eğer işaretlerin de işaret edilene dair elverişli bir bağıntısı olması mutlaka zorunluysa: yan yana sıralanan işaretlemeler yan yana ya da parçaları yan yana olan nesnelere mevcut kılar; ardışık birbirini takip eden işaretler de sadece ardışık ya da parçaları ardışık birbirini takip eden nesnelere ifade eder. [Alıntılar için bkz: G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 250 – 251.]

<sup>38</sup> Eğer Vergilius kabul etmiş olsaydı, ... olacaktı. / Sanatçı ödünç alsaydı, .... olacaktı. / Buluşu iyice düşünüp tartarsak, o takdirde ... / Canlandırın ressam ... fazlasıyla yerine getirmiştir. / Bizi ... zorlayacak olursa, o halde sona ererdi. / Bizden ... hesabını sormak için, çetinleştirecektik. / Görmekte olduğumuz şey ..., hoşumuza gitmez. / Fakat ... gerçekleşmediği için, ... öyleyse ... [Bkz: A.y.]



Aydınlanmacı dünya görüşünün toplumu bilgilendirme ve onları harekete geçirme prensibiyle örtüşmektedir.

### **2.3. Lessing Laokoon'unun Problematığı**

Lessing'in *Laokoon Yahut Şiir ve Resim Sanatlarının Sınırlarına Dair* (Laokoon oder Über die Grenzen der Poesie und Malerei)'i yazmasındaki sebep eserin alt başlığından da anlaşılacağı üzere şiir ve plastik sanatların sınırlarını çizmektir. Bu bahiste Lessing, terazinin bir kefesine şiir sahasında işlenen Laokoon temasını koyarken diğerine de plastik sanatlarca (resim ve heykeltıraşlıkta) ele alınan Laokoon temasını koyar. Böylece onları hem sanatları değerince ölçüp biçer hem de kendilerine ait sahaları içersinde sınırlarını çizerek sanat dallarının bu sınırlara neden uyması gerektiğini örneklerle gösterir.

Lessing'in Laokoon'unda ele alınan temel problematik yukarda belirtildiği gibidir, fakat bununla birlikte metinde daha birçok tez ileri sürülür ve örneklemelerde bulunulur. Bu tezleri desteklemek amacıyla pek çok düşünür ve şairden alıntılar yapılır. Bazen de Lessing eleştirel yönünü konuşurarak döneminin sanatkarları ya da düşünürleriyle ilgili eleştirilere yer verilir. Bu bağlamda Laokoon müstesna bir fikir eseri olduğu kadar aynı zamanda eleştiri metnidir de. Tüm bunların daha iyi anlaşılması için kitabın ele aldığı problematikleri şu şekilde sınıflandırmak işimizi epeyce kolaylaştıracaktır.

- 1) Laokoon figürünün, şiirde haykırılırken heykelde haykırılmamasının nedeni.
- 2) Resimleştirilen şiir ile şiirleştirilen resim kavramlarının önüne geçmek.
- 3) Resim ve şiirin kullandıkları yöntem, ele aldıkları konu itibarıyla birbirinden farklılıkları.

Kitap bu üç ana problematik üzerine kuruludur ve verilen örnekler, yapılan açıklamalar bu üç sorunsalın etrafında kümelenir. Lessing'in Laokoon'u, bitmiş bir kitaptan çok, kendisinden sonra bu mecrada yazılabilecek kitaplar için yararlı olacak farklı malzemeler ve örnekler barındıran bir estetik kuramlar, örnekler bütünüdür.

### 2.3.1. Laokoon'un Şiirde Haykırtılırken Heykelde Haykırtılmaması

Yukarıda da işaret edildiği üzere şiirde acı çekerek haykıran Laokoon'un, heykelde haykırtılmaması kitabın ana sorunsalını teşkil etmektedir. Homeros tarafından anlatılmayan Laokoon bahsi, eğer Vergilius tarafından ilk defa ele alınıp temsil edildiyse ve heykel grubunun da bu şiirden sonra yapıldığı bilimsel bir gerçekse burada bir referans kaynağı olarak ele alınan sanatsal argümana hakkıyla uyulmadığı, onun aslına sadık kalınmadığı gibi bir sorun doğmaktadır. Winckelmann'ın sanatların bu birbirine uymazlığına yönelik getirmiş olduğu açıklama “**asil sadelik - sakin büyüklük**” kavramları çerçevesinde ele alınmış ve Eski Yunan'da kahramanların haykırmasının taşıdıkları yüce ruhlulukla bağdaşmadığı kanısında çözümlenmiştir. Vergilius'un Laokoon'u haykırtarak tarif etmesini de doğru bulmayan Winckelmann onun adeta bir Sophokles kahramanı olan Philoktetes gibi acı çektiğine işaret ediyor. Oysa Lessing, Sophokles'in tragedyasında Philoktet'in tüm ıssız adayı yankılarla dolduracak şekilde haykırdığını bize gösterir. Bir oyuncunun sahnede acısı gereği ne kadar doğal davranıp izleyiciyi kulağına ve gözüne hitap ederek etkilerse o kadar başarılı sayılacağı<sup>39</sup>

İşte Winckelmann'ın bu noktada yukarıda değinilmiş olan açıklaması Laokoon bahsine etik ve estetik çatallanma getirmektedir: Winckelmann haykırmaya ve aşırılığa kaçan böylesi bir tepkinin Yunanlılara özgü olamayacağını bunun etik bir zaaf sayılacağından ötürü asla itibar edilemeyeceğini söyleyerek bahsi ahlaki bir bağlama taşımıştır. Halbuki Laokoon'un başına gelen böyle bir felakette insanın feryat etmesi, haykırması, acısını dile getirmesinden daha doğal ne olabilir ki? Zira Homeros'un eserlerinden de hatırlayacağımız üzere bu tarz bir tepki vermek Yunanlılarda sıkça rastladığımız bir hadisedir. Hatta Tanrılar bile aynı insan gibi haykırır, bağırp çağırır. Özellikle Tanrı Ares'in Truva Savaşı esnasında yaralandığında haykırması yahut topallayarak savaş alanını terk etmesi gibi.

Bu sebepten Lessing, keskin zekasını ve ince görüşünü konuşurarak devreye girer ve şöyle der: Heykelde Laokoon'un haykırtılmamasının sebebi söylenildiği gibi etik bir

<sup>39</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 22

prensipten gelmemektedir. Tamamen başka bir nedenden estetik amaçtan ileri gelmektedir. Çünkü sanatta biricik kural vardır o da güzellik. Güzel olmayan her şey, plastik sanatlarda terk edilirdi. Eğer Laokoon heykelde haykırılmış olsaydı yüzündeki çizgilerden okunan ıstırap göze görünmeyecek onun yerine herkes ağız kısmında oluşacak olan o korkunç ve çirkin oyuğa odaklanacaktı.<sup>40</sup>

Yani buradaki asıl düstur Winckelmann'ın ileri sürdüğü şekilde Grek eserlerinde görülen “*asil sadelik sakin büyüklük*” değildir. Ne kadar acı çekersen çek onu dışarı vurmaya belli etmeyeceksin düşüncesi Winckelmann'ın Pythagoras öğretilerinden ne şekilde etkilendiğini göstermektedir<sup>41</sup>; bu tarz bir düşünüş Yunan düşüncesinin ve onun her eserini, her fikrini, her yaşam kısıntısını en ince ayrıntısına kadar özenle eğilerek tetkik eden Alman düşüncesinin çileci biçimde Hıristiyanlaştırılması demektir. Hatta buna yönelik Lessing, “soğukkanlı ve stoacı olan şeyler tiyatral-temsili edilmeye elverişli değildir. Bizim acıma duygumuz her zaman söz konusu olan nesnenin-konunun ifade ettiği acı nispetindedir”<sup>42</sup> der. Eski Yunan ruhunu bu bağlamda çileci olandan ziyade neşeli bir dinginlik içinde bulunmuş diye özetleyebiliriz. Winckelmann'ın “*Resim ve Heykelde Grek Sanat Eserlerine Öykünme Üzerine Düşünceler* (1755)” adlı eseri, dönemin sanatkarlarını Grek dünyasına çağırarak, hatta sözcüğü sözcüğüne onlara “Alman olabilmek için Yunanlara öykünmelisin”<sup>43</sup> yönergesini sunması, onlar için yegane esin kaynağının ve modelin Grek eserleri olduğunu hatırlatmasına rağmen gene de bu söylediğini

---

<sup>40</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 14-15

<sup>41</sup> Winckelmann'ın Antik Yunan hayranlığı içerisinde Pythagoras'dan etkilendiği gayet açıktır. Çünkü Grek Eserlerine Öykünmeler adlı kitabında şu ifadeler yer verir: “Pythagoras'ın düsturlarından biri gereğince vücudu her türlü aşırı fazlalıklardan korumak gerekir.” s: 10, “Bedeni çirkin gösterecek ve onu deforme edecek hastalıkları Yunanlılar tanımazdı.” s:12, “Grek sanat eserlerinde bize beden derisi gösterilir ki asla gergin değildir, aşırılığa kaçan bir yayılma söz konusu değildir.” s: 16 “Grek eserlerinin izinden giden ve onları iyi bilen kimse bu şaheserlerde sadece güzel tabiatı değil tabiatın bizatihi kendisinden daha fazlasını bulur. Bu şüphe yok ki onların ideal güzelliğidir. Tıpkı Platon'un ilk dönem şarihlerinden birinin [Proclus] dediği gibi bu resimlerin (suretlerin) muhayyilemizde oluşturduğu bir şeydir.” s: 9. [Alıntılar için Bkz: Johann Joachim Winckelmann, **Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1885.]

<sup>42</sup> G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 154.

<sup>43</sup> Johann Joachim Winckelmann, **Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1885, s: 8

haklı görmek için sebep yoktur. Bu, Laokoon'un yazılışındaki ikinci amaç olan **resmeden şiir, şiirleştirilen resim** karmaşasına giden son derece tehlikeli bir yolu açmaktadır ve o başlıkta tüm ayrıntıları ile değerlendirilecektir.

Lessing söz konusu eserinde şöyle der: yunan sanatı insan vücudunun güzelliğini konu eder. Dolayısıyla şekil olarak güzel olmayan ölçüler ele alınmazdı. Bu yüzden insan yüzündeki kimi zaman beliren ihtiraslardan yahut öfkeden kaynaklı çirkinlikler, buruşukluklar betimlenmezdi. Bunları betimlemek için iki yol tutmuştu Yunan sanatkarları: Birincisi onları göstermekten vazgeçeceklerdi, ikincisi de bu keskin ifadeleri yumuşatarak daha ılımlı bir hale büründüreceklerdi. Örneğin: şiirde hiddetlenerek şimşekler yağdıran Jüpiter, heykelde sert mizaçlı bir Jüpiter'e indirgeniyor; hiçbir şekilde hafifletmenin mümkün olmayacağı yerlerde ise Iphigenia'nın kurban edilmesinde insani ıstırapın en yüksek olduğu bu sahnede babası Agamemnon'un yüzüne peçe geçiriliyor. Eğer babanın duymuş olduğu bu keder, bu elem tasvir edilecek olsaydı heykelde ne ürkütücü bir görüntü oluştururdu. İşte bu yüzden Laokoon'da olduğu gibi baba haykırırçasına temsil edilmek yerine derin bir nefes almışçasına canlandırılmıştır. Bu da, haykırmanın aşağılık ve nefret edilen bir durum olmasından değil haykırma esnasında yüzde oluşan çizgilerin orantısızlığının heykele çirkin bir görüntü vermesindedir. Aksi takdirde sanattaki güzellik prensibi alt üst edilecekti.<sup>44</sup>

Basit bir şekilde güzele dönüştürme ve şiddetli ifadelerin etkisinde ircaya gitme-zayıflatma diye özetleyebileceğimiz bu tutum Laokoon'un haykırılmamasındaki asıl nedendir. Sanatın biricik amacı olan güzellik buna izin vermemektedir. Winckelmann'ın söylediği gibi haykırmanın büyük bir ruhu düşük göstereceğinden duyulan çekince değildir. Plastik sanatlar ile şiirin arasındaki temel ayrımlardan biri budur. Yani ifadeye şiddetli yahut aşırılığa kaçacak çizgilerin yerine daha hafifletilmiş, güzele yakın çizgilerin tercih edilmesi. Peki, Lessing neden sanatın biricik amacının güzellik olduğunu söylüyor?

---

<sup>44</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 14

### 2.3.1.1 Lessing'e Göre Plastik Sanatların Nihai Amacı

Lessing'in, plastik sanatın yegane amacını güzelliğe bağlaması Eski Yunan'dan kaynaklanmaktadır. "Bilge Yunanlılar sanatları güzel bedenlerin taklidiyle sınırlamışlardı. Onlar güzelden başka bir şey tasvir etmezlerdi"<sup>45</sup> cümlesi bunu açıkça özetlemektedir. Ardından Aristoteles'in Poetika'sında geçen Antik dönem sanatkarlarından Pauson ve Pyreikus'un, çirkin insanları ve kirli eşyaları ya da süprütüleri tasvir ettikleri için *Rhyparograph* [pislik ressamı] diye nitelendiklerini, aşağılandıklarını alıntılar. Gene Antiokhos'un oldukça çirkin birisi hakkında "kimsenin görmeye dahi katlanamadığı seni hangi ressam tasvir etsin?" sözünü söyler. Bu bahis çirkinin resminin yapılması konusuna girmekte olduğu için bir sonraki Aristoteles ve Sanat başlığında ele alınacaktır.

Lessing sanat ile güzellik ilişkisi kurarken, bilimin nihai amacını hakikat [*Wahrheit*] sanatın ise hoşlanma [*Vergnügen*] olarak belirler. Dolayısıyla ifadenin güzelliğin önüne geçmesini istemez. İfadeden kasıt yorumlama, temsil etme biçimidir. O sebepten çirkin bir insanın resmedilmesi, ressama yönelik **ne kadar da güzel tasvir etmiş** övgüsünü dile getireceği için bundan özellikle kaçınır. Tabiatı çirkin olan şeyin tabloda güzel bir şekilde canlandırılması mutlaka önüne geçilmesi gereken bir durumdur. Çünkü burada plastik sanatlara ait temsil ederek öykünme yerine, şiirdeki gibi ifade ve yorumlamanın sınırlarına girilmektedir. Öte yandan böyle olduğunda çirkin insanları canlandıran ressam şunu diyebilecektir. "Evet, belki seni gerçek hayatta kimse görmek istemiyor ama benim resmimde görmek isteyecekler. Çünkü insanlar bu tabloya bakıp senin gibi bir hilkat garibesini nasıl da emsalsiz bir şekilde aslına tıpatıp benzer biçimde resmettiğimi fark edip, sanatımın yetkinliğini öveceklerdir."<sup>46</sup>

Laokoon'a dönecek olursak, eğer o heykelde haykırılmış olsaydı izleyicide ne uyandıracaktı? Haykırılmadığı halindeki güzellik ve acının bizde uyandırmış olduğu merhamet, acıma bu sefer çirkin ve tiksinti uyandıracak bir görünüşe dönüşecekti.

<sup>45</sup> A.g.e., s: 11

<sup>46</sup> G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 12

Hatta öyle ki ona bakmak yerine yüzümüzü ondan uzaklaştıracak, çekilen acının bu şiddetli ifadesi bizde merhamet yerine nefret uyandıracaktı. Ağzın haykırtılmasında oluşacak geniş oyuk, boyundaki kabarcak damarlar ve yüzün pek çok bölgesinde ortaya çıkacak kasılmalar ve buruşukluklar bizi güzellik nosyonundan uzaklaştıracaktı. İşte bu sebepten Laokoon heykelde haykırtılmamış, bir iç çekme şeklinde tasvir edilerek amacına ulaştırılmıştır.

### 2.3.1.2. Aristoteles'in Sanat Anlayışı

Lessing, Laokoon'unda Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde dile getirdiği düşünceleri de ele alır. Hatta denebilir ki Lessing büyük ölçüde Aristoteles'in etkisi altındadır. Çünkü Platon'da güzel olanın aynı zamanda iyi de olduğuna yönelik sıkı bağlılık Aristoteles ile birlikte çözülmüş ve sınıflandırmaya gidilmiştir. Şöyle ki; Platon'da *pros ti kalon* yani münferit güzelliklerden her biri ve *auto to kalon* yani salt güzellik tartışması *methexis* ile yani pay alma ile çözümlenir ve *kalo-kagathia*'da yani iyi-güzel'de karar kılınır: güzel olan şey aynı zamanda iyidir, iyi olan da güzeldir.<sup>47</sup> Halbuki Aristoteles böylesi aşkın bir düşünceden çok sanatın ortaya çıkışı, neye yöneldiği, yönelenin nasıl biri olduğu, yönelmede kullanılan malzemenin sanatın türüne yönelik etkisi üzerinde durur. Bunu yaparken sanat olarak temel aldığı şey ise plastik sanatlardan çok şiir sanatıdır. Aristoteles'in sanat anlayışındaki anahtar kavram *mimesis*dir. *Kalo-kagathai* Aristoteles'de *zoon mimetikotaton*'a dönüşmektedir. Yani taklit eden canlıya.<sup>48</sup> İnsanın taklit etmeye doğuştan yatkınlığı ve öğrenmeden duyduğu hoşlanma sanatın iki temel kaidesi olarak dikilmektedir.

Lessing ve Aristoteles düşüncelerindeki benzerliğe gelecek olursak *Poetika*'da Aristoteles'in şu ifadelerinin benzerini Lessing'de de bulabilmekteyiz: “kimi sanatlar renk ve formlarla, kimi sanatlar da ses ve ritim ile taklit ederler.”<sup>49</sup> Veya daha ileriki sayfalarda taklit ederken hikaye etme yolu ve hareket halinde eylem içinde

<sup>47</sup> İsmail Tunalı, **GreK Estetik'i**, Remzi Kitabevi, Üçüncü Basım, 1983, İstanbul, s: 34, 35, 36, 37.

<sup>48</sup> Bkz: Bu çalışmada 2 ve 4 nolu dipnot ve alıntısı.

<sup>49</sup> Aristoteles, **Poetik**, çev. ve yay. haz. Manfred Fuhrmann, Reclam Verlag, ISBN 978-3 15-007828-0 s: 1

bulundurma yolu üzerinden Aristoteles'in yapmış olduğu tarif,<sup>50</sup> gene sınıflandırma, kayıt altına almaya yönelik tespitlerdir. Çünkü hemen ardından *drontes ve dran* kökünden *drama* sözcüğüne ilerleyerek onun, harekete geçirme eylemiyle bir taklit yöntemi olduğuna varacaktır [örneğin *Sophokles ve Aristophanes*]. Lessing buna benzer tespitlere eldeki çalışmanın üçüncü kısmında etraflıca ele alınacak sanatların kullandıkları yöntem ve konu bakımından farklılıkları bahsinde değinmektedir.

Tüm bunların yanında Aristoteles'in sanat anlayışı ile Lessing'in sanat anlayışının birbirine tamamen zıt düşecek yerleri de vardır. Belki de bu tezat tüm sanat tarihi açısından oldukça önemli bir yere denk düşmektedir. Çünkü Aristoteles'de sanat – her ne kadar şiir kapsamında ele alınsa da- etik olanla iç içedir. Poetika'sında insanların taklit edilmesinde kimi şairlerin [*Homeros*] daha iyi karakterleri, kimi şairlerin [*Kleophon*] de gerçeğe uygun karakterleri, kimilerinin [*Hegemon*] de kötü karakterleri ele aldıklarından bahseder.<sup>51</sup> Öte yandan taklit ederken de şairlerin kendi karakterlerini yansıttığını öne sürerek soylu karakterli şairlerin soylu davranışları ve iyi kişileri taklit ettiğini, daha vasat karakterli şairlerin de kötü davranışları ve kişileri taklit ettiğini anlatır.<sup>52</sup> Kısaca Aristoteles'de sanat –şiir bağlamında- etik olanın sınırları dahilindedir.

O zaman şöyle bir sonuç çıkarabiliriz: eğer insanda doğuştan gelen bir taklit etme yetisi varsa ve ilk bilgilerini de bu yetiyle öğreniyorsa ve bu öğrenmeden de büyük bir hoşlanma duyuyorsa öğretici olan her temsil/taklit sanattır. Sanattır çünkü Aristoteles der ki; gerçekte görmeye dayanamadığımız nesnelere, örneğin tiksiniç hayvanları yahut leşleri, mümkün olan en aslına sadık resminde/kopyasında izlemekten hoşnut kalırız.<sup>53</sup> Buradaki resim/kopya kelimesi için *Abbildung* sözcüğünün tercih edilmesi de bu anlamda manidardır. Öyleyse kısaca çirkin olan şeylerin resmi, bize öğretici olduğu için sanat kategorisine girmektedir diyebiliriz. Ayrıca Aristoteles'in kitabın sonlarına doğru söylemiş olduğu şu sözler de plastik sanatlar ile şiir sanatının arasındaki farkı kaldırmaktadır:

---

<sup>50</sup> A.g.e., s: 4

<sup>51</sup> A.g.e., s: 3

<sup>52</sup> A.g.e., s: 6

<sup>53</sup> A.y.

“Şair de tıpkı **bir ressam yahut başka bir plastik sanatlar mensubu gibi taklitçi** olduğu için her zaman var olan şu üç taklit biçiminden birini kullanacaktır: ya nesnelere geçmişte oldukları veya şimdi oldukları haliyle, ya da o nesnelere nasıl oldukları söylendiği veya olduklarının görüldüğü şekliyle, **ya da olması gerektiği gibi.**”<sup>54</sup>

Ayrıca yukarıda alıntılanan cümlelerde Aristoteles sanatçıya üç farklı taklit etme biçimi sunmuştur. Bunlardan sonuncusu nesnelere nasıl olması gerektiğidir ki, sanatın içerisine ister istemez yorumlamayı sokmuştur. Çünkü sanatçı bir nesnenin nasıl olması gerektiğini de taklit edecek olursa kendi inisiyatifi de devreye girmiş olacaktır. Ayrıca burada var olan bir nesnenin olması gerektiği kalıbına dökülerek idealize edilmesi de söz konusudur. Bu idealize edilme sırasında var olan görüntüsüne alıştığımız nesnenin, hayalimizde asla canlanmayacak –hatta uçuk diye niteleyebileceğimiz- bir tasavvuru dikkate alınıp resmi yapıldığı takdirde belki de soyut sanatın temelleri yüzyıllar öncesinden atılacaktır. Dolayısıyla Aristoteles’de tabiatçı gerçekçiliğin dışında bir sanat anlayışı vardır diyebiliriz.

Öte yandan Platon’un devletinde şair ve resamlara yer verilmezken hatta yasaklanırken Aristoteles’in var olanlar üzerinden (*to on*) önce mimetik, ardından da idealist sanat anlayışı göstermesi toplumun yararınadır da denebilir. Çünkü *mimesis* kavramından sonra oldukça önemli olan bir başka Aristoteles kavramı *katharsis* bize bunu kanıtlamaktadır. Sanatın [tragedya] izleyici üzerindeki arındırma işlevi, var olan şeylerin olması gerektiği gibi taklit edilmesi yönündeki idealist mimetik görüşle sınıksız birliktelik içersindedir. Hatta biri diğerinin hazırlayıcısıdır.

Burada bir şeye daha işaret etmekte fayda vardır ki o da güzel ve çirkinin bu büyük düşünür tarafından nasıl ele alındığıdır. Aristoteles, çok çeşitli parçaların belirli bir tarzda düzen, sıralama içersinde bulunması haline güzel denildiğini söyler ve hemen ardından da bu tanımın yetmediğini, “yani, güzel nicelik-uzunluk ve düzenden ileri gelir”<sup>55</sup> diye belirterek aynı zamanda belirli bir büyüklük içersinde olması gerektiğini de ilave eder. Çünkü gözümüzün görmeyi ıskalayacağı ne küçük bir canlıyı güzel kabul edebiliriz ne de gözümüzün görmekte hakim olamayacağı büyük bir canlıyı

---

<sup>54</sup> A.g.e., s: 51

<sup>55</sup> A.g.e., s: 14



güzel kabul ederiz. Güzelin tanımı bunlarsa eğer, çirkinine dair şöyle bir yorum çıkartabiliriz: orantılı boyutları olmayan, parçaların ahenkli bir bütün oluşturamadığı şeyler çirkindir. Bu bağlamda çirkin, komedyanın konusuna girecek ve bize gülünç olanı, asil olmayanı anlatacaktır.<sup>56</sup>

Hal böyleyken eğer var olan nesnelere, olduğundan daha güzel bir şekilde resmedeceksek, -çünkü ahlaken soylu olanların soylu eserler üretmesi gerektiğini öğütlemişti Aristoteles bize- tabiatta var olanı tamamlamaya yönelik bir yol açacaktır bu bize. Tabiata yönelik mimetik eyleme, aynı zamanda idealist bir soyutlamayı da içinde barındırmaktadır. Lessing'in belki göz ardı ettiği temel düşüncelerden biridir bu. Çünkü Lessing her ne olursa olsun ressam yahut heykeltıraşın güzelden başka bir şeyi hedeflememesini, tabiatta var olan somut/somatik nesnelere haricinde figüratif eylemede bulunmaması gerektiğini yazmaktadır. Çünkü plastik sanatlardaki bu tarz yönelim kendi türünün sınırlarını aşmak ve şiirin sınırlarına girmek demektir. Çünkü ancak şiir, tabiatın üstünde bir yaratma muhayyilesine denk düşmekte; ancak şiir bizi soyut fikirlere götürebilmektedir.

Bu bağlamda Winckelmann'ın sanat görüşü ile Aristoteles'in sanat anlayışı birbiriyle örtüşme arz etmektedir diyebiliriz. Çünkü Winckelmann'ın "*büyük bir ruhun ifade edilmesi, tabiatın güzelliklerini resmetmekten daha üstündür: sanatçı ruhun büyüklüğünü ve şiddetini kendi içinde duyumsamalı ve onu önündeki mermere ondan sonra hakketmelidir*"<sup>57</sup> sözü sanatçıya tabiatın resmedilmesinden çok soyut bir şeyin resmedilmesini salık vermektedir. Eğer yüce bir ruhun ifadesi, tabiatın güzelliklerini resmetmekten daha üstünse bu hemen yukarıda sözünü ettiğimiz Aristoteles anlayışı ile örtüşmektedir. Bu yüzden Winckelmann, Eski Yunan'da sanatçının aynı zamanda bir filozof da olduğunun altını çizmektedir.

Aristoteles'in Laokoon bahsi etrafında irdelenmesi gereken bir diğer görüşü de *patetik olan üzerinden öğrenme*<sup>58</sup> (pathei mathos) biçimidir. Acı, coşku ve ihtiras

---

<sup>56</sup> Çirkin olana dair Lessing'in de buna benzeyen bazı düşünceleri vardır. Onun için bu çalışmada bkz. s: 6, 19, 40, 41, 52, 69.

<sup>57</sup> Johann Joachim Winckelmann, **Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1885, s: 25

<sup>58</sup> Karş. Ulrich Port, **Pathosformeln: Die Tragödie und die Geschichte**, Vilhelm Fink Verlag, Münih, 2005, s: 14.

anlamlarına gelen Grekçe *pathos* sözcüğü, kök anlamındaki *paschein* ile bu ifadeye ışık tutmaktadır. Almanca *erfahren*, *erleiden* olarak çevrilebilecek bu kelime her ikisindeki deneyimlemek, özellikle de birincisindeki içinden geçerek tecrübe etmek, başından geçmek, maruz kalmak anlamlarıyla öğrenmedeki çekilen acının yerini işaret etmektedir. Hiçbir şekilde tesadüf eseri ya da sezgiyle öğrenme anlamlarını barındırmayan bu sözcük, öğrenmek ve tanımak için her ne olursa olsun acı çekmeyi gerekli görmektedir. Kızgın sobaya el ile dokunup acı çekerek sıcaklık ve yakıcılık bilgisini edinmek gibi.

Laokoon heykelinde temsil edilen acı da aslında şu iki şeyi sunmaktadır: Deneyimi öğrenme edimine dönüştürücü akıl ile acı veren zorlayıcılığıyla tabiat. Çünkü Laokoon'un, Lessing dışında Winckelmann gibi düşünürler tarafından yorumlanması – Vergilius da dahil olmak üzere- Tanrılara karşı işlediği bir suç yüzünden cezaya çarptırılışı ve yaptığı bu suçu oğullarıyla birlikte ölümlerini çekmesi biçimindedir. Her ikisinde de akıl ve tabiat karşıtlığı bulunmaktadır. Tanrılara karşı aklıyla hareket ederek (**çünkü tahta atın bir hile olduğunu düşünmüştü**) karşı gelmesi ve ardından **Deniz**-Tanrı Poseidon'ın yılanlarıyla yüzleşmesi. İlginçtir ki bir başka türlü okumak da mümkündür bunu: **tabiatın** zorlayıcılığı ile acı çekerken **aklını** kullanarak o acıyı **doğal** yoldan dile getirmek yerine **bilinçli** bir şekilde bastırmak ve tahammül göstermek.

Tüm bunlar bizi “acı çekme halindeki acı ile özgürlüğün arasından doğan ayır[t]ım ve çekişmenin gücünden ışılan *pathos* kavramına götürecektir.” (Port, 2005: 30) Çünkü yukarıda da işaret edildiği gibi akıl ve karşısında yer alan tabiat, tabiatın beden bulduğu Tanrı ve Din karşıtlıkları bizi hem Aristotelesçi kategoriler ve *dichotomie* öğretisine, hem de 18. Yüzyıl Aydınlanma düşüncesinin karakteristiği sınıflandırma eğilimi ve din, tabiat, Tanrı karşısında insan aklı ve aydınlanmasına yönelik önemine götürecektir. Bu bağlamda Eski Yunan'a öykünerek bir tarih, düşünce birliği kurmaya çalışan dönemin Almanya'sının Aristoteles alımlayışından da başka türlü beklenemezdi.

Aristotelesçi taklit ederek öğrenme bilgisi ve sanatların da bir taklit biçimi olduğu belirlenimi kapsamında acıyla öğrenme fikri de Laokoon imgesinin, yılanlar tarafından acı verilerek tasvir edilmesi aydınlatılması gereken bir diğer yönü oluyor.

*Pathei Mathos* ya da acıyla öğrenme Aischylos'un Agamemnon oyunundan bu yana bilinmekte olan tragedya ögesidir. Aristoteles'e göre oyunlar, izleyicide acıma ve korku uyandırarak duygulanımları arındırma işlevi gören bir etkinlikti (*katharsis*). Poetika'sının XI. Bölümünde söylediği "en güzel tanınma, yani bilgisizlikten bilgiye geçiş, peripetik<sup>59</sup> olandır... Bu türden tanınma ve peripetiler acıma ya da korkmaya neden olurlar."<sup>60</sup> ibaresi acı ve öğrenme arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Acı uyandıran baht dönüşünün olduğu imgeler ya da sahneler öğrenme için seçilmiş en güzide anlar ise Laokoon' imgesindeki acıya dair unsurları saptamak gerekmektedir.

Laokoon'un daha önceden Vergilius başlığında ele alındığı üzere bir cezalandırılması söz konusudur. Çünkü Laokoon, Yunanlıların ve onların koruyucusu Tanrıların Troya Savaşı'nı zafere götürecektir bir düzen tertipleediklerini fark eder. Troyalıları da - bir nevi Tanrıların ipliğini pazara çıkaracak şekilde- o tahta atın içeri alınmaması için uyardığında sınırını aşmış olur. Unutulmamalıdır ki Laokoon, Apollon rahibidir ve Tanrılarla arası iyi olan mutlu bir babadır. Apollon'un ondan yüz çevirme sebebi ise Tanrıyla akitte bulunmasına karşın sözünde durmayarak hem evlenmesi hem de sunağının önünde karısıyla birlikte olmasıdır. İşte bu mutlu andan babanın oğullarıyla korkunç bir şekilde yıkıma sürüklenmesi ve bahtının dönmesi *pathei mathos* ölçüsüdür. Buradan bu ölçüte göre çıkartılabilecek ders Tanrıların işine karışmamak, onlara verilen sözü tutmak ve kurallarına riayet etmektir. Daha genel

---

<sup>59</sup> Grekçe *peripetie*, Almanca *das plötzliche Umschlagen* üzerinden ani ve kesin değişiklik, dönüşüm anlamlarına gelmekte olup tragedya bağlamında baht dönüşü demektir ve oyun karakterinin yazgısının bir anda değişmesini ifade eder. Fakat Aristoteles bu çerçevede kötü bir yazgıdan iyi bir yazgıya dönüşümden (yükseliş) çok, iyi ve mutlu bir yazgıdan kötü olana dönüşümün (düşüş) tragedya için temsilde daha değerli olacağını söyler.

<sup>60</sup> Aristoteles, **Poetik**, çev. ve yay. haz. Manfred Fuhrmann, Reclam Verlag, ISBN 978-3 15-007828-0, s: 20-21

bir çerçeve içerisinde söylemek gerekirse Laokoon'un *sophrosyne*<sup>61</sup> ini ihlal ederek *hybris*<sup>62</sup>e kalkışmasıdır.

Laokoon imgesini *pathei mathos* ölçüsünce okumanın bir diğer yolu da Winckelmann'ın yaptığı şekilde onu etik bir boyutta temellendirmektir: Hem bedensel acının hem de oğulları gözlerinin önünde öldürülen bir babanın talihsizliği bedbahtlığının zirve noktasına ulaştığı böyle bir *momentum movimentum*da, en çaresizlik anında ve en kederli bir durumda bile acısını haykırmama, ona boyun eğip karşı koymama şeklinde, yazgısını, *moirasını* kabullenme okunmaktadır. Öğretmenin en verimli yolu olan acı üzerinden bilgilenme, hemen yukarda dile getirilmiş olan Aristoteles ve Winckelmann düşüncesinin benzerliği tezini bir kez daha haklı çıkarmaktadır.

Lessing'in de bu sebeple Winckelmann'ın Laokoon imgesine patetik bir yorum getirmesi “acı ve katlanma, doğanın baskısı ve aklın özgürlüğü karşıtlıklarını kurmasına”<sup>63</sup> karşı koyması daha anlamlı olmaktadır.

### 2.3.2. Resimleştirilen Şiir ile Şiirleştirilen Resim

Lessing Laokoon'unun ikinci temel sorunsalı da resimsel şiir ile şiirsel resim kavramlarıdır. Bu kavramlar için *beschreibende Poesie* ile *dichtendes Gemälde* terimlerini kullanmıştır. Kitabın içeriğinin büyük bir kısmını da bunlar

---

<sup>61</sup> Grekçe *sophrosyne* sözcüğü Türkçeye tam olarak çevrilemese de Almanca karşılığı olan *Besonnenheit* üzerinden, ağırbaşlılık, ölçülü olma, basiret sahibi olma, akılsel olma hali diye yanıtlanabilir. Laokoon üzerinden bu sözcük aşırıya kaçmama şeklinde okunabileceği gibi Antik Yunan *polis*inin yurttaşlarından beklediği veya onlara söylemsel olarak dayattığı bir erdem ve ethos ilkesi olarak da yorumlanabilir.

<sup>62</sup> Grekçe *hybris* sözcüğü Almanca *Hochmut*, *Überheblichkeit* üzerinden *sophrosyne* halinin zıddı olarak ölçsüzlük, aşırılığa kaçma, kibir ve küstahlık anlamlarına gelmektedir. Bu kavram da insanın Tanrılara ya da başkalarına karşı sınırını aşma ve düzeni bozma şeklinde okunabileceği gibi gene Atina *polis*inin yurttaşlarına yasakladığı ve Tanruların yüz çevirme, lanetlenme şeklinde sunduğu *ethos* ölçütüdür. Her iki kavram da *ethos* kelimesinin yerleşik düzendeki alışkanlık ve gelenek kökü ve bu bağlamda yurttaşın devlet ile uyumu, çizgisini aşmama anlamları da birlikte düşünülmelidir. Bu perspektiften bakıldığında Laokoon'un başka yurttaşlara acı veren bir öğretici örnek olarak yerleşik düzen ve *polis* düşmanı Polyneikes'e ölümlere gereken saygı gösterilmeyip gömülme yasağı uygulanması gibi aynı bağlamda okunabilir.

<sup>63</sup> Ulrich Port, **Pathosformeln: Die Tragödie und die Geschichte**, Vilhelm Fink Verlag, Münih, 2005, s: 206

oluşturmaktadır. Öte yandan kitabın yukarıda ele alınan birinci sorunsalı ile doğrudan bağlantılıdır. Çünkü haykırma temsilinin sanat dalları arasındaki farklılığı, -söz gelimi heykel ve şiirdeki- sanatların özgünlüğünden, onların tabii oldukları yasalardan ve bu yasalardan deruhte ettikleri sınırlardan kaynaklanmaktadır. Plastik sanatlardaki yasa güzellik prensibinde; şiir sanatındaki yasa da tabiat tasvirinden çok soyut düşünceleri dile getirme prensibinde rafine edilmişti. Çünkü Lessing'e göre şiir, plastik sanatların yapamadığını yapmalıydı. Bu sebeple Lessing bu iki sanat dalının birbirine karışmasının önüne geçmek ister ve bu karışıklığın izlerini sürerek başta Homeros olmak üzere nice şairlerden örnekler verir.

Resimleştirilen şiir ile şiirleştirilen resim kavramlarının menşei aslında Aristoteles'e kadar uzanmaktadır. Çünkü o, "**Aristoteles'in Sanat Anlayışı**" başlığında da belirtildiği üzere tabiatın üstüne çıkan bir sanatın daha soylu olduğunu söyleyerek bize tüm sanat dallarının hem etik bir kökenden beslendiğini söylemiş hem de onların olması gerekeni temsil etmelerini önererek düşünsel bir düzleme taşımıştı. İşte bu, resim ile şiirin sınırlarının birbiri içine girdiği andır. Çünkü resim tıpkı şiir gibi bize mücerret fikirler sunmak ve öğretmek gibi *başından büyük* işlere kalkıştığı zaman daha önce yukarıda da söz edilmiş olduğu üzere ana prensibi olan güzellik ilkesini gözden kaçıracaktır. Resim sanatının soyutlama üzerinden bizlere felsefi yahut metafizik düşünceler sunması tehlikeli olduğu kadar şiirin sahasına da tecavüzü anlamına gelmektedir. Çünkü öğretmek amaçlandığı takdirde çirkin ve tiksiniç şeyler de tabloya dökülebilmektedir.

Lessing bunu daha eserine geçmeden önsözünde serzenişle bildirir. Öncesinde çağdaş yazarların, resmi şiirin engin sınırlarına, şiiri de resmin kısıtlı sınırlarına dahil ettiklerini söyler ve bu anlayışın nelere sebebiyet verebileceğini anlatır:

"Bu, şiirde betimleme yapma ihtirasının resimde de alegorik bir üslubun benimsenmesine yol açtı. Öyle ki sanatkarlar konuşan bir tablo yapmak derdine düşmüş, oysa neyi resmedebilecekleri yahut neyi resmetmeleri gerektiğinden haberdar bile değiller. Öte yandan şairler de belirsiz bir düşünceyi hangi ölçüler içerisinde maksatlarını aşmadan ifade

edebileceklerini düşünmeksizin çalakalem bir ifade biçimi ve suskun bir şiir yolunda ilerliyorlar.”<sup>64</sup>

Anlaşıldığı üzere böylesi bir eğilim şiirde tasvirciliğe, resimde ise mecazlı anlatımlara götürmektedir sanatkarları. Lessing’i belki de sanat tarihi içerisinde en *orijinal* kılan tarafı budur. Çünkü bu düşünceler o dönemin sanat çevrelerinde benzeri bulunmayan türdendir. Bu mesele çalışmanın ilerleyen sayfalarında **Laokoon Tartışmaları ve Dönemin Ruhu** başlığında etraflıca irdelenecektir. Fakat şimdilik, o dönemde şiirle resmin aynı kaynaktan, yani hayal gücünden beslendiği için türdeş görüldüklerinin altını çizmekle yetinelim.

Bu karışıklığa sebep olanların ilki Aristoteles olduğu gibi ikincisi de Horatius’dur. MÖ 50’li yıllarda yaşayan bu büyük Romalı şair, şiirin nasıl yazılması gerektiğine dair 30 maddelik kurallar koyduğu kitabı *Ars Poetica*’da dile getirmiş olduğu *ut pictura poesis* [Dichtung wie Malerei: **resim gibi şiir**] ifadesi, resim ile şiirin bir analogisine, bir denk tutulmasına önyak olmuştur. Resmin şiirleştirilmesi, onu somut-somatik güzellik ilkesinden çıkarıp şiir gibi soyut ve insanın gözünden önce zihni melekelerine ve muhayyilesine hitap eden bir alana taşıyarak kendi *morphic compositum*’unun bozulmasına, metafor ve alegoriye başvurarak bizatihi kendisi dışında kendi olmayan bir başka şeye işaret ederliğine neden olmaktadır. Peki, şiirin resimleştirilmesi nasıl olmaktadır? Şiirin resimleştirilmesi onun resim gibi tasvir ve uzun uzadıya nitelermelere girmesiyle gerçekleşmektedir. Evet, şiir ve resim benzer kaynaklardan beslenmekte ama şiir resimde olduğundan farklı olarak soyut düşünceleri ele alabilmektedir. Örneğin görünmeyen şeyler, Tanrılar. Resmin de bu şekilde düşünce minvali ve mecrasına çekilmesinde ortaya çıkabilecekler daha önce ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Eğer bu iki sanat birbirinden farklı ve hatta şiir, plastik sanatlardan daha yüksekse şiirin resim yahut heykeldeki gibi betimleyici bir tarza bürünmesi onu değerinden düşürecektir. Özellikle en büyük destansı şiirlere sahiplerden biri olan Homeros’un şiirlerinde isimler önünde yahut karakterlerin tanıtılmasında geniş nitelermelere gidilmemiş; isimler önündeki sıfatlar bir yahut ikiyi

---

<sup>64</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 5

geçmemiştir. Homeros genelde bir kişi tanıtılacağı zaman onun soyundan sopundan bahseder daha çok. Böylece şiirin *descriptive, beschreibend* olmasının önüne geçilir. Çünkü eğer şiir de tabiatı yahut kişileri geniş ve teferruatlıca tasvire koyulursa resimden farkı kalmayacaktır. Bu da şiirde abartıya ve kendisinden önce söylenilmiş olanların yeniden tekrarına gitmeme yahut onlardan farklı ve güçlü olmaya çalışma uğraşı adına aşırılıklarda, yersiz süslemelerde ve lüzumsuz gevezeliklerde bulunmaya yol açar.

Lessing tüm bunların yanında resim ve şiirin birbirinin sınırlarına niçin girmemesi gerektiğine dair Albrecht von Haller'in 1732 senesinde yazmış olduğu *Alpler* (die Alpen) adlı şiirini örnek verir:

“İşte orada uzun boynunu kaldırmış soylu yılan otları  
Adi otların oluşturduğu koronun üzerinden,  
Bütün çiçek alemi onun sancağının altında emir bekler  
Mavi renkli kardeşleri eğilerek ona reveransa geçmiş.  
Altın parlaklığındaki çiçeklere, ışıklarını düşürerek  
Sapları üzerinde yükselip kül rengi elbisesini taçlandırıyor  
Beyaz düz yaprakların ortasında yeşilin en koyu tonu  
Adeta nemli bir elmasın renkli ışınlarını yansıtıyor.  
Hemen şurada bayağı bir ot, tıpkı boz bir sise benzer sürünmekte,  
En zarif, altın renkli çiçekler  
[...].”<sup>65</sup>

Bu şiirde çiçeklerin ve bitkilerin adeta bir tablo gibi şiirsel biçimde boyandığını dile getiren Lessing, bu çiçek ve bitkileri hayatında hiç görmemiş birisi ile görmüş birisi

---

<sup>65</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 61

arasındaki duygulanımın farkını anlatır ve şöyle der: “tüm poetik [şiiirsel] tablolar o nesnelere ilgili daha önceden deneyimlenmiş bir tanışıklık hali gerektirebilir.”<sup>66</sup> Gerçekten de şiiirde yapılan bu pitoresk anlatı her okuyanın muhayyilesinde başka çiçekler ve bitkiler uyandıracaktır. Oysa resimde uygulanmış olsaydı bu pitoresk üslup, o manzarayı görmüş kadar olacaktık. Breiitinger’in de “bir ressamın fırçasıyla ortaya çıkarmış olduğu eşçizgiler, şiiirsel bir tablonun yanında ne kadar da sönük ve mat kalır!” sözünü de tartışarak boşa çıkaran Lessing tam tersini ifade eder. Der ki, şiiir daha önce görülmemiş bir nesnenin sadece belirli bir kısmını canlandırarak bir fikir uyandırır, oysa bir resim tablosunda bu bütüncül olarak temsil edilebilir. Dolayısıyla şiiirin yapmış olduğu tüm bu betimlemeler nesnenin bizatihi kendisinden uzak düşmektedir: “şiiirin tüm çabalarını görüyor ve her sözcüğünü duyuyorum, fakat nesne benden hâlâ öylesine uzak ki.”<sup>67</sup> Bu sebeptendir ki şiiir ressamın sahasına giren betimlemeleri ele almamalıdır. Onda bir fırça darbesiyle aslına yakın derecede taklit etmek varken neden şiiir üstün düşüncelerini ve hayal gücünü harekete geçirici üslubunu bir kenara bırakıp tasviri şiiire soyunsun? Lessing burada da gene Antik Yunan’a döner ve Homeros’un tüm şiiirlere örnek olması gerektiğini sunar.

### 2.3.2.1. Homeros’un Şiiirliği

Lessing’i Homeros’un şiiirliğine yönlendiren, eserinde ondan alıntılar yapmasını sağlayan gerekçelerden biri yukarda da değinildiği üzere betimleyici bir üslubun şiiiri asıl gayesinden uzaklaştırdığı, alegorik üsluptaki bir resmin de kendi sınırlarını aştığına yönelik tespitti. Çünkü Lessing’e göre şiiirdeki resme özgü tasvirsel yönelim şiiirin asli görevini ıskalamaktadır. Homeros asla böyle bir yol tutmamıştır. Çünkü o sanatında en küçük bir sınır aşımına izin vermemiştir, hatta Akhilleus’un kalkanının tasvirinde bile daha önce söz edilen yolu tutmuştur. Homeros somatik güzelliğin tasvirinde bile bir örnek teşkil eder. Yani o, başka şiiirlerin fazlasıyla itibar gösterdiği tasvirlerle tenezzül etmemiş birkaç sıfatla yetinmiştir. Şiiirinin sade güzelliği ve tesiri bundan ileri gelmektedir. Homeros, Akhilleus’un kalkanını tasvir ederken şöyle

---

<sup>66</sup> A.g.e., s: 62

<sup>67</sup> A.y.



güzel, böyle parlak, şu kadar ağır, bu kadar güçlü gibisinden peyderpey nitelermeler yapmak yerine kalkanın imal edilmesini, nasıl işlendiğini anlatır. Gösterişe kaçan sıfatlara yer vermez.

“Homeros bitmiş, hazır bir kalkan resmetmek yerine yapım aşamasındaki bir kalkanı tasvir etmiştir. O burada övgüyü hak eden bir hünerlilik göstermiştir. İşlediği temanın diğer nesnelere bir aradalığını zamana ait bir kronolojiye dönüştürmesini bilmiştir. Bu sayede bir nesnenin can sıkıcı tasvirini bir olayın tablosu haline getirmiştir. Biz sadece kalkanı görmüyoruz, aynı zamanda onun tanrısal bir ustalık elinde hazırlanışına da tanık oluyoruz. Tanrı çekici ve kerpeteniyle örsünün yanına iniyor, ham levhasından bir plaka kestikten sonra süslemek için onda resimler kabartıyor. Tüm bunlar onun çekiç hamlelerine kadar birbiri ardına gözlerimizin önünde canlanıyor. Ve her şey bitip tamamlanıncaya kadar onu zihnimizden kaybetmiyoruz.”<sup>68</sup>

Görüldüğü üzere Lessing Homeros’un bu tekniğini diğer şairlere de örnek verirken onun bir başka özelliğine de dikkat çeker. Daha önce Haller’in *die Alpen* şiirinde de değinildiği gibi eğer inceden inceye uzun tasvirlerle kalkışsaydı Homeros kalkanın tasviri bitene kadar önce söylenmiş olanlar zihnimizden uçup gidecekti. Fakat Homeros gibi bir yöntem tutulduğunda, kalkana dair onun yapılışındaki süreç gözümüz önünde canlanmakta ve akılda kalıcılığı daha da kolaylaşmaktadır.

Gene bir başka örnekte Lessing, Homeros’un Agamemnon’un giyiniş anını tasvir edişini örnek verir. Bu sahnenin, Agamemnon’un iç gömleğini giyinişinin, ardından mantosunu sırtına geçirişinin, ayağını yarım çizmelere sokuşunun, peşinden kılıcını kuşanışının ve son olarak da hükümdarlık esasını kavrayışının tasviri şeklinde tamamlandığını vurgular. Hiç bir şekilde elbiselerin güzelliğinden, görünüşünden, ince ayrıntılarından bahsetmediğini gösterir.<sup>69</sup> Bu örnek aynı zamanda şiirin **zamanda art arda gelenleri** tasvir etmesi, resmin ise **mekanda yan yana olanları** tasvir ettiğine yönelik iddiaya da örnek teşkil etmektedir. Bu sebeple ilerleyen bölümlerde zaman mekan farkı üzerinden etraflıca ele alınacaktır.

---

<sup>68</sup> A.g.e., s: 65

<sup>69</sup> A.g.e., s: 54

Ayrıca Lessing, Homeros'un bu okuyucunun/dinleyicinin zihninde gelişip büyüyen üslubunun altında şu matriksi bulur: şair bize nesnelere, kusursuz bir düzen içerisinde bir köşesinden diğerine doğru ele alıp birleştirerek anlatır. Bilir ki bu köşeler tek tek birleştirilip tamamlandığında tablo aydınlanır ve bütüne kavuşulur. Peki, buna zaman yeter mi?

“Gözün bir defada gördüğü şeyi şair bize yavaş yavaş ve peş peşe sıralayarak anlatır. Bunların sonunda ise genellikle şöyle bir şey olur ve şairin son betimleyişinde ilk söylediklerinin hafızamızdan uçup gittiğine tanık oluruz. Bu sebepten bizim her kısmi tasvir hamlesinden o bütünü çıkarsamamız, oluşturmamız gerekecektir. Gözümüzün önünde sadece anlatılan kısımlar [mütemmim cüzler] kalacaktır. Bu yüzden her birini tekrar tekrar gözden geçirmek gerekecektir. Öte yandan kulakta da, anlatılan kısımlar hafızada kalmadıkça yitip gidecektir.”<sup>70</sup>

İşte bu yüzden şairin sayfalar dolusu uğraşarak yapacağı tasvirler, tabloda ressamın bir fırçasıyla yahut heykeltıraşın statüdeki bir yontusunda çabucak zahmetsizce beliriverecektir. Bu yüzden Homeros sadece şairliğinin sınırlarında kalmış, diğer sanatların sınırlarına girmemiş ve böylece tüm şairler için özellikle de yeni dönem şairleri için bir örnek, bir üstat olmuştur. Böylece Lessing'i Homeros'un şairliğine yönlendiren, eserinde ondan alıntılar yapmasını sağlayan gerekçelerden biri açıklanmış olmaktadır. Bunu kuramsal bir altyapı olarak kabul edersek, geriye gerekçelerden diğerini yani Lessing'in, döneminin şiir ve plastik sanatlardaki hakim anlayışına almış olduğu tavır ve duruşu, verdiği örnekler ve iktibaslarla zenginleştirip açıklamak kalıyor.

### **2.3.2.2. Homeros Üzerinden Eski-Yeni Karşılaştırması**

Lessing, Homeros'u yeni şairler ve sanatkarlar için örnek olarak gösterirken eleştirmen yönüyle aslında döneminin hakim sanat anlayışını eleştirmekte, onlara karşı cephe almaktadır. Homeros'un çağlar öncesinde şimdilerden daha çok özenle

---

<sup>70</sup> A.g.e., s: 60

okunduğunu, fakat o zamanlarda hiç bir sanatçının bunlardan bir tablo çıkarmak gibi işgüzarlıkta bulunmadığını<sup>71</sup> söyleyen Lessing, onun işareti sayesinde somut güzelliklerin farkına varsalar dahi asla şairle boy ölçüşmek gibi işe kalkışmadıklarını belirtir. Şimdinin ressamlarınınkinden başkadır Homeros'u antik sanatçılar için örnek kılan şey. O, onlara ilham vermiş yol göstermiştir. Çirkin olanı bile, yüksek muhakeme eşliğinde şiir için kullanmayı bilmiştir. Örneğin Thersites: Homeros onu gülünç kılmak için çirkin tasvir etmiştir. Lessing burada değerli dostu Mendelssohn'dan alıntı yaparak şöyle der:

“O, salt çirkinliği yüzünden komik [gülünç] değildir; çünkü çirkinlik tamamlanmamışlıktır. Komiklik [gülünç olmak] için tamamlanmışlıkla tamamlanmamışlık arasında karşıtlık sağlanması gerekir.”<sup>72</sup>

Fakat buna karşılık resim sanatı, çirkin olanı asla güzel sanat olarak kullanmaz aksine yalnızca taklit edici bir beceriklilik olarak temsil eder. İğrenç olan, şair tarafından sonsuz bir ihtimam ve dikkatle, ressam tarafındansa hiç kullanılmaz.<sup>73</sup> Lessing'in Laokoon'u üzerinde değerli bir çalışma yapmış olan Adolf Frei, *Lessing Laokoon'unun Sanat Formu* (Die Kunstform des Lessingschen Laokoon) adlı eserinde Homeros'un kendine mahsus ve çağdaş sanatkarlardan farklı olan tarafını anlatırken iki şeyin altını çizer. Bunlardan biri *Schilderung*<sup>74</sup>, diğeri de *Beschreibung*<sup>75</sup> dur. Homeros'un dünyasının tamamen sade ve yalın olduğunu belirterek şöyle bir tespitte bulunur:

---

<sup>71</sup> A.g.e., s: 73

<sup>72</sup> A.g.e., s: 76

<sup>73</sup> A.g.e., s: 79, 80

<sup>74</sup> Almanca “*Schilderung*”, “*schildern*” kelimesi, “*Schild*”, yani kalkan kelimesinden türemiş olup daha çok tasvir suretiyle bir tablo oluşturmak anlamına gelip, bütüncül bir yapı arz etmektedir. Örneğin “*dein Schild ist blank*” denildiğinde eski almancada *namusun temiz, lekesiz, alnı aksın* kastedilmektedir. Yani bir nevi somut cüzlerden kalkarak soyut külliyete varılmaktadır. Ya da “*im Schilde führen*” deyişinin *tezgaha getirmek* anlamındaki tezgahın bütünlük ifade eden bir birliktelik silsilesine işaret etmesi gibi.

<sup>75</sup> “*Beschreibung*” kelimesi ise “*Schilderung*”dan farklı olarak bir bütüncül yapının betimlenerek anlatılması, parçalara bölüştürülerek o şeyin tanıtılması, ya da “*unbeschreiblich*” kelimesindeki gibi tarif edilemezlik anlamını taşıyan disjunktif yöntemi barındırır.

“Homeros dinleyicilerine nerden baksan hiçbir zaman tanındık olanı, bilindik olanı betimlememiştir –isimlerin başına yerleştirilen birkaç sıfat betimleme sayılmaz-. Aksine tanındık olmayanı, bilinmeyi betimlemiştir. [...] Fakat yabancı, seyrek rastlanan nesnelere görünürlüğe getirme ihtiyacı hasıl olduğu zaman bunların tasvirine yönelik, dinleyicinin zihninde canlandırılacak nesnenin türüne göre üç yol tutar: 1) Hazırlama ve üretim [*Fabrikation*]. 2) Bütünü oluşturan kısımların bir araya getirilişi, terkibi [*Zusammensetzung der Bestandteile*]. 3) Bu bileşenlerin tek tek sıralanması, dile getirilmesi [*Bloße Aufzählung der Bestandteile*].”<sup>76</sup>

Yazar ardından bunu örneklerle açıklayarak Homeros’un, Akhilleus’un kalkanını, Agamemnon’un asasını, Pandoros’un yayını tasvir ederken birinci metodu yani yapay yaratmayı; birbirine benzemeyen değişik parçalardan oluşan karmaşık nesnelere tasvir ederken de örneğin Agamemnon’un giyinişini veya Hera’nın arabasını, ikinci metodu yani mütemmim cüzlerin terkibini (bileşenlerin birleştirilmesini); görülmemiş yahut görülmesi mümkün olmayan şeylerin tasvirinde de örneğin Alkinoos’un sarayı ve bahçesini, üçüncü yöntemi yani münferit bölümlerin etrafıca anlatılmasını kullandığını belirtir. Tüm bunlar Lessing’in karşı çıkacağı döneminin belli başlı üç sanat kuramcısına cevabıdır ve onları Homeros’un bilinçli şekilde prensibinden ileri gelerek yapmadıklarını yapmaya özendirmele suçlar. Bunlar **Spence** ve **Graf Caylus**’dur.

Spence, İngiltereli sanat kuramcısı olup ilk baskısı 1747, ikinci baskısı ise 1755 senesinde yapılan *Polymetis, or an Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets* adlı eseri ile bilinir. Spence bu eserinde klasik döneme ait geniş bir malumatla, günümüze kadar gelebilmiş antik sanat eserlerinin incelemesini yapar. Güttüğü asıl gaye ise Romalı şairleri açıklamak ve onlardan hareketle günümüzde henüz bilinmeyen eski sanat eserleri için bir iz, aydınlatıcı bir ipucu yakalamaktır.<sup>77</sup> Lessing, Spence’in şiirle resmi birbirine benzer kılmaya çalıştığını, eski zamanlarda ikisinin arasında ayırım olmadığını şiir ile resmin kol kola gittiğini kanıtlamaya çalıştığını belirtiyor. Örneğin Spence, şairlerin Bacchos’u boynuzlu olarak tasvir ettiğini söylüyor. Oysa Bacchos’un heykellerinde oldukça az rastlanır

<sup>76</sup> Adolf Frei, **Die Kunstform des Lessingschen Laokoon mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar**, Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1905, s: 142, 143, 144

<sup>77</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 38, 39

şekilde boynuz görmek hayret uyandırıcıdır. Bunun öncelikli sebebi Antikacıların cahilliği, diğeri de Tanrı Bacchos'un başındaki üzüm salkımları ve sarmaşık yaprakları altında gizlenmiş olan boynuzların küçüklüğüdür.<sup>78</sup> Lessing tüm eleştirmen ruhu ve hicvi üslubuyla Spence'in bu örneğini verir ve ardından şöyle der: Bacchos'un boynuzları Satyrlerin boynuzları gibi doğal değildi, onlar portatif bir süstü. Ovidius, *Metamorphoses* eserinde boynuzsuz olarak görüldüğünde adeta bir genç kızın güzelliğine sahipsiz demıştır. Dolayısıyla Bacchos bakir bir güzellik ile görünmek istediği zaman kendini boynuzsuz olarak gösterebiliyordu. Heykeltıraşların da onu boynuzsuz hali ile tasvir etmelerinin sebebi plastik sanatlardaki asıl gaye, güzellik ilkesinden ötürüdür. Şairler Tanrı'yı çelenkli ve boynuzlu olarak gösterirlerken çelenk alnın güzelliğini sakladığı için ve boynuz çirkin bir ifade sağlayacağı için heykeltıraşlar onu çelenksiz ve boynuzsuz olarak yansıtmışlardır. Spence'in göz ardı ettiği ve yanlış düşmesindeki temel sebep budur.<sup>79</sup> Lessing'in antik sanat ile çağdaş sanat arasında kurmuş olduğu bu karşılaştırma çok zekicedir ve her iki türe de hakkını vermektedir. Çünkü Spence'in bu örneği onun Laokoon'u yazarken güttüğü şiir ile plastik sanatların birbirinden ayrılması tezine hizmet etmektedir.

Eski ile Yeni karşılaştırmasını yaparken Lessing'in zikrettiği ikinci kişi dönemin meşhur arkeoloji ve sanat eleştirmeni olan Graf Caylus'dur. Lessing'in Laokoon'unda Caylus'un çok önemli bir yeri vardır. Çünkü Lessing ondan ziyadesiyle yararlanır, pek çok yerde alıntıda bulunur. Caylus, bu anlamda Lessing için karşı çıktığı tezin sonuçlarına dair yaşayan zengin bir örnektir. 1757 senesindeki *Tableaux tires de l'Iliade, de l'Odysee d'Homere et de l'Eneide de Virgile* eseri ile sanat çevrelerinde oldukça kabul gören Caylus, Lessing'e göre bu eserinde zamanının resim sanatını geliştirmek ve zenginleştirmek, sanatçıların hayal gücünü de harekete geçirmek amacıyla onlara Homeros'un şiirlerini göstermekte, İlyada ve Odysseia'nın ressamlar için elini sallasa konuya, temaya denk geleceği zenginlikte tablolar yumağı olduğunu öne sürmektedir. Tam da Lessing'in tavrı aldığı ve kesinlikle bir yanlış düşmek olarak nitelendirdiği böylesi bir kanının yayılıp

<sup>78</sup> G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 211

<sup>79</sup> **A.g.e.**, s: 212

yerleşmesini salık veren Caylus, elbette onun sivri dilinden ve eleştirisinden kaçamayacaktır. Lessing'in Caylus'da eleştirdiği nokta ressamların Homeros'un tasvirlerini tablolarına aynen geçirmelerini tavsiye etmesidir:

“Sanatçı [ressam], Graf Caylus'un görüşüne göre, en usta ressam-şair ile yani Homeros ile onun bu ikinci yönüyle daha yakından tanışmalıdır. Homeros ona, Greklerin öykülerinden en mükemmel tasvir manzaraları çıkarmaları için zengin ve henüz hiç kullanılmamış konular gösterecektir. Ve o bunların ifadesinde, icrasında ne kadar kusursuz bir başarı gösterirse, şairlerin fark edip keşfettiği durumların en önemsizine dahi aynı titizlikle ve tam isabetle yaklaşabilecektir.”<sup>80</sup>

Lessing, ressamın şairi ancak bir anlatıcı olarak kullanabileceğini belirtirken onu model almasının şiirde temsil edilen şeylerin resimde edilemeyeceğini, bu yüzden teknik olarak birbirinden farklı olduklarını ileri sürer. Bu yöntem, her iki sanatkar için de alçaltıcı bir tutumdur. Şairin ressamı taklit etmesi -yani yukarda Spence'in ileri sürdüğü- ve şimdi de ressamın şairi taklit etmesi -Caylus'un önerdiği- türünden taklitler sanatların asli doğasını bozmaktadır. Her iki sanat da kendi sınırları içinde, kendilerine mahsus bir şekilde dile getirilmelidirler.

“Öyle görünüyor ki, sanatçı için ifade ve uygulayış buluştan daha zordur. Buna karşın şairde ise tam tersi geçerlidir; ifade ve uygulayış buluştan daha kolaydır.”<sup>81</sup>

Dolayısıyla şiir ile resim arasındaki hem ifade etme hem de buluş farkı gözden kaçırılmayacak bir etkidir. Çünkü Homeros'da iki türden şahıs ve eylemler vardır. Bunlardan bir kısmı gözle görülür, diğer kısmı gözle görülmez. Yani şiirde tasvir edilen gözle görünmeyen şeyler, nasıl olur da her şeyden önce göze hitap eden resimde dile getirilebilir? Bu sebeple resim sanatının tıpkı şiir gibi alegoriye kıvrılması gerekecektir, bu da şiirin sınırına giren bir adımdır. Sonuç itibariyle

<sup>80</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 40

<sup>81</sup> **A.g.e.**, s: 40-41

Homeros'un en güzel tasvirleri, ressamın hiç de işine yaramayacak olan tasvir türleridir der Lessing ve Homeros'un İlyada'da geçen veba tasviri örneğini verir. Homeros'un bu tasvirine bakarak sanatçı bir tablo yaratmaya kalksa şöyle olur: cesetler, ateşe verilmiş yığınlar, ölmekte olanların yardımına koşan ağır yaralıları, bir bulutun üzerinde yerini almış öfkeli Tanrı ve yağan oklar. Bu tablodan Homeros'u söylettirmek istesek şunları duyarız: bunun üzerine Apollon çok öfkeleni ve Yunan ordusunun üzerine oklar fırlattı. Pek çok Yunanlı öldü ve kadvraları ateşe verildi. Lessing hiç de Homeros'a yakışmayacak derecede soluk ve cansız bir tasvir olduğunu belirtir bunun ve şimdi de Homeros'un gerçek metninde bu tasvir nasıl anlatılmış ona bakalım der:

“-Phöbos Apollon-

Olympos'un tepelerinden hızla indi, yüreği öfke ateşiyle doluydu,

Omzunda yayı ve kapağı sımsıkı kapalı sadağı.

Öfkeli Tanrının attığı her adımda

Omzundaki okların sesiyle yankılanıyor her yer.

Kara bir gece gibi sükün etti,

Gemilerden uzak bir yere yerleşerek okunu salıverdi.

Gümüş yayın gürültüsü çınladı korkunç şekilde

Önce katırlara ve tez ayaklı köpeklere değdi oklar,

Sonra öldürücü oklarını Yunanlılara çevirerek nişan aldı;

Artık her yeri ölülerin atıldığı ateş öbekleri doldurmuştu.”<sup>82</sup>

Lessing bu örneğin ardından şairin nasıl da ressamdan daha üstün olduğunu belirtir. Çünkü veba tasviri resim için Caylus'un dediği gibi ideal bir malzeme değildir.

---

<sup>82</sup> G. E. Lessing, **Lessings Laokoon für den weiteren Kreis der Gebildeten und die oberste Stufe höherer Lehranstalten**, gözden geçiren ve yorumlar düşen Wilhelm Cosack, Haude und Spenersche Buchhandlung, düzeltilmiş üçüncü baskı, Berlin, 1882, s: 95-96

Resimden sadece bir olayın belirli bir kesitinin görülebileceğini, şiirden ise Apollon'un hem görülebilişi, hem de işitilebileceğini söyler. Renklerin ve çizgilerin göze, sesin ve ritmin de kulağa hitap ettiğini, bundan mütevellit şairin hem göze hem de kulağa hitap ettiğini gösterir. Lessing hemen ardından Caylus'un kitabından bir başka örneğe geçer:

Tanrılar, toplanmış içiyor. Altından, ferah bir saray, en güzel ve en saygın kişiliklerden oluşan özgür gruplar, kadehler elde, sonsuz gençlik olan Hebe hizmet ediyor. Nasıl bir mimari! Nasıl bir ışık ve gölge kütlesi! Bu nasıl bir karışıklık! Nasıl bir ifade çeşitliliği! Gözlerimi nasıl doyursam bilemiyorum? Ressam beni böyle etkiledikten sonra şair ne yapmaz? Hemen kitabı açıyorum, fakat hayal kırıklığına uğruyorum. Sadece bir tabloya konu olabilecek dört düzgün mısra bulabiliyorum:

“Tanrılar Zeus'un etrafında toplanmış konuşuyorlar

Altın iskemleler üzerinde, aralarında kusursuz Hebe dolaşiyor,

Nektar dolduruyor altından kadehlerine her birinin

Bir yandan içiyorlar, öbür yandan Troya'yı seyrediyorlar.”<sup>83</sup>

Lessing bu mısraların sanki vasat bir şairin kaleminden çıktığını sandığını belirtiyor ve ardından da, işte ressam nasıl bundan önceki örnekte şairden daha aşağıda kalıyorsa, burada da Homeros ressamın aşağısında kalıyor diye ekler. Bu yüzdendir ki Milton'un *Kayıp Cennet*'inden hiç bir ressam tablo çıkaramaz, çünkü onun tasvirleri ressamların kullanabileceği tasvirlerden değildir.

Lessing'in Homeros üzerinden eski-yeni karşılaştırması başka birkaç küçük örnek dışında bu kadardır. Dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda iki yüz senelik Hümanizm ve Rönesans düşüncesi geçmişi barındıran Aydınlanma Dönemi'nde antik dönemin eserlerine ve düşüncesine yönelimin, şiirde Homeros'u örnek

---

<sup>83</sup> Laokoon metninin aslında, şiir Grekçe olduğu için, Almancası bir önceki dipnotta atfı yapılan kaynaktan çevirilmiştir. Bkz: s: 97



göstermesi beklenmedik bir durum değildir. Lessing böyle bir örnek alma içerisinde Homeros'un yanlış kavranıldığını düşünmüş ve nasıl olması gerektiğini öğretmiştir. Bu noktada öğretici yönünü konuşturarak dönemin sanatkarları tarafından nelerin yanlış yapıldığını, doğrusunun nasıl olması gerektiğini sadece kuramsal olarak değil aynı zamanda pek çok şairden, sanatkardan değişik çok sayıda örnek vererek açıklamıştır. Bu bağlamda Homeros'un yeni sanatkarlar tarafından yanlış anlaşıldığını göstermiş, bu yanlışlıklar eğer yer bulup yerleşecek olurlarsa şiir ve plastik sanatları ne türden tehlikelerin beklediğini izah etmiştir. O sebeptendir ki Laokoon eseri, Lessing'in eleştirmenlik yönüne en güzel ışık tutan yazılarının ve düşüncelerinin toplamıdır.

### **2.3.3. Laokoon'da Resim ve Şiirin Birbirinden Farkı**

Bir önceki “**Resimleştirilen Şiir -Şiirleştirilen Resim**” başlığında ele alınan şiirle resmin birbirine ulandığında yahut konu-yöntem değişik tokuşu yapıldığında ortaya çıkacak karmaşık üslup meselesinin ardından bu kez sıra, sanatların tek tek konu, yöntem bakımından ayrılıklarını vurgulamaya gelmiştir. Böylece daha önce terkibi [sentetik] sanatların imkansızlığı kuramı ile sağlanmış temelin üstüne her sanat dalının kendine özgülüğünü kurmak gerekmektedir. Lessing'in önce sanatların tarifini yapmak yerine, iç içe geçmiş sanatlara dair örnekler verip ardından münferit sanat dallarına tanım getirmesi tamamen döneminin üslubundan ileri gelmektedir. Çünkü teorik olarak anlatıp onu örneklerle desteklemek yerine, önce örnekler gösterip ardından teori koymak ya da olması gerekeni gösterip olmaması gerekenlere dair örnek vermek yerine önce olmaması gerekenlere dair örnekler sıralayıp ardından nasıl olması gerektiğini anlatmak Aydınlanma Döneminin açıklık ve bilgilendiricilik düsturunun karakteristiğidir. Lessing'in bu amaçla resim ile şiirin birbirinden farkını gösterme uğraşını kabaca üç başlık altında toplayabiliriz. Bunlar;

- 1)Kullandıkları malzemeden kaynaklanan farklılık.
- 2)Canlandırdıkları andan kaynaklanan farklılık.
- 3)Zaman mekan düzleminde yorumlamadaki farklılık.

Bu maddelerden ikincisi, özellikle de üçüncüsü Lessing'in *özgünlüğüne* dair harikulade tespitlerdir. Rönesans düşüncesiyle birlikte yeniden bir sorunsal olarak tartışılmaya başlayan *güzel* fikrinde, çağdaş anlamda ancak 1600'lü yılların sonlarında Shaftesbury Kontu ve Addison ile bazı temellendirmelere gidilmiştir. Estetik sözcüğünün babası olarak kabul edilen Baumgarten'in sanat ve şiir ile ilgili düşüncelerini yazdığı o meşhur kitabı 1750'de yayınlanmıştır. Winckelmann 1755 de antik sanat tarihine dair düşüncelerini dile getirmiştir. Her ne kadar Kant'ın 1790'da yazacağı estetik ile ilgili *Yargı Gücünün Eleştirisi* (Kritik der Urteilkraft)'nin çıkmasına 15 yıl kadar varsa da sanat ve estetik algılayış meseleleri o dönemde hararetle tartışılmaktadır. İşte Lessing'in, henüz estetik bahsi çağdaş anlamda ele alınmazken yazmış olduğu eserinin değeri buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü bu eserinde özellikle şiir ve resmin farklılıkları üzerinde durduğu bölümler hala güncelliğini korumaktadır.

### 2.3.3.1. Kullandıkları Malzemeden Kaynaklanan Farklılık

Şiir ve plastik sanatların kullandıkları malzemeden kaynaklanan farklılık en başta birisinin sözcüklerle, diğersinin de renkler ve yontularla çalışmasıdır. Bu sebeptendir ki şiir okuyanın yahut dinleyenin kulağına ve hayal gücüne hitap ederken, resim ve heykel izleyicinin gözüne hitap etmektedir. Lessing bunu şairin sözlerle dile getirdiğini, sanatçı nasıl olur da renkler ve figürlerle dile getirebilir diyerek ifade eder.<sup>84</sup> Fakat öbür yandan şiirin tıpkı Apollon'un Vebası tasvirindeki gibi sesleri duyacak şekilde hayal gücünü harekete geçirdiğinin altını çizer. Lessing'e göre renkler ses değildir, gözler de kulak. Fakat bu her zaman şairin üstünlüğü anlamına gelmemektedir. Haller'in *Alpler* (die Alpen) şiirindeki gibi çiçeklerin, otların şiirle tasviri, tablo üzerinde renkler ve çizgiler ile tasvirinden daha az etkileyici kalacaktır. Çünkü zihin bir anda tüm nesneyi bütün yönleriyle kavramak ve kuşatmak ister, oysaki şiirde bu tabiat tasviri uzun sözcükler ve betimlemeler gerektireceğinden çok güç ve meşakkatli olmaktadır. Bunun yerine bir fırça darbesi şiirin yapamadığını

<sup>84</sup> G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, yay haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 40

pekala yapabilecek kudrettedir. Öte yandan tüm bu bitkilerin, çiçeklerin tasvirinde şiirin onların çeşitliliğini dile getirmede zorlandığı hatta yetersiz kaldığı da bir gerçektir. Zira o bitkilerin birbirinden değişik renk tonları ancak tuval üzerinde renklerin boya katmanları ile tarif edilebilir. Fakat şiirde ise okuyucunun tonlaması, sesini alçaltıp yükseltmesi yahut vurguları ancak gelişen olayların niteliğini, karakterini belirtmekte faydalı olur.<sup>85</sup>

Resmin renklerle, şiirin ise sözcüklerle çalışması tespiti elbette bizi görünen ile görünmeyen tasvir edilmesi sorunsalına götürecektir. Bu noktada Lessing'in daha önce de ele alınan Homeros'un şiirlerinde hem görünen şeylerin tasviri vardır hem de görünmeyen şeylerin tasviri dediği yere varıyoruz. Ressam görünmeyen şeyleri tabloda nasıl yansıtacaktır ona göre? Örneğin Tanrıların Troya'nın akıbeti üzerindeki tartışmaları resimde tasvir edilemeyecektir. Ya da Minerva'nın Ares ile kavgaya tuttuğu sahnelerden birinde Minerva'nın heybetli eliyle yerden simsiyah, pürtüklü, çağlar öncesinde bile birçok insanın el ele verip kaldırmaya gücünün yetmediği kocaman bir kayayı kapıp ona savurması nasıl tasvir edilecek? Hadi diyelim ki benden üç kat büyük bir insan benim kaldırabileceğim kayanın üç mislini kaldırsın; fakat buna mukabil aynı mantıkla Tanrı'nın kaldırdığı kayanın orantısı nasıl sağlanacak?<sup>86</sup>

Yahut bir başka örnekte, özellikle savaş sahnesinde, insanların yanında onlara yardıma gelerek cenge tutuşan Tanrıları nasıl tasvir edecek resim? Bunu yapabilmesi için Tanrıları görmüş olması gerekmektedir. Dolayısıyla insanlar ile Tanrıları yan yana göstermeyi başaramazken ressam, şair bunu pekala yapabilir. İlaveten ressamın da böyle sahnelerde Tanrıları temsil etmek için kesif bir bulut tabakası resmetmesi tamamen şairden bir çalıntıdır. Çünkü bunu, şiirlerinde Homeros kullanmıştır.<sup>87</sup>

Lessing'in hedefi asla ıskalamayan bu saptaması, resim sanatının alegoriye dökülmesine vardıracağı için çok önceden görülmüş ve yapılmış bir hamledir.

---

<sup>85</sup> C. Rethwisch, **Der bleibende Wert des Laokoon**, 2. Bsk. Weidmansche Buchhandlung, Berlin, 1907, s: 17

<sup>86</sup> G. E. Lessing, **Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden**, yayına hazırlayan ve önsözlerle gözden geçiren Hugo Göring, c: 10, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, Stuttgart, t.y., s: 83-84

<sup>87</sup> A.y.

Gerçekten de özellikle Truva Savaşı'nda Tanrılar yardım edeceği yahut cezalandıracağı kahramanların etrafında ya bir bulut şeklinde, ya da sis perdesi halinde, ya da bir anda karariveren gece şeklinde belirivermektedirler. Homeros'dan bildiğimiz bu teknik Paris'in Aphrodite tarafından, Hektor'un Apollon tarafından, Achilleus'un Poseidon tarafından kuşatılmasında aynen gerçekleşmektedir. Bu sayede kahramanlar ya önlerini, etraflarını göremezler hasmı tarafından öldürülürler ya da bu sayede hasımlarına görünmez olup sağ salim tehlikeyi atlatırlar.

“Resimde manevi, tinsel şeyler [Geistiges] sadece duyulur-görünürlük aracılığıyla [Sinnlich-Sichtbares], figürler ve renklerle ifade edilebilir, fakat şiir duyulur-görünürlüğü manevi, tinsel biçimde, ancak dil ile ifade eder.”<sup>88</sup>

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere resim ile şiirin böyle sahneleri göstermede kullandıkları yol birbirinden tamamen farklıdır. Ressam, hiç bir suretle asli gayesi olan güzelliği bir tarafa bırakıp şiir gibi görünmeyeni tasvire yeltenemez.

### 2.3.3.2. Canlandırdıkları Andan Kaynaklanan Farklılık

Şiir ile plastik sanatların arasındaki canlandırma anından kaynaklanan farklılık Laokoon eserinin içinde oldukça geniş bir yer tutar. Lessing pek çok yerde bu anın [*der Augenblick*] mutlaka sanatkarlar tarafından iyi düşünülüp hesaplanması gerektiğini, şiire öykünen resmin, şiirde canlandırılan âna iyi dikkat etmesini aksi takdirde etki uyandırmada başarısız olacağını belirtir.

Eğer Laokoon örneğinden yola çıkacak olursak bilgilerimizi yeniden gözden geçirmekte fayda var. Eğer hatırlayacak olursak;

1)Laokoon şiirde haykırılmış, heykelde haykırılmamıştı.

2)Laokoon şiirde giyinikti, heykelde çıplaktı.

<sup>88</sup> C. Rethwisch, **Der bleibende Wert des Laokoon**, 2. Bsk. Weidmansche Buchhandlung, Berlin, 1907, s: 17

3)Laokoon şiirde yılanlarla kat kat dolanmış ve zehirlenmişti, heykelde belden yukarısı yılanlar tarafından sarılmamış ve zehir etkileri gösterilmemişti.

Daha önce, Laokoon'un heykelde haykırtılmamasını sebebini Antik Yunan'daki güzellik prensibine bağlayan Lessing, onun ancak şiddetinin azaltılarak tasvir edilebileceğini söylemişti. Şimdi ise ortaya koymuş olduğu canlandırma âni ile tamamen başka bir yere işaret etmektedir. Eğer Laokoon heykelde de haykırtılarak tasvir edilseydi, bu sahne yüzünden hayal gücümüz rahatça ilerleyemeyecekti. Yani ne yılanlar dolandıktan önce Laokoon'un halini, ne de o korkunç olaydan sonraki Laokoon'un akıbetini hayal edebilecekti. Hadisenin en zirve noktası olan haykırma ânını canlandırdığından ötürü, daha cüsseli olan adamın feryat ederek açtığı ağzına bakarak, evet yılanlar sıkıp zehirleyerek bir adamı ve iki küçük çocuğu öldürüyorlar diye yorumlayacaktık. Ne öncesini, ne sonrasını hayal etmek bile istemeyecektik. Şiirde haykırtılıyor Laokoon ama şiir olayları ve anları zincirleme olarak tasvir edebildiği için olayın öncesinden de sonrasından da haberdar olabiliyoruz. Heykelde yahut resimde canlandırılacak tek bir an olduğu için sanatkar son derece dikkatli davranmalıdır.

Yani çok daha açıklayıcı bir şekilde anlatacak olursak sinema ile fotoğraf sanatı. Fotoğraf sanatı tek bir anın dondurulup bir çerçeve içine hapsedilmesi demektir. Sinema ise bu dondurulmuş anlara can vererek onları hareketli bir silsileye dönüştürüp birleştirmektedir. Sinemadan herhangi bir kesiti dondurup alabiliriz, fakat bu an aksiyonun *pik* yaptığı bir an olmamalıdır. Ya o pik ânının biraz gerisi, ya da ilerisinde yer almalıdır bu yakalanacak sahne. Bunu çok iyi bildiklerindedir ki televizyonda herhangi bir şey, örneğin film seyrederken reklam arası ya da başka tür kesintiler bu âna denk getirilmektedir. Bir karakter cebinden silahını çıkardığı ve doğrulttuğu anda ara verilir. Kime doğrulttuğu, neden doğrulttuğu, doğrulttuğu kişinin ölüp ölmediği, doğrultulan silahın dolu ya da bozuk olup olmadığı, doğrultan ile doğrultulan arasındaki geçmişe dair tüm ilişkiler bütünü, hepsi bir anda zihnimizden geçer. Çünkü bu sahne, Lessing'in "*İşte bu, hayal gücünün rahatça*

*salınmasına izin verecek yegane verimli andır*”<sup>89</sup> dediği en verimli sahnedir. Tam tersini düşünelim eğer silahını doğrultan adam karşısındakini öldürseydi bir anlamı kalacak mıydı? Kimse öncesini ve sonrasını merak etmeyecek sadece sahenin şiddeti bir anlığına etki edip çok geçmeden unutulacaktı.

İşte Lessing eserinde bunu açıklamaya çalışmaktadır. Resim yahut heykel sanatı tabiatın bir anlık, tek bakış noktasını görüyorsa ve bu türden sanatlar yapıtlarını sadece bir bakımlık, az ömürlük olarak meydana getirmiyorsa seçilen bu an gelişi güzel bir an olmamalıdır. Bakıldığında usandırmayacak bir eser olmalıdır. Gördüğümüz şeye fikren de ilave edebilmemiz, üzerinde düşünebilmemiz için seçilen an hayal gücümüzü harekete geçirecek bir an olmalıdır. Ama en şiddetli an, en yücelim [*Kulmination*] ânı, hayal gücümüzü bağlayan en elverişsiz andır.

“Coşkulu bir sahenin tüm gelişiminde bu durumun en zirve noktasından daha verimli bir an yoktur. Onun daha ilerisi, bir üst derecesi yoktur. Ve göze bu ifadeyi, olağanüstü görünüşü göstermek demek hayal gücünün kanatlarını bağlamak ve onu –duyulur-hissedilir etkinin üzerine çıkamadığı için daha az etkili zayıf manzaralarla oyalanmaya zorlamak demektir. [...] Laokoon her ne kadar iç çekerken temsil edilmişse de hayal gücü onun haykırdığını duyabiliyor. Fakat böyle değil de eğer haykırmış olsaydı, hayal gücü bu tasvirde ne bir basamak yukarı çıkabilirdi ne de bir basamak aşağı inebilirdi. Önce karşısında acılı bir sahne bulacak, ardından ilgisi azalarak öylece bakacaktı. Hayal gücü ilk önce onun inlediğini duyumsayacak, ardından onu ölmüş olarak tasavvur edip geçecekti.”<sup>90</sup>

Öte yandan resim ve heykel gibi sanatlar gerçek hayatta devamlılığı olmayan, geçici olan bir lahzalık şeyleri tasvir etmemelidirler. Bir insanın gülmesi bu türden şeyler olup haykırmak da buna dahildir. Hiç kimse sürekli haykırmaz, sürekli gülmez. Bunlar geçicidirler (*transitorisch*) ve kaynağını tabiattaki tek bir ânı dondurup temsil etmekten alan bu sanatlar bunlara itibar etmemelidirler. İşte Laokoon’un haykırmaya hali içersinde hakkedilmemesinin bir nedeni de budur.

Lessing’in ironik üslubuna da tanık olduğumuz bu tespitlerin ardından Laokoon dışından örneklere gelmektedir sıra. Bunlardan en önemlisi antik dönemden bir

<sup>89</sup> G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 17

<sup>90</sup> A.y.

ressam olan Timomachus'dur. Lessing, Timomachus'dan iki tablo örneği verir. Bunlardan birincisi Medea tablosudur. Medea, bilindiği üzere kocasının kendini aldattığını öğrendikten sonra cinnet geçirip çocuklarını öldüren bir anne karakteridir. Bu ressamın *Çocuklarını Öldüren Medea* tablosunda, Medea çocuklarını öldürürken gösterilmemiş, ondan hemen bir kaç an öncesinde annelik şefkati ile kocasına duyduğu kıskançlık arasında bocalarken temsil edilmiştir. Oysa ressam elbette ismiyle tam uyum taşıyan bu tablosunda ve malum olayın en dehşetli ânını yapabilmesiyle –öz çocuklarına kıyma ânı- meşhur bu karakterde şiirdeki gibi bir taklit üslubu kullanabilirdi. Fakat o bunu yapmamış, ondan hemen öncesini göstererek zihnimize serbest bir saha bırakmıştır.

Timomachus'un bir diğer resim örneği de Hiddetli Aias'dır. Aias, ölen Akhilleus'un silahlarının kendisine verilmesi şerefinden uzak tutulduğu için bir nevi kızar, köpürür ve cinnet geçirerek gece vakti kendi ordusuna saldırır. Fakat saldırdığı arkadaşları değil bir koyun sürüsüdür. Koyunları öldürür, onları çadırına taşır, oç aldım diye sevinir. Aias kendine geldiğinde ne yaptım ben diye dövünerek pişman olur. Utanır bu halinden ve kılıcını kendine saplayarak intihar eder. Sophokles'in tragedyasına bile konu olacak derecede böylesi büyük bir kahraman Aias, Timomachus'un tablosunda sadece sürüleri katletme halinden sonraki pişmanlık, durgunluk ve kendini öldürme anıyla canlandırılmıştır. Burada da gene aynı düstur geçerlidir. Gazaba gelme ânı değil, bu sefer diğerinden farklı olarak bir sonraki an resmedilmiştir. Bu da bize gerisine dair düşünme fırsatı sağlamaktadır.

Lessing'in canlandırma ânı üzerinden sanatların birbirinden farklılığını göstermesi son derece bilgilendirici ve okuyanın merakını giderici bölümlerden biridir. Hala zindeliğini ve güncelliğini koruyan bu teoriler sanatkar ve sanat kuramcıları için ideal bir zenginliktir. Hemen ardından Lessing, **Laokoon şiirde giyinikti de heykelde neden çıplak** diye sorar ve bu sefer canlandırma ânının, Laokoon'un bağırma dışındaki bir başka fiziki özelliğine, çıplaklığına dikkat çeker.

Laokoon'un çıplaklık yahut örtülülük üzerinden incelenmesine geçmeden önce Antik Yunan'da plastik sanatların nihai hedefinin güzellik olduğunu yeniden belirtmekte fayda var. Tek hedefi güzellik olan sanatların taklit mevzuu olarak güzeli kullanması

da kaçınılmazdır doğal olarak. Öte yandan Aristoteles ile çirkin olanın da resminin yapılabileceği ama onu idealize ederek olması gerektiği şekilde tasvir etmesi gerektiği yönünde tamamlayıcı ve kusursuzlaştırıcı sanat uğraşı da bu çalışmada ele alınmıştır.<sup>91</sup> Tabiatта güzel halde bulunmayan nesnenin ifade ve yorum kabiliyetiyle sanatta güzel haline getirilmesine ise Lessing, Aristoteles gibi hoşgörüyü yaklaşmamış ve ona karşı çıkmıştı: “*Artık tabiatта çirkin olan, ifade ve hakikat gücü sayesinde sanatta güzele dönüştürülmekte.*”<sup>92</sup> Hal böyleyken işlenmesi gereken yegane şeyin güzel olduğu düşüncesi, gerçek ve ideal güzelliğın insan bedeni olduğuna götürecektir bizi.

“[...] İşte bilge Yunanlılar sanatı oldukça belirgin sınırlar arasına almışlardır. Bu da sadece ama sadece güzel bedenlerin taklidinden ibarettir. Onların sanatçıları güzelden başkasını tasvir etmezlerdi.”<sup>93</sup>

Dolayısıyla insan bedeninin güzelliğini serimlemek isteyen heykeltıraş da Laokoon’u elbette şiirdeki gibi elbiseler içinde değil çıplak olarak tasvir edecektir. Vergilius’un Laokoon’u rahiplik elbiseleri içindedir. Hatta şiirde bu elbiselerin, yılanların zehri ve ısırılan yerden akan kanlar yüzünden pislendiği, ala boyandığı tasvir edilir. Ama heykelde bu elbiselerden iz olmadığı gibi çocuklar da çıplaktır. Bu arada çocukların çıplak olmasının bize öğrettiği bir şey daha vardır ki, o da birinin yaşça büyük diğerinin küçük olduğudur. Babanın sağ tarafındaki oğlun henüz adaleleri gelişmemiş, erkeklik hüviyeti kazanamayan zarif bir bedeni vardır. Oysa sol taraftaki oğlun göğüs kaslarının çıktığı ve erkeksi bir bedene kavuşup güçlü olduğunu fark ediyoruz. Çünkü oğullardan sadece soldaki bir eliyle yılanı tutma yahut karşı koyabilme gücü gösterebiliyor. Eğer oğlanlar çıplak şekilde tasvir edilmeseydi biz onların hangisinin büyük hangisinin küçük olduğunu anlayamayacaktık. Aynı şekilde eğer Laokoon da giyinik şekilde tasvir edilseydi yılanların dolanması yüzünden

---

<sup>91</sup> Bkz. Bu çalışmada s: 6, 41

<sup>92</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 16

<sup>93</sup> **A.g.e.**, s: 11



elbiselerde oldukça çirkin kıvrımlar, katlanmalar, buruşmalar [*dicke Falten*]<sup>94</sup> oluşacaktı. Bunlar da göze hoş gelmediği için heykeltıraş onları bilgece çıplak olarak yontmuştur. O yüzden hiç kimse demesin ki bu nasıl bir kurban etme törenidir; baba ve oğullar çıplak olarak katılmışlar.

Yahut şu da ileri sürülebilir. Giyinme, günümüz çağında cari olan bir etkinliktir. Köken anlamıyla *kültür*ün çocukları olan bizler, geçmişe ait doğal olanları [*Natürliche*] ve çıplaklığı çoğu zaman aşağılatıcı bir istisna olarak görürüz.

“Bizim giyinip kuşanmamız sadece bedenimizin giydirilmesini kapsamamaktadır, aynı zamanda zihnimizin, anlayışımızın, tinimizin de bir göstergesidir. O kendimize zorla kabul ettirdiğimiz toplumsal bir semboldür. Bireysel bir anlayış, tinin ifadesinden çok topluluğa özgü anlayışın, tinin ifadesidir.”<sup>95</sup>

Bundan başka bir diğer husus daha vardır ki en az çıplaklık kadar önemlidir. O da şiirde yılanların babanın bedenine ikişer kez dolanıp yükselerek boyun kısmında yüzüne doğru kafalarını kaldırıp tıslarken tasvir edilmesidir. Oysa heykelde, Laokoon elleriyle yılanların sarmallarından kendini ve oğullarını kurtarmaya çalışırken ve bir de kalça kısmından ısırılırken tasvir edilmiştir. Lessing bunu şu şekilde yorumlar: eğer Laokoon heykelde de şiirdeki gibi canlandırılırdı birincisi, yılanların bu şekilde yükselerek havada durması güzelden çok ürkütücü, korkutucu bir görüntü sergileyecekti.<sup>96</sup> İkincisi de heykeldeki haliyle yılanların zehir zerk etmelerinden ötürü yüzde yahut vücudun diğer bölgelerinde oluşmaya başlayan kasılma, gerginlik ve babanın çocuklarının ölmesinden, çaresizliğinden duyduğu keder tamamen yılanların dolanmasına ve sıkmasına atfedilecekti. Bunu bir vakayı adiden sayıp, baba ve oğullarını, yılanların nefes aldırılmayacak denli boğması ve zehirli sokması yüzünden ölmek üzere diye düşünerek görüp geçecektik. Fakat yılanların heykelde belden aşağıda hakkedilmesi hem baba ve oğullarının

---

<sup>94</sup>A.g.e., s: 35

<sup>95</sup>August Schmarsow, *Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon*, Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig, 1907, s: 30

<sup>96</sup>G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 34

kaçamayacak derecede kavrandığını hem de bedendeki içsel ıstıraptan ve çaresizlikten ileri gelen gerginlikleri görmemize mahal veriyor. İşte plastik sanatlardan heykeltıraş ile şiirin aynı konuyu canlandırma anından ortaya çıkan farklılığı budur. Plastik sanatların şiirden büsbütün farklı olan sınır ve prensipleri, bu eserde aynı zamanda sanatkarın ustalığını ve başarısını da göstermektedir:

“Eğer o, Laokoon’u alın bantları olmadan temsil ettiyse ifadeyi daha büyük bir şey uğruna hafiflettiğindedir. Nitekim alınlar kısmen örtük olsa da ifadenin ağırlıklı merkezi gene de alınlardadır. Böylece haykırma esnasında ifadeyi güzelliğe feda ettiği gibi bir de ayrıca bayağı olanı ifadeye feda etmiş olmaktadır. İşin doğrusu eskilerde bayağılık ve bayağı olmak çok küçümsenen bir husustu.”<sup>97</sup>

Lessing’in bu cümleleriyle birlikte Eski Yunan’a dair yeni bir estetik prensip daha öğreniyoruz: ifade ile güzellik arasında bir tercih yapılması gerektiğinde güzellik, ifade ile bayağılık arasında bir tercih yapılması gerektiğinde ise ifade yeğleniyordu. Laokoon grubunun bel üstlerinin yılanlarla sarılı olmamasının yahut şiirdeki gibi kanlı kıyafetler içinde bulunmamasının sebebi çirkinliğe düşme korkusudur. Bu sebeplerdir ki şiirdeki ve plastik sanatlardaki canlandırma anından kaynaklanan farklılık sanatkarın üstüne ihtimamla eğilmesi gereken bir sahadır ve yetkinlik istemektedir.

### **2.3.3.3. Zaman - Mekan Düzleminde Yorumlamadaki Farklılık**

Şiirle plastik sanatların arasındaki bu son fark en çetrefilli olandır. Laokoon’un yazıldığı tarih göz önünde bulundurulacak olursa son derece göz kamaştırıcı yenilikte düşüncelerdir bunlar ve hala güncelliğini korumaktadırlar. Şiirle, plastik sanatların arasındaki farktan bahsedecek birisi mutlaka bu kaideleri göz önünde bulundurmalı, bunlarla hesaplaşmadan geçmemelidir. Şimdiye dek Laokoon’un dış görünüşüyle heykelde ve şiirde nasıl yorumlandığı üzerine duran Lessing, bu sefer başka örnekler de vererek tüm sanat dalları için genel yasalar ve sınırlar çizer. Bu

---

<sup>97</sup> A.g.e., s: 36

sınırlar öncekiler gibi belirli bir kesite odaklanarak çekilmez daha geniş ve soyut bir platformda incelenir: **Zaman ve mekan**.

Lessing, şiirin zaman düzleminde ardışık olanları [*aufeinander*], resim ve heykelin de mekan düzleminde yan yana olanları [*nebeneinander*] işlediğini söyler:

“Yan yana yahut parçaları yan yana bulunan şeylere cisim ismini veririz. Bu sebepten ötürü cisimler, görünür özellikleriyle resim sanatının baş mevzusudurlar. Ardışık yahut parçaları ardışık olan şeylere de genel itibariyle eylem-olay deriz. Bu sebepten ötürüdür ki eylemler-olaylar şiirin baş mevzusudur.”<sup>98</sup>

Lessing bu düşünceye Homeros’un İlyada eserindeki Pandaros’un ok atma sahnesini inceleyerek varır. Bu sahnede adım adım, en ince ayrıntısına kadar ok atma eylemi anlatılır. Pandaros yayını çıkartır; kirişini düğümler; sadağını açar; hiç kullanılmamış, tüylerle süslü bir oku seçer; kirişi göğsüne yaklaştırır; yayına okunu yerleştirir ve o kadar kuvvetli çeker ki yay yusuvarlak gerilir; kulakları çınlatan bir sesle koyuverir; hedefine şimşek gibi yol alır. Görüldüğü üzere Pandaros’un ok atma sahnesi anbean şiirde yansıtılmıştır. Lessing resim ile şiirin ayrımını yaparken birisinin görünen, öbürkünün görünmeyen şeyleri tema olarak seçtiğini belirtmişti. Fakat bu sahne ise tamamen görünen bir sahnedir ve şiirde betimlenmiştir. Bu, ilk bakışta Lessing’in iddiasını çürütmekte gibi görünüyor ama değil. Çünkü Lessing burada ele alınan sahnenin, görünen ve birbirini müteakip olaylar silsilesi (*nach und nach*) içinde eylem birliğinden ibaret olduğunu ve zaman içersinde (*in der Folge der Zeit*) gerçekleştiğini izah ediyor. Dolayısıyla onu resimden ayıran şey mekan içinde (*im Raume*) yan yana (*nebeneinander*) gerçekleşmemesidir. Resimde bu olay örgüsü sadece tek bir an, sahne ile donup kalacakken, şiirde bu sürekli gelişip ilerlemektedir.<sup>99</sup>

Daha önce canlandırma âni başlığında da dile getirilmiş olan belirli ânin, dondurulup tuvale ya da mermere *hapsedilmesi* onun mekana ait olmasından ileri gelmektedir.

---

<sup>98</sup> A.g.e., s: 51

<sup>99</sup> A.g.e., s: 50

Oysaki şiir hem mekana ait olanı hem de zamana ait olanı istediği ölçüde ve maharetle kullanabilecek özgürlüğe sahiptir. Örneğin bir koşma sahnesini ele alalım. Şiir bunu istediği şekilde, kişinin nerde koşmaya başladığını, nerde koştuğunu, neden koştuğunu, nereye koştuğunu, koşarkenki hızını ve diğer değişkenleri, vardığı yeri, yolda başına gelenleri tüm ayrıntılarıyla anlatabilir. Resim ise bunlardan sadece bir tanesini canlandırabilir. Ancak yukarıda sayılan *akt-sahne* lerden birini seçmek zorundadır.

Daha önce Lessing ressamın bu sahnelerden hangisini seçmesi gerektiği üzerinde durmuştu ve *en verimli andan* söz etmişti. Gelişigüzel bir koşma sahnesi hiç bir şey ifade etmeyecektir. Ama olay örgüsünün en tepe noktasından bir önce yahut bir sonrasını seçerse sanatından fazlasıyla başarılı olmuş sayılacaktı. Örneğin koşması esnasında düşmeden bir önceki an. Çünkü yere kapaklanmak en zirve noktası olduğu için ayağının tökezleyip dengesinin bozulduğu an gayet zengin bir an olacaktır.

Şimdi ise zaman mekan karşıtlığı girmiştir sanatlara. Çünkü resim ve heykel gibi sanatlarda, cisimleri değil de olayları canlandırma ânında bir öncüllük ve ardılık sorunu vardır. Temsil edilen bir ânın öncesinde ne olmuş, sonrasında ne olacaktır diye zamana ait hesaplanması gereken dinamikleri vardır. Yaptığı resmin yanına bir başka resim daha mı yapacaktır aydınlatıcı olmak için, iki resmi birbirine bağlamak için? İşte bu güç saha şiirin sınırları içinde yer almaktadır ve bir kaç cümleyle kolayca halledilebilir. Buna mukabil resim olaylar içinde ardılık, öncüllük gibi soyut zamana ait konuları tasvir etmek yerine, dondurulan mekanda yan yana bulunan cisimleri canlandırmalıdır. Yan yanalık zamana ait değil mekana aittir tıpkı ilerlemenin (*fortschreiten*) zamana, durmanın (*stehen*) ise mekana ait olması gibi.

Bu bağlamda Graf Caylus ile yeniden hesaplaşan Lessing, onun Homeros'un şiirlerinde ressamların yapacağı tabloları için oldukça zengin bir kaynak bulabileceği yönündeki iddiasını çürütür. Homeros'un bir gemi tasvir ederken siyah gemi, hızlı küreklere sahip gemi, oluklu gemi gibi betimlemelerini bir ressamın ancak altı ya da yedi tuvalle canlandırabileceğini belirtir.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> A.g.e., s: 53

Buradan Homeros'un cisimleri tek tek tasvir yapmak yerine onları bir eyleme dönüştürdüğü saptamasına varır. Çünkü münferit betimlemeler yapmak yahut bu betimlemeleri uzun uzun sıfatlar kullanarak anlatmaktan kaçınan Homeros tıpkı Agamemnon giyinişindeki gibi elbiseleri tasvir etmek yerine, onları giyinme sırasına koyarak canlandırmasına dikkat çeker. Özellikle Agamemnon'un hükümdarlık esasını ince ince tasvir etmek yerine; onun kimin elinden çıktığını, ilk olarak Hephaistos'un kömür ocağında dövülmesini, sonra Zeus'un eline geçmesini, ardından Hermes'in asaya heybet katmasını, savaşçı Pelops'un elinde bir komuta sembolü olmasını, peşinden de barışsever Atreus'un onu sürü gütmeye kullanmasını göstermesi zaman-mekan ayrımına ışık tutan bir ayrıntıdır.

Mekanda yan yana, bir arada bulunan şeyler (*koexistierend*) şiir sayesinde art arda, kronolojik (*konsekutiv*) hale getirildiği gibi –ki bu şaire uygun düşmez, çünkü düz yazı yazarların işidir bu- yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere mekana ait olan şeyler zamana ait kılınabilmektedir. Tıpkı asanın yapılış sürecinin anlatılması gibi. Uzun uzadıya mekana ait sıfatlarla tasvirler yapan şiirin canlandığı nesne, tasvirlerin bitişine doğru zihinden uçup gidecek ve o kadar çaba boşa çıkmış olacaktır. Ama bunu zamana dahil edip ardışıklık içerisinde tasvir ettiği zaman “akılda kalıcılığı daha kolay olmaktadır.”<sup>101</sup> Bu sebeple *zamanda ardışıklık şairin alanı iken, mekan da ressamın alanıdır.*<sup>102</sup>

Mekanda bir arada, birlikte bulunanları tasvir etmesi resmin bu bağlamda asli amacına yani güzellik prensibine de uygun düşmektedir. Çünkü somut güzellik, birbirinden farklı *birçok parçanın bir bakışta kavranılan ahenkli bir bütünlüğünde yatar.*<sup>103</sup> Dolayısıyla bir kez daha görüldüğü üzere resim somut olanın tasvirinden çıkamaz. Öte yandan şiir de resim gibi somut şeylerin tasvirinde ileri gidemez. Bu sebeple Homeros her zaman şairlere örnek olacaktır. Çünkü koskoca Troya Savaşı'nın patlak vermesinin sebebi olarak bildiğimiz Helana, Homeros'un şiirinde güzel olarak tasvir edilmiyor. Zira güzel olan somut olandır ve mekana aittir. Oysa

---

<sup>101</sup> A.g.e., s: 60

<sup>102</sup> A.g.e., s : 64

<sup>103</sup> A.g.e., s: 67

Homeros, bu güzelliği cazibeye dönüştürerek tasvir etmiştir. *Cazibe somut olmaktan çok soyuttur ve içinde bir eylem barındırdığı için zamana aittir.*<sup>104</sup>

Lessing bu noktada Ariosto'dan ve bir kaç şairden örnek verir. Bunların kadın güzelliğini anlatan övgü dolu uzun mısralarını yazar ve ardından şöyle sorar. Helena bu mudur yani? Kalan nedir peki bu tumturaklı cümlelerden geriye? Bu satırları bin kişi okusa dahi bininin zihninde de değişik bir Helena canlanır. Şair kesinlikle güzelliği bir ardışıklık (*nacheinander*) bağlamı içersinde tasvir etmelidir. Somut güzelliği, salt güzellik olarak canlandırmaktan kaçınmalıdır. Homeros burada da karşımıza bir yol gösterici olarak çıkmaktadır. Usta şair, güzelliğin tarifi yaparken şöyle der: *Nireus güzeldi, Akhilleus daha bir güzeldi, Helena ise tanrısal bir güzelliğe sahipti.*<sup>105</sup>

Homeros'un Helena gibi İlyada'nın yazılış sebebi olan bir kadına güzellik ile ilgili nitelemede göstermiş olduğu titizlik ve eli sıkılık çok dikkat çekici bir noktadır. Homeros somut bir güzelliği sıralı cümleler halinde betimlemekten uzak durmuştur. Fakat Constantinus Manasses adlı daha yeni bir dönemin şairi Helena'yı sözcüklerle tasvir etmek gibi bir budalalıkta bulunmuş ve onu bir ressam gibi temsil etmek bahtsızlığına düşmüştür.

“Güzel bir kadındı, renkleri güzel, kaşları güzel,  
Yanakları güzeldi, çehresi güzel, pas parlaktı gözleri,  
Bir kar tanesi kadar zarifti kirpikleri kımıldarken,  
Ne kadar çekiciydi, dilberlik ilaheleri kadar,  
Bembeyaz kolları, [...]”<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> A.g.e., s: 70

<sup>105</sup> A.g.e., s: 69

<sup>106</sup> Laokoon metninin aslında, şiir Grekçe olduğu için Almancası şu kaynaktan çevrilmiştir: G. E. Lessing, **Lessings Laokoon für den weiteren Kreis der Gebildeten und die oberste Stufe höherer Lehranstalten**, gözden geçiren ve yorumlar düşen Wilhelm Cosack, Haude und Spenersche Buchhandlung, düzeltilmiş üçüncü baskı, Berlin, 1882, s: 136

Lessing bu şiirin kendi tezlerinin ispatı noktasında ne bulunmaz güzellikte örnek olduğunu söyler. Gene aynı şekilde 1500lerin başında yazdığı epik şiirlerle tanınan Ludovico Ariosto'nun dizelerini de şiir olarak kabul etmez ve bir papazın politik mısraları asla şiir sayılamaz diye belirterek onun "*Büyüleyici Alcina*" şiirini örnek verir. Bu şiirinde Ariosto, Alcina'nın altın saçlarını, buklelerini, yanaklarının pembeliğini, küçük burnunun yüzündeki orantısını bir bir sayıp dökmüştür.<sup>107</sup> Güzelliği bu şekilde şiirle ifade edenler için Lessing bu örneklerin ardından ironik üslubu ile şu benzetmeyi yapar:

"Tepesinde gösterişli ve mükemmel bina yapılacak bir dağın, yamacından yukarıya doğru çıkartılan bir kaya görüyorum; fakat bütün bu çabalar, emekler kayanın, dağın diğer tarafından aşağıya yuvarlanmasıyla boşa gidiyor."<sup>108</sup>

Güzelliğin bu şekilde betimlenmesine izin vermeyen Lessing son olarak Homeros'un Helena tasvirine yer verir. Homeros'un Helena tasviri saçları güzel, kolları beyazdan ileri geçmemiştir. Somatik olanın bu şekilde tasviri yapılırken, eyleme geçirdiğinde Homeros onu beyaz şalı ile örtünerek odasından çıktığı haliyle, Troyalı ihtiyarların yanından geçerken onların üzerinde bıraktığı etkiyle ve en sonunda Priamos'un şu sözleri sarf etmesiyle canlandırır. "*Keşke her şeye rağmen böyle bir güzelliği alıp gemiye binip yurdumuza dönsek / Hem biz, hem oğullarımız zarardan, felaketten irak kalsak.*"<sup>109</sup> Fakat Priamos'un bu kadar kısa sözleri sayfalar dolusu güzellik tasvirinden daha değerli ve etkilidir. İşte resmin sınırlarındaki mekana ait olan bir somut güzelliğin, şiir sahasında eyleme geçirilerek zaman düzlemine çekilmesi ve cazibe gibi soyut bir yoruma dönüştürülmesi sanat dallarının arasındaki farklılığı bir kez daha gözler önüne seriyor.

---

<sup>107</sup> A.g.e., s: 137

<sup>108</sup> G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 71

<sup>109</sup> A.y.

### 3. Laokoon ve Dönemin Ruhü

#### 3.1. Alman ve Yunanlılık İlişkisi

“Büyük Frederik (Friedrich der Grosse), siyasi anılarında örneğin *Düşünceler*’inde (1738) (Considerations) dünya siyasetinin gidişatına dair kavrayışını karakterize etmek amacıyla kurduğu benzerlikler arasında tam bir güvenilirlik hali içerisinde hareket eder. Ona göre Fransızlar Philipp’in komutasındaki Makedonyalılar, **Almanlar da Yunanlılardır.**<sup>110</sup> Almanların Thermopyles’i, Alsas ve Lothringen’i hala Philipp’in ellerindedir.”<sup>111</sup>

Oswald Spengler, *Batı’nın Çöküşü* adlı meşhur eserinin henüz girişinde Büyük Frederik’in siyasi hatıratındaki bu cümleler üzerinde durur. Tarihinin 1738 senesi olması da bu bağlamda çalışmamız açısından Almanlar ile Yunanlılık ilişkisine anlamlı bir vurgu yapmaktadır. Öte yandan Almanya siyasi konjonktürden bakıldığında bir birlik olmaktan çok uzaktır. Prusya kralı Frederik tahttadır ve ülke tam olarak üç yüzün üzerinde küçük devletçiklere bölünmüştür. Diğer yandan endüstrinin gelişmesiyle burjuva kültürü yerini güçlendirmiştir. Ticaret ve bankacılık gibi sermayelerin feodal olmayan ellerde birikimini doğuracak yeni iş alanları ortaya çıkmaya başlamıştır: Rönesans’ı İtalya’da finanse edenlerin başında banker Cosimo de Medici’nin gelmesi gibi. Fransa gibi modern bir devlet kurmak için uğraşan Almanya siyasi bağlamda yurttaş reformu, tarım reformu gibi anlaşmalar yapmıştır. Almanya’nın yeni bir bütünlüklü merkezi otorite sahibi ülke kurması çabaları ile bunu Antik Yunan’a öykünerek yerine getirebileceğine inanması eşzamanlıdır. Diğer yandan Fransa’yı kendine hasım belleyip bir rekabet havası içinde kendisini onun ve *ötekinin* üzerinden var etmeye çalışması da özellikle düşünülmesi gereken bir noktadır. Nitekim bunu Büyük Frederik’in yukarıda alıntılanan cümlelerindeki Fransa – Almanya karşıtlığında da görebilmekteyiz. Atlanmaması gereken bir diğer nokta da Lessing’in dönem Almanya’sında Gottsched’in “*ithal ettiği*” Fransız tiyatro geleneğinin, Almanya’da yayılmasını engellemek amacıyla Almanların kendine ait

---

<sup>110</sup> Vurgu bana aittir.

<sup>111</sup> Oswald Spengler, **Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte**, C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, Münih, 1920, s: 5.



bir tiyatro disiplini olmalıdır sözleri ve bu kapsamda kuramlarını topladığı *Hamburgische Dramaturgie* adlı müstakil eserini yazmasıdır.

Bu bakımdan özellikle Winckelmann'ın, Grek sanat eserleri üzerinden Yunanlılığa öykünmeyi salık vermesi anlaşılabilir bir durumdur. Neden Winckelmann sorusuna gelecek olursak Quincy'nin Winckelmann'a yönelik “o, gözlemci bakışlarını Antikite sahasına diken ilk kişidir. Çağları, halkları bölüp analiz eden, onlardan toplu hükümler çıkarıp eserlerini karşılaştıran, ardından onları sınıflandırıp bir senteze varan da ilk odur.” (Hubermann, 2010: 13) saptaması bize yardım edebilir. Çünkü Winckelmann'ı okuduğumuzda bizi çepeçevre kuşatan atmosfer onun pesimist tavrıdır. Winckelmann sürekli Altın Çağ hayali kurar ve kaybedilmiş ya da unutulmuş bir saadet dönemine yakarış hali içerisinde. Yapmış olduğu analizlerden vardığı sonuçlar hep içinde bulunduğu zamanın eskiye göre daha zevksiz olduğu ve Alman olabilmek için Yunanlılığa öykünmek gerektiği üzerinedir.

Winckelmann'ın Eski Yunan özlemini açıkça ortaya çıkaran düşünceleri Hubermann'ın “sanat felsefesi ya da belirli bir estetik model olmaksızın sanat tarihinden bahsetmek imkansızdır” sözünü de haklı çıkarmaktadır. (Hubermann, 2010: 17) Bu sebeptendir ki Winckelmann'ın “ideal çağ” fikri daha önce *ekphrasis* bahsinde de anlatıldığı üzere yorumladığı sanat eserlerine retorik bir bakış açısı ve üslup kazandırmaktadır. Bunu en belirgin şekilde Winckelmann'ın *Antik Çağ Sanat Tarihi* (Geschichte der Kunst des Altertums) adlı ünlü eserini Eski Yunan sanatına adanmasında görebiliriz.

Bu bağlamda, yazarların yazdıkları kitapları genellikle ölümlere adadığını söyleyen Hubermann, Winckelmann'ın gözünde Eski Yunan sanatının yüzyıllar önce ölmüş olduğunun altını çizer ve gene Winckelmann'ın güzel bir benzetmesiyle şu şekilde özetler:

“Tıpkı bir sevgilinin, deniz kenarında limandan ayrılan sevdiğini bir daha görme umudu olmaksızın yaşlı gözlerle takip etmesi ve ufukta kaybolan yelkende onun hayalini gördüğünü sanması gibi. İşte bizlerin elinde de tıpkı bu sevgili gibi sadece arzularımızın silueti var. Fakat bu, kaybedilmiş olana duyduğumuz özlemi daha da çoğaltıyor. Bizler sadece en eski

sanat örneklerinin kopyalarına daha bir dikkatle bakabiliriz ancak, bir daha onlara hiç sahip olmayacakmışız gibi.”<sup>112</sup>

Bu cümleler Grek sanatına mutlak bir güzellik atfeden cümlelerdir. Gözden kaybolmuş, unutulmuş, deyiş yerindeyse yüz üstü bırakılmış bir kültürü, Winckelmann’a göre yalnızca Almanlar canlandırabilecektir. Onun “*bundan böyle Dresden, sanatçının Atina’sı olsun*” (Winckelmann, 1885: 9) tavsiyesi unutulmaması gereken ince bir ayrımdır. Winckelmann’da öykünülen nesne, bu sebeple bir nesne olmaktan çıkıp ideal olan haline gelmiştir.

Winckelmann’ın Aydınlanma epistemolojisinin başat özelliği olan zıtlıklar üzerinden sınıflandırma prensibi de dönemin kültürel ve düşünsel şartlarına bir ipucu sunabilir. Onun “sıkça kullandığı ifadeler, ilerleme-çöküş, doğma-sona erme, yaşam-ölüm” karşıtlığı üzerindedir. (Hubermann, 2010: 20) Bu kategorik ve hiyerarşik sınıflandırmasını elbette eski olan ile yeni olan arasında da kurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Alman ve Yunanlılık ilişkisine ya da Almanya’nın Yunan’ı bu kadar sahiplenmesine dair şunları da söyleyebiliriz: Öncelikle Avrupa, Rönesans’ın meyvelerini devşirmiş, 1500 tane siyasi birimden küçülüp yoğunlaşarak 40 kadar ulus-devlete dönüşeceği bir dönemdedir. Fransa, Latin kültürüne sahip çıkıp onun mirasçılığına soyunurken, Almanlar daha gerisine Yunan’a gitmeye koyulmuşlardır. Öte yandan antik kültür mirasının tevarüsü her iki ülkede farklı şekillerde ve kimliklerde cereyan etmiştir: “Fransa’da milliyetçilik ile, Almanya’da ise yeniden doğan bir imparatorluk kavramında kökleşerek otoriter bir hakimiyet hamlesi ile.”(Klein, 2009: 32)

İstanbul’un fethinden sonra Doğu Roma-Bizans kültürünün İtalya’ya göç etmesi ve İtalya’da Batı Roma kültürü ile buluşarak Yunan kültürüne ait değerlerin yeniden kurulması Avrupalı olma sürecinde zaten Atina polisini örnek alan Batılı ulus devletlerin kendilerini ilk planda gösterdikleri sahnedir. Örneğin Floransa’da kurulan Platon’un Akademia’sı gibi. Kendisine siyasi ve tarihi köken bulma yolunda

---

<sup>112</sup> Winckelmann’dan alıntı için bkz: Hubermann, 2010: 18

geçmişini *eskilere* dayandıran Almanya'nın, sanat ve edebiyat üzerinden de gene Eski Yunan'a ilerleyişi Laokoon imgesi izleğinde bu çalışmanın pek çok yerinde vurgulanmaktadır.

"Eski Helen uygarlığının özümsemesine, sömürülmesine ve pazarlanmasına en iyi örnek Almanya'dır, şöyle ki: Klasik arkeoloji ve eski Grek araştırmaları, Alman romantizminin yarattığı bir olgudur ve en başta edebiyat, felsefe, heykeltıraşlık ve mimarlık gibi alanları kapsar. Olaylar aşırı derecede soyutlanmış ve estetikleştirilmiş, hayali bir Grek kültürü yaratılmıştır. Klasik çağ Yunan araştırmaları bizzat devlet tarafından aşırı derecede desteklenmiş, o kültürün ve dilin okullarda okutulması mecbur tutulmuştur. Liselerinde 9 sene sürekli Yunanca okutulan, Homeros destanları bazen pedagoji yöntemleri bile çiğnenerek ezberletilen başka bir ülke yoktur. Yunan kültürüyle "işba" olmayan bir kimse devlet ve bilim adamı, aydın olamazdı. Kısacası, Butler'in isabetli olarak dediği gibi "Eski Grek kültürü Almanya'yı baskısı altına almış bir tirandır" ve bu bir toplum hastalığıdır. Winckelmann'ın çabalarıyla nesne ve erotik birbiriyle bağdaştırılmış ve nice Alman'ın plastik ve mimarideki nostaljilerine, gizli arzu ve dürtülerine tercüman olunmuştur. Fransız kültürünün bir tarafa bırakılması, Almanya'nın Fransa ve İtalya ile arasını açmış, Roma araştırmaları onlara bırakılmıştır. Almanlar ganimet bulmuş gibi bütün güçleriyle Greklere sarılmışlardır. Askeri yenilgi ve ekonomik çöküntü yıllarında bile Eski Grek kültüründe aşırı derecede moral ve destek bulmuşlar, depresyonlardan kurtulmuşlardır.<sup>113</sup>

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Almanya'nın kendine köken arayışı Eski Yunan'a yönelik öykünmeci ve bir o kadar da marazi bir etkileşimde bulunmasına yol açmıştır. Bu etkiler kendisini 20. Yüzyılın başlarında daha şiddetli bir şekilde hissettireceği gibi, bundan farklı olarak Lessing'den birkaç sene sonra Humboldt'un Almanca ve Sanskritçe akrabalığını sunmasıyla da başka bir cenahtan yoluna devam edecektir.

### **3.2. Dönemin Ruhü**

Laokoon'un yayınlandığı yıl 1766'dır. 18. Yüzyıl, barok çağından ve onun Otuz Yıl Savaşları'ndan yeni çıkmış bir yüzyıldır. Dolayısıyla ne reform hareketinden ne de karşı reform hareketinden çare umulan, mezheplerden kaynaklanan katı inançlılığın

---

<sup>113</sup> Ahmet Ünal, "Eski Anadolu Uygarlıkları, Arkeoloji ve Tarih Üzerine: Şarkiyatçılık ve Yöntemleri", *İdol Arkeoloji ve Arkeologlar Derneği Dergisi*, sy: 12, Ankara, 2002, s: 11

insanları ölüme ve yıkıma götürdüğünden emin olunmaya başlanmış bir çağdır. *Sapere aude* ile kendini belli eden bu yeni dönem sadece insan ve onun aklının temel alındığı, bilmeye cesaret et ilke sözüyle kendini belirginleştiren yeni bir safhadır. Tecrübelerden elde edilen bilginin kesinlik sağladığı görüşünden mütevellit tecrübeden akıl sayesinde devşirilen bilgilerin hakiki bilgi olduğu görüşü yerleşmektedir; yani praktike. İnsanlığın mutluluğunu sağlamak için aklını kullanması, tabiatı incelemesi gerektiği düşüncesi en bariz somut ifadesini Leibniz'in yaşadığımız dünyanın akla gelebilecek en mükemmel dünya olduğu sözünde bulmaktadır. Aklı kullanmanın insana mutluluk sağlayacağı ve şimdiye dek çektiği acıları unutturacağı görüşü toplumun bilgilendirilmesi, aydınlatılması mecburiyetini şart koşar. Dikkat etmek gerekir ki Fransız Ansiklopedistçileri, Diderot ve D'Alembert bu yıllar arasına denk düşer. Diderot'un Lessing üzerindeki etkisi çok önemlidir ve bunun gerekçelerine daha başlarda değinilmiştir.

Ayrıca Descartes'in matematik ile doğanın çözümlenebileceğine dair düşünceleri meyvelerini yüz sene sonra olsa da vermeye başlamıştır. Voltaire, kilise Hıristiyanlığına en şiddetli saldırılarını gerçekleştirmektedir. Böyle bir kültürel ve siyasi atmosfer içersinde Yahudi Aydınlanması'ndan [*haskalah*] da söz etmek gerekmektedir. Çünkü Lessing bir Yahudi olduğu gibi akıl hocası ve değerli dostu Moses Mendelssohn da bir Yahudi'ydi. Haskalah, Avrupa Aydınlanması tarihi içinde Yahudilerin gettolara hapsedilmemesi gerektiğini, onların da bu kültüre dahil edilmesini istemelerinden doğmuştur. Bu anlamda Almanya'da, Aydınlanma dönemi Yahudileri İbraniceden çok Almancayı benimsemişlerdir. Moses Mendelssohn'un Torah Kitabının Almanca çevirisinin yapılması boşuna değildir. Bu yüzyıl, Alman düşüncesi ve gelenek göreneklerinin Yahudi gelenekleri ve düşüncesiyle karışmaya, iç içe geçmeye başladığı yüzyıldır. Öte yandan Lessing, pek çok meziyete sahip birisi olmasına rağmen o dönemin saray soylularının şair ve sanatkar kimselere koruyuculuk yaparak onlara destek vermesi gibi bir ayrıcalıktan yararlanamamıştır ve bunda Yahudi olmasının payı oldukça büyüktür. Dostu Mendelssohn'a yazdığı bir mektubunda kimsenin kendisine sahip çıkmadığını, kendisinde okumaya ve öğrenmeye dair böyle iştiaklar olduğu halde kimsenin bunu fark etmediğini yazması iç burkan bir detaydır. Winckelmann'ın bile bu bağlamda finanse edilerek Roma'ya

gitmesine içerleyen Lessing kendisinin ne fakirliklerle ve sıkıntılarla boğuğuğunu dile getirir. Tüm bunlar ve dönemin Leipzig, Hamburg, Dresden gibi  büyük sanat merkezlerinin hal ve vaziyeti iğubu alığumanın ekler kısmındaki *yağuam öyküsü* kısmında özetle dile getirilmiğutir.

Tüm bunların yanında dönemin ruhunu iki alt bağulık altında incelemek gerekmektedir. Bunlardan bir tanesi döneminin hakim sanat anlayığu diğer de Lessing'in yağuadığu döneme eleğuirisidir.

### 3.2.1. Dönemin Sanat Anlayığu

Dönemin sanat anlayığu aslında çok uzun ve kapsamlı bir alığuırmayı gerektirmekte olup ciddi bir sanat tarihi tartığumasına yer vermeyi talep etmektedir. Fakat sanat anlayığuını sadece resim ve Şiirin karığutırılması yahut karığulağuırtması bağulamında daha çok özel hale getirmek Laokoon bahsinin konu bütünlüğünün bozulmasından kurtarır bizi. Bu anlayığu, o dönemin ve öncesinin bazı dğuğnrleri çerçevesinde daha önce Vergilius'dan Winckelmann'a alt bağuğuğı altında ele alınmığuı.

Hugo Blümner, Şiir ve plastik sanatlardaki bu karığuıklığu Antik Yunan'dan değuil, Ortaağu'dan bağulatır. Bu noktada Roma Dini'nin Greklerdeki gibi olmadığuını, onların Tanrılarının, Grek Tanrıları gibi aynı değuer ve eğuitlikte bireyleğutirilmediğuini; onlara fiziki yahut ruhani glerin temsilcisi olmalıkdan daha ağuırı değuerler atfettiklerinin altını çizer ve hemen ardından Greklerin Romalılar gibi Virtus, Abundantia, Constantia vs. soyut kavramları kiğuileğuırtmediğuini ekler. Bu sebeple Romalıların var olana, var olanın ötesinde bir soyutlama getirdiğuini ve bundan da alegorinin doğuğuğunu belirtir.<sup>114</sup> Edebiyattaki alegorinin de Hıristiyan ve pagan unsurlarla merak uyandırıcı bir karığuımından oluğuğuğunu özetleyen Blümner, antik pagan figürleri [*Sol-Gneğu*, *Luna-Ay*, *Meer-Deniz*, *Erde-Yer*] ile daha bağuka mitolojik karakterlerin, Roma sayesinde alegori ve yeni keğufedilen Hıristiyanlıkla bağuğuağuırtılmaya alığuılmasını da mutlaka göz önünde tutmamız gerektiğuini söyler.

<sup>114</sup> G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar dđuŐen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve oğualtılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 13

Elbette bunun yanında bir başka neden daha vardır ki o da Ortaçağ'ın büyük bir kısmının halk için öğreticilik vasfını taşıyan unsurun edebiyatın değil de onun yerine ikame edilmiş resim sanatının olduğudur. Kilise tarafından hemen mülki sahası içersine alınan ve en mükemmel öğretici yol olarak benimsetilen resim sanatının sembolize edilmesi de bu bakımdan kaçınılmazdır. Gnostikler ile Manichaistler, öğretilerini hissedilebilir ve görünür kılmak için bu sanatı kullanırlar. Öte yandan resim, okuma bilmeyenlerde yazının yerine kaim olmuştur. Bunun sonucunda da iki sorunsal belirmiştir: birincisi öğretici olma iddiasıyla resmin didaktikleştirilmesi, sembollerle alegoriye dökülmesi. Diğeri de eğitimsiz, cahil insanların ruhunda bir canlılık yaratmak amacıyla resmin oldukça güçlü ve göz kamaştırıcı motifler kullanması ve “Hıristiyan sanatının da çıplaklığı yasaklamasından ötürü ifadenin forma üstün gelmesi”.<sup>115</sup>

Şunu unutmamak gerekir ki Aydınlanma Dönemi'nin kendine özgü bir yazın türü vardır: Fabl. Hagedorn, Gellert, Lessing aynı zamanda bir fabl ustasıdır. Öğretmenin ve halkı aydınlatmanın biricik düstur olduğu bir çağda şiir ve plastik sanatların karışımından ortaya çıkan bulanık, dolambaçlı, belirsiz, çapraşık sanat yapıtları dönemin anlayışına ve ruhuna da terstir. Bu sebeple kendi sınırları içerisinde arı, berrak ve apaçık sanat dalları hedeflenmesi beklenmedik bir gelişme olmamalıdır.

### **3.2.2. Laokoon'da Modernliğin Eleştirisi**

Lessing, Laokoon'unda Homeros üzerinden Eski-Yeni karşılaştırması yaparken sanat disiplininin dışında kalan bazı alışkanlıklara değinir ve onları eleştirir. Sanat ile ilgili düşünceleri sözü edilen başlıkta yer almakta olduğu için, burada toplumsal eleştirilerine dair bazı örnekler vereceğim. Elbette şiir yahut resim tarzı üzerinden başlamaktadır sözlerine Lessing ama bunu sanat dışı bir bağlama götürmesi ilginçtir. Dönemin şartları göz önünde bulundurulacak olursa kentsoyluların feodal beylerin

---

<sup>115</sup> A.g.e., s: 14

yerine geçtiği, burjuva ahlakı ve anlayışının başat bir değer olarak kendisini iyice hissettirdiği yıllardır. Yaşam tarzının, düşünce ve sanat tarzından ayrı tutulması düşünülemez. Bu sebeple Lessing bazı tespitlerde bulunur.

Bunlardan ilki henüz eserin başında III. Bölümde Lessing'in yeni dönemin plastik sanatlarını tabiatı ve güzel olanı temsil etmeye arkasını dönerek hakikat ve ifadeye yönelişine getirdiği eleştiridir ve şöyle der:

“Fakat, daha önce de değinildiği gibi yeni çağın sanatı tahmin dahi edilemeyecek derecede geniş sınırlara açıldı. Denilebilir ki, onun öykünmeciliği tüm görünür doğaya açılmış halde ve güzel olan bunun sadece küçük bir kısmını oluşturuyor. Eğer hakikat ve ifade onun tek, biricik yasası olur da, doğa gibi tıpkı güzellik de daha üstün amaçlar uğruna feda edilecek olursa, işte o zaman sanatçı da güzelliği, bu amaçlarına tâbi kılmış olur. Hakikat ve ifadenin kendisine verdiği izinden daha fazla güzelliğin peşinden gidemez.”<sup>116</sup>

Lessing'in burada altını çizdiği önemli bir şey daha vardır ki o da, tabiatla çirkin olanın hakikat ve ifadenin yardımıyla sanatta güzele dönüştürülmesidir. Bu Lessing'in daha en başından karşı çıktığı resmin ortaçağdaki gibi sembollerle, alegorilerle süslenerek *emblematic* bir kisveye taşınması demektir. Oysa resim, ona göre görünenin dışında, görünmeyene dair bir taşıyıcı (*metapher*) olmamalıydı. Elbette döneme eleştirisi bunlarla sınırlı değildir. Özellikle Winckelmann'ın Laokoon yorumunu okuyunca küplere biner ve şöyle yazar:

“Biliyorum ki, biz yeni nesil, daha zeki ve kibar Avrupalılar dilimize ve gözümüze en iyi şekilde hakim olmasını biliriz. Almış olduğumuz nezaket ve terbiye bize haykırmayı ve ağlamayı yasak etmiştir. O kaba ilk çağların hareketli yiğitliği bizde acı çeken bir yiğitliğe dönüştü. Fakat gene de atalarımız yiğitlikte bizden oldukça üstündüler. Oysaki atalarımıza barbarlar demişiz biz. Tüm acılara diş sıkmış, ölüm hamleleri yıldırılmamış, engerek yılanlarının ısırıkları altında gülerek ölmüş, ne en büyük suçlara ne de en yakın dostunun kaybına ağlamış. İşte eskilerin kuzeyli kahramanlığı da bu.”<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> G. E. Lessing, **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915, s: 16

<sup>117</sup> A.g.e., s: 8-9

Bu ifadeler ironik olduğu kadar toplum tarihi için, yaşantı biçimine dair de emsalsiz örneklerdir. Winckelmann'ın Eski Yunanların soylu ve yüce bir ruh sahibi olduğundan ötürü ağlamak, haykırmak gibi asaleti küçük düşürecek eylemlerde bulunmadığı yorumuna bu sözlerle cevap vermiştir. Nezaket ve terbiyenin sadece biz yeni çağın çocuklarına ait olduğunu ve bunlarla ifadenin en doğal dışı vurumlarını dahi gizlemeye çalışmak gibi yanlış bir alışkanlığa kapıldığımızı söyler. Bu bağlamda Grek ve Barbarlar karşılaştırması yaparak barbarlarda vahşilikten ve sertlikten gelen şeyin Yunanlılarda prensipten ileri geldiğini söyler. Greklerdeki kahramanlık, bir taşta saklı duran ve sessizce uyuyan kıvılcım gibiydi. Onu uyandıracak herhangi bir harekete geçirici etken olmadığı müddetçe de öyle dururdu. Fakat Barbarlarda kahramanlık her zaman uyanık ve azgın, iyi huyların da dışarıya çıkmasına izin vermeyen yakıp yutucu bir alev gibiydi. Bu sebeptendir ki Grekler muharebe meydanına sakin ve dingin çıkarken, Barbar'lar haykırarak kükreyerek çıkmaktaydı. Truva Savaşı'nda Priamos askerlerine ağlamamalarını, güçten düşmemelerini, ruhi dengelerini kaybetmemelerini telkin ederek ağlamayı yasaklatmıştı. Çünkü sabahına devam edecekleri çok ciddi bir savaş olacaktı bu sebeple askerlerinin moralleri tam olması gerekiyordu. Fakat Agamemnon kendi ordusuna böyle bir emir vermemiştir. Onların ağlamaları, yürekli ve yiğit olmaları önünde engel değildi çünkü. Troyalılar ise kahraman olabilmek için önce içlerindeki insani zaafı terbiye etmeleri gerekiyordu.

Lessing bu cümlelerle aslında kent soylu Avrupa'sının panoramasını da çizmiştir. Çünkü dönemin Avrupa'sı burjuvaca bir yaşam şekli sürdüğü yetmezmiş gibi aydınlanmasının ve sonsuz dünyevi mutluluğa ulaşmasının biricik kaynağı olarak gördüğü Eski Yunan kültürünü de kendi bakış açısından yorumlamaktadır. Elbette bu saçma olduğu kadar da gülünç bir durumdur: *“Eskilerde sanatın da burjuva kurallarına tâbi olduğunu söyleyecek olurlarsa sadece güleriz.”*<sup>118</sup>

Öte yandan Lessing ile Winckelmann'ın Laokoon üzerinden zıtlaşmaları dönemin estetik anlayışına dair bazı ipuçları da sunacaktır bize. Winckelmann her şeyden önce

---

<sup>118</sup> Ag.e., s: 12



bir Neo-Platonikti. Platon'un eserleri kadar Yani Platonculuğun da düşüncelerini bitmez tükenmez bir kaynak olarak görüyordu. Buna karşılık Lessing, aydınlanmanın anti metafizik bir sansüalizminden besleniyordu.<sup>119</sup> Winckelmann doğaya yönelik mimetik bir öykünmenin ötesinde, güzellik ve sanatta var olanların bir ideadan ortaya çıktığını düşünmekteydi. Bu idea, insan ruhunun yaratıcı gücüydü ve sonuçta güzelliğin tanrısal kaynağından ortaya çıkıyordu. *Antik Çağ Sanat Tarihi* (Geschichte der Kunst des Altertums) eserinde Winckelmann, Plotinosçu bir şekilde en üstün güzelliğin Tanrı olduğunu açıklıyordu.<sup>120</sup> Fakat Lessing bunun tam aksini düşündüğünü bize şu cümlelerle belirtir: “Somatik güzelliği ifade etmek resmin amacıdır. En üstün somatik güzellik onun en üstün amacıdır.”<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Bengt Algt Sorensen, “Lessings Laokoon und Winckelmann”, **Lessing Yearbook-Jahrbuch**, Lessing Society Wallstein Wayne State University Press, 2006, Wallstein Verlag, Göttingen, sy: 36 s: 71

<sup>120</sup> **A.y.**

<sup>121</sup> **A.g.e.**, s: 72

## 4. Lessing Sonrası Laokoon

Laokoon temasının heykelde ve şiirde alımlanış biçimine, Lessing öncesi düşünürler üzerinden yeterince yer verdiğimi düşünüyorum. Lessing'in Laokoon'u nasıl işlediği, nelere işaret ettiği ise zaten bu çalışmanın ana konusu. Geriye Lessing Laokoon'unun ve özellikle de şiir ve plastik sanatlara getirmiş olduğu sınırların dönemin bazı düşünürleri tarafından nasıl ele alındığı kalmaktadır.

Lessing'in tüm eserlerini 20 cilt halinde yayımlayan ve her birine de çok önemli şerhler düşen Hugo Göring, Laokoon ve üzerine çeşitli fragmanların yer aldığı X. Cildin başında Richard Gosche'den alıntı yaparak şunları söyler: Lessing'in tenkitçi doğasına tüm saf ve güvenilir olmayanlar karşıydı. Tüm karışıklıkları doğaları gereğince estetik ve ahlaki kılmak için uğraştı. İşte çağdaşlarının sanatsal icralarına ve kalıplaşmış nazariyelerine böyle bir mizaç, Laokoon ile karşılık vermiştir. Lessing toplu eserlerinin yayımcısı Hugo Göring, ardından Laokoon'un çağdaşlarının üzerinde yaratmış olduğu en belirgin ve baskın etkileri Goethe'nin *Şiir ve Hakikat* (Dichtung und Wahrheit) eserinde ve Schiller'in de *Zarafet ve Ağırbaşlılık Üzerine* (Über Anmut und Würde) yazısında görebileceğimizi söyler.<sup>122</sup>

### 4.1. Goethe ve Laokoon

Lessing, Laokoon'u yazdığında Goethe (1749-1832) henüz on yedi yaşındaydı. Laokoon'un genç ruhu üzerinde nasıl bir etki bıraktığını büyük şair *Dichtung und Wahrheit* adlı eserinde şöyle dile getirir.

“Lessing Laokoon'unun, bizi dar ve cılız bir bakışın sahasından çıkartarak düşüncenin özgür ve geniş diyarlarına sürükleyerek üzerimizde bırakmış olduğu etkiyi gözümüzün önünde canlandırmak için genç olmak lazım. Uzun zamandır yanlış anlaşılmiş *ut pictura poesis*

---

<sup>122</sup> Hugo Göring, *Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, yayına hazırlayan ve önsözlerle gözden geçiren Hugo Göring, c: 10, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, Stuttgart, t.y., s: 3

kavramı ilk kez bertaraf ediliyor, plastik sanatlarla söz sanatlarının farkı aydınlığa kavuşuyordu.”<sup>123</sup>

Goethe bunun haricinde kendisine özgü bir Laokoon yorumu da yapmıştır. Hatta onun Laokoon yazısı, bu grubu tasvir etmek ve her kıvrımın her yontunun ne manaya geldiğini yorumlamakla doludur. Laokoon hakkında öncesinde hiçbir malumat sahibi olmasaydım onu, birkaç insanı öldürmek için harekete geçmiş yılanlardan ibaret sayar, *trajik bir sahne olarak anlardım* (tragische Idylle) diyen Goethe'nin bu tutumu ekphrasis bağlamında değerlendirilebilir bir ölçektir. Çünkü Goethe'nin bu sözü Laokoon heykelinin barındırdığı özden ve Varlık'tan, zamanla evrilerek üzerine yapılan ekphrastik yorumlar yahut diegestik söylemlerle trajik bir sahne olmaktan çıkıp birazdan tüm ayrıntılarıyla verilecek olan fizyonomik cerrahi bir rapora dönüşmesine giden bir yolun belirtisidir. Üzerine bindirilmiş bu anlam katmanlarıyla tasavvur edilebilir bir nesneye dönüşen Laokoon heykel-imesi yapılan öznel yorumlarla sadece bir yönü aydınlatılıp canlandırılabilen kurgusal bir var olana dönüşmüştür.

Bu bağlamda Goethe'nin görmüş olduğu Laokoon heykeli, eğer zihninde daha önce Lessing ya da Winckelmann'ın yorumlamaları olmasa alelade, baba ve oğullarının yılanlar tarafından öldürüldüğü bir facia tablosu olarak canlanacaktı. Goethe'nin heykeli görmeden Laokoon üzerine tartışılanları okuduğunu tarihlerden biliyoruz. Nitekim bunu trajik manzara ifadesinden bir cümle yukarıda kendi sözleriyle şöyle açıklar:

“Bu yılanlar asla Tanrı tarafından gönderilmiş cezalandırıcı varlıklar değillerdir; doğaldırlar. Elbette birkaç insanı öldürebilecek denli güçlü oldukları görülebilmekte ama ne hareketlerinde ne de görünüşlerinde intikam alıcılık ya da olağanüstülük sezilmiyor. Doğaları gereği sürünerek gelirler, dolanırlar, düğümlenirler; içlerinden sadece bir tanesi, o da karşı konulduğu için ısırrır.”<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Kısaltılmış çevirisi tarafımdan şu kaynaktan yapılmıştır: Johann Wolfgang von Goethe, **Dichtung und Wahrheit**, yay. haz., Klaus Detlef Müller, Goethe Werke içersinde c: 5, Insel Verlag, Frankfurt am Main ve Leipzig, 1998, s: 285.

<sup>124</sup> Johann Wolfgang von Goethe, **Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen**, yay. haz., Siegfried Seidel, Berlin Baskısı, c. 19, Berlin, 1960, s: 133.

Laokoon heykelini simetri ile çeşitliliğin, durağanlık ile devinimin, karşıtlıklar ile derecelerin bir abidesi olarak tanımlayan Goethe ardından o ünlü Laokoon yorumunu yapar:

“Büyük oğul diğerlerinin tam tersi istikametinden ısırılmış, küçük oğul ise diğerlerinden farklı olarak yılanlar tarafından iki kez sarılmış ve göğsü üzerinden sıkıştırılmıştır. Sağ koluyla sanki kendisine nefes alabilmek için hava yaratmakta, sol kolu ile de yılanın kafasını kendini korumak için itmek ister gibidir. Yılan neredeyse ondan kurtulmak üzeredir ve asla ısırılmaya teşebbüs etmez. Fakat baba oğullarını yılanlardan korumak istediğinden onlara karşı koyduğu ve zorla onlardan sıyrılmaya çalıştığı için ikinci yılan tarafından kalçasından ısırılır.

Babanın duruşunu gerek bedeninin tümünden gerekse uzuvlarının bazı parçalarından açıklayabilmek için tüm duruşa ve canlandırıldığı ana gebelik yapan yılanın ısırıldığı yer ve yara üzerinde durmak daha yararlı olur düşüncesindeyim. Yılanın ısırması olmuş bitmiş değildir, henüz ısırmaktadır ve onun ısırıldığı bu yer kalçanın hemen üzerindeki vücudun en yumuşak, en hassas kısmıdır. [...] insan buradan bir yılan sokmasıyla değil, bir gıdıklanma ile dahi kolaycacık huylanır. Babanın vücudu yılanın ısırığının aksi istikamette bir yay gibi gerilmiştir; karın içeri çekilmiş, omuzlar inik, göğüs ileri doğru kabartılmış, kafa ısırılan tarafa doğru düşmüştür. Seçilen ve canlandırılan an öylesine naziktir ki yılan başka bir yerden ısırsaydı böylesi bir görüntü ve etki yaratılamazdı.”<sup>125</sup>

Goethe'nin bu tasvirlerinin dışında Laokoon'a dair belki daha değerli bir bölümü varsa, o da heykel grubunun çok önemli bir ânı betimlemesine yönelik yapmış olduğu saptamalardır. Çünkü burada daha önce yukarda da etraflıca ele alınmış ve ilk kez Diderot ve Lessing'in ileri sürdüğü plastik sanatların geçici bir ânı canlandırmasına yönelik prensibini vurgular:

“Plastik sanatlara ait bir eser eğer hayal gücünde canlandırılmayı hedefleyecekse öncelikle geçici bir ânı tercih edip onu tasvir etmeye yönelmelidir. Canlandığı an ne canlandırma öncesindeki anlara gönderme yapmalı ne de canlandırma sonrasındaki anlara. O an, öncesi ve sonrasından bağımsız olmalı. Ancak bu sayede bir sanat eseri milyonlarca kez seyredilmeye karşı bile kendini yeni ve canlı kılmış olur.

İşte bu Laokoon grubu karşısında da önce gözlerimizi kapalı tutup sonra bir anlık açıp onu seyrettikten sonra yeniden kapattığımızda bunu daha iyi anlarız. Çünkü gözlerimizi ikinci

---

<sup>125</sup> A.g.e., s: 134 ve 135

kez kapattığımızda o heykel grubunun hareket ettiğini ardından yeniden açtığımızda da onun sanki değişmiş olduğunu fark ederek korkuya kapılırız. Demek istediğim, Laokoon grubu adeta dondurulmuş bir şimşeye, kıyıya çarptığı anda taş kesilmiş bir dalgaya benzer. Bu etki özellikle gece vakti heykelle bir meşale-fener yordamı ile bakıldığında kendini daha bir gösterir.”<sup>126</sup>

Goethe Laokoon ile ilgili bu yazısında plastik sanatların canlandırma ânına dair çok önemli bir noktaya işaret eder: tasvir edilebilecek en yüksek patetik ifade, bir durumdan diğer bir duruma geçiş anında verilebilir. Örneğin neşeli bir şekilde çayır çimenler arasında eğlenen, oyun oynayan bir çocuğun, arkadaşından darbe yediğinde bir önceki mutlu mesut halinden bir anda değişerek sanki bedeninden bir elektrik akımı geçercesine bu yeni haline, ruh durumuna dönüşmesi gibi. İşte bu ani geçiş en yüksek manada patetiktir.

Gerçekten de eğer seçilmiş böylesi bir ânın yerine başka bir an tercih edilmiş olsaydı Laokoon grubu bu kadar etkili ve heyecan uyandırıcı olamazdı. Ne yılanların ilk dolanma ânı, ne de dolanıp öldürdükten sonraki ânı bu kadar yerinde olabilirdi. İkisi de ya başlangıcı seçtiği için öncesine dair bir iz barındırmayacaktı ya da bitişi seçtiği için sonrasına dair bir işaretle bulunmayacaktı. Oysa heykelde canlandırılan an öyle bir andır ki hem kendi içinde bağımsızdır hem de bütün için bir referans noktasıdır. En uç ve zirve noktayı tasvir etmemekle de güzellik prensibinden ödün vermemiştir.

Goethe, yazısının sonlarına doğru insanın, kendisinin ve başkalarının acılarına dair üç türlü tepkisel duygu barındırdığını bunların da korku, ürkme ve merhamet olduğunu söyler. Buradan da plastik sanatların hangi duyguyu canlandırması gerektiğini açıklar: **Ürkme**. Plastik sanatların sadece bir ânı canlandırabildiği daha öncesinde belirtilmişti. Goethe’ye göre de eğer plastik sanatlar patetik bir etki uyandırmak istiyorsa ürkütmeye yönelmelidir. Korku ve merhamet duygusunu ancak şiir canlandırılmalıdır. Lessing düşünceleri ile de örtüşen bir husustur bu. Zira Homeros şiirinde açıklandığı üzere plastik sanatlar merhamet ve korku uyandırma telaşına düşecek olurlarsa temel prensibi olan güzellik kavramını baltalayacaklar türlü aşırılıklarda bulunarak çirkinleşeceklerdir.

---

<sup>126</sup>A.y.

Lessing Laokoon'unun, Goethe üzerindeki etkisi bunlarla sınırlı değildir. “*Ein Versuch die Nachwirkung von Lessing's Laokoon an einigen Dichtungen Goethe's zu erweisen*” (Lessing Laokoon'unun Goethe'nin Bazı Şiirleri Üzerindeki Etkisini Saptama Denemesi) adlı doktora çalışmasında E. Eickershoff, Laokoon'un Goethe'nin şiirleri üzerindeki etkisini bilimsel bir incelemeyle mercek altına almıştır. Özellikle Laokoon'un yayınlandığı yıllarda Goethe'nin yazmış olduğu bir kaç şiirde -*Drei Oden an meinen Freund Behrisch* (1767) ve *An Zachariae* (1768)- Laokoon etkisini tam olarak göremesek de 1772 senesinde yazmış olduğu *der Wanderer* şiirinde Laokoon etkisini fark edebileceğimizi söyler.

Elbette Goethe'yi Laokoon'da en fazla etkileyen bölüm bu çalışmada da üzerinde durulmuş olan<sup>127</sup> Homeros'un, Hebe'nin Tanrıların toplantısında onlara içki doldurduğu sahnenin tasviri üzerine Lessing'in söylemiş olduğu sözlerdir.<sup>128</sup> Şiirin, güzelliği tasvir ederken onu eylem haline getirerek canlandırması gerektiğini öne süren Lessing, Goethe üzerinde fazlasıyla etkili olmuştur. Tıpkı Agamemnon'un arasında olduğu gibi parçaların tasviri (*Schilderung der Theile*) yerine, onları birbirini izleyen olaylar teselsülü (*successive Geschehens*) içerisine koyması gerektiği prensibi, büyük şairin *Gezgin* (*der Wanderer*) adlı şiirinden şu alıntıyla kolayca anlaşılabilir

“Çevik bir şekilde uzun avluyu geçti,  
Ahırları ve sağlam ahşaptan samanlıkları ardında bıraktı,  
Küçük şehrin surlarına kadar uzanan bahçeye girdi,  
Yürüyerek geçti ve büyümüş olmasına sevindi,  
Elma ve armut ağaçlarının yüklü dallarının  
Dayandığı payandaları dikip düzeltti,  
Yanı başındaki gür lahanaların üzerinden tırtılları attı;

---

<sup>127</sup> Bu çalışmada bkz., s: 60-61

<sup>128</sup>E. Eickershoff, **Ein Versuch die Nachwirkung von Lessing's Laokoon an einigen Dichtungen Goethe's zu erweisen**, Druck von George Westermann, Braunschweig, 1877, s: 21

Çünkü çalışkan bir kadın hiçbir adımını boşa atmazdı.

Artık nihayet bahçenin sonuna gelmişti,

Hanımeli çiçekleriyle kaplı çardağa kadar

[...].<sup>129</sup>:

Bu şiirde Goethe, Lessing'in betimleyici şiir (*beschreibende Poesie*) dediği nüansı uygulamış ve güzelliği sabit olarak tasvir etmek yerine onu eylem içinde canlandırmıştır. Gezginin seyahat ettiği yerler, diyarlar şöyle güzeldi, böyle yüksekti, şu kadar tenhaydı yerine bir adet sıfat kullanmıştır. Böylece çeşitli güzelliklerin okuyucunun hayal gücünde gelişerek ilerleyen bir mekanlar dizisine dönüştürülmesini sağlamış, onları okurun aklında daha çok kalacak, gezilen yerlerle özdeşleşim kurmasını sağlayacak şekilde düzenlemiştir.

## 4.2. Herder ve Laokoon

Herder'in Winckelmann'a olan sevgisi daha yüksek olsa da Lessing'in Laokoon'una dair şu düşünceleri itiraf etmekten çekinmez:

„Şu cümlelerdeki dehşet karşısında dizlerimin bağı çözülüyor: Eylemler şiirin asli mevzularıdır: şiir cisimleri elbette tasvir eder ama sadece eylemlere işarette, göndermede bulunursa. [...] Elbette bir şair olarak sadece Homeros kalıyor geriye.”<sup>130</sup>

Herder görüleceği üzere Lessing'in şiirin sınırlarını çizmesi ve eylemleri şiirin asıl mevzusu olarak belirlemesine, eğer cisimleri tasvir edecekse de onları ancak eylemleştirdiği takdirde gerçekleştirebileceğine yönelik düşünceleri karşısında oldukça etkilenmiştir. Herder'in de Grek şiiri ve Homeros üzerine çok sayıda etütleri

---

<sup>129</sup> A.g.e., s: 26

<sup>130</sup>E. Eickershoff, *Ein Versuch die Nachwirkung von Lessing's Laokoon an einigen Dichtungen Goethe's zu erweisen*, Druck von George Westermann, Braunschweig, 1877, s: 5.

vardır dolayısıyla Lessing'in sözleri ona yepyeni ufuklar açmıştır. Bir dostuna yazdığı mektupta Herder şöyle söyler:

Laokoon'u elime geçtiğinde bir öğleden sonra okumaya başladım, akşamdan sonra da tam üç kez ara vermemecesine büyük bir iştiaqla art arda okudum. Henüz daha yazın Homeros ile uğraştığımdan Lessing'in Homeros şiirine yönelik düşünceleri benim için çok taze ve bereketliydi. Genel olarak söylemek gerekirse Laokoon'u makul, dört dörtlük ve verimli buldum. Özellikle ressam için yan yanalığın, art ardalığın önerilmesini. Daha sağlıklı bir okumayla onda hakikat ve yeniliğe özgü şeyler de gördüm; fakat bunları gün yüzüne çıkarmak için ne kadar yaygara kopartıldığını ve aşırı zahmetlere girildiğini de fark etmeden geçemedim.

Herder, ardından Winckelmann ile Lessing'i karşılaştırır ve bu çalışma çerçevesinde yararlı olabileceğine inandığım şu tespitlerde bulunur:

“Winckelmann daha yararlı ve başarılı, Lessing ise daha çalışkan ve meşakkatli; Winckelmann daha fazla düşünüyor ve bize sadece neyi düşündüğünü değil nasıl düşündüğünü de göstermesini biliyor, bizi zekasının işleyişine kadar götürerek düşünmeyi öğretiyor; Lessing'in ise eskilere dair yüksek düşünceleri var ve düşündüğü zaman da bize sadece zekasının çalışkanlığından ortaya çıkan ürünleri gösteriyor düşünce tarzını değil; Winckelmann deha ve bedii duygunun salt bilgili bir *Raisonneur*'u; Lessing ise daha az ama daha güçlü bir muhakemenin zevkiselim bir *Antiquarius*'u.”<sup>131</sup>

### 4.3. Schopenhauer ve Laokoon

1788-1860 yıllarında arasında yaşamış olan Arthur Schopenhauer, 1819'da *İstenç ve Tasarım olarak Dünya* (die Welt als Wille und Vorstellung) adlı eserinde Laokoon heykelini konu alan fragmanlar yazmıştır. Laokoon'a özel bir yer ayırmamış olsa da sanat ve sanatlardaki ifade üzerinde durduğu 45. ve 46. Fragmanlarda Laokoon'dan bahseder.

Schopenhauer heykelde temsilin nasıl olması gerektiğinden bahsederken Laokoon'a değinir. Öncelikle Winckelmann, Lessing ve Goethe'nin düşüncelerini kısaca özetler

<sup>131</sup>G. E. Lessing, **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, s: 122



ve onları kendince fikirlerindeki isabetlilik ölçüsünce karşılaştırır. Heykeldeki ana amacın güzellik ve zarafet olması gerektiğini söyleyen Schopenhauer Lessing'in Laokoon yorumunu diğerlerinin arasında en isabetli ama diğer taraftan da eksik bulur. Winckelmann'ın stoacı, acıya katlanma düşüncesini ise yanlış bulur ve bunu amacı salt dış güzellikten ibaret olan bir temayı fizyolojik olmaktan çıkarıp psikolojik nedenlere bağladığı için eleştirir.<sup>132</sup>

Öte yandan Goethe'nin Laokoon yorumundaki sanat eserlerinin canlandırılmasındaki seçilen ânın önemini belirten iddiasını yerinde bulur. Ardından Ludwig Alois Hirt'in 1797 senesinde kalem aldığı Laokoon yorumunda da Laokoon'un zaten ölümün eşiğinde olduğu için daha fazla bağıramayacağı düşüncesinden bahseder. Tüm bunların ardından Schopenhauer, Lessing'in en isabetli yorumu yaptığı halde neden eksik kaldığı, asıl noktayı kaçırdığı üzerinden kendi Laokoon tartışmasını açar ve şöyle der:

“Esas kaçırılan nokta haykırmak eyleminin heykelde tasvir edilemeyecek bir tema olduğudur. Mermerden bir haykıran Laokoon heykeli yapamazsınız. Çünkü haykırmaya ifadesi için sözleri boğazına düğümlenmiş de konuşmaya çabalar gibi ağzı açık bir Laokoon heykeli tasvir edeceksinizdir. Bu ise izleyiciyi asla haykırmanın sesine ya da şiddetine değil ağzın açıklığına yönlendirecektir ve izleyici ancak buna dikkat edecektir. Bu sebeple haykırmak bir eylem biçimi olduğu için güzelliği sekteye uğratacaktır.”<sup>133</sup>

Schopenhauer, aslında Lessing'in ifade ve güzellik üzerinden Laokoon yorumuna benzer şeyler söylemektedir. Sadece Lessing, haykırmanın çirkin bir ifadeye sebep olacağını altını çizerken Schopenhauer haykırmanın heykelde temsil edilemeyeceğini, temsil edilse bile, hatta uğruna pek çok şeyin ifadesinden ödün verilse dahi amacına ulaşamayacağını belirtir. Ardından haykırmanın heykelde ifade edilmesinin izleyicide acı hissinden çok gülme hissi uyandıracağını vurgulayan Schopenhauer, haykırmanın heykel sanatı için imkansız ve yabancı bir şey olduğunu belirtir.

---

<sup>132</sup> Arthur Schopenhauer, **Werke in zehn Bänden**, ed. Angelika Hübscher ve Arthur Hübscher, Zürich Baskısı, c. 2, 1977, s: 288.

<sup>133</sup> A.y. ve s: 289

## SONUÇ

Eldeki bu çalışma Aydınlanma Dönemi'nin düşünsel ve kültürel coğrafyasını, döneminin ünlü düşünürü Gotthold Ephraim Lessing'in sanat ile ilgili düşüncelerini topladığı Laokoon adlı eseri üzerinden tartışmaya çalışmıştır. Bu tartışma içerisinde felsefi dünya görüşünden asla ayrı düşünülemez olan sanat tarihi ve estetik kuramları çerçevesi içerisinde 18. Yüzyıl Almanya'sına dair bazı saptamalarda bulunmuştur. Bunlar ikiye ayrılacak olursa birincisi Lessing'in Aydınlanma düşüncesinin karakteristiği gereğince bir edebiyat sahası olan şiir ile sanat sahası içerisinde yer alan plastik sanatların birbirine karıştırılmaması için sınırlarını çizmesi izleğidir. İkincisi ise dönemin sanat düşüncelerinin Eski Yunan üzerinde yoğunlaştığı ve ona öykünmeyi salık verdiği Winckelmann izleğidir.

18. yüzyıl Aydınlanması, etkileri 20. Yüzyıla değin sürecek, Almanya ve Almanlılık olgusu üzerinde açık, derin izler bırakacak bir dönemdir. Almanya'nın ve Almanlılığın ulus-devlet olma sürecinin tohumlarının atıldığı bu yüzyıl aslına bakılacak olursa üç dinamik üzerinden incelenebilir:

- 1) Dil düzleminde Almanca ve Almanlılık,
- 2) Felsefe ve düşünce düzleminde Almanya ve Almanlılık,
- 3) Sanat algısı düzleminde Almanya ve Almanlılık.

Bu tez son iki madde üzerinden konuya yaklaşmıştır. 18. Yüzyıl Winckelmann ile klasik arkeolojinin kurulduğu yüzyıldır. 18. Yüzyıl Alman romantizminin ve idealizminin beslendiği öncü yüzyıldır. Dolayısıyla tüm bunları hesaba katarak düşündüğümüzde ortaya çıkan manzara Eski Yunan mirasını devralmaya kendini aday gösteren Almanya'nın kendini nasıl konumlandığı üzerinedir: öykünme. Bunu Winckelmann'ın tarih, felsefe ve sanat düşüncelerinde yakinen gördüğümüz gibi Lessing'in ona karşı çıkışında ileri sürdüğü tezlerde düşüncelerini dayandırırken gene Eski Yunan'ı referans alışı da rahatlıkla görebiliriz. Özellikle Homeros'u tüm yeni dönem şairlerine örnek olarak gösterirken.

Bu öykünme düzleminde sözü edilen bir başka disiplin de pathos ve pathei mathos – acı ve acı üzerinden öğrenme sorunsalıdır. Acıya dayalı bir öğrenme-öğretme şeklinin neden 18. Yüzyıla denk düştüğü, Almanya ve Almanlılığın bunu nasıl üretici bir motor olarak kullanmaya başladığı yukarda sözü edilen Yunanlılık çerçevesi içinde ele alınmaktadır.

Öte yandan Lessing’in sanat dalları ile şiir arasında çizmiş olduğu sınırlar dönemin edebiyat ve sanat çevrelerinde giderek artan şiirsel resim, resimsel şiir gibi alışkanlıklılara da açıklık, belirginlik kazandırmıştır. Dönemin sınıflandırıcı ve sınırlara alarak karma[şık]lığa ödün vermeyen aydınlanmacı aklı, bu disiplinlerin iç içe girmesinin önünü almaya çalışmıştır. Bu mesele sadece Aydınlanma dönemi içerisine hapsedilecek bir durum da değildir. Çünkü Laokoon temasının imlediği sorunsal günümüzde de aşılabilmiş değildir.

Şiirde resimsel betimlemelerin uygulanması, resimde ise şiir sanatına ait olan hakikate dair düşünsel tasarımlara yer verme, bu yolla alegoriye ve metafora başvurma Laokoon temasının asli sorunsalıdır. Günümüzde de örneklerine sıkça rastlayabileceğimiz bu durum köklerini ve en derli toplu bildirgesini Lessing’de bulmaktadır. Daha önce de sözü edilen figüratif yahut soyut resim gibi zihinsel tasarımlarla şekillenmiş ide merkezli ya da yorumlamaya yönelik bir hakikat sunmayı hedefleyen yapıtlar günümüzde de sıkça karşılaştığımız olgulardır. Öbür taraftan betimlemeye dayalı adeta bir manzara resmini andıran şiirler de bu durumun diğer ucunda yer almaktadır.

Ayrıca, henüz 18. Yüzyılda sanat eserlerinin yaratılmasındaki kurallara uyulmadığı takdirde sanat dallarının iç içe geçmesiyle karışıklık ortaya çıkacağından kendi başına, özgür ve türünün ayırt edici niteliğine sahip olabilmiş sanat eserleri yerine, her iki sanata da dahil edilemeyen melez yahut ara cins yapıtlar ortaya çıkabileceği tehlikesine dikkat çekilmektedir. Bu kurallar, canlandırma ânının iyi belirlenmesi, resmin şiir gibi soyut şeyleri temsil ve tasvire gitmemesi; zaman mekan bağlamında ise şiirin de olay, eylem belirten konuları işleyip resim sanatında olduğu gibi hareketsiz cisimlere yönelik ayrıntılı tasvire gitmemesi gerektiği şeklinde özetlenebilir.

İşbu tezle birlikte şiir sanatı ile plastik sanatların bir karşılaştırması yapılmasının yanında 18. Yüzyılın Avrupa kültürüne ve yaşantısına dair de Lessing üzerinden bazı ipuçları sunulmuştur. Lessing'in burjuva kültürüne yönelik yaptığı tespitler ve bunlara binaen getirmiş olduğu eleştiriler vardır ki, o döneme dair zamanından belki de iki yüzyıl önce dile getirilmiş şikayetlerdir. Bunlar giyinme alışkanlığı ve duyguların fevri bir şekilde dışa vurulmasının iyi karşılanmadığı gerekçesiyle toplum-birey ilişkisi üzerinden nezaket ve terbiye ölçüsünün ne anlama geldiğine dairdir. Henüz sosyoloji ya da tarih üzerine tezlerin geliştirileceği Max Weber, Werner Sombart, Georg Simmel gibi Alman düşünürlerin ortaya çıkmasına çokça zaman varken.

Tüm bunların yanında günümüzde de edebiyat ve sanat dalında yapılacak araştırmalarda, çağdaş resimsel şiir, soyut resim, sembolist resim gibi kavramların köklerini Lessing'de bulmak da mümkündür. Özellikle ikonografi ve onun dinsel serüveni düzleminde yapılacak okumaların başında –bence– Laokoon gelmektedir. Ayrıca Laokoon teması, örneğin W.J.T. Michelet gibi daha çağdaş kuramcılarla ikonoloji üzerine yoğunlaşmadan önce Lessing ile tanışmak adına konuya bir girizgah oluşturacaktır.

Bununla birlikte eldeki tezin Laokoon teması üzerinden ilerleyen bir başka izleği de sözün ve imgenin serüvenine dairdir. Simonides, Vergilius, Diderot, Winckelmann, Lessing, Goethe, Schopenhauer ve daha birçok yazar-düşünür üzerinden buna ışık tutulmuştur. Bu bağlamda Laokoon temasının hangi boğumlardan geçtiği, geçerken dönemin şiir türüne nasıl etki ettiği, göstereni ve gösterileni aynı-bir olan “resim”in gösteren ve gösterilen farkını nasıl ve ne şekilde kazanarak bir “imge” ye dönüştüğü sorunsalı da aydınlatılmıştır.

Sözü edilen şiir-resim-imge bağlantıları kapsamında Antik Yunan ve Roma dönemi, Rönesans ve Aydınlanma Almanya'sına dair de sanat ve şiire yüklenen anlam ve görevler üzerinden saptamalarda bulunulmuştur. Betimleme, canlandırma, kurgusal anlatma, söz söyleme, temsil kavramları da Laokoon imgesinin odağında işlenmiştir. Bu anlamda şiir sanatı ve plastik sanatların kökenine, işlenişine ve amacına yönelik tarihte ilk ana kaynaklardan biri olan Aristoteles Poetika'sına geniş ölçüde yer

verilmiş ve sözü edilen bu sanatların izi sürülmüştür. Ayrıca Aristoteles öncesinden Antik Yunan'ın en büyük şairi olarak kabul edilen Homeros'un şiir tekniğine ve ona yüklediği işleve de geniş yer veren bu çalışma, kapsam içinde özellikle Homeros'un betimleme yetisi ve sıfat kullanmadaki tutumluğuna dair de pek çok önemli noktaya işaret etmiştir. Dolayısıyla bu alanda uzmanlık sahibi çalışanların da oldukça işine yarayacak örnekler kullanılmıştır.

Tüm bu sorunsalların çok daha önce hem de günümüzden üç yüzyıl önce tartışıldığını işbu çalışmayla göstermek tezin hazırlanışındaki en heyecanlı anlardan biriydi benim için. Bu çalışmanın, hem sanat-edebiyat ilişkisi içerisinde yazı-metin tartışmasına, imge ve söz ilişkisine hem de medyalararasılık gibi disiplinler için bir odak noktası, bir kaynak oluşturduğu düşüncesindeyim. Öte yandan Lessing ve Winckelmann ile birlikte önde gelen Alman düşünürlerinin sanata dair düşüncelerinin bilinmesine yönelik de büyük bir eksikliği giderdiğim kanısındayım. Çünkü ülkemizde Lessing'in üzeri örtük kalmış estetik düşüncelerinin henüz kapısı açılmış değildir.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles : **Poetik**, çev. ve yay. haz. Manfred Fuhrmann, Reclam Verlag, ISBN 978-3 15-007828-0.
- Badiou, Alain : **Başka Bir Estetik – Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- Boehm, Gottfried : “Bildbeschreibung: Über die Grenzen von Bild und Sprache”, **Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart**, yay. haz. Gottfried Boehm ve Helmut Pfotenhauer, Wilhelm Fink Verlag, Münih, 1995, s: 23-40.
- Eckermann, J. Peter : **Goethes Gespräche mit J. P. Eckermann**, yay. haz. Franz Deibel, c. I, Insel Verlag, Leipzig, 1908.
- Eickershoff, E. : **Ein Versuch die Nachwirkung von Lessing’s Laokoon an einigen Dichtungen Goethe’s zu erweisen**, Druck von George Westermann, Braunschweig, 1877.
- Erhat, Azra : **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, Altıncı Basım, İstanbul, Ağustos 1996.
- Frei, Adolf : **Die Kunstform des Lessingschen Laokoon mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar**, Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1905.

- Goethe, von Johann Wolfgang : **Dichtung und Wahrheit**, yay. haz: Klaus Detlef Müller, Goethe Werke içersinde c: 5, Insel Verlag, Frankfurt am Main ve Leipzig, 1998.
- Goethe, von Johann Wolfgang : **Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen**, yay. haz., Siegfried Seidel, Berlin Baskısı, c. 19, Berlin, 1960.
- Graves, Robert : **Yunan Mitleri**, çev. Uğur Akpur, Say Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2004.
- Hubermann, Didi Georges : **Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg**, Fransızcadan çev. Michael Bischoff, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2010.
- Jacoby, Günther : **Herders und Kants Ästhetik**, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig, 1907.
- Klein, Bruno : "Die Erfindung der Romanik im 19. Jahrhundert: Die Antikisierung der mittelalterlichen Kunst", **Antike als Konzept: Lesarten in Kunst, Literatur und Politik**, yay. haz. Gernot Kamecke, Bruno Klein, Jürgen Müller, Lukas Verlag, Berlin, 2009, s: 27-33.
- Krieger, Murray : "Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit und das literarische Werk", **Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart**, yay. haz. Gottfried Boehm ve Helmut

Pfotenhauer, Wilhelm Fink Verlag, Münih, 1995, s: 40-57.

Lessing, Gotthold Ephraim : **Lessings Laokoon**, yayına hazırlayan ve yorumlar düşen Hugo Blümner, gözden geçirilmiş ve çoğaltılmış ikinci baskı, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880.

Lessing, Gotthold Ephraim : **Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden**, yayına hazırlayan ve önsözlerle gözden geçiren Hugo Göring, c: 10, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, Stuttgart, t.y.

Lessing, Gotthold Ephraim : **Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie**, yay. haz. A. Thorbecke, Velhagen & Klasing Verlag, Bielefeld ve Leipzig, 1915.

Lessing, Gotthold Ephraim : **Lessings Laokoon für den weiteren Kreis der Gebildeten und die oberste Stufe höherer Lehranstalten**, gözden geçiren ve yorumlar düşen Wilhelm Cosack, Haude und Spenersche Buchhandlung, düzeltilmiş üçüncü baskı, Berlin, 1882.

Özer, Bülent : **Kültür-Sanat-Mimarlık**, Yem Yayınları, 5. Bsk., İstanbul, Eylül 2009.

Pater, Walter Horatio : **Rönesans**, çev: Ahmet Aydoğan, İz yayıncılık, 2002, İstanbul.



- Port, Ulrich : **Pathosformeln: Die Tragödie und die Geschichte**, Wilhelm Fink Verlag, Münih, 2005.
- Rethwisch, C. : **Der bleibende Wert des Laokoon**, 2. Bsk. Weidmansche Buchhandlung, Berlin, 1907.
- Schmarsow, August : **Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon**, Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig, 1907.
- Schopenhauer, Arthur : **Werke in zehn Bänden**, ed. Angelika Hübscher ve Arthur Hübscher, Zürich Baskısı, c. 2, 1977
- Schrenpf, Christoph : **Lessing**, yay. haz ve bas. B. G. Teubner, Leipzig ve Berlin, 1913.
- Schwab, Gustav : **Sagen des klassischen Altertums**, Insel Verlag, Frankfurt am Main ve Leipzig, 2001.
- Sorensen, Bengt Algt : “Lessings Laokoon und Winckelmann”, **Lessing Yearbook-Jahrbuch**, Lessing Society Wallstein Wayne State University Press, sy: 36, Wallstein Verlag, Göttingen, 2006, s: 69-77.
- Spengler, Oswald : **Der Untergang des Abendlandes: Umrise einer Morphologie der Weltgeschichte**, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Münih, 1920.
- Tunali, İsmail : **Grek Estetik'i**, Remzi Kitabevi, 3. Bsk., İstanbul, 1983.

- Ünal, Ahmet : “Eski Anadolu Uygarlıkları, Arkeoloji ve Tarih Üzerine: Şarkiyatçılık ve Yöntemleri”, **İdol Arkeoloji ve Arkeologlar Derneği Dergisi**, sy: 12, Ankara, 2002.
- Winckelmann, Johann Joachim : **Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1885.
- Worringer, Wilhelm : **Abstraktion und Einföhlung**, R. Piper & Co. Verlag, 3. Bsk, Münih, 1911.

## Ek

### Lessing'in Yaşam Öyküsü (*Curriculum Vitae*)<sup>134</sup>

Gotthold Ephraim Lessing 23 Ocak 1729 Lausitz Kamenz'de dünyaya geldi. Bir diakonus olan babası Johann Gottfried Lessing'in ve koyu Hıristiyan inançlı bir ailenin üçüncü çocuğu ve aynı zamanda ikinci oğluydu. Babası 1733'de pastor primarius yükseldiği halde gene de yoksulluk sınırındaki ailenin geçimini zar zor sürdürüyordu. Fakat buna rağmen yeteneği ve yatkınlığı olan oğullarını okuttu. Gotthold her ne kadar bir harika çocuk olmasa ve hatta okumayı güç sökse de sonraki yıllarda özellikle de Kamenz'de gittiği mahalle okulunda öğretmenin "çift öğün beslenmesi gereken bir at olduğu; arkadaşları için oldukça zor gelen lektürleri adeta bir hamlede yiyip yuttuğu" övgüsünü alacak ve ardından o okulda öğrenecek bir şeyi kalmadığı yönündeki ortak kanaat uyarınca herkesten bir sene evvel okuldan mezun olacaktır.

Bu dönemlerde Lessing, Carlowitz kaymakamının (Oberstleutnant) hamiliğinde Latince öğrendi ve Plautus ile Terentius'un hafif güldürülerinden etkilendi. Ardından yeni diller öğrenmesi için hocalar tutuldu ve gayet çağdaş bir öğretmen tarafından Wolff felsefesine yöneltildi. Öte yandan alaycılığı ve keskin görüşlülüğü bu yıllarda gelişti ve Anakreon'a öykünerek "*der junge Gelehrte*" oyununun taslaklarını oluşturmaya başladı.

1746 güzünde Lessing teoloji öğrenimi için Leipzig üniversitesine yazıldı. Burada adeta kafasını kitaplara gömülü bir halde yaşadı. Bu dönemler Lessing'in filoloji öğrendiği ve ex. ord. Prof. Kästner ile felsefi tartışmalar yaptığı yıllardır. Aynı zamanda Gottsched henüz meşhur olmuştur ve genç Lessing üzerinde yeni yeni etki oluşturmaktadır. Çok geçmeden Lessing'in yaşamındaki en önemli dönüm noktalarından biri gerçekleşir: Lessing, ilk zamanlardaki derslere yahut kitaplarına yönelik inanılmaz tutkusunu yavaş yavaş kaybetmeye başladı. Genç yaşında keşfetti

---

<sup>134</sup>Sadeleştirilmiş çevirisi tarafımdan şu kaynaktan yapılmıştır: Christoph Schrempf, **Lessing**, yay. haz. ve bas. B.G. Teubner, Leipzig ve Berlin, 1913, s: 1-32.

ki kitaplar onu pekala eğitebilir ama asla bir insan yapamazdı. Kitapların içine gömülmek yerine dans etmeli, eskrim yapmalı, atla yürüyüşe çıkmalı ve yeni dostluklar edinmeliydi. Yaşama bilgisini kazanma uğraşı, komedilerini yazmasında oldukça işine yarayacaktır genç Lessing'in. Sene 1748 ve genç Lessing şehir tiyatrosuyla tanışır ve çok geçmeden “*der junge Gelehrte*” (Genç Bilgin) adlı oyununu tamamlayarak sahneye koyar. Oyunu oldukça kabul görür ve bunun üzerine bu sahada yeni şeyler üretebilmek için çalışmalarına başlar. Lessing ardından gazetede makaleler yayınlayan kuzeni Christoph Mylius'a Anakreon üslubu doğa gözlemlerini ve eğlenceli bir tarzda yazılmış satirik şiirlerini gönderir. Bu dönemde Lessing'in yayınlanan her yazısı çevresinden oldukça rağbet görür.

Bu arada Lessing'in anne babası, oğullarından aldıkları bu haberler üzerine onun okulunu bitiremeyeceğinden, özgür düşünceli ve özgürlükçü kuzeni Mylius'un etkisinde kalarak kiliseye sırt döneceğinden endişe etmeye başladılar. Çok geçmeden annesinin ölüm döşeğinde olduğu yalanını uydurarak onu eve çağırdılar. Gerçekten de Lessing artık kilise inancından uzaklaşmaya başlamış, Spinoza'nın düşüncelerini benimsemeye başlamıştı. Okulu bitirmek yerine şiirler ve komediler yazmak, tiyatro çevrelerinde takılmak ona daha yakın gelmeye başlamıştı. Babasına teoloji yerine tıp okumak şartıyla öğrenimini bitireceği sözünü vererek yeniden Leipzig'e gitti. Fakat bu kararının değişmesi çok sürmedi ve çok geçmeden eski hayatına ve tiyatrocun Nueber'in kumpanyasına geri döndü. Fakat bu kumpanya çevresindeki kişilere borçlandığı için ve bu borçlarını da ödeyemediğinden gizlice kimseye haber vermeden Leipzig'den kaçtı. Kendi ayakları üzerinde durmak isteyen genç Lessing, Mylius'un da oturduğu Berlin'e yerleşmek istiyordu. Berlin'de son derece sefil ve adeta acınacak bir hayat onu bekliyordu. Çünkü öyle hemen planladığı gibi Berlin'de bir iş bulamadı. 1749 senesinde “*die alte Jungfer*” (Kız Kurusu) adlı güldürüsünü ve “*der Eremit*” (Keşiş) adlı manzum öyküsünü yayınladı. Berlin'e gitmesiyle ailesiyle tamamen yollarını ayırmış olan Lessing onlara oyunlarının Hannover ve Viyana'da sahnelendiğini, bunlardan gayet iyi kazandığını yazan bir mektup gönderdi.

Mylius ile birlikte dört sayı yayınladıkları “*Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*” adlı dergiden çok kazanamayan Lessing 1749 – 1753 yılları arasında

Fransızca ve İspanyolcadan çeviri yaparak geçimini kazanmaya çalıştı. 1753 ile 1755 arasında, bir cilt şiirlerinden, iki cilt düz yazılarından, üç cilt de oyunlarından oluşan “*Schriften*” (Yazılar) yayınladı. Bu düz yazılarının içinde “*Briefe*” (Mektuplar) ve “*Rettungen*” (Kurtuluşlar) da yer almaktaydı. Oyunlarının arasında da “*Miss Sara Sampson*” vardı. 1754 – 1755 seneleri Lessing için çok önemlidir, çünkü hem “*Theatralischen Bibliothek*” den üç sayı yayınlar hem de genç yaşta ölen Mylius’un yerine hayatı boyunca ayrılmayacağı bir dost edinir: Moses Mendelssohn. Yeni edindiği bu dostuyla birlikte “*Pope ein Metaphysiker?*” adlı çalışmasını Prusya kraliyet ve bilimler akademisine cevap vermesi için anonim basar. Lessing 26 yaşındayken artık Almanya’nın en tanınmış yazarlarından biridir. “*Schriften*” adlı eseri artık herkes tarafından okunmaktadır ve çok geçmeden bu yazıları ona “*Berlinischen privilegierten Staats – und Gelehrten*” gazetesinde bir eleştirmenlik payesi sağlar. Sivri dili ve keskin üslubu ile Gottsched ve taraftarlarını açıkta açığa yermeye başlar. Sanat ve edebiyat çevrelerinde genç yaşına rağmen edindiği olağanüstü berrak üslubu ile sivrilir. Gottsched ve Klopstock’un eserlerine acımasızca eleştiri dizdiği, özellikle sonuncusunun şiirlerinin okunmaya değmez hükmünü verdiği bu yıllarda Voltaire’nin katibi tarafından çeviri işi için tutulur. Fakat burada bir talihsizlik beklemektedir onu. Voltaire’nin son eseri henüz bitmiştir ve yayına girmeden önce Lessing almanca kopyasını Voltaire’e teslim etmeyi unuttuğu için yazarda Lessing’e yönelik kitabının aslından önce almanca kopyasını yayımlayacak şüphesini doğurmuştur.

Berlin’de geçirdiği bu dönemlerde Lessing’in edindiği dostlarından da söz etmekte fayda var: Moses Mendelssohn Yahudi bir tüccardı ama felsefe ve şiir üzerine oldukça istidatlı birisi olduğundan genç Lessing’deki bu yeteneği görmüştü. Friedrich Nicolai bir kitapçıydı ve Lessing’den dört yaş küçüktü. Ama bir yazar olarak yerini sağlamlaştırmış birisiydi. Karl Wilhelm Ramler Berlin’de askeri okulda öğretmendi ve antik çağ şiirinde uzmanlaşmıştı. Yine bu dönemde Leipzig’li bir aristokrat olan ve dünya seyahati hayalleri kuran Winkler ile tanışıp ona katılarak dünyayı gezip görmek için ummadığı bir fırsat elde etti Lessing. Hollanda, Fransa, İtalya, İngiltere’yi görecekleri bu büyük yolculuğa çıkarlar. Fakat henüz Amsterdam’a varmışlarken Prusya’nın Saksonya’ya saldırdığı haberini almaları ve

Winkler'in hemen geri dönmesi üzerine bu seyahatleri başlamadan sona erer. Winkler'den ayrıldıktan sonra Lessing Berlin'e dönmek istemez ama Leipzig'de de yapacak işi yoktur. Kısa süreliğine Nicolai'nin tasarladığı “*Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*” adlı dergide editörlük yapar. Bu sıralarda oldukça yakınlık duyacağı ve kendisinden 14 yaş büyük bir şairle Christian Ewald von Kleist ile dostluk kurar. Ayrıca Ramler ile birlikte epigram denemelerinde bulunur. Bu arada Frederik'in dünyanın yarısına karşı açmış olduğu savaşa yönelik ilgisi onu “*Philotas*” adlı dramını yazmaya iter. İsmi kullanmadan kaleme aldığı bu oyununda “*heroische Schwachheit*” [ruhunda zayıflık barındıran kahramanlık] denilen bir vatanseverlik betimler Lessing. Ardından yeniden fabl yazmaya döner ve ondaki yeteneğini geliştirmeye çalışır. Bununla kalmaz Almanya'da tiyatrunun gelişmesine pek faydalı olacağına inandığı Diderot'un tiyatrosuna yönelik “*das Theater des Herrn Diderot*” adında bir çeviri eserini gene ismini kullanmadan yayımlar.

Bu arada arkadaşı Nicolai'ye “*Briefen, die neueste Literatur betreffend*” adlı bir dergi çıkarma fikri sunar ve bir yıl boyunca burada mektuplar kaleme alır. Böylece Alman düşün dünyasında giderek etkin olacağı dönemler başlar. Gottsched'in gereksiz olduğunu ve haksız büyütüldüğünü yazarak onun Fransız galanterisine ve yine Fransız pedanterisine düşkünlüğüne karşı çıkar. Aynı şekilde ahlak ve din temalarını, tatsız tuzsuz bir şekilde harmanladığını düşündüğü Klopstock ve çevresine karşı da savaş açar. 1760 senesinde Berlin'den ayrılarak Breslau'ya gider. Orada Breslau valisinin katipliğini yapmayı kabul eder. Berlin'deki arkadaşlarına yazdığı mektuplardan anlaşıldığı üzere Lessing Breslau'da oldukça sıkıntılı ve mutsuz günler geçirir. Özellikle Mendelssohn'a yazdığı bir mektupta “keşke anlamsız ve beyhude bir işin mecburi okul derslerinden daha fazla insanı yıpratmış görebilseydim” diyerek uğraşmak zorunda olduğu angaryalarla vaktinin nasıl da boşa geçtiğinden yakınır. Lessing 1764 senesinde hasta olur ve sağlığı kötüye gitmeye başlar. Bu yıllar gerçekten de Lessing için çok zordur ve bu üç kuruşa bu kadar didindiği yılların verdiği bıkkınlığı sadece Mendelssohn ile mektuplaşarak hafifletebilmektedir. Fakat gene de kafasında kurmuş olduğu pek çok taslaktan birini bu yıllarda tamamlayabilir. Kadınlarda da erkeksi bir kararlılık olmasını düşündüğü

bu döneminde “*Minna Von Barnhelm*” oyununu yazar. Çok geçmeden bu Breslau’daki zor yılların da büyük düşünür ve eleştirmen üzerinde yadsınamayacak bir önem taşıyacağı gelişmeler baş gösterir. Breslau’da kayda değer hiç bir şey bastıramadığı için yeniden tiyatro çevresine döner. Bu dönemde düşündüklerinin bir kısmını “*Hamburgische Dramaturgie*” (Hamburg dramaturjisi) eserinde görebiliriz. Winckelmann’ın “*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*” eseri yeniden o çok sevdiği antik dünyanın eserlerine yönelik bir okumaya yöneltecektir Lessing’i. Fakat bu kez sanat tarihi ve sanat kuramları veçhesinde yoğunlaşacaktır. Bunun bir meyvesi olarak “*Laokoon*”u yazacaktır. Lessing bu yıllarda çok yönlülüğünü doyurabilecek zengin kütüphanelerde vaktini geçirir ve pek çok eğitimli arkadaşıyla bilgi alış verişinde bulunur. Bir ara Opitz ekolünden gelen eski Alman şairler üzerine araştırmalarda bulunur ve Andreas Scultetus’un şiirlerini bir önsözle birlikte yayımlar. Breslau’da geçirdiği son yıllarda ise kilise tarihine yönelik okumalara başlar. Kilise öğretilerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla kendi ifadesiyle tüm “*Nimbus*”unu kaybettiğini bu yüzden pozitif bir din kökenine geri dönmenin gerekliliğini düşünür. Yapmış olduğu Spinoza okumaları, dönemin hakim Leibniz ve Wolff felsefesinin teizminden kurtulup kusursuz bir panteizme varılıp varılmayacağını düşündürür.

Geleceği için kendisinden çok arkadaşlarının endişelendiği Lessing, arkadaşlarının kendisine iş bulmaları üzerine 1766 senesinde yeniden Berlin’e döner ve bir kütüphanede memur olarak çalışmaya başlar. Bu arada 1766 yazında “*Laokoon*”unun birinci kısmını yayımlar. Fakat bu sefer de Berlin’de bazı düşünörlere zengin ve idari yetkileri geniş kimselerin arka çıkıp da kimsenin kendi elinden tutmadığını görmesi üzerine yeniden hayal kırıklığı yaşar. Nihayet 1766 sonlarında talihi yüzüne güler ve yeni açılan Ulusal Tiyatro’nun dramaturgu ve sorumlusu olmak üzere Hamburg’a gider. Burada yeniden tiyatro aşkına geri dönen Lessing *Minna von Barnhelm*’i gözden geçirerek tekrar yayımlar. Bu oyunu inanılmaz bir başarı sağlar ona. Ardından “*Hamburgische Dramaturgie*” eserini yayımlar. Bu eserinde Lessing dönemin oyunlarını dram teorilerine uygunluğu yahut uygunsuzluğu açısından eleştiriyor ve değerlendiriyordu. Fakat Lessing’in peşini bir türlü bırakmıyordu şanssızlıklar, çünkü bu kez de tiyatronun gidişatı iyi değildi. Almış olduğu 800 taler yeterli değildi

ve oyunları kendisine pek bir gelir getirmemişti. Hala kendisine sahip çıkacak bir sanat ve düşün erbabını koruyacak mesen bulamamıştı. Halbuki Winckelmann sırtını bu türden bir Fransız hamiyete, Klopstock da Danimarka kralına yaslamıştı. 1768 senesinde Almanya'dan daha iyi yaşam standartlarının olacağını düşündüğü Roma'ya gitme düşüncesine kapılır Lessing. Fakat 1769 Nisan'ında Viyana'dan senelik 3000 gulden kazanacağı bir tiyatro teklifi gelir. Bunu da istemeyen Lessing nihayet 1770 yılında Wolfenbüttel kütüphanesinde işe girer.

Wolfenbüttel, Lessing'in bir türlü huzur bulamadığı hayatında son duraktır. 600 taler kazanıyor, ayrıca kendisine tahsis edilmiş ev ve yakacağa da para vermiyordu. Hamburg yıllarında tanışmış olduğu tüccar König ailesiyle sıkı ilişki kurmuş olan Lessing, babanın Venedik'te apansızın ölmesi ve seyahate çıkmadan önce kendisine bir şey olduğu takdirde ailesine bakması ricası üzerine bu insanlık görevini seve seve kabul edecek olur ve Eva König ile çocukların yanına dönmek ister; fakat Wolfenbüttel'i terk etmek istemediği için bu aileye sadece mektup yazarak destek olma yolunu seçer. Fakat çok geçmeden bu nazik ve güler yüzlü olduğu kadar tuttuğunu koparan ve zeki kadınla hayatını birleştirmek ister Lessing. König ailesi zengin bir aileydi, Viyana'da ipek fabrikaları vardı ama adamın ölmesiyle işler sapa sarmıştı. 1770 senesi Lessing'in babasını kaybettiği ve Lessing'in hala borç batağında olduğu senedir. Kendi ailesinin özellikle annesi ve kız kardeşlerinin mali durumuna da yardım edemez. Talihi yaver gitseydi Lessing'in Eva ile evlenmesi tüm sıkıntılarını kurtarırdı onu. Eva, çocuklarının servetini ve geleceğini en azından garantiye almak için 1772 Şubatında Viyana'ya işlerinin başına gitti. Sabır ve dirayete bir kaçını batmaktan kurtardı, en azından 1775 Mayısına kadar.

Bu arada çok önemli bir gelişme olur Lessing'in hayatında. Kütüphanede, Berengar von Tours'un kayıp bir el yazmasını bulur. Bu metin son akşam yemeği öğretisi içersinde tarihte çok önemli bir yere sahiptir. Lessing'in bunun üzerine yeniden teolojiye merakı baş gösterir. Bir yandan hastalığı ciddi bir şekilde yeniden nüksederken, parasızlığı her zamanki gibi bütün elini kolunu bağlamaktadır. Bu sırada dönemin önemli yazarları ve düşünürlerinin katılacağı bir kafiyle Viyana'ya çağrılacağını ümit etmektedir. Ne yazık ki bu da ümitten ileri gidemeyecektir. Çok



geçmeden 1774'de Heidelberg'e çağrılacağı duyumunu alır fakat bu da başarısızlıkla sonuçlanır. Öte yandan aylardır tek bir haber alamadığı Eva'nın düşüncesi de yiyip bitirmektedir Lessing'i. Ağabeyi Karl'a yazdığı bir mektupta halinin perişanlığını anlatan Lessing az biraz soluklanmak için Berlin'e gitmek ister. Berlin'e gitmesi borçları dolayısıyla akıllıca olmayacağından Avusturya sefiri tarafından Viyana'ya gitmesi önerildi. Lessing'in bu işine gelirdi çünkü bu sayede Eva König'i de görebilir ve hatta onunla birlikte dönebilirdi. Viyana'da oldukça iyi karşılandı Lessing, hatta kraliçe Maria Theresia'nın huzuruna kabul edildi. Bu arada Wolfenbüttel'de himayesinde çalıştığı Braunschweig prensinin de Viyana'ya gelmesi üzerine Eva ile ilgili planları suya düştü. Çünkü genç prens İtalya seyahatine çıkmak istiyordu ve Lessing'i de beraberinden götürecekti. Napoli'ye kadarki yolculuğu Lessing'e adeta bir ızdırıp gelmişti. Roma'ya vardıklarında Papa VI. Pius ile tanışma fırsatı elde etti ki kendisi bundan günlüğünde hiç bahsetmez bile. Yolculuk sonrasında tüm ısrarlara rağmen gene de Wolfenbüttel'e geri döner. 1776 senesinin Eylülünde elektör Karl Theodor tarafından oldukça cazip bir teklif alır ve yıllık 100 louisdor karşılığında Mannheim Bilimler Akademisine seçilir. Makûs talihinin güldüğü yıllardır bu dönemler ve sonunda Eva ile de evlenir. Eva ile birlikte böylece hayatı düzene girmeye başlar.

Hamburg'da yaşadığı dönemlerde Lessing, Doktor Reimarus ve kız kardeşi Elise Reimarus ile tanışmıştı. Onlar 1768 senesinde ölen ve hem insan, hem Hıristiyan hem de bilgin birisi olarak oldukça saygın Profesör S. Reimarus'un çocuklarıydı. Bu değerli adam ölmeden önce ardında yayınlamaya çekindiği bir el yazması bırakmıştı: "*Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*". Bu yazı o zaman dek Almanya'da hiç görülmemiş bir keskinlikte pozitif Hıristiyanlığa karşı çıkıyordu. Reimarus kardeşler tarafından kimseye bir şey söylememe sözü karşılığında okuması için Lessing'e verilmişti. Bahsedilenler Lessing için elbette yeni şeyler değildi bu sebepten Reimarus'un düşüncelerinde çok kişiliği merak duygusu uyandırmıştır Lessing üzerinde. Lessing 1770 senesinde Reimarus'un tüm eserlerini bastırmak istedi fakat sansürden yayın sorumluluğunu alamadığı için 1774 senesine kaldı. Bu yazıları bastırıldığında ise kilise ve pek çok dini otoriteyle başı belaya girdi. Hatta zamanında Hamburg'da oldukça iyi ilişkiler kurmuş olduğu papaz Goeze bile

kendisine düşman kesilmiş ve her yerde onların sözlü düelloları konuşulur olmuştur. Fakat Lessing burada taktiksel bir hamle yaparak isimsiz yayınlanan bu fragmanların kendisinin düşüncesi değil, başkasına ait olduğunu ve kendisinin de o başkasının avukatı olduğunu söyledi. Böyle bir tutum takınmasını günlüğünde kendi sözcükleriyle şöyle açıklar Lessing: “*hakikate dair düşüncelerimi sofistçe de gizleyebilirdim*”.

1777 Noel’inde Eva bir erkek çocuk dünyaya getirir, fakat doğumundan hemen sonra ölür. 10 Ocak 1778 senesinde karısı ölür. Lessing korkunç bir suskunluğa gömülür. Diğer insanlar gibi asla mutlu olamadığı için acı çeker. Lessing çok geçmeden “*Von dem Zweck Jesu und seiner Jünger*” (İsa ve Havarilerinin Amacına Dair) diye Goeze’ye karşı bir fragman daha yayınlar. Bu kez önsözünde Hıristiyanlığın şu ya da bu öğretisine karşı çıkmadığını, İsa’nın dininin hakikatine doğrudan yöneldiğini yazar. Zaten çok geçmeden yayınlayacağı “*Nathan der Weise*” (Bilge Nathan) tüm bu uğraşlarının üstünde muhaliflerine karşı muzipçe bir galibiyet sağlar Lessing’e. Bu eseri, insanların farklı inanç mensubu olsalar dahi nasıl birlikte saygınlık içersinde yaşayabileceğini ve dini toleransın bu noktada ne denli önemli olduğunu anlatır. Ve ardından “*die Erziehung des Menschengeschlechts*” (İnsan Soyunun Eğitimi)ini yazar. Bu eserinde dini tolerans meselesini ve insanlığın doğal yahut mecburi farklılıkları sebebiyle tarih içersinde münferit gruplaşmalara ayrılmaya yatkın olduğunu dile getirir. Bu problematiği aynı şekilde “*Ernst und Falk*” ismini verdiği Farmasonlar için Diyaloglarında da tartışacaktır.

Lessing hayatın vermiş olduğu tüm yorgunlukları dindirmek için 15 Şubat 1781 senesinde hayata gözlerini yumar...