

TC.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE ANABİLİM DALI

WILHELM WORRINGER'İN  
SOYUTLAMA (ABSTRAKTION) VE ÖZDEŞLEYİM (EINFÜHLUNG)  
TEORİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GAMZE AYDEMİR

DANIŞMAN  
YRD. DOÇ. DR. MURAT ERTEN

HAZİRAN 2015

MUĞLA

TC.

MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE ANABİLİM DALI

WILHELM WORRINGER'İN  
SOYUTLAMA (ABSTRAKTION) VE ÖZDEŞLEYİM (EINFÜHLUNG)  
TEORİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

GAMZA AYDEMİR

Sosyal Bilimler Enstitüsünde

“Yüksek Lisans”

Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 19.06.2015

Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 16.06.2015

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Murat ERTEN

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ali Osman GÜNDOĞAN

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Fikri GÜL

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Mehmet MARANGOZ

HAZİRAN, 2015

MUĞLA

## TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 28/05/2015 tarih ve 681/1 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24/6 maddesine göre, Felsefe Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi Gamza AYDEMİR'in "Wilhelm Worringer'in Soyutlama (Abstraktion) ve Özdeşleyim (Einfühlung) Teorisi Üzerine Bir İnceleme" adlı tezini incelemiş ve aday 16/06/2015 tarihinde saat 13:30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **kabul** edildiğine oy birliği ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Murat ERTEN

Üye

Prof. Dr. Ali Osman GÜNDOĞAN

Üye

Doç. Dr. Fikri GÜL

## YEMİN

Yükseklisans tezi olarak sunduğum “Wilhelm Worringer’in Soyutlama (Abstraktion) ve Özdeşleyim (Einfühlung) Teorisi Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19.06.2015

Gamza AYDEMİR

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU**

**YAZARIN** **MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.**

**Soyadı : AYDEMİR**

**Adı : Gamza**

**Kayıt No:**

**TEZİN ADI**

**Türkçe : Wilhelm Worringer'in Soyutlama (Abstraktion) ve Özdeşleyim (Einfühlung) Teorisi Üzerine Bir İnceleme**

**Y. Dil : A Review on Wilhelm Worringer's Theory of Abstraction (Abstraktion) and Empathy (Einfühlung)**

**TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans**

**X**

**Doktora**

**O**

**Sanatta Yeterlilik**

**O**

**TEZİN KABUL EDİLDİĞİ**

**Üniversite : MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ**

**Fakülte : EDEBİYAT FAKÜLTESİ**

**Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tarih : 16/06/2015**

**TEZ YAYINLANMIŞSA**

**Yayınlayan :**

**Basım Yeri :**

**Basım Tarihi :**

**ISBN :**

**TEZ YÖNETİCİSİNİN**

**Soyadı, Adı : ERTEN, Murat**

**Ünvanı : Yrd. Doç. Dr.**

TEZİN YAZILDIĞI DİL: Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI: 150

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Sübjektivist (psikolojik) estetik
2. Soyutlama ve özdeşleyim teorisi
3. Wilhelm Worringer'in sanat tarihi ve estetik bilimindeki yeri

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

1. Soyutlama
2. Özdeşleyim
3. Sanat İstemi
4. Ekspresyonizm

Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Theodor Lipps, Natüralizm, Stil, Süsleme Sanatı, Antik Yunan Sanatı, Eski Mısır Sanatı, Rönesans Sanatı, Roma Sanatı, Bizans Sanatı, Romanesk Stil, Gotik Stil, İslam Sanatı, Objektivist Estetik, Sübjektivist, Aşkınlık, İçkinlik, Modern Sanat, Empresyonizm, Kübizm, Soyut Sanat

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. Abstraction
2. Empathy
3. Will to Art
4. Expressionism

Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Theodor Lipps, Naturalism, Style, Art of Ornament, Art of Ancient Greek, Art of Ancient Egypt, Art of Renaissance, Art of Rome, Art of Byzantium, Romanesque Style, Gothic Style, Islamic Art, Objectivist Aesthetic, Subjectivist Aesthetic, Transcendens, Immanens, Modern Art, Impressionism, Cubism, Abstract Art

- 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum
- 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir
- 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası : 

Tarih : 19.06.2015

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b> .....	III
<b>ÖZET</b> .....	IV
<b>ABSTRACT</b> .....	V
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. WILHELM WORRINGER</b> .....	4
1.1. Hayatı .....	4
1.2. Eserleri .....	6
<b>2. SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM TEORİSİNİN TEMEL KAVRAMLARI</b> .....	9
2.1. Alois Riegl ve Sanat İstemi Kavramı .....	10
2.2. Einfühlung Kavramı .....	13
2.2.1. Einfühlung Kavramı Gelişim Tarihi .....	13
2.2.2. Türkçede Einfühlung Kavramı .....	17
<b>3. SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM TEORİSİNİN ANALİZİ</b> .....	21
3.1. Soyutlama ve Özdeşleyim .....	21
3.1.1. Özdeşleyim .....	27
3.1.2. Sanat Tarihi Çalışmalarında Materyalist Yöntem Eleştirisi .....	32
3.1.3. Soyutlama .....	39
3.2. Natüralizm ve Stil .....	45
3.2.1. Natüralizm .....	45
3.2.2. Stil .....	53
3.3. Süsleme Sanatı .....	63
3.4. Soyutlama ve Özdeşleyim Görüş Açısından Mimarlık ve Heykeltçilikten Seçilmiş Örnekler .....	84
3.4.1. Mimarlık Örnekleri .....	86
3.4.2. Heykeltçilik Örnekleri .....	92
3.4.3. Bizans Sanatı .....	99
3.5. Kuzey Erken Rönesansı .....	106
3.6. Sanatta Aşkınlık (Transcendens) ve İçkinlik (Immanens) .....	112

<b>4. SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM TEORİSİNİN SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİNE ETKİSİ</b> .....	118
4.1. Modern Sanatın Oluşumuna Etkisi Bakımından, 18. Yüzyıl Sonrası Avrupa’da Sosyal, Bilimsel ve Düşünsel Ortam.....	120
4.2. Modern Sanat: 19. Yüzyıl Sonu, 20. Yüzyıl Başı Avrupa’da Başlıca Sanat Akımları .....	122
<b>5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME</b> .....	132
<b>KAYNAKLAR</b> .....	138



## ÖNSÖZ

Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim* ile pek çok sanat problemini aydınlatan bir teori ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda devrim niteliğindeki görüşleriyle, sanat tarihinde çığır açan bir dönemin düşünsel zeminini hazırlamıştır. Sanat ve estetik alanında bu derece etkili olabilmiş pek az eser bulunmasına rağmen, Worringer'in çalışması, ülkemizde önemine lâyık bir ilgi bulamamıştır. Worringer'in söz konusu eserinin Türkçe tercümesini gerçekleştiren ve kendine ait birkaç kitapta, sınırlı da olsa, Worringer'in teorisine yer veren Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın ise bu anlamda yeri ayrıdır. Zira Türkiye'de Worringer'in teorisinden söz eden çok az sayıda çalışma bulunmakla birlikte, bu çalışmalar ancak Tunalı'nın tercümesinin ardından gerçekleştirilebilmiştir. Bu bakımdan çalışmamı olanaklı kılan Sayın Tunalı'ya karşı minnetimi burada belirtmeliyim.

Tez danışmanlığımı üstlenen Yrd. Doç. Dr. Murat Erten'e, yol göstericiliği, değerli tavsiyeleri ve kendisinin büyük bir titizlikle yaptığı okumalardaki yapıcı eleştirileri ile çalışmama sağladığı katkılardan dolayı; ama öncelikle, danışmanlığı süresince sağladığı özgür çalışma alanı ve bana duyduğu güven için teşekkür ederim. Diğer yandan, çıkar gözetmeksizin kaynaklarını ve çalışmalarını paylaşarak, araştırmalarımda bana kolaylık sağlayan Prof. Dr. David Depew, Yrd. Doç Dr. Fundagül Apak ve Vlad Ionescu'ya; ayrıca felsefi gelişimimdeki katkıları dolayısıyla bölüm hocalarıma, bu vesile ile teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

Bu tezde amacım, soyutlama (abstraktion) ve özdeşleyim (einführung) teorisini tahlil ederken, bu teorinin önemini ve sanatın tarihsel gelişimine olan etkisini ortaya koymaktır. Worringer bu teori ile sanat alanında alışılmış bağıllık diye adlandırdığı materyalist metodun düzenine, her çağın sanat gelişimini çevreleyen evrensel bir model geliştirerek karşı koymuştur. Bu çalışmada Worringer, sanatta iki temel yönelim ayırır; soyutlama ve özdeşleyim. Soyutlama içtepisi, Gotik dönem veya eski Mısır sanatı gibi tinselliğin büyük bir güven ve maddeciliğin güvensizlik gösterdiği soyut temsiller olarak biçimlenirken; özdeşleyim içtepisi, Antik Yunan ve Rönesans sanatı gibi maddi dünyaya güven gösteren gerçekçi temsiller olarak biçimlenir. Worringer'in teorisi, geçmiş sanat tarihi üzerine odaklanmış ve çağdaşlarının çalışmalarına değinmemiş olmasına rağmen, onun fikirleri, erken modern dönem sanatçılarında büyük yankı uyandırmıştır. 20. yüzyılın başlarında soyutlama kavramının anlaşılmasında başlıca etkisi olan bu teori, özellikle modern sanat üzerine araştırmalar için bir mihenk taşı olmaya devam etmektedir.

## ABSTRACT

In this thesis, my aim is to demonstrate the importance of this theory and its impact on the historical development of art when analyzing the theory of abstraction (abstraktion) and empathy (einfühlung). Worringer, with this theory, defied the conventions of the materialistic method, as he called the accustomed loyalty in art field, developing an universal model that encompassed art developments of every era. In this work, Worringer distinguishes two fundamental orientations in art; abstraction and empathy. While the urge to abstraction is formed as abstract representations, such as the art of the Gothic period or ancient Egypt, showed a great trust in spirituality and an insecurity with materialism; the urge to empathy is formed as realistic representations, such as the art of ancient Greece and Renaissance, demonstrated a confidence in the material world. Although Worringer's theory concentrated on past art history and did not address the work of his contemporaries, his ideas resonated with early modern period artists. This theory that had had a major impact on the understanding of abstraction in the early 20th century, continues to be a touchstone especially for investigations into modern art.

## GİRİŞ

Estetiğin bağımsız bir araştırma alanı ve bir bilim olarak belirlenmesi, içeriğini oluşturan problemlerin oldukça eskiye dayanmasına rağmen, yakın bir tarihte gerçekleşmiştir. İlk olarak Alexander Baumgarten (1714-1762), *Aesthetica* adlı yapıtıyla böyle bir bilimi adlandırır, konusunu belirler ve sınırlarını çizer. Baumgarten için estetik, duyuşsal bilginin bilimi ve bir çeşit mantıktır; mantık, yukarı (düşünsel) bilgi alanını araştırırken, estetik, aşağı (duyuşsal) bilgi alanını araştırır. Her ikisi de yetkin bilgiyi, hakikati bulmak ister. Duyuşsal bilginin, yani estetik bilginin yetkinliği ise, artık güzellik adını alır. Buna göre Baumgarten, estetik dediğimiz bilime bu adı bir rastlantı olarak vermiş değildir. Zira estetik sözcüğü, Grekçede duyum, duyulur algı anlamına gelen *aisthesis* ya da duyu ile algılamak anlamına gelen *aisthanesthai* sözünden gelir<sup>1</sup>. Ne var ki duyuşallık, çok geniş bir alanı kapsar ve estetik, bu alanı tümüyle değil de, güzellik değeri ile ilgisi içinde inceler. Bununla şüphesiz, ne günümüz, ne de geçmiş zaman düşüncesi için, estetiğin sadece güzellik değerini inceleyen bir bilim olarak temellendirilebileceğini kastetmiyoruz.

Estetiğin konusunu belirlemek, bir anlamda, estetik fenomenin temel yapı öğelerini belirlemektir. Her estetik fenomen, temel olarak dört öğenin, yani bir süje ve objenin, aynı zamanda bir değer ve bir yargının bütünlüğü olarak meydana gelir. Başka bir deyişle, her estetik fenomen zorunlu olarak bir süje ile ilgi içindedir. Çünkü sanat yapıtı ya da güzel dediğimiz şey, yalnız bir süje için bir sanat yapıtı veya güzel bir şeydir. Burada şüphesiz, *estetik süjenin* kendisine yöneldiği, karşısında estetik bir tavır aldığı objenin de varlığı zorunludur. *Estetik obje*, resim, heykel, yapı, şiir gibi bir sanat yapıtı olabildiği gibi en geniş anlamda bütün bir doğa veya doğayı oluşturan canlı-cansız varlıklar olabilir. Bunun yanında her estetik fenomen belli bir *estetik değer* ortaya koyar. Bu değer, güzellik değeridir, aynı zamanda yüce, trajik, komik, zarif ve hatta çirkin gibi değerleri de içerir. Son olarak süje ve obje arasındaki ilgi, bir yargı halinde ortaya çıkar ve böylece *estetik yargı* da, estetik fenomenin bütünlüğüne katılır<sup>2</sup>. Bir estetik fenomen olarak her sanat yapıtının, her estetik objenin, ancak bu öğelerin bir bütünlüğü ile anlam bulması, bu

<sup>1</sup> Tunalı, İsmail; *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1979, s.13.

<sup>2</sup> Tunalı; *Estetik*.

çokluğun bir birliğini ifade etmesi gibi, estetiğin konusunu da, heterojen nitelikteki bu problemlerin bir bütünü oluşturur. Ne var ki tarihsel oluş içinde, estetik fenomenin söz konusu bütünlüğü ile ele alınması mümkün olmamıştır. Söz gelimi estetik obje araştırmaları, süje araştırmalarından çok daha önce başlamış ve bu sürede estetik fenomen, bütünüyle objeye indirgenerek incelenmiştir. Araştırmalarında doğrudan doğruya estetik objenin, sanat yapıtının kendisinden hareket eden, sanatın ve sanat yapıtının ne olduğunu, sanat yapıtı ile doğal obje arasındaki ayrılıktan kalkarak belirleyen bu estetik anlayış, *objektivist estetik* olarak adlandırılır. Öte yandan, *sübjektivist* veya *psikolojik estetik* olarak adlandırılan anlayış ise, estetik objeyi, süjenin duygu ve tasavvurlarının yansıdığı bir ekran olarak görür ve süjenin bu psişik aktlarının analizini, estetik objenin belirlenmesi için hem zaruri, hem de biricik mümkün yol kabul eder<sup>3</sup>.

Bu tezin temel araştırma konusunu oluşturan soyutlama (abstraktion) ve özdeşleyim (einfühlung) teorisi, yukarıdaki belirlemeye göre bir sübjektivist (psikolojik) estetik olarak değerlendirilir. Bu teoriyi önemli kılan ise, onun yalnız bir sanat teorisi ya da yalnız bir sanat tarihi değil, engin sanat tarihi analizlerine dayalı, modern sanatın gelişiminde başlıca etkisi olmuş bir sanat ve kültür tarihi teorisi, aynı zamanda en temelde bir evren duygusu tarihi olmasıdır. Amacımız, bu teoriyi tahlil ederken, onun söz konusu önemini ve sanatın tarihsel gelişimine olan etkisini ortaya koymaktır.

Birinci bölümde ilk olarak Wilhelm Worringer'in hayatı incelenecek, ardından kısaca eserleri tanıtılacaktır. Worringer hakkında Türkçede hiçbir kapsamlı araştırma yapılmamıştır. Dolayısıyla Türkçe kaynaklar üzerinden bilgi edinmek neredeyse mümkün değildir. Bunun yanında, Worringer'in Türkçeye tercüme edilen tek eseri, *Soyutlama ve Özdeşleyim*'dir. Bu sebeple Worringer'in hayatı ve eserleri hakkındaki araştırmalarımızı aktarırken, diğer araştırmacılar için bir yol gösterici olabilmeyi umut ediyoruz. Bu bölüm ayrıca, soyutlama ve özdeşleyim teorisinin, Worringer'in diğer eserleri için bir temel teşkil ettiğini ve bu teorinin hem Worringer hem de çağdaşları için değerini anlamamıza yardımcı olacaktır.

---

<sup>3</sup> Tunali, İsmail; *Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s.13.

İkinci bölümde teorinin temel kavramları irdelenecektir. Bu çerçevede öncelikle, Worringer'in çalışmasının bazı noktalardan Alois Riegl'in görüşlerine dayanması bakımından, Riegl ve özellikle de onun *sanat istemi* kavramı, ardından, Türkçeye İsmail Tunalı tarafından *özdeşleyim* olarak çevrilen *emföhlung* kavramı ele alınacaktır. Bu aşamada *emföhlung*'un sözcük yapısı, kelime anlamı ve çeviri problemleri üzerinde durulacak, kavramın gelişim tarihi ile Türkçedeki serüveni ise ayrı başlıklar altında, ayrıntılarıyla incelenecektir.

Üçüncü bölümde soyutlama ve özdeşleyim teorisi analiz edilecektir. Bir ek kısım ile birlikte toplam altı bölümden oluşan *Soyutlama ve Özdeşleyim*, her bölümü ayrı başlıklar altında irdelenerek sunulacaktır. Bu sayede, hem insanın iki temel psikolojik yetisine dayanan bu teorinin her ayrıntısına, hem de Antik Yunan, eski Mısır, Bizans ve Gotik gibi özellikle sanat tarihinin klasik dönemlerine hâkim olunacaktır.

Dördüncü bölümde Worringer'in bu teori ile özellikle 20. yüzyılın başlarında sanat üslûplarının değişimine olan etkisi incelenecektir. Bu aşamada objektif bir değerlendirme için öncelikle 18. yüzyıl sonrası dönemin sosyal, bilimsel ve düşünsel özelliklerine sanat bağlamında değinilecek, ardından, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı Avrupa'da gelişen başlıca sanat akımları incelenecektir.

Değerlendirme ve sonuç bölümünde, teorinin analizi boyunca elde edilen bazı önemli çıkarımlar değerlendirilecek, ayrıca *Soyutlama ve Özdeşleyim*'in hem bir sanat ve kültür tarihi teorisi, hem de bir evren duygusu tarihi olarak önemi değerlendirilecektir. Bu sırada bu özgün teorinin, sanatın tarihsel gelişiminde ne gibi bir etkisi olduğu da ortaya konmaya çalışılacaktır.

## 1. WILHELM WORRINGER

### 1.1. Hayatı

Sanat tarihçisi ve teorisyeni Wilhelm Worringer, 13 Ocak 1881 tarihinde Almanya'nın Aachen kentinde doğdu. Worringer, Freiburg, Münih ve Berlin üniversitelerinde eğitim gördükten sonra *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*<sup>4</sup> başlıklı doktora tezini de, 1906 yılında Berlin Üniversitesi'nde tamamladı. Worringer'in doktora tezinin temel özelliği, genel bir açıklama ile, tüm sanat üslûplarını psikolojik ve felsefî bir görüş açısıyla değerlendirerek, sanat yapıtlarını birer evren görüşünün objeleşmesi olarak kavraması ve bunun sonucunda sanat tarihi için yeni ve kapsamlı bir araştırma mantığı kazandırmasıydı. Tezin 1908 yılında kitap halinde yayımlanmasının ardından, Worringer aydınlar ve sanatçılar arasında büyük bir popülerlik kazandı. Alman ekspresyonist sanatçılar, özellikle Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) ve Emil Nolde (1867-1956), kendi sanatlarına kısmen ilham kaynağı olarak aldıklarını söyledikleri Worringer'in görüşlerini desteklediler. Ayrıca sanat tarihçisi Carl Einstein (1885-1940) ve daha sonra da Herbert Read (1893-1968) yoğun olarak Worringer çalışmaları ile ilgilendiler<sup>5</sup>.

Worringer'in bu ilk çalışması olan *Soyutlama ve Özdeşleyim*, geçmiş sanat tarihi üzerine odaklanmıştı, dolayısıyla çağdaşlarının çalışmalarına değinmemişti. Buna rağmen onun görüşleri, erken modern dönem sanatçıları arasında büyük yankı uyandırdı<sup>6</sup>. Worringer'in görüşleri, sanatçılar tarafından coşku ve hayranlıkla kabul edilirken, akademik dünya onun çalışmalarını bilimsel bir başarı olarak görmüyordu.

<sup>4</sup> Wilhelm Worringer'in Almanca olarak yazdığı bu eser, İngilizceye Michael Bullock tarafından 1953 yılında "*Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*" olarak; Türkçeye ise İsmail Tunalı tarafından 1963 yılında "*Soyutlama ve Einfühlung: Üslup Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma*" ve 1985 yılında da "*Soyutlama ve Özdeşleyim*" başlıkları ile çevrilmiştir. Bu sebeple çalışma boyunca "*abstraktion*" için "*soyutlama*" ve "*einfühlung*" için "*özdeşleyim*" kelimeleri kullanılacaktır. Bkz. Worringer, Wilhelm; *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, Translated by Michael Bullock. International University Press, New York, 1953. ; Worringer, Wilhelm; *Soyutlama ve Einfühlung: Üslup Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:1027, İstanbul, 1963. ; Worringer, Wilhelm; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

<sup>5</sup> Kelly, Michael (editor); *Encyclopedia of Aesthetics Vol.4*, Oxford University Press, New York, 1998, pp.482-3.

<sup>6</sup> Hütte, Friedhelm; "*Abstraction and Empathy*", *Deutsche Guggenheim Magazine Issue 8*, Deutsche Bank & The Solomon R. Guggenheim Foundation, Summer 2009, p.1.

Worringer doktorasının ardından çok sayıda üniversite kadrosuna başvurdu ancak her defasında geri çevrildi. Bu sebeple Bern Üniversitesi'nde özel eğitmen olarak çalışmak zorunda kaldı<sup>7</sup>. Worringer'in bu sırada tamamladığı ikinci çalışması *Formprobleme der Gotik*<sup>8</sup> (Gotik Form Sorunları) ise 1912 yılında yayımlandı. 1914 yılında Alman askeri olarak I. Dünya Savaşına katılan Worringer, savaş sonrasında özel eğitmenlik görevine Bonn Üniversitesi'nde devam etti. Worringer bir diğer önemli çalışması olan *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*<sup>9</sup> (Mısır Sanatı: Değer Sorunları) isimli kitabını da burada tamamladı ve 1927 yılında yayımladı.

Worringer ancak 1928 yılında, bir hayranı olan Prusya Kültür Bakanı Carl Heinrich Becker'in desteği ile Königsberg'de profesörlük kadrosu aldı. Ancak Nazilerin güç kazandığı bu yıllar boyunca siyasi görüşü dışında hiçbir şey yayımlamadı. II. Dünya Savaşı boyunca ise, bir insani değer sistemi olarak, eski Avrupa sanatını anlattığı konferanslarına akın eden herkes, buradan Nazilerin söylenmemiş eleştirisini anladı<sup>10</sup>.

Worringer II. Dünya Savaşından sonra Almanya'nın Sovyet bölgesinde bulunan Halle kentine taşındı ve burada Halle Üniversitesi'nde görev aldı. Ancak 1949'da komünist Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin kurulması ile ortaya çıkan koşullar, Worringer'in 29 Mart 1965 tarihinde son bulan hayatının geri kalanını geçirdiği Münih'e taşınmasına neden oldu<sup>11</sup>. Bu dönem, Worringer'in yurtdışında hızla tanınırlık kazandığı bir dönemdi ve bu tanınırlık Worringer'e, İngiliz sanat

<sup>7</sup> Preuss, Sebastian; "Spiritual Intoxication", *Deutsche Guggenheim Magazine Issue 8*, Deutsche Bank & The Solomon R. Guggenheim Foundation, Summer 2009, p.16.

<sup>8</sup> Worringer, Wilhelm; *Formprobleme der Gotik*, R.Piper & Co., München, 1912.

İngilizcede "*Form Problems of the Gothic*" ve "*Form in Gothic*" başlıkları ile ilki 1920, ikincisi 1957 yılında olmak üzere iki ayrı çevirisi mevcuttur. Bkz. Worringer, Wilhelm; *Form Problems of the Gothic*, Edited by Authorized American Edition, G.E. Stechert & Co., New York, 1920. ; Worringer, Wilhelm; *Form in Gothic*, Translated by Herbert Read, A. Tiranti, London, 1957.

<sup>9</sup> Worringer, Wilhelm; *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*, R.Piper & Co., München, 1927.

İngilizce çevirisi için bkz. Worringer, Wilhelm; *Egyptian Art*, Edited by Bernard Rackham, Putnam's Sons, London, 1928.

<sup>10</sup> Preuss; *Spiritual Intoxication*, p.16-17.

<sup>11</sup> Wilhelm Worringer hakkında Almanca kaynaklar için ayrıca bkz. Böhringer, Hannes & Söntgen, Beate (editors); *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002. ; Öhlschläger, Claudia (editor); *Abstraktionsdrang: Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005. ; Fidler, Erich (editor); *Neue Beiträge deutscher Forschung: Wilhelm Worringer zum 60 sten Geburtstag*, Königsberg, Kanter, 1943.



eleştirme Herbert Read tarafından yapılan, “tüm modern sanat ve entelektüel düşüncenin babası” unvanını sağladı<sup>12</sup>.

## 1.2. Eserleri

Wilhelm Worringer’in 1906 yılında doktora tezi olarak hazırladığı *Soyutlama ve Özdeşleşim*, onun aynı zamanda en çok tanınan eseridir. Tezinin tanınması ilk olarak, şair Paul Ernst’ın, Worringer’in görüşleri tarafından etkilenmesi ile olmuştur. Ernst, henüz yayımlanmamış bir eser okuduğuna aldırmadan, *Kunst und Künstler* (Sanat ve Sanatçılar) isimli dergi (1902-1933) için, Worringer’in çalışması hakkında bir övgü değerlendirmesi yazmıştır. Ernst’ın yazdığı bu makale, kısa zamanda Münihli yayımcı Reinhard Piper’in ilgisini uyandırmış ve böylece Worringer’in tezi, 1908 yılında kitap olarak yayımlanmıştır<sup>13</sup>. Kitabın ilk basım yılı hakkındaki bilgiler, kaynaklar arasında farklılık göstermektedir. Bunun nedeni, eserin ilk baskısının 1907 yılında Neuwied’de, ticari olarak yayımlanan ilk baskısının ise 1908 yılında Münih’te yapılmış olmasıdır<sup>14</sup>. Kitap, ticari baskısının ardından gördüğü ilgi nedeniyle iki yıl içinde üçüncü baskısını yapmış ve 1921 yılına gelindiğinde, on ikinci baskısına ulaşmasının yanında, tüm büyük Batı dillerine de çevrilmiştir. Bu ilgi uzun yıllar boyu devam etmiş, zira 1948 yılında, Worringer tarafından yeni bir düzenlemesi yapılarak tekrar basılmıştır<sup>15</sup>.

Bu çalışma ile Worringer, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken, tüm sanatsal yaratılar için iki temel kavram saptar. Bu iki kavram, iki temel *içtepiyi*<sup>16</sup>, iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı *özdeşleşim*, öbürü de tüm soyut eğilimli sanat

<sup>12</sup> Preuss; *Spiritual Intoxication*, p.17.

<sup>13</sup> a.g.m., p.13.

<sup>14</sup> Kelly; *Encyclopedia of Aesthetics*, p.482.

<sup>15</sup> Barasch, Moshe; *Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky Vol. 2*, New York University Press, 1998, p.16.

<sup>16</sup> a. (i’çtepi) ruh b. Tepi; Bir işi yapmak, harekete geçmek için duyulan ve bireyin engelleyemeyeceği kadar güçlü istek, itki (*Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011). İstençli bir yöntem ya da uyarının denetimi söz konusu olmadan birdenbire yapılan davranım (Freudçularda ilkel benliğe bağlı içgüdüsel bir davranış) (Enç, Mithat; *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1974). İçtepi, bir edimi gerçekleştirmek için duyulan, karşı konulması güç istektir. Buna göre içtepi, bir düşünmeden yapma eğilimidir, iradeden tümüyle bağımsızdır ve tümüyle içgüdüsel ya da fizyolojik kökenlidir (Hançerlioğlu, Orhan; *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000).

anlayışlarının dayandığı *soyutlamadır*<sup>17</sup>. Bu saptamadan sonra Worringer, tüm sanat tarihine bu iki kavramla yaklaşır ve böylece sanatın, ancak psikolojik olarak açıklanabileceğini iddia eder. Worringer teorisinin inşası sırasında, Antik Yunan ve Rönesans sanatı gibi maddi dünyaya güven gösteren gerçekçi temsiller ile Gotik dönem veya eski Mısır sanatı gibi tinselliğin büyük bir güven ve maddeciliğin güvensizlik gösterdiği soyut temsilleri örnekleyerek tezini destekler.

Worringer'in 1912 yılında yayımlanan ikinci kitabı *Formprobleme der Gotik*<sup>18</sup> (Gotik Form Sorunları) ise, doktora tezini sonuçlandırdığı bölümün genişletilmiş bir devamı niteliğinde, Gotik sanat ve mimarisi üzerine odaklanmıştır. Worringer bu çalışmasında, Avrupa Ortaçağ sanatının belli bir bölümü için, soyutlama düşüncesini formüle edilmiş bir tema olarak geliştirir<sup>19</sup>. Ancak bu tür geniş çaplı bir teoriye dayalı model ile bazı sorunlar belirmeye başlar ki en önemli sorun da, Gotik sanatın, klasik ilham kültürü tarafından şekillendirilmemiş, herhangi bir tarz olarak tanımlanır hale gelmiş olmasıdır<sup>20</sup>.

Worringer'in bir diğer önemli çalışması, 1927 yılında yayımlanan *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*<sup>21</sup> (Mısır Sanatı: Değer Sorunları) isimli kitabıdır. Ancak bu ve bundan sonraki yayınları, ilk iki kitabının ününü yakalayamamıştır. Ayrıca onun soyutlama ve özdeşleşim, Kuzey ve Güney, Rönesans ve Gotik gibi ikileşimleri (dichotomy), önceki çalışmalarından daha zorlu ve keskin hale gelmiştir<sup>22</sup>.

Wilhelm Worringer'in ulaşabildiğimiz yayımlanmış diğer çalışmaları şunlardır:

*Lucas Cranach*<sup>23</sup>

*Die Altdeutsche Buchillustration*<sup>24</sup> (Eski Alman Kitap İllüstrasyonları)

<sup>17</sup> Tunali; *Estetik Beğeni*, s.201.

<sup>18</sup> Worringer, Wilhelm; *Formprobleme der Gotik*, R.Piper & Co., München, 1912.

<sup>19</sup> Read, Herbert; "Introduction" to Worringer, Wilhelm; *Form in Gothic*, A. Tiranti, London, 1957, pp.xi-xii.

<sup>20</sup> Dvorák, Max; *Idealism and Naturalism in Gothic Art*, Translated and noted by Randolph J. Klawiter, Preface by Karl Maria Swoboda, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1967, pp. 240-1.

<sup>21</sup> Worringer, Wilhelm; *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*, R.Piper & Co., München, 1927.

<sup>22</sup> Turner, Jane (editor); *The Dictionary of Art Vol.33*, Grove, New York, 1996, p.384.

<sup>23</sup> Worringer, Wilhelm; *Lucas Cranach*, R.Piper & Co., München, 1908.

<sup>24</sup> Worringer, Wilhelm; *Die Altdeutsche Buchillustration*, R.Piper & Co., München, 1919.

*Künstlerische Zeitfragen*<sup>25</sup> (Güncel Sanatsal Olaylar)

*Die Kölner Bibel*<sup>26</sup> (Köln İncil'i)

*Deutsche Jugend und Östlicher Geist*<sup>27</sup> (Alman Gençliği ve Doğu Ruhü)

*Die Anfänge der Tafelmalerei*<sup>28</sup> (Şövale Resminin Başlangıcı)

*Griechentum und Gotik: vom Weltreich des Hellenismus*<sup>29</sup> (Yunan ve Gotik: Helenizm İmparatorluğu)

*Käthe Kollwitz*<sup>30</sup>

*Über den Einfluss der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des Kontinents*<sup>31</sup> (Kıtanın Erken Ortaçağ Anıtsal Heykelciliğinde Anglo-Sakson Kitap Aydınlanmasının Etkisi Üzerine)

*Problematik der Gegenwartskunst*<sup>32</sup> (Modern Sanat Sorunu)

*Fragen und Gegenfragen: Schriften zum Kunst Problem*<sup>33</sup> (Sorular ve Karşı-Sorular: Sanat Sorunları Üzerine Yazılar)

---

<sup>25</sup> Worringer, Wilhelm; *Künstlerische Zeitfragen*, Hugo Bruckmann, München, 1921.

<sup>26</sup> Worringer, Wilhelm; *Die Kölner Bibel: Mit einer Einführung*, R.Piper & Co., München, 1923.

<sup>27</sup> Worringer, Wilhelm; *Deutsche Jugend und östlicher Geist*, Bonn Fr Cohen, Leipzig, 1924.

<sup>28</sup> Worringer, Wilhelm; *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Insel, Leipzig, 1924.

<sup>29</sup> Worringer, Wilhelm; *Griechentum und Gotik: vom Weltreich des Hellenismus*, R.Piper & Co., München, 1928.

<sup>30</sup> Worringer, Wilhelm; *Käthe Kollwitz*, Gräbe und Unzer, Königsberg, 1931.

<sup>31</sup> Worringer, Wilhelm; *Über den Einfluss der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des Kontinents*, Max Niemeyer, Halle, 1931.

<sup>32</sup> Worringer, Wilhelm; *Problematik der Gegenwartskunst*, R.Piper & Co., München, 1948.

<sup>33</sup> Worringer, Wilhelm; *Fragen und Gegenfragen; Schriften zum Kunst Problem*, R.Piper & Co., München, 1956.

## 2. SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM TEORİSİNİN TEMEL KAVRAMLARI

Worringer'in yöntemi, Alois Riegl'in (1858-1905) sanat tarihine ve Theodor Lipps<sup>34</sup>'in (1851-1914) estetiğine çok şey borçludur. Worringer, karşısına soyutlama içtepisini koyduğu *özdeşleyim* (einfühlung) kavramını Lipps'in estetiğinden alır; Riegl'dan ise, *sanat istemi* (kunstwollen) kavramını ve taklidin (mimesis), sanatsal üretimin doğasında bulunan esas bir dürtü olmadığı iddiasını alır.

Worringer, çalışmasının Riegl ile olan ilgisini belirttiği dipnotta şöyle bir açıklamada bulunur: “Benim çalışmam bazı noktalardan, Riegl'in *Stilfragen* (1893) ve *Spätrömische Kunstindustrie*'de (1901) dile gelen ana görüşlerine dayanıyor. Bu yapıtların bilinmesi, çalışmamın anlaşılması için mutlak olarak zorunlu değilse de, çok arzu edilen bir şeydir. Her ne kadar bütün noktalarda Riegl ile uyuşmuyorsam da, araştırma metodumuz aynı alandadır ve ona, bana verdiği uyarılar için teşekkür ederim<sup>35</sup>.”

Worringer'in açıklaması üzerine, bu bölümde öncelikle Alois Riegl ve özellikle de onun yukarıda belirtilen yapıtlarına değinilecek, ardından, özdeşleyim kavramının incelenmesine geçilecektir. Worringer çalışmasında özdeşleyim teorisini Lipps üzerinden anlatır. Dolayısıyla ileride, “Soyutlama ve Özdeşleyim Teorisinin Analizi” bölümünde, bu kavramın Lipps'in estetiğindeki anlamı ayrıntılarıyla incelenecektir. Bu sebeple burada daha çok, özdeşleyim kavramının Lipps öncesi gelişimi araştırılacaktır.

<sup>34</sup> Alman filozof, psikolog ve estetikçi Theodor Lipps, 1851 yılında Wallhalben'da doğmuş ve 1914 yılında Münih'de ölmüştür. Tübingen, Utrecht ve Bonn Üniversitelerinde tarıbilim, felsefe ve doğa bilimleri eğitimi alan Lipps, psikolojiye dayalı bir felsefe ve estetik anlayışı geliştirmiştir. 1877-1890 yılları arasında Bonn Üniversitesi'nde öğretim üyesi, ardından dört yıl boyunca Breslau Üniversitesi'nde profesör olarak görev almış, devamında hayatının sonuna değin çalışmalarını sürdürdüğü Münih Üniversitesi'ne geçmiştir.

Lipps daha çok deneysel psikoloji alanında çalışmalar yapmış ve felsefenin yöntemi olarak *içdeneyi* benimsemiştir. Ancak Lipps'in önemi, estetik alanındaki yapıtlarında, özellikle 1903 yılında yayımlanan *Ästhetik* isimli eserinde belirir. Robert Vischer'den aldığı *özdeşleyim* (einfühlung) öğretisini estetiğe uyarlayarak, bu kavramı, “insanın kendini, algıladığı bir nesnenin içinde duyması” diye açıklar. Ona göre *estetik haz*, bu duygu üzerine kurulmuştur. Kişinin algıladığı nesne ile olan uyumu, *estetik haz* ile sonuçlanırken, uyumsuzluğu ise *acı duygusu* ile sonuçlanır. Böylece Lipps, güzelin ve çirkinin bilimi diye adlandırdığı *estetik biliminde*, *güzel* ve *çirkin* hakkında tanımlamalara ulaşır.

<sup>35</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.138 (dipnot 4).

## 2.1. Alois Riegl ve Sanat İstemi Kavramı

Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl, 1858 yılında Linz’de doğmuş ve 1905 yılında Viyana’da ölmüştür. Riegl; Franz Brentano, Alexius Meinong, Max Büdinger ve Robert Zimmerman gibi önemli isimlerden felsefe ve tarih eğitimi aldığı Viyana Üniversitesi’nde öğrenimini tamamlamış ve ardından Moritz Thausing ile çalışmıştır. Riegl’in kariyeri, Viyana Dekoratif Sanatlar Müzesi müdürü olarak başlamış ve bu durum Riegl’a sanat ile yakından ilgilenme fırsatı vermiştir. Sanat tarihinin bağımsız bir akademik disiplin olarak kurulmasında önemli katkıları olan Riegl, modern sanat tarihinin kurucularından ve biçimciliğin en etkili uygulayıcılarından biri olarak kabul edilir.

Alois Riegl, sanat tarihini ve ona bağlı ya da onun içinden çıkarılıp geliştirilmiş araştırma yöntemlerini, kendi başlarına birer bilim alanı olarak tanımlar. Riegl için sanat tarihinde araştırılması gereken ilk şey biçimselliktir. Sonrasında ise bu biçimleri, gittiği yöne doğru iten bir etkenin olup olmadığı araştırılmalıdır. İnceleme sürecinde, sanat tarihinin ilk yıllarındaki gelişmelere doğru yönelinmeli, böylece evrensel tarih ön planda tutulmalıdır. Riegl’in biçimlerde aradığı şey, sanatsal üretimin en önemli prensibi olarak gördüğü bir duygu, yani sanatsal yapıt üretme isteğidir. Riegl’in bu isteği aramaktaki amacı, biçimlerin gelişimini ve bu biçimleri yaratan şartları açıklamaktır.

Riegl’in öğretisinin en belirgin olduğu söylem, süsleme sorunlarını konu edindiği ve 1893’te yayımlanan *Stilfragen*<sup>36</sup> isimli kitabında yer alır. Bu söyleme göre, doğa kendi kendini değiştirmeden önce, sanat işe doğayı değiştirmekle başlar ve bu da ancak, sanatçının dürtüleriyle iç dünyasından gelebilir<sup>37</sup>. O halde çeşitli sanat üslupları arasındaki ayrım, ancak uygulayıcılarının amaç ya da dürtülerinin değişikliğinden kaynaklanabilir. Riegl bu çalışmasıyla, sanat üretimini sanatçıların iç dünyalarına bağlaması ve sanat tarihini bir biçimler ve sorunlar tarihine indirgemiş

<sup>36</sup> Riegl, Alois; *Stilfragen: Grundlegungen Zu Einer Geschichte Der Ornamentik*, Verlag von Georg Siemens, Berlin, 1893.

<sup>37</sup> Bulut, Ümran; *Avrupa Resminde Üslûp ve Anlam İlişkisi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2003, s.37.

olması nedeniyle, çağdaş sanat tarihçileri, özellikle de Arnold Hauser (1892-1978) ve Ernst Fischer (1899-1972) tarafından eleştirilmiştir<sup>38</sup>.

Riegl'in bir diğer önemli eseri ise, 1901 yılında yayımlanan *Die Spätromische Kunstindustrie*<sup>39</sup> isimli kitabıdır. Riegl bu çalışmada, bir yandan çağın siyasi veya dini dünya görüşü ile onların görsel sunumlarına, öte yandan görsel sunumların dünya görüşü tarafından belirlenimi konusuna değinir. Bu şekilde Riegl, dünya görüşü ile sanat tarihi arasında bir paralellik olduğunu savunur. Ancak Riegl'in bu çalışmadaki asıl önemli iddiası, sanatsal üretimde bulunmaya neden olan istemin karakterinin, dünya görüşü tarafından belirlendiğidir. İşte sahip olunan dünya görüşünün yönlendirdiği ve sanatsal üretimin en önemli prensibi olan bu istem, Riegl'in *sanat istemi* (kunstwollen) dediği kavramın karşılığıdır<sup>40</sup>. Böyle bir istemin karakteri ve dolayısıyla da ifadenin formları, yani sanatsal üslûplar, *dünya görüşü* (weltanschauung) tarafından belirlenir. Riegl dünya görüşü derken, terimin en geniş

<sup>38</sup> Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği (Von der Notwendigkeit der Kunst)* isimli kitabında "Sanatta biçimsel sorunların olmadığını, bütün sorunların doğrudan doğruya toplumsal durumlara bağlı olduğunu öne sürmek büyük bir anlayışsızlık olur. Ama Hauser'ın şu düşüncelerinde yanılmadığını sanıyorum." diyerek, Arnold Hauser'ın görüşlerini, onun şu sözleriyle aktarır: "Sanat tarihinde en büyük tehlike, Riegl'in tarihçiliğinin yeni yöntem biliminin temellerini attığından beri sürekli olarak saldırılarla karşı karşıya kalan tehlike, sanat tarihinin bir biçimler ve sorunlar tarihi olmaktan öteye gitmemesidir... Bu sorunlar ve görevler gerçek olmasına gerçektir; bunlar ne yoktan var edilmiş, ne de yöntem anlayışına göre uydurulmuş şeylerdir, her türlü bilimsel sanat tarihi de bunları ele alıp incelemek zorundadır... Ne var ki, sanat yapıtları bu sorunları çözümlenmek için yaratılmazlar; dünya görüşü, yaşayış düzeni, inanç ve bilgi gibi biçimsel ve teknik konularla pek az ilgisi olan ana sorunları yanıtlamak için sanat yapıtları yaratılırken ortaya çıkar bu sorunlar."

Fischer'in görüşleri ise şöyledir: "Demek ki, belli bir çağın sanat başarılarını incelerken, o çağın belirli üslûbunun anlatım ve biçim sorunlarını göz önünde tutmamız gerektiği gibi o üslûptan kaymaları da ele almamız gerekir. Sanat tarihini gözden geçirirken, sanatı adsız bir bütün değil, kendi yetenekleri ve tutkuları olan sanatçıların tek tek yapıtları olarak düşünmeliyiz. Bir çağın sanatını uydurma değil de gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasi düşünceleri incelememiz gerekir. Her sanat yapıtında, üslûp özelliğinde bir sınıfın ya da toplumsal durumun dolaysız ve kesin bir açıklanışını aramaktan sakınmalıyız. [...] Yalnız sanatta toplumbilimi uygulamazsak – sanatta konu, biçim ve öz değişmelerinin toplumsal nedenlerini araştırmazsak – gerçeklikten çok uzak bir soyutlamanın ve 'estetizm'in düş ülkesinde buluruz kendimizi. Bir üslûp çözümlenmesi, sanatta üslûbu belirleyen etkenin öz, yani eninde sonunda toplumsal öge, olduğunu görmedikçe, ne kadar keskin olursa olsun, en ince sorunları ve ayrıntıları anlamakta ne kadar ustalık gösterirse göstereceğini yanılmaya yargılıdır." (Fischer, Ernst; *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Verso Yayıncılık İmge Kitabevi, Ankara, 1990, s.136.)

<sup>39</sup> Riegl, Alois; *Die Spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1901.

<sup>40</sup> Ionescu, Vlad; *The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer*, Journal of Art Historiography, n.8, 2013, p.14.

anlamını kasteder; yani sadece din, felsefe ve bilimi değil, aynı zamanda hükümet ve kanunları da içeren bir dünya görüşünü<sup>41</sup>.

Riegl bir çağın sanat istemini, sanatsal gelişimin o döneminde gösterdiği ilgi ve tutumların bir itkisi olarak adlandır. Riegl'in çalışmalarında *değer*, *anıtçılık* ve *sosyal hafıza* kavramları birer temel olarak ön plana çıkarken, onun *sanat istemi* düşüncesi, sanat tarihinde, sanatsal gelişim ve estetik değer gibi anlayışları değiştirmiştir<sup>42</sup>. Şöyle ki Riegl, ortaya attığı bu düşünce ile, sanat tarihi bir *yapabilme* (können) tarihi olarak görülürken, aslında yapabilmenin *istemeden* (wollen) çıkan ikinci dereceden bir olay olduğunu vurgular. Sanatın gelişme tarihini bir isteme tarihi olarak görmek, hem materyalist sanat tarihi yöntemine karşı büyük bir tepki, hem de sanat tarihi için yeni bir görüş sunmak anlamına gelir. Bu yeni görüş de, sanat eserini kullanılma amacı, ham madde ve tekniğin ürünü olarak görmek yerine, onu bir istemenin ürünü olarak görmektir.

Düşüncesi hızlı bir evrim geçiren Riegl, 1902 yılında yayımlanan *Eine Neue Kunstgeschichte*<sup>43</sup> isimli yazısında, sanatın tarihsel formlarının kendi içsel gelişimi olduğunu; görsel yaşam ile ruhsal yaşam arasında hiçbir paralellik bulunmadığını, hatta bu paralellik düşüncesinin “bilinçsiz bir varsayım” olduğunu ve sanatın oluşum esaslarına, onun özerk bir varlık alanı olduğunu bilerek yaklaşmak gerektiğini iddia eder<sup>44</sup>. Buna rağmen onun *sanat istemi* düşüncesi, günümüze değin gördüğü ilgiyi hiç yitirmemiş, birçok tartışma konusuna neden olmuş ve özellikle sanat tarihçileri ve teorisyenlerinin önemli referansları arasında yer almıştır. Worringer için ise, Riegl'in *sanat istemi* düşüncesi çığır açıcı bir öneme sahiptir.

<sup>41</sup> Riegl, Alois; *Late Roman Art Industry*, Translated by Rolf Winkes, Giorgio Bretschneider Editore, Rome, 1985, p.231.

<sup>42</sup> Forster, Kurt; “*Monument, Memory and the Mortality of Architecture*”, *Oppositions 25*, The Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 1982, p.6.

<sup>43</sup> Riegl, Alois; “*Eine neue Kunstgeschichte*”, *Gesammelte Aufsätze*, pp.43-51.

<sup>44</sup> Ionescu; *The rigorous and the vague*, p.14.



## 2.2. Einfühlung Kavramı<sup>45</sup>

Worringer çalışmasında *einfühlung* kavramını Lipps'in estetiği üzerinden anlatır ve kavramın Lipps öncesi gelişim tarihi ile ilgili bir bilgi vermekten, çalışmasının amacı ve sınırları içerisinde yer bulmaması sebebiyle zorunlu olarak kaçınır. Yine de bir dipnot şeklinde, *einfühlung* kavramının bilimsel olarak şekillendirilmesinin, Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Gross, Siebeck ve son olarak da Lipps ile olduğunu belirtir<sup>46</sup>. Bu dipnot, kavram üzerine yapılacak bir araştırma için yol göstericidir. Ancak *einfühlung* kavramının tarihini açıklamak, kavramı net bir şekilde tanımak kadar zor ve karışıktır<sup>47</sup>. Bu sebeple onun karmaşık tarihine geçmeden önce, kelime anlamını incelemek ile işe başlamak yerinde olacaktır.

Kelimenin başında yer alan *ein*, bir örnek olarak kullanıldığında, İngilizcedeki *in*'e karşılık gelir ve bir şeyin içine yönelen hareketi ya da bir şeyin içinde oluşu anlatır. Kelimenin kökü olan *föhlen* fiili ise hissetmek anlamına gelir ve bu önekle beraber kullanıldığında, bizzat yaşayarak duyumsamak, bir kimsenin ruhsal durumunu veya bir şeyin içerdiği duyguları anlamak, anlamına gelir<sup>48</sup>. *Einfühlung*, *einföhlen*'de açıklandığı şekilde bu hissedişin isim halidir ve Almanca sözlüklerde eşduyum, sempati, kendini başkasının yerine koyma, olayları yaşayarak öğrenme şeklinde açıklanmaktadır<sup>49</sup>. Kelime anlamı ile *Einfühlung*, özetle, bir şeyi içinden kavrama, onu içinden duyma anlamına gelir.

### 2.2.1. Einfühlung Kavramı Gelişim Tarihi

*Einfühlung* kavramının literatürdeki kullanımı, araştırmacılar tarafından çoğunlukla Robert Vischer ile başlatılır. Zira kavramın *einfühlung* formunda kullanıldığı ilk basılı eser, R. Vischer'in doktora tezidir. Bu sebeple R. Vischer, *einfühlung* teriminin icatçısı olarak bilinmektedir. Ancak öncesinde babası F.

<sup>45</sup> Günümüz Türkçesinde *özdeşleyim* ile karşılanan *einfühlung* kavramının inceleneceği bu bölümde, sözcük yapısı ve gelişim tarihi incelemesi yapılacağından dolayı, kavram, bu bölüme özel olarak *einfühlung* şeklinde kullanılacaktır.

<sup>46</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.137 (dipnot 2).

<sup>47</sup> Nowak, Magdalena; "The Complicated History of *Einfühlung*", *Argument*, Vol.1, 2/2011, p.302.

<sup>48</sup> www.almancasozluk.net

<sup>49</sup> www.almancasozluk.net



Theodor Vischer, kısmen aynı anlamda olmak üzere *empfinden* fiilini kullanmıştır. Ayrıca benzer ve ilgili terimler o dönemde hali hazırda kullanılmaktadır. Nitekim sanat bağlamında değilse de, ilk kez, 18. Yüzyılda J. G. Herder tarafından kavramın *sich empfinden* biçimindeki formu kullanılmıştır.

Bizim *Empfindung*'un gelişim tarihine dair incelememiz, Worringer'in saymış olduğu isimleri de içermekle birlikte, bir adım daha öteye, Johann Gottfried Herder'e (1744-1803) uzanır. Herder, *Empfindung* kavramının en erken köklerini bulduğumuz, kavramı *sich empfinden* biçimindeki formu ile kullanan ilk isimdir. Herder bu terim ile, metin incelemelerinde, metnin yazıldığı dönemin ruhuna ve toplumun kültürüne duyarlılığın bir ifadesini sağlamak istemiştir. Herder için *sich empfinden*, tarihi realiteyi araştırırken, yabancı kültürlerle, onların kendi dünyaları içinde yaşayarak nüfus etmeye ve böylece doğru bir değerlendirme yapmaya çalışmaktır<sup>50</sup>. Bunun yanında Herder, insanın doğaya bilinçle nüfuz edebileceği, insanda böyle bir yeteneğin var olduğu, yani süje ve obje arasında mistik bir birlik olduğu görüşündedir<sup>51</sup>. Buna göre Herder, *empfinden* fiilini, karşısındakinin duygularını hissetmek anlamında kullanan ilk kişidir<sup>52</sup>.

*Empfindung* kavramının geliştirilmesinde önemli katkıları olan Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), 1887 yılında yayımlanan *Das Symbol*<sup>53</sup> isimli çalışması ile, insanın objelerde ruhsal elementler bulabileceğini göstermiştir<sup>54</sup>. Vischer'in düşünme sistemi, kendisinden çokça etkilendiği Hegel'e dayanır ve onun geliştirdiği estetik kuramı, sanat yapıtlarının açıklanışında düşünce ve sezgiye ağırlık veren görüşleri benimsemiştir. Ona göre güzelin kavranmasında duyuların etkisi azdır. Bütün yetki düşünce ve imge yetisindedir. Vischer'in kuramına göre güzel, tinsel evrenle ilgilidir. Vischer, güzeli tanımlarken “düşüncenin gerçekleşmesi” yargısına varır. Ancak burada sözü edilen düşünce soyut bir kavram olmayıp, kendi kendisiyle gerçekleşen, gerçekliğini kendi özünde taşıyan bir varlıktır. Güzelin yetkinliği de düşüncenin büyüme olanağıyla orantılıdır. Bir düşünce ne denli büyür,

<sup>50</sup> Fauvel, Lysane Françoise Arlette; “*The Archeology of Empathy*”, Philosophy Department Doctoral Dissertation, Stony Brook University, USA, 2009, p.54-56.

<sup>51</sup> Nowak; *The Complicated History of Empfindung*, p.303.

<sup>52</sup> Fauvel; *The Archeology of Empathy*, p.13.

<sup>53</sup> Vischer, Friedrich Theodor; “*Das Symbol*”, *Philosophische Aufsätze: Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor Jubiläum gewidmet*, Fues's Verlag, Leipzig, 1887, p.151-193.

<sup>54</sup> Nowak; *The Complicated History of Empfindung*, p.303.

yücelirse, güzel de öylesine yetkinleşir. Ona göre güzel denince “uyumlu yaşam”ın anlaşılması gerekir. Evrensel güzellik ise evrensel uyumdur ve bütün varlık türlerini kuşatır<sup>55</sup>.

David Depew<sup>56</sup>, *emfühlung* teriminin R. Vischer’den önce Rudolf Hermann Lotze (1817-1881) tarafından icat edilmiş olabileceği görüşündedir ve bu görüşünü onun *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*<sup>57</sup> isimli kitabına dayandırır<sup>58</sup>. Lotze’un sözü edilen kitabı, *emfühlung* kavramının karşıladığı günümüz anlamının temellerinin yer aldığı bir çalışma olarak bulunur. Lotze’un çalışmasında kavramın *emfühlung* biçimindeki formu yer almaz ancak benzer kavramlar aracılığıyla ortaya konan anlayış, günümüz *emfühlung* kavramının anlamını kısmen de olsa karşılar.

Theodor Vischer’in oğlu Robert Vischer (1847-1933), babasının teorisini daha ileriye taşımış ve bu süreçte *emfühlung* terimini ilk kez 1872 yılında Tübingen Üniversitesi’nde tamamladığı *Über das Optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik* isimli doktora tezinde kullanmıştır. Ona göre *emfühlung*, izleyicinin sanat eserleri ve diğer görsel formlara aktif katılımı anlamındadır. R. Vischer için, pasif bakma ile aktif görme arasında fark vardır. Süjenin objeyi seyretmesi sırasındaki benzerlik ve uyum, insanda *emfühlung* sürecini başlatır<sup>59</sup>. R. Vischer’e göre insan *emfühlung* sayesinde cansız şeyler, bitkiler, hayvanlar veya diğer insanları kendi içine yerleştirebilir. Bu, insanın diğer varlıkları kendi içinde hissedebileceği özel bir yoldur<sup>60</sup>.

Johannes Immanuel Volkelt (1848-1930), *emfühlung* kavramının şekillenmesinde önemli katkıları olan bir diğer düşünürdür. Volkelt’in teoriye en önemli katkısı, benzerini daha sonra Theodor Lipps’de de göreceğimiz, *emfühlung* içerisinde iki ayrı tür belirlemek olmuştur. Bunlardan ilki, “ortak duygudaşlık ilgisi”dir. Bu tür *emfühlung*’da insan, karşısındaki insanın yüzüne baktığında, onun ruhsal durumlarını acı, neşe, umutsuzluk vb. hallerini kavrayabilir. Yani süje, dışındaki objeyle bir örtüşme, bir eşduyum hali yaşar. Bu da asıl *emfühlung* olgusunu

<sup>55</sup> Fauvel; *The Archeology of Empathy*, p.68-73.

<sup>56</sup> David Depew: Iowa Üniversitesi Felsefe ve İletişim Çalışmaları Profesörü.

<sup>57</sup> Lotze, Rudolf Hermann; *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, J. G. Cotta, München, 1868.

<sup>58</sup> Depew, David; “*Empathy, Psychology, and Aesthetics*”, *Poroi*, v.4, issue:1, 2005, p.106.

<sup>59</sup> Nowak; *The Complicated History of Einfühlung*, p.304.

<sup>60</sup> Depew; *Empathy, Psychology, and Aesthetics*, p.100.

oluşturur. İkinci türden *emfühlung*'da ise insanın algıladığı şey ile özdeşleşmek istediğı şey arasında daima kapanmayan bir açıklık bulunur. Bu yüzden süje ve obje asla bir uyum haline geçemez. Bu tür *emfühlung*'a Volkelt, “ruhsal-sembolik *emfühlung*” adını verir<sup>61</sup>.

*Emfühlung* çözümlemesinde “iç taklit” anlayışı ile göze çarpan Karl Groos'a (1861-1946) göre, biz nesnelere ilgilerimizde, içimizde nesnelere taklit etme etkinliği duyarız. Bu taklit etme etkinliği içinde, kişiliğimizi seyrettiğimiz objeye aktarır ve cansız nesneyi ruhsal varlığımızla, ona kendi duygu ve ruhsal yaşamımızı vermekle, birden bire canlandırırız<sup>62</sup>.

Hermann Siebeck (1842-1920), Lotze'un düşünme sisteminin ilk temsilcilerinden biri olarak kabul edilir<sup>63</sup> ve *emfühlung* kavramının gelişiminde, 1906 yılında yayımlanan *Über Musikalische Emfühlung*<sup>64</sup> isimli çalışması ile göze çarpar. Saydığımız isimler dışında başta Theodor Lipps (1851-1914) olmak üzere, Wilhelm Wundt (1832-1920), August Döring (1834-1912), Antonin Prandtl (1875-1953), Max Deri (1878-1938), Max Scheler (1874-1928), R. Müller Freienfels (1882-1949) *emfühlung* ile ilgili çalışmalar yapmışlardır<sup>65</sup>.

*Emfühlung* kavramının bir noktadan sonraki tarihi seyrini ortaya koymanın zorluğu, bu kavramın diğer dillere çevirisindeki problemlerden kaynaklanmaktadır. Söz gelimi İngilizcede, *emfühlung* ile aynı anlamda olmak üzere, ilk defa 1909 yılında Edward B. Titchener (1867-1927), *emphaty* terimini kullanmıştır. Kavramın İngilizceye *emphaty* şeklinde aktarılması, sonrasında bazı problemlere yol açmış; kavramın içerdiği anlam ve sahip olduğu bazı çağrışımlar kaçınılmaz olarak farklılaşmış ve kelimelerin kullanım alanlarının farklı olmasından dolayı bu durum engellenememiştir<sup>66</sup>.

Aynı şekilde Fransızcada da *emfühlung* için günümüzde *empathie* terimi kullanılmaktadır. Öte yandan Fransız filozof Victor Basch'ın (1863-1944),

<sup>61</sup> Tunalı; *Estetik*, s.53.

<sup>62</sup> a.g.e., s.52.

<sup>63</sup> Stern, Paul; *Emfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik: Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung*, L. Voss, Hamburg, 1897, p.33.

<sup>64</sup> Siebeck, Hermann; *Über Musikalische Emfühlung*, R. Voigtländer, Leipzig, 1906.

<sup>65</sup> Hunsdahl, Jorgen B.; “Concerning *Emfühlung* (*Empathy*): A Concept Analysis Of Its Origin and Early Development”, *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v.3, issue 2, 1967, p.181-190.

<sup>66</sup> a.g.e., p.180.

*emföhhlung*'u kendi dilinde *sympathie symbolique* (simgesel duygudaşlık) olarak adlandırdığı bilinmektedir<sup>67</sup>. *Emföhhlung*, İspanyolcada da çoğunlukla *empatía* ile karşılanmaktadır ancak Worringer'in kitabının İspanyolca tercümesinde *emföhhlung* için *naturaleza* (doğa/doğal) ifadesi kullanılmıştır<sup>68</sup>. Tercüme konusunda yaşanan bu gibi problem ve farklılıklar, *emföhhlung* kavramının net olarak anlaşılmasını ve tarihi seyrini ortaya koymayı zorlaştırmaktadır.

### 2.2.2. Türkçede *Emföhhlung* Kavramı

Worringer'in Almancada *Abstraktion und Emföhhlung* başlığıyla yayımlanan kitabının Türkçe tercümesi, kitabın 1948 yılında yapılan yeni düzenlemesi üzerinden, İsmail Tunalı tarafından yapılmıştır. Tunalı, Wilhelm Worringer'in eserini 1963 yılındaki ilk çevirisinde *Soyutlama ve Emföhhlung* olarak, 1985 yılındaki ikinci çevirisinde ise *Soyutlama ve Özdeşleyim* olarak tercüme eder.

Tunalı ilk çevirisinde, *emföhhlung*'u neden olduğu gibi kullandığını ise şu şekilde açıklar: “*Emföhhlung* deyimini, yalnız Türkçeye değil, öbür dillere de çevrilmesi çok güç bir deyimdir. Örneğin İngilizce ve Fransızcaya ya Grekçe bir sözle *empathie* diye çevriliyor ya da olduğu gibi alınıyor. *Emföhhlung* insanın kendi dışında bulunan bir objeyi, duyu yoluyla dolaysız olarak kavramasıdır. Her *Emföhhlung*'da, duyu verileriyle duyguların bileşiminden doğan bir bileşik olay söz konusudur. Böyle bir olayı Türkçede karşılayabilecek uygun bir deyim bulmanın güçlüğü ortadadır. Bütün uğraşmamıza rağmen, böyle uygun bir deyim bulamadık ve bunun için, onu olduğu gibi almayı en doğru bir hareket olur diye düşündük<sup>69</sup>.”

Buna göre *emföhhlung* kavramının anlam derinliğini Türkçede sadece bir kelimeyle verebilmek bir hayli zordur. Bunun yanında, Batılı toplumlarda *emföhhlung* ortaya çıktığı 19. yüzyılın sonlarından itibaren tartışılmış olmasına rağmen, Türkiye'de hiçbir zaman revaçta olmamıştır. Buna rağmen araştırmalarımız göstermektedir ki, özel ilgi alanında olan, estetikle ilgilenen bazı felsefeci ve

<sup>67</sup> Basch, Victor; *L'esthétique allemande contemporaine*, in Philosophie allemande contemporaine, Paris Alcan, 1912.

<sup>68</sup> Worringer, Wilhelm; *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

<sup>69</sup> Tunalı, İsmail; *Worringer, Wilhelm; Soyutlama ve Emföhhlung: Üslup Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:1027, İstanbul, 1963”, s.7.

edebiyatçılar, ayrıca kavramın psikolojiyle derin bağlantısı sebebiyle de bazı psikologlar, teoriyi çeşitli vesilelerle irdelemişlerdir.

*Einfühlung*'un Türkçedeki serüveni üzerine yaptığımız araştırma, bizi Tunalı'nın tercüme sırasında bütün uğraşlarına rağmen uygun bir karşılık bulamaması nedeniyle *einfühlung*'u olduğu gibi kullandığı 1963 yılının da öncesine, 1930 yılında götürür. Burhan Toprak'ın<sup>70</sup> (1906-1967) *Görüş Dergisi*'nde<sup>71</sup> yayımlanan *Bedîi Hulûl: Einfühlung* başlıklı yazısı, Türkçede bu kavramı çeşitli açılardan irdeleyen, aynı zamanda *einfühlung* için bir çeviri önerisi sunan, araştırmalarımızda bulabildiğimiz ilk yazı olma özelliğine sahiptir. Burhan Toprak, 1930 yılındaki bu yazısında *einfühlung* için *bedîi hulûl* deyimini uygun bulur ve bunun nedenini şöyle açıklar:

“*Einfühlung*'u ilk defa kullanan R. Vischer'dir. Bu kelimenin Fransızca mukabili yoktur. İngilizler ve İtalyanlar *Empathie* ve *Intropaphie* diye tercüme etmişlerse de bu kelimeler yaşamamıştır. V. Basch, Fransızca *Infusion* diyor, gülünç buluyor; *s'infuser* diyor, beğenmiyor; kendi nazariyesine verdiği *sympathie symbolique* ismini kullanıyor. Biz Türkçeye tasavvuf lisanında *hulûl* kelimesinin zenginliğinden ilham alarak '*bedîi hulûl*' diye tercüme ettik<sup>72</sup>.”

Burhan Toprak, *einfühlung*'u ve onun gelişim tarihini açıklarken, Karl Gross, Victor Basch, Johannes Volkelt, Theodor Lipps gibi isimlerden ve onlar aracılığıyla da *einfühlung*'un estetikteki öneminden, ayrıca *einfühlung*'u açıklamanın zorluğundan söz eder. Bu sırada *einfühlung* için neden *bedîi hulûl* deyişini açıklar şekilde, onu Tasavvuf anlayışındaki *vahdet-i vücud* kavramı ile benzerliği üzerinden anlatır:

“Naklettiğimiz ve edeceğimiz bu acayip cümlelerden '*bedîi hulûl*'ün bizi esrarlı bir vahdeti vücut felsefesine kadar götüreceği anlaşılacaktır. Binaenaleyh

<sup>70</sup> Cumhuriyet dönemi Türk bilim dünyasında felsefeci, sanat tarihçisi, edebiyatçı, çevirmen, yazar, estetikçi ve akademisyen olarak tanınan Burhan Toprak, 1929'da Paris Sorbonne Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirmiş ve 1930'dan itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi) uzun yıllar sanat tarihi öğretmenliği yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Apak, Fundagül; “*Evreni Kalbinde Bulan Adam Burhan Toprak ve Sanatının Türk Edebiyatındaki Yeri*”, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne, 2009.

<sup>71</sup> 1930-1932 yılları arasında Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Kutsi Tecer tarafından Ankara'da çıkarılan dergi.

<sup>72</sup> Toprak, Burhan; “*Bedîi Hulûl: Einfühlung*”, *Görüş*, c.1, nr.2, Ankara, 1930, s.79.

şimdiden daha iyi izah etmiş olmak için diyelim ki: mutasavvıfanın mâşukla hulûl ve ittihadı ne ise bedîî kaynaşma da kendi sahasında böyle bir *hulûl* ve *ittihattır*. [...] Haleti ruhiyelerimizi adeta rüyadaki gibi kısmen âfakileştirirsek bu hal bedîî ‘*einfihlung*’ değildir. Ancak kendimizi tam ve mükemmel surette murakabe ettiğimiz şeye verdiğimiz vakittir ki bedîî vakıa husule gelmiştir. Bedîî hulûl iste budur, yani güzelde tamamı ile kendimizi kaybetmeliyiz. Biz o olmalıyız, o da biz olmalı. Leylâ ile Mecnunu anlayabilmek için zaman zaman Leylâ ve Mecnun olmalı, onlar gibi yanmalı, hasretten kül olmalıdır. Kurunu vusta sanatını anlayabilmek, tadabilmek için Golgota yokuşunun ıstırabını bizzat yasayabilmeli ve yerine İsa çarmıha biz gerilmeliyiz<sup>73</sup>.”

Toprak’ın sözleri, *einfihlung* kavramının doğru olarak anlaşılması bakımından değerli bir açıklamadır. Buna göre *einfihlung*, süjenin estetik etkileşime girdiği bir objeye duygularını aktararak onunla bir olmasını, kendi iç hayatını o objede yaşaması ve böylece kendini onda kaybetmesini, bu şekildeki bir dolaysız kavrayışı anlatır.

Söz konusu metnin en önemli göstergesi, 1930’lu yıllarda Türkiye’de *einfihlung* kavramından haberdar olduğu ve kavramın *vahdet-i vücud* anlayışı ile benzerliği sebebiyle *bedîî hulûl* olarak Türkçeye çevrildiğidir. Ancak *vahdet-i vücud* anlayışı, temelinde dinin yer alması ve insana nefsi terbiye eden çeşitli yollarla dünyadan uzaklaşarak Allah’a ulaşma yolunu gösteriyor olması bakımından *einfihlung* ile temelli bir ayrılık içindedir. *Einfihlung*, bu tür bir inanç sistemiyle inşa edilmemiştir.

İsmail Tunalı’nın gerek Worringer’den yaptığı çeviride, gerek *einfihlung* üzerine yaptığı incelemelerde, kavramın Burhan Toprak tarafından yapılan *bedîî hulûl* tercümesinden bahsedilmez. Ancak Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bu tercümeden yıllar sonra, 1969 yılında yayımlanan *Edebiyat Üzerine Makaleler*’inde, Toprak’ın *bedîî hulûl* tercümesini kullandığını görürüz<sup>74</sup>. Bunun yanında, *Estetik ve Ana Sorunları* isimli kitabında *einfihlung* teorisinden kısaca bahseden Suut Kemal

<sup>73</sup> Toprak; *Bedîî Hulûl: Einfihlung*, s.81-82.

<sup>74</sup> Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB, İstanbul, 1969, s.331.

Yetkin, bu kavramın Osmanlıca *bedî hulûl* olarak; Türkçe ise *estetik kaynaşma* olarak çevrilebileceğini söyler<sup>75</sup>.

1974 yılında yayımlanan *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*'nde Mithat Enç, *emföhlung* için *duygu sezgisi* ifadesini kullanır<sup>76</sup>. *Emföhlung* için Türkçede bir karşılık bulma çabalarına ayrıca Orhan Hançerlioğlu'nda da rastlarız. Hançerlioğlu, 1976 yılında yayımlanan *Felsefe Ansiklopedisi*'nde *emföhlung*'u *duygudaşlık* ve *özümseme* kavramları ile karşılar<sup>77</sup>.

*Emföhlung*'un günümüz Türkçesinde *özdeşleyim* olarak karşılanması, İsmail Tunalı'nın, Worringer'in eserini 1985 yılındaki ikinci çevirisinde, *Soyutlama ve Özdeşleyim* olarak tercüme etmesi ile çoğunluk kazanmıştır. Ancak Tunalı'nın *özdeşleyim* ifadesini bulması bundan daha erken bir tarihte gerçekleşmiş olmalıdır. Zira Tunalı, 1979 yılında yayımlanan *Estetik* kitabında, *emföhlung* için *özdeşleyim* ifadesini kullanır<sup>78</sup>. Yine de günümüzde *özdeşleyim* ifadesinde uzlaşımış değildir. *Emföhlung* kavramını karşılamak için birbirinden farklı ifadelerin kullanımı devam etmektedir. Söz gelimi Ahu Antmen, yakın tarihli bir çalışmasında, Worringer'in kitabından *Soyutlama ve Empati* olarak söz eder<sup>79</sup>.

<sup>75</sup> Yetkin, Suut Kemal; *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1976, s.49.

<sup>76</sup> Enç, Mithat; *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1974.

<sup>77</sup> Hançerlioğlu, Orhan; *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976, s.350-1.

<sup>78</sup> Tunalı; *Estetik*.

<sup>79</sup> Antmen, Ahu; *20.yy Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.84.



### 3. SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM TEORİSİNİN ANALİZİ

*Soyutlama ve Özdeşleyim*, beş bölüm ve bir ek kısımdan oluşmaktadır. Bölümlerin ilk ikisi teorik kısım; diğer üçü pratik kısım olarak belirtilmiştir. Soyutlama ve özdeşleyim teorisini analiz ettiğimiz bu bölümde, ek kısım ile birlikte toplam altı bölüm, ayrı başlıklar altında ele alınarak irdelenmektedir.

#### 3.1. Soyutlama ve Özdeşleyim

Worringer, tezinin teorik kısmının birinci aşamasını oluşturan ve tezin temelini inşa ettiği bu bölümde, ilk olarak çalışmasının sınırlarını ve amacını belirlemek ile işe başlar. Bu belirlemeye göre *Soyutlama ve Özdeşleyim*, sanat yapıtı estetiği, özellikle de figüratif sanat alanına giren sanat yapıtı estetiği üzerine bir araştırma olmak amacındadır. Çalışması için belirlediği bu sınırlama ile Worringer, sanat yapıtı estetiği ile doğal güzelin estetiğini birbirinden açık olarak ayırır. Worringer bu aşamada, çoğu estetikçi ve sanat tarihçisinin, böyle bir ayrımı küçümsediğini ve doğal güzelin estetiğini, sanatsal güzelin estetiğine dâhil ettiğini belirtir. Buna rağmen Worringer, böyle bir ayrımın önemli olduğunu görüşündedir<sup>80</sup>.

Estetik obje dendiğinde, genel olarak süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlaşılmalıdır. Yani estetik obje, bir sanat yapıtı olabildiği gibi, sanatsal yaratım olmayan bir doğal varlık, hatta bir insan da olabilir. Nitekim biz, ister canlı ister cansız olsun, tüm doğa varlıkları ile estetik bir ilgi içine girebilir; onları güzel ya da çirkin olarak değerlendirebilir, onlar karşısında estetik bir haz ya da acı duygusu yaşayabiliriz. Buna göre estetiğin obje alanı, yalnız sanat yapıtılarını değil, canlı ve cansız tüm doğa varlıklarını ve hatta gerçekte doğada bulunmayan düşünsel varlıkları dahî kapsayacak denli geniştir. Ancak estetik alanında şimdiye dek yapılmış çalışmaların bir doğal sonucu olarak, estetik obje dendiğinde, doğal varlıklardan ziyade sanat yapıtıları anlaşılmalıdır. Zira “bugüne kadar doğa estetik’i üzerinde ayrıntılı olarak durulmamış, doğanın estetik kategorileri saptanmamış ve doğa estetik’i felsefesi oluşturulmamıştır<sup>81</sup>.” Hatta çağdaş estetiğin alanını, doğrudan

<sup>80</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.11.

<sup>81</sup> Tunalı; *Estetik*, s.59.



doğruya sanatın alanı oluşturmaktadır<sup>82</sup>. Estetiğin çalışma alanını, yalnız sanatsal yaratılar ile sınırlamak ve böylece güzeli ya da güzellik denen değeri, yalnız sanat güzelliği olarak almak, estetiği dar bir şekilde sınırlar. Ancak doğada güzel ile sanatta güzel arasında bir ayrıma gitmemek de, yanlış çıkarımlara neden olur. Nitekim doğadaki güzellik ile sanat güzelliği birbirinden başka değerlerdir ve dolayısıyla bu iki alandaki güzel tanımlamaları birbiriyle örtüşmez. Söz gelimi doğada çirkin diye nitelenen bir nesnenin sanattaki tasviri, güzel olarak nitelenebilir<sup>83</sup>. Buna göre, her ikisi de estetiğin çalışma alanına girmekle birlikte, sanat yapıtı estetiğini, doğal güzelin estetiğinden ayırmak önemlidir.

O halde Worringer, estetiğin çalışma alanının, yalnız sanat ile sınırlanamayacak bir genişlikte olduğunu görmekte, ancak bu genişlik içinde, sanat yapıtı estetiği ile doğal güzelin estetiğinin birbirinden ayrılması gerektiği görüşündedir. Bunun yanında Worringer'in incelediğimiz bu çalışması da, sanat yapıtı estetiği alanında yapılmış bir çalışma olmaktadır.

Worringer, araştırmalarının şöyle bir varsayımdan hareketle ilerlediğini belirtir: “Doğa denince, nesnelere görünebilir olan yüzeyi anlaşılırsa, sanat yapıtı, bağımsız bir organizma olarak, doğanın yanındadır ve doğa ile derinden ve iç-özü bakımında herhangi bir ilgisi bulunmaksızın, onun yanında eşdeğerli olarak bulunur. Doğal güzel, gelişme sürecinde, sanat yapıtının değerli bir etkeni, kısmen de, doğrudan doğruya onunla aynıymış gibi görünse de hiçbir yolda sanat yapıtı için bir koşul olarak kabul edilemez<sup>84</sup>.”

Buna göre, biz doğa ile bir görünüşler dünyası kastediyorsak, sanat yapıtı da, bir görünüş varlığı olarak, bu görünüşler dünyasındaki herhangi bir varlık ile birlikte ama ondan bağımsız ve onunla aynı değerde bulunur. Ancak sanat tarihi açısından

<sup>82</sup> Timuçin, Afşar; *Estetik*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2002, s.5.

<sup>83</sup> Doğal güzel ile sanatsal güzel arasındaki ayırım, sanat tarihi açısından bakıldığında, ilk olarak empresyonistler tarafından kavranmıştır denilebilir. Empresyonizmden önce genellikle doğa güzelliğinin, sanat güzelliği için bir kılavuz olduğu varsayılmıştır. Empresyonistler ise, doğa güzelliğinin, sanat güzelliği için bir önemi olmadığını göstermek amacıyla, özellikle güzellik değeri bulunmayan, önemsiz nesnelere ve hatta çöp yığınlarını resmetmişlerdir. Felsefe ve estetik teorisi açısından bakıldığında ise, doğal güzel ile sanatsal güzel arasındaki ayırım üzerinde, çoğunlukla Kant ve sonrası idealist felsefe durmuş ve bu ayırım özellikle Hegel, Vischer ve B. Croce'de temel bir estetik sorun niteliği kazanmıştır. Buna paralel olarak çağdaş marxist estetik, özellikle de Lukacs, bu ayırım üzerinde durmuştur (Tunalı; *Estetik*, s.177-210).

<sup>84</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.11.

bakıldığında, özellikle modern sanat öncesi yüzyıllarda, çoğunlukla, doğa güzelliğinin sanat güzelliği için bir kılavuz olduğu varsayımı görülür. Böyle bir anlayışa göre sanatın görevi, doğayı tanımak ve doğa biçimlerine öykünmektir (mimesis). Aslını doğada gören böyle bir sanat anlayışına göre sanat güzelliği, ancak doğa güzelliğinin bir yansıması olabilir. Doğa güzelliğini sanat güzelliğinden üstün gören anlayışlar kadar, sanat güzelliğini doğa güzelliğinden üstün gören ve hatta doğa güzelliğini kavramanın, ancak sanat güzelliği ile eğitsel bir yetişmeden sonra olanak kazanabileceğini öne süren anlayışlar olmuştur. Bunun temel bir örneğini romantizm oluşturur. Romantizme göre bizi doğaya götüren, doğa güzelliğini kavramamızı sağlayan sanattır<sup>85</sup>. Worringer'in varsayımına göre ise doğal güzel, sanatın genel gelişiminde önemli bir etkidir, ancak sanat yapıtının ve sanatsal güzelin varolması için bir koşul değildir.

Worringer, araştırmalarının kendisinden kalktığı bu varsayımda, şöyle bir çıkarımın saklı olduğunu söyler: “Sanatın özü ile ilgili yasaların, doğal güzelin estetik’i ile ilke bakımından hiçbir ilgisi yoktur. Buna göre, burada söz konusu olan şey, örneğin bir manzaranın, içinde güzel görüldüğü koşulları çözümlmek değil de, bu manzaranın tasvirini bir sanat eseri kılan şartları çözümlmektir<sup>86</sup>.”

Worringer'in varsayımında saklı olan çıkarım, aslında bölümün başında değindiğimiz bir noktaya, sanat yapıtı estetiği ile doğal güzelin estetiği arasındaki ayrıma işaret etmektedir. Worringer, çalışmasının sınırlarını bir sanat yapıtı estetiği olarak çizerken, her ikisi de estetiğin çalışma alanına dâhil olan bu iki alanı, sanat estetiği ile doğa estetiğini, birbirinden açık olarak ayırmıştı. Söz konusu çıkarım ile Worringer, hem bu ayrımı, hem de çalışmasının bir doğa estetiği değil de, bir sanat estetiği olduğunu yinelemiş olur.

Worringer çalışmasının sınırlarını bu şekilde belirledikten sonra, tezin amacı ve ana düşüncesinin ne olduğunu belirtmek üzere yola devam eder. Bu ilerlemede aynı zamanda tezin iki temel kavramı, *soyutlama* ve *özdeşleyim* ile kastedilenin ne olduğu da açıklığa kavuşur.

---

<sup>85</sup> Tunalı; *Estetik*, s.209.

<sup>86</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.12.

İlkin *özdeşleyim* kavramına değinen Worringer, Lipps'in estetiğinden aldığı bu teoriyi şu şekilde sunar: “Estetik objektivizm’den estetik sübjektivizm’e en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik obje’nin biçiminden değil de, estetik obje’ye bakan süje’nin davranışlarından hareket eden modern estetik, genel ve geniş bir deyimle *Özdeşleyim (Einfühlung)* öğretisi diye adlandırılabilen bir teoride doruk noktasına ulaşır. Bu teori, açık ve kuşatıcı bir açıklamaya Th. Lipps’de kavuşur. Bunun için Lipps’in estetik sisteminin aşağıdaki açıklamalar için pars pro toto<sup>87</sup> bir dayanak ödevi görmesi gerekir<sup>88</sup>.”

Bu açıklamaya göre modern estetik, sübjektif anlayışın hâkim olduğu bir dönemdir. Nitekim 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başı, psikolojinin egemen olduğu bir dönemi gösterir ve bu süreçte sadece estetik değil, bilgi teorisi, mantık ve ahlak da, sübjektivist temellere dayanır hale gelmiştir. Ayrıca yine özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren hızlanan ve modern sanat olarak adlandırılan sanat üslûplarındaki değişimin karakterine paralel olarak, dönemin estetik anlayışı da sübjektivist bir hâl almıştır.

O halde modern estetik, doğrudan doğruya estetik objenin kendisinden hareket eden, sanatı ve sanat yapıtını, doğal obje ile arasındaki ayrılıktan kalkarak belirlemek isteyen bir *objektivist estetik* değil de, güzel denen şeyin, ister sanat yapıtı ister doğal obje olsun, yalnız süje için güzel olduğunu gören, her estetik olayı süje yönünden inceleyen ve süjenin psikolojik aktlarının analizini, estetik objenin belirlenmesi için hem zaruri, hem de biricik mümkün yol kabul eden bir *sübjektivist estetik*<sup>89</sup>. Worringer, böyle bir estetik anlayışın doruk noktasına özdeşleyim teorisinde ulaştığını belirttiğine göre, bu teorinin, psikolojik (sübjektivist) bir estetik teori olduğu açıktır. Ayrıca özdeşleyim teorisinin en kapsamlı açıklamaya Lipps’de ulaştığını söylemesi de, yine bu anlamda değerlendirilebilir. Zira Lipps, modern psikolojik estetiğin en önemli ismi, hatta kurucu olarak görülür.

Lipps’in estetik anlayışının en belirgin olduğu söylem şu şekildedir: “Estetik, güzelin bilimidir; bu, çirkinin bilimini de içerir. Bir obje, bende özel bir duygu,

<sup>87</sup> *Pars pro toto* (bütün için parça), bütünün yerini tutan veya bütün yerine alınan bir parçayı anlatan Latince bir sözdür.

<sup>88</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.12.

<sup>89</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.13.

güzellik duygusu diyebileceğimiz bir duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya yetili olduğu için ‘güzel’dir. Herhalde ‘güzellik’ bir objenin bende belli bir *etki* uyandırma yetisine verilen bir addır. Bu etki, bende meydana gelen bir etki olarak psikolojik bir olgudur. Estetik, bu etkinin özünü saptamak, çözümlmek, nitelendirmek ve sınırlamak ister... Bu ödev bir psikolojik ödevdir. Buna göre estetik de psikolojik bir disiplindir<sup>90</sup>.”

Worringer, özdeşleyim teorisinin bütün bir gelişim tarihini sunmak yerine, bu teorinin, kapsamlı bir açıklamaya Lipps ile ulaşması, böylece Lipps’in estetik sisteminin bir anlamda bu teoriyi bütünüyle taşıması sebebiyle, bütün yerine bütünün içinden, bütünü anlatan bir parçayı, yani Lipps’in estetik sistemini, çalışmasına bir dayanak olarak alır.

Özdeşleyim teorisinin gelişim aşamalarını çalışmasına dâhil etmeyen Worringer, bu sınırlamanın nedenini belirttiği dipnotta şöyle bir açıklamada bulunur: “Bu sınırlama, zorunlu olarak doğan bir buyruktur. Çünkü özdeşleyim (Einfühlung) psişik sürecinden hareket eden çeşitli sistemleri karşılıklı olarak sınırlamanın yeri burası olmaz. Bunun için Lipps sisteminin herhangi bir eleştirisinden kaçınmak zorundayız, özellikle yalnız genel ana düşünceleri ele aldık<sup>91</sup>.”

Buna göre Worringer, özdeşleyim teorisinin Lipps öncesi gelişim tarihi ile ilgili bir bilgi vermektten, ayrıca Lipps sisteminin herhangi bir eleştirisinden, çalışmasının amacı ve sınırları içerisinde yer bulmaması sebebiyle zorunlu olarak kaçınır. Buna bağlı olarak da, bu teoriyi yalnız temel düşünceleri bakımından ele alır.

Worringer’in söz konusu sınırlamaya rağmen, aynı dipnotun devamında yer almak üzere, özdeşleyimin bilimsel olarak şekillendirilmesinin Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Gross, Siebeck ve son olarak da Lipps ile olduğunu belirtmesi<sup>92</sup>, özdeşleyim teorisinin gelişimi üzerine yapılacak bir araştırma için yol göstericidir. Böyle bir araştırmayı, Worringer’in saydığı isimleri de içeren bir çalışma ile “Einfühlung Kavramı Gelişim Tarihi” başlığı altında yapmış olmamız sebebiyle, çalışmanın bu aşamasında Worringer’in çizdiği sınırlara sadık kalınarak, özdeşleyim teorisinin Lipps öncesi gelişim aşamaları tekrarlanmayacaktır.

<sup>90</sup> Lipps, Theodor; *Ästhetik I*, Hamburg und Leibzig, 1903, s.1’den aktaran Tunalı; *Estetik*, s.21-22.

<sup>91</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.137 (dipnot 2).

<sup>92</sup> a.y.

Worringer, özdeşleyim teorisi üzerine yapacağı açıklamalar için, Lipps'in estetik sisteminin dayanak olarak kabul edileceğini belirtmesinin ardından, çalışmasının ana düşüncesini de şu sözler ile aktarır: “Denememizin ana düşüncesi, özdeşleyim kavramından kalkan modern estetik'in, geniş sanat tarihi alanına neden uygulanamayacağını göstermektir. Modern estetik'in Archimedes noktası, insanın sanat duyarlılığının daha çok yalnız bir *kutbunda* bulunur. Eğer karşı kutuptan doğan çizgilerle birleşirse, ancak o zaman, modern estetik kuşatıcı bir estetik sistem biçimi kazanabilir<sup>93</sup>.”

Worringer daha önce, sübjektivist bir karakterde olan modern estetiğin, doruk noktasına özdeşleyim teorisinde ulaştığını belirtmişti. Yukarıdaki açıklamaya göre de, modern estetiğin denge ya da merkez noktası olarak bulunan özdeşleyim, aslında, bütün bir sanat tarihi açısından bakıldığında, süjenin tüm estetik tavrını gösteren bir çemberin iki kutup noktasından yalnızca biri olabilir. İşte Worringer'in bu çalışma ile yapmak istediği de, öncelikle özdeşleyimin bir merkez noktası değil, yalnız bir uç noktası olabileceğini nedenleri ile göstermek, ardından, insanın sanat duyarlılığının o diğer uç noktasını belirlemektir. Çünkü modern estetiğin, kapsamlı bir sübjektivist estetik sistemine yükselmesi, ancak bu yolla mümkündür.

Süjenin estetik tavrının diğer uç noktasına, yani özdeşleyim içtepisinin karşı kutbuna Worringer, *soyutlama* içtepisini yerleştirir. Bu aşamada, şimdiye dek çoğunlukla kavram ya da teori sözleri ile birlikte kullandığımız soyutlama ve özdeşleyim için, içtepi denmesinden dolayı bir açıklama yapma ihtiyacı duyuyoruz. Worringer'in tüm sanat üslûplarını ve sanat tarihini açıklamak için belirlediği soyutlama ve özdeşleyim, bu iki temel kavram, iki temel içtepiyi, iki özel duyguyu, iki ayrı psikolojik ihtiyacı ve bu iki ihtiyacın tatminini anlatır. Soyutlama ve özdeşleyim, aynı zamanda süjenin estetik tavrı içinde yer alır ve *sanat istemini* belirleyen iki ayrı nitelik olarak karşımıza çıkar. Bunun yanında, açıklamalarını özdeşleyim içtepisine dayandıran bir estetik sistem için özdeşleyim teorisi, açıklamalarını soyutlama içtepisine dayandıran bir estetik sistem için de soyutlama teorisi adlandırmaları kullanılır.

---

<sup>93</sup> a.g.e., s.12.

Worringer, soyutlama ve özdeşleyim içtepilerinin kısa bir tanıtımının ardından, bu iki içtepi arasındaki karşıtlık ilgisini, önceliği özdeşleyim içtepisine vererek aydınlatmak ister. Böyle bir sıralamanın gerekliliği, çalışmanın temel amacından kaynaklanmaktadır. Çünkü özdeşleyim içtepisinin, insanın sanat duyarlılığının yalnız bir kutbunu oluşturduğunu görmek ve buradan kalkarak karşı kutbu belirlemek, ancak bu içtepiyi ve bu içtepinin insanı ne gibi bir estetik yaşantıya götürdüğünü kavramak ile mümkün olacaktır.

### 3.1.1. Özdeşleyim

Worringer, özdeşleyimin özelliklerini belirtme denemesi için referans olarak, Lipps'in 1906 yılının Ocak ayında *Zukunft* isimli dergide yayınlamış olduğu, özdeşleyim öğretisini özetleyen bir yazısında dile getirdiği ana düşünceleri almayı uygun görür<sup>94</sup>. Buradan hareketle, Worringer'e göre özdeşleyim içtepisinden kalkan bir estetik yaşantının özelliğini dile getiren, şöyle çok yalın bir formül vardır: "Estetik haz, bir (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir<sup>95</sup>." Worringer açıklamasına, doğrudan Lipps'den aldığı cümleler ile devam eder: "Obje'de duyduğum şey, genel olarak söylenirse, hayattır. Ve hayat, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalama ve bir şey ortaya koymaktır. Hayat, bir sözle, etkinliktir. Ama, etkinlik, içinde bir kuvvet harcamayı yaşadığım şeydir. Bu etkinlik, özü bakımından, bir istem etkinliğidir. Etkinlik, çabalama ya da hareket isteğidir<sup>96</sup>."

O halde özdeşleyim içtepisinden kalkan bir estetik yaşantı, kişinin kendini, dışında bulunan bir objeye vermesi, daha açık bir ifade ile, kendi duygularını bir dış objeye aktararak o objeye duygusal bir canlılık kazandırması, böylece kendi ruhsal yaşamını o objede yaşaması ve objede yaşadığı bu iç etkinlik durumundan haz alması biçiminde olacaktır. Özdeşleyim sürecinde insan, hayatın kendine has hareketini ve canlılığını gördüğü objede, kendi iç etkinlik isteğini yaşar ve duygusal durumu ile nesnelere arasında içten bir ilgi kurar; coşkusunu, hüznünü, şefkatini bu nesnelere

<sup>94</sup> a.g.e., s.137 (dipnot 3).

<sup>95</sup> a.g.e., s.13.

<sup>96</sup> a.y.

aktarır ve onları, gerçekte kişinin kendine ait olan bu nitelikler içinde kavrar. Söz gelimi dalgalı bir denizi coşkunu, toprağı şefkatli, göğe uzanan ağaçları mağrur yapan insandır. İnsan böyle bir ağaç karşısında kendini ona verir, o ağaç olduğunu hisseder de, onunla birlikte göğe uzanınca, ağacın mağrur olduğunu söyler. Coşku, hüzün, şefkat, mağrurluk, bunlar hep insana ait duygulardır ancak özdeşleşim sürecinde kişi duygularını kendinde değil de, objede yaşar. Özdeşleşim sürecinde, nesnelere böyle duygusal bir özdeşlik ilgisi yaşanır ve Lipps'in öğretisine göre estetik haz da, bu özdeşlik ilgisinde tatminine ulaşan etkinlik isteğidir.

Bu aşamada Worringer, estetik haz ve acı duygularına, Lipps sisteminde birbirinden ayrı iki duygu değeri değil, aynı rengin iki tonu olmaları gibi bir değer verildiğine değinir ve bu durumu aydınlatmak üzere, önemi, özdeşleşim eyleminin bir şartı olarak bulunmasından gelen *kavrayıcı etkinlik* kavramından söz eder. Lipps, "her duyulur obje, benim için var olduğu sürece, daima iki ögenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir" diyerek, insanın objeyi bu kavrayıcı etkinliği sayesinde şekillendirdiğini anlatır. Buna göre her obje, kavranmayı ve bunun için de süjenin iç hareketini bekler<sup>97</sup>.

O halde süje için bir objenin varolması, objenin algılanmasının yanında, süje tarafından, süjenin iç etkinliği tarafından belirlenmesi ile mümkündür. Objenin, olduğu şey olarak kavranmayı beklemesi, bu bekleme durumu ile anlatılan da, önce duyu algısı, ardından süjenin kavrayışı ve iç etkinliği ile objeyi bir biçim olarak belirleme sürecidir.

Bu gibi bir bekleme karşısında süjenin tavrı iki türlü olabilir. İlki, süjenin kendinden beklenen etkinliği özgür olarak gerçekleştirmesi, ikincisi ise bu beklemeye karşı koymasındır. Yani kişinin sahip olduğu duygusal yönelimler ve etkinlik ihtiyacı - ki bu ihtiyaç özümüzün temel ihtiyacıdır - kendisinden beklenen ile ya uyum içinde olur ya da duygusal bir çatışma yaşanır<sup>98</sup>.

Eğer insan, objeyle karşılaştığı sırada, kavrayıcı etkinliği sayesinde içinde bir iç çatışma yaşamaz ve kendini çıkar gözetmeden objeye verebilirse, kişide bir *özgürlük duygusu* doğar. Bu özgürlük duygusu, Lipps'e göre bir *haz duygusudur*.

---

<sup>97</sup> a.g.e., s.13-14.

<sup>98</sup> a.g.e., s.14.



Yaşanan haz duygusu, kişiye yönelen etkinlik beklentisi ile kişinin gerçekleştirdiği etkinlik arasındaki uyumun belirtisidir. Bütün bu sürece Lipps, *olumlu özdeşleyim* adını vermektedir. Ancak eğer söz konusu etkinlikte bir iç çatışma olursa, yani “benim kendi kendimi etkin kılmam için yaptığım doğal çabalama ile benden beklenen etkinlik arasında bir uzlaşmazlık meydana gelir” ise, bu uzlaşmazlık duygusu aynı şekilde objeden duyulan bir *acı duygusu* olur. Lipps, bu ikinci duruma da *olumsuz özdeşleyim* der<sup>99</sup>.

Worringer bu aşamada, kavrayıcı etkinlik ile kastedilenin gelişigüzel bir kavrama olmadığını, Lipps’den alıntılacağı şu sözler ile açıklamayı dener: “Bir obje’nin biçimi, daima benim aracılığım, benim iç etkinliğimle bir biçim olmuş olur. Duyularda verilen bir objenin, olduğu gibi alındığında, bir şey olmadığı, var olmadığı, bütün psikolojinin ve haydi haydi bütün estetik’in bir temel hakikatidir. O obje benim için varolmakla - ve yalnız bu gibi obje’lerden söz açılabilir - benim etkinliğim, benim iç hayatım tarafından içinden kavranır<sup>100</sup>.”

Buna göre estetik yönelim, gelişigüzel bir bakış değildir. Burada, hem yaratmada hem de izlemede, iç etkinliğin önemi büyüktür. Sadece algı değil, algıyı verimli kılacak bir iç etkinlik gereklidir. Yani kavrayıcı etkinlik, kavrayıcı olduğu kadar belirleyicidir de. Basit algıda edilgin olarak bulunan süje, estetik algıda, kendi dışına çıkar ve kendini aşarak nesneye ulaşır. Böylece estetik algıda objeden süjeye vuran etkiden çok, içten dışa, yani süjeden objeye vuran bir belirleyicilik, içsel bir etkinlik söz konusudur. Bu bakımdan objelerin biçimi kendi başına bir biçim değil, süje için bir biçimdir. Söz gelimi güzel ya da çirkin denen şeyin, süje için güzel, süje için çirkin olduğu, psikolojide olduğu kadar estetikte (sübjektivist estetik) de bir temel kabuldür.

Worringer, kavrayıcı etkinlik üzerine yaptığı kısa açıklamanın ardından, olumlu ve olumsuz özdeşleyim ayrımına tekrar dönerek, Lipps sisteminde bu ayırmadan kalkarak varılan *güzel* ve *çirkin* hakkındaki tanımlamalara şu sözler ile değinir: “Olumlu özdeşleyim halinde, yani kendi kendimi etkin kılma doğal eğilimimin, duyulur obje’nin benden beklediği etkinlikle uyumu halinde, kavrayıcı

---

<sup>99</sup> a.g.e., s.14.

<sup>100</sup> a.g.e., s.15.



etkinlik, *estetik haz* olur<sup>101</sup>.” “Yalnız bu özdeşleyim varolduğu sürece, biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür hayatımı yaşayarak onlardan haz duymamdır. Ama bunu yapmadığım zaman, biçimde ya da biçime bakarken içimden özgür olmadığımı, kendimi engellenmiş, bir zora yenilmiş duyduğum zaman, bu biçim çirkindir<sup>102</sup>.”

O halde Lipps için güzel, olumlu özdeşleyim sürecinin objesi; çirkin ise, olumsuz özdeşleyim sürecinin objesidir. Süje ile obje ilgisinde, süjenin duygusal yönelimleri, kavrayıcı etkinliği, yani özünün gereği olarak yaptığı kendi kendini etkin kılma çabası, obje ile uyumlu olur ve süje kendini zorlanmadan objeye verir de, iç etkinliğini özgürce gerçekleştirir ise, bu etkinlik estetik haz olur ve bu ilgideki obje için de güzel denir. Ancak süjenin duygusal yönelimleri, kendini etkin kılmak için gerçekleştirdiği çabalama ile objenin kavranmak üzere süjeden beklediği etkinlik arasında uyumsuzluk olur ve süje kendini sınırlanmış, engellenmiş hisseder ise, objede estetik acı duygusunu yaşar ve bu ilgideki obje için de çirkin denir.

Lipps'in özdeşleyim öğretisinin temel düşüncelerini bir araya getirerek tekrarlayacak olursak, bu teori öncelikle, insanın daima kendi kendini etkin kılma ihtiyacı olduğu ön kabulüne dayanır; kavrayıcı etkinliği, bu iç etkinlik isteğini özdeşleyim sürecinin şartı kabul eder. Kavrayıcı etkinlik, kavrayıcı olduğu kadar belirleyicidir de. Yani her objenin biçimi, yalnız süje için bir biçimdir; burada süjenin algısı ile duygusal yöneliminin bir birleşimi söz konusudur. Bu etkinlik herhangi bir engelleme ile karşılaşmadan gerçekleşir ise, kişide bir özgürlük duygusu doğar. İşte kişiyi estetik hazzıya götüren de bu etkinlik ve bu etkinlikten doğan özgürlük duygusudur. Buna göre estetik hazzın kaynağı önce duygusal, sonra da duygusal bir etkinlikle kavradığı obje değil, kişinin kendisi yani kendi ruhsal etkinlidir. Ancak süje bu etkinliği kendinde değil, kendi varlığı dışında bulunan objede yaşar. Bu sebeple estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz haz olarak tanımlanır. Kişiyi estetik hazzıya götüren bu süreç, olumlu özdeşleyim olarak isimlendirilir ve Lipps'e göre sanat karşısında da yalnız bu olumlu durumdan söz edilebilir. Buna göre bütün estetik süreç, Lipps için bir özdeşleyim sürecidir.

<sup>101</sup> a.g.e., s.15.

<sup>102</sup> Lipps; *Ästhetik I*, s.247'den aktaran Worringer; s.15.

Worringer, ana düşünceleri ile ele aldığı özdeşleyim teorisinin bütün yapısını, çalışmasının sınırları dâhilinde inceleyemeyeceğini belirterek<sup>103</sup>, özdeşleyim içtepesinden kalkan bir estetik yaşantının özelliklerinin aktarımını bu kadarı ile sınırlandırır. Burada unutulmaması gereken önemli nokta, Worringer'in özdeşleyim teorisini, çalışmasının amacı bakımından ele almasıdır. Buna göre çalışmanın amacı, "bu özdeşleyim sürecinin her zaman ve her yerde sanat yaratmasının bir şartı olduğunu öne süren varsayımın çürüklüğünü göstermektir. Bu özdeşleyim teorisi ile pek çok çağların ve ulusların sanat yaratmaları karşısında çaresiz kalırız. Örneğin, Grek-Roma ve modern Batı sanatının dar çerçevesinin dışında kalan o büyük sanat eserleri bütününe anlamada bize hiçbir tutamak noktası vermez. Burada daha çok adı geçen stil'lerin olumsuz olarak değerlendirdiğimiz asıl özelliğini açıklayan tamamen başka bir sürecin olduğunu bilmek zorundayız<sup>104</sup>."

Çalışmanın amacını, Lipps'in estetik sisteminden ayrıldığı nokta üzerinden değerlendirmek daha aydınlatıcı olacaktır. Şöyle ki Lipps, bütün estetik süreci, bir özdeşleyim süreci olarak görmektedir. Yani Lipps için özdeşleyim, her koşulda, sanatsal yaratımın ve estetik hazzın şartı olarak bulunur. O halde Lipps, tüm sanat üslûplarına özdeşleyim teorisi açısından bakar ve bütün bir sanat tarihini özdeşleyim ile çözümlenmek ister. Worringer'i Lipps'den ayıran temel fark da burada bulunmaktadır. Worringer, sanat tarihi ve üslûplarının çözümlenmesinde, özdeşleyimin değerini takdir etmekle birlikte, onun yetersizliğini de görmektedir. Worringer'e göre sanat tarihi, özdeşleyim teorisi ile çözümlenemeyen pek çok üslûp ve sanatsal yaratım içermektedir. Bu yaratımlar özdeşleyim teorisi bakımından değerlendirildiğinde anlaşılmasız veya olumsuz, çirkin olarak nitelenir. Oysa bu yaratımları açıklayan, özdeşleyimden çok farklı ve hatta özdeşleyimin karşı kutbu olarak bulunan bir başka içtepe ve bu içtepiden doğan bir başka estetik yaşantı süreci vardır.

Ancak Worringer bu süreci belirlemeden önce, sanat ve sanat tarihi üzerine birkaç kavrama değinmek ister. Çünkü çalışmanın devamındaki belirlemelerin, ancak bu kavramlar üzerinde uzlaşılması koşulu ile anlaşılabilceğini düşünür<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.15.

<sup>104</sup> a.g.e., s.16.

<sup>105</sup> a.y.

### 3.1.2. Sanat Tarihi Çalışmalarında Materyalist Yöntem Eleştirisi

Worringer, 19. yüzyıl sanat tarihi çalışmalarının, materyalist görüş biçiminde temellenmiş olması sebebiyle, sanat yapıtlarının iç özünü, her derinden kavrama denemesinin, yapıtın daha aşağı öğelerinin abartılı bir değerlendirilmesi sonucu engellendiği görüşündedir. Yine Worringer'e göre, çağın önemli isimlerinden Gottfried Semper<sup>106</sup>'in (1803-1879) 1863 yılında yayımlanan *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten*<sup>107</sup> isimli kitabı, sanat tarihi araştırmalarının daima önemli referanslarından biri olarak bulunmasına rağmen, benimsediği materyalist görüşü sebebiyle, sanat tarihçileri için bir düşünme tembelliğine dayanak oluşturmaktadır. Semper'in kısmen yanlış anlaşılmış, önemsiz bir yorumuna dayanan *materyalist sanat yöntemi*, sanat yapıtını yalnızca üç etkenin bir ürünü olarak görür. *Kullanılma amacı, hammadde ve teknik* olan bu üç etken, Worringer'in sözünü ettiği, sanat yapıtının daha aşağı öneme sahip öğeleridir. Materyalist yöntem sanat tarihini bu üç ana etken üzerinden incelediğine göre, bu yöntem için sanat tarihi bir *yapabilme* (können) tarihidir<sup>108</sup>.

Worringer, materyalist sanat yöntemine karşı en büyük tepkinin, Alois Riegl tarafından gerçekleştirildiğini belirtir. Ancak Riegl, özellikle Roma sanatı endüstrisi üzerine yaptığı çalışmasının kısmen güç anlaşılır olmasından dolayı, Worringer'e göre çığır açan önemine lâyık bir ilgi bulamamıştır<sup>109</sup>. Worringer ayrıca bu aşamada,

<sup>106</sup> Alman mimar Gottfried Semper, 1803 yılında Hamburg'da doğmuş ve 1879 yılında Roma'da ölmüştür. Eğitimini Göttingen ve Münih'te tamamlayan Semper, Fransız mimar François Chretien Gau ve Jacques Hittorf ile çalıştıktan sonra, 1834 yılında Dresden Üniversitesi'nde profesör unvanı ile görev almıştır. 1848 devrimi sırasında liberal ve milliyetçi burjuvaların ayaklanmasına katılmış ve Almanya'dan ayrılmak zorunda kalmıştır. Çalışmalarına önce Paris, daha sonra Londra'da devam eden Semper, 1855 yılından 1871'e değin Zürih Teknik Üniversitesi'nde ders vermiştir. 1871 yılından sonra çalışmalarına Viyana ve yaşamının son günlerini geçirdiği Roma'da devam etmiştir.

Semper'in ilk önemli yapıtı 1837'de Dresden'de yaptığı, Rönesans mimarlığından izler taşıyan operadır. Semper bir yıl sonra yine aynı kentte yaptığı sinagogda ise Bizans, Roma ve Afrika Magrib mimarlıklarından çeşitli öğeleri bir arada kullanmıştır. Bunu izleyen yapıtlarının büyük bir bölümü yine Yeni Rönesans (Neo-Rönesans) anlayışındadır. Semper yapıtlarıyla, bu üslûbun Almanya ve Avusturya başta olmak üzere tüm Avrupa'da yayılmasında rol oynamıştır. 1863 yılında yayımlanan *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten* isimli kitabı da, maddeci ilkelerin sanat ve el sanatlarına ilk kez uygulanması açısından büyük ilgi çekmiştir.

<sup>107</sup> Semper, Gottfried; *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten: oder, Praktische Aesthetik*, F. Bruckmann's Verlag, München, 1863.

İngilizce çevirisi için bkz. Semper, Gottfried; *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, introduction by Harry Francis Mallgrave, Getty Research Institute, Los Angeles, 2004.

<sup>108</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.16-17.

<sup>109</sup> a.g.e., s.17.

çalışmasının Riegl ile olan ilgisini belirttiği dipnotta şöyle bir açıklamada bulunur: “Benim çalışmam bazı noktalardan, Riegl’in *Stilfragen* (1893) ve *Spätrömische Kunstindustrie*’de (1901) dile gelen ana görüşlerine dayanıyor. Bu yapıtların bilinmesi, çalışmamın anlaşılması için mutlak olarak zorunlu değilse de, çok arzu edilen bir şeydir<sup>110</sup>.”

Riegl’in sanat ve sanat tarihi üzerine olan ana düşüncelerini ve onun söz konusu çalışmalarını, “Alois Riegl ve Sanat İstemi Kavramı” başlığı altında inceledik. Ancak hem soyutlama ve özdeşleyim teorisinin, hem de bu teorinin estetik çalışmaları arasındaki eşsiz yerinin anlaşılması bakımından önemli gördüğümüzden, Riegl’in adı geçen kitaplarını, çalışmanın bu aşamasında yalnız ana düşünceleri ile tekrarlama gereği duyuyoruz.

Riegl, süsleme sorunlarını konu edindiği *Stilfragen* isimli kitabında özetle, çeşitli sanat üslupları arasındaki ayrımın, ancak uygulayıcılarının amaçlarının değişikliğinden kaynaklanabileceğini vurgular, böylece sanat üretimini, sanatçıların iç dünyalarına bağlayarak, sanat tarihini bir biçimler tarihine indirger. Riegl, *Die Spätrömische Kunstindustrie* isimli kitabında ise, bir yandan çağın siyasi veya dini dünya görüşü ile onların görsel sunumlarına, öte yandan görsel sunumların dünya görüşü tarafından belirlenimi konusuna değinir. Bu şekilde Riegl, dünya görüşü ile sanat tarihi arasında bir paralellik olduğunu savunur. Ancak Riegl’in bu çalışmadaki asıl önemli iddiası, sanatsal üretimde bulunmaya neden olan istemin karakterinin, dünya görüşü tarafından belirlendiğidir. Sahip olunan dünya görüşünün yönlendirdiği ve sanatsal üretimin en önemli prensibi olan bu istem, Riegl’in *sanat istemi* (kunstwollen) dediği kavramın karşılığıdır<sup>111</sup>. Böyle bir istemin karakteri ve dolayısıyla da ifadenin formları, yani sanatsal üslûplar, sanatçının *dünya görüşü* (weltanschauung) tarafından belirlenir. Riegl dünya görüşü derken, terimin en geniş anlamını kasteder; yani sadece din, felsefe ve bilimi değil, aynı zamanda hükümet ve kanunları da içeren bir dünya görüşünü<sup>112</sup>.

Riegl bir çağın sanat istemini, sanatsal gelişimin o döneminde gösterdiği ilgi ve tutumların bir itkisi olarak adlandırır. Riegl’in sanat istemi düşüncesi, sanat

<sup>110</sup> a.g.e., s.138 (dipnot 4).

<sup>111</sup> Ionescu; *The rigorous and the vague*, p.14.

<sup>112</sup> Riegl, Alois; *Late Roman Art Industry*, p.231.

tarihinde, sanatsal gelişim ve estetik değer gibi anlayışları değişmiştir<sup>113</sup>. Şöyle ki Riegl, ortaya attığı bu düşünce ile, sanat tarihi bir *yapabilme* (können) tarihi olarak görülürken, aslında yapabilmenin *istemed* (wollen) çıkan ikinciden bir olay olduğunu vurgular. Sanatın gelişme tarihini bir isteme tarihi olarak görmek, hem materyalist sanat tarihi yöntemine karşı büyük bir tepki, hem de sanat tarihi için yeni bir görüş sunmak anlamına gelir. Bu yeni görüş de, sanat eserini kullanılma amacı, ham madde ve tekniğin ürünü olarak görmek yerine, onu bir istemenin ürünü olarak görmektir.

Riegl'in sanat yapıtını bir istemenin ürünü olarak görmesi gibi, Worringer'e göre de *sanat istemi* her sanat üretiminin ilk ve vazgeçilmez ögesidir. Worringer bu düşüncesini şu sözler ile anlatır: “Mutlak sanat istemi deyince, yaratmanın obje'sinden ve biçiminden tamamen bağımsız, kendi kendisinden ibaret olan ve biçim istemi olarak davranan gizli iç-istek anlaşılmalıdır. Mutlak sanat istemi, her sanat yaratmasının ilk ögesidir ve her sanat yapıtı, en derin özü bakımından, yalnız bu apriori olarak varolan mutlak sanat isteminin objektivleşmesidir<sup>114</sup>.”

Buna göre sanat ve sanat tarihi araştırmalarında özellikle materyalist yöntemin dayandığı etkenler, yani sanat yapıtlarının kullanılma amacı, hammadde ve teknik açıdan değerlendirilmesi, estetik çalışmaları için değerli bir temel sağlar ancak bu etkenlerin öneminin abartılması, sanatın özünü kavrama yolunda bir engel oluşturur. Zira bu etkenleri temele alan bir araştırma, sanatı bir beceri ürünü olması bakımından değerlendirir ve bu yoldaki bir değerlendirme, sanatsal üretimi, ikinci aşamasından başlayarak dikkate almış olur. Çünkü sanatsal yaratım, sanatsal yaratımda bulunma isteğinden çıkan ikinciden bir olaydır. Dolayısıyla sanatın özünün kavranması, ancak bu istemin çözümlenmesi yoluyla olacaktır.

Worringer, konuyla ilgili olarak Heinrich Wölfflin<sup>115</sup>,den (1864-1945) alıntılıp dipnot şeklinde çalışmasında yer verdiği şu paragraf ile görüşünü

<sup>113</sup> Forster; *Monument, Memory and the Mortality of Architecture*, p.6.

<sup>114</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.17.

<sup>115</sup> 20. yüzyılda yetişmiş en önemli sanat tarihçilerinden olan Heinrich Wölfflin, 1864 yılında Winterthur'da doğmuş, 1945 yılında Zürih'te ölmüştür. Yine önemli sanat tarihçilerinden Jacop Burckhardt'in yanında yetişen Wölfflin'in, yirmi iki yaşında iken verdiği *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* başlıklı doktora tezi, onun sanat sorunlarına ait fikirlerinin ilk ve çekirdek halindeki bir sunumudur. 1888 yılında, özellikle Barok üslûbun mahiyeti hakkında bir araştırma olan *Renaissance und Barock* isimli eserini yazmış, 1893 yılında da profesör olmuştur.

destekler: “Tek tek formların teknik yoldan meydana geldiğini inkâr etmek, bana, tabiatıyla çok uzaktır. Material’in doğası, onu işleme tarzı, konstruktion, hiçbir zaman etkisiz kalmaz. Ama benim doğru olarak korumayı arzu ettiğim şey – özellikle bazı yeni çalışmalar karşısında – şudur: Teknik hiçbir zaman bir stil yaratamaz, tersine, sanatın söz konusu olduğu yerde daima belli bir form duygusu önce gelir. Teknik yoluyla meydana getirilen formlar, bu form duygusuyla çelişmezler; onlar yalnız daha önce varolan form zevkine uydukları yerde varlık kazanırlar<sup>116</sup>.”

Wölfflin’in *Renaissance und Barock*<sup>117</sup> isimli kitabından alıntılanan bu paragraftan anlaşılacak şu ki, sanat yapıtı bazı teknik aşamalardan geçerek oluşur ve bu teknik özellikler hem üreten hem de seyreden algı ve hissedişinde etkilidir. Ancak teknik, tek başına bir üslûp yaratamayacağı gibi bu tekniğin varolması da, teknikten önce gelen form duygusuna bağlıdır.

Worringer, sanat istemi kavramı ile kastedilenin ve bu kavramın öneminin anlaşılmasına sebebini, kökleşmiş bir varsayımda görür. Bu varsayıma göre sanat istemi, yani sanat yapıtının doğuşundan önce gelen ve amacı hakkında bilinci olan bu içtepi, her zaman doğal örneğe yaklaşma amacındadır. Worringer’e göre bu varsayım, tek yanlı olması bakımından sakat bir varsayımdır. Üstelik doğayı taklit etmekten çok onu değiştirmeye yönelmiş olan her biçim ve bu tek yanlı varsayımdan uzak her sanat tarihi araştırması, bu varsayıma göre insanın sağduyusuna bir hakaret olarak görülür<sup>118</sup>.

Worringer bu aşamada, doğayı taklit etme ile estetik arasındaki ilgiyi açıklama gereği görür ve öncelikle şu nokta üzerinde anlaşmak zorunda olduğumuzu belirtir: “Doğayı taklit etme içtepsi, insanın bu temelli ihtiyacı, asıl estetik alanın

---

Wölfflin’in 1899 yılında yazdığı *Die Klassische Kunst* isimli kitabı, “ifade tarzı”, “ortaya koyuş tarzı” gibi kavramların kullanıldığı ilk sanat tarihi kitabıdır ve bu bakımdan bu kitap, ilk üslûp tarihi kitabı olarak kabul edilir. Wölfflin, 1915 yılında, en önemli eseri olarak görülen *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* isimli kitabını yayımlamış ve 1943 yılında yapılan 8. Baskısı da dahil olmak üzere, bu tarihe kadar kitabın içeriğini sürekli geliştirmiştir. Bu çalışmasında Wölfflin, çoğunlukla 16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa sanatında meydana gelen büyük üslûp değişiklikleri üzerinde durmuş ve yaptığı çalışmalar ile biçimciliğin kurucusu sıfatını almıştır. (Ayrıntılı bilgi için bkz. İpşiroğlu, M.Ş.; “Üslûp tarihi olarak Sanat Tarihi: Heinrich Wölfflin’in eseri”, *Felsefe Mecmuası*, cilt 11, sayı 1, İstanbul, 1947.)<sup>116</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.138 (dipnot 5).

<sup>117</sup> Wölfflin, Heinrich; *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barock stiles in Italien*, München, 1888.

<sup>118</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.18-19.

dışında kalır ve bu ihtiyacın giderilmesinin de, ilke bakımından sanatla hiçbir ilgisi yoktur<sup>119</sup>.” Buna göre doğayı taklit etme ihtiyacı, insanda bir içtepi olarak bulunur ve hatta bu içtepi, insanın temel bir ihtiyacıdır. Ancak taklit etme içtepsi, estetik alanının dışında kalmakla birlikte, bu ihtiyacın giderilmesinin ya da bu ihtiyacın giderilmesi ile ortaya çıkan ürünün de, sanatla hiçbir ilgisi yoktur.

Worringer, estetik alanın dışında gördüğü taklit içtepsi ile bir sanat türü olan natüralizmin birbirinden ayrılması gerektiğini söyler. Çünkü bunların birbiriyle karıştırılması, yanlış sonuçlara neden olur ki Worringer’e göre tarihte birçok aydının sanat karşıtı bir tavır almalarının nedeni de, bu yanlış düşmüş olmalarından kaynaklanmaktadır<sup>120</sup>. Worringer çalışmasında, taklit ile sanatı birbirine karıştırmasından dolayı sanat karşıtı bir tavır alan bu aydınları açıkça belirtmez. Ancak böyle bir eleştirinin işaret ettiği yön, bizi ilk olarak Platon’un sanat kuramına götürür. Nitekim Platon (M.Ö.427-347), düşüncesini öncelikle ontolojiye, daha sonra epistemolojiye ve en sonunda sanat alanına çevirdiği *Devlet*’inde, sanatı özellikle mimesis kavramını temele alarak açıklar. Buna göre sanat, görünüşün bir taklididir ve bu durum, Platon’un idealar kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, sanatın, gerçekliğin üçüncü dereceden bir taklidi olduğu söylenir<sup>121</sup>. Platon ayrıca sanatı, insanın taklit yetisinin sağladığı taşkın yanına, yani duygu ve heyecanlara dayanarak açıklar<sup>122</sup>. Platon’a göre insanın duygu ve heyecanları ne bilgi yetisi olarak güvenilir bir yetidir ne de akla ve erdeme dayanan ideal devlet için yararlıdır. Bunun için duygu ve heyecanlar engellenmeli ve onlara dayanan sanat da devletin sağlığı için kısıtlanmalı ya da devletten tümüyle çıkartılmalıdır.

Estetik bir önemi olmayan taklit içtepsi, buna rağmen bütün çağlarda varolmuştur. Worringer’e göre taklit içtepsi, çoğunlukla putlar, semboller ya da bir siyaset adamının heykelinin yapımı gibi el ustalıklarında kendini gösterir. Bunlar bir sanat içtepisinden doğan yaratmalar değildir. Çünkü asıl sanat, her zaman derin

---

<sup>119</sup> a.g.e., s.19.

<sup>120</sup> a.y.

<sup>121</sup> Platon; *Devlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu ve M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, 597e.

<sup>122</sup> a.g.e., 606a.



psişik ihtiyaçlardan doğar ve bu psişik ihtiyaçları giderir. Oysa taklit içtepisinin tatmini, doğal olanı taklit etmekten duyulan bir oyun sevincidir<sup>123</sup>.

Bu açıklamalara göre doğayı taklit etme ihtiyacı insanın temel bir ihtiyacıdır. Ancak taklit içtepisinin estetik bir değeri yoktur. Dolayısıyla bir taklit ürünü de sanatsal bir yaratım değil, insana oyun sevinci veren bir el ustalığıdır. Bu görüşün temelinde yer alan düşünce de, sanatın psişik ihtiyaçlardan doğduğu ve psişik ihtiyaçları giderdiği düşüncesidir.

Bunun yanında Worringer, sanat yapıtının güzelliğini, onun mutlu kılma derecesinde bağlar. Bu mutlu kılma derecesi, tatmin ettiği psişik ihtiyaçlarla doğal olarak bir ilgi içinde bulunur. Bu durumda *sanat istemi* de, bu psişik ihtiyaçların niteliğini belirleyen bir ölçü olarak karşımıza çıkar. Worringer tezinde, bu sanat ihtiyacını inceleyen bir psikolojinin, bir evren duygusu tarihinin henüz yazılmadığını belirtirken, böyle bir tarihin, din tarihi ile hemen hemen eşdeğer bir önemde olacağını söyler. Evren duygusu derken de, insanlığın, dış dünyanın görünüşleri karşısında içinde bulunduğu ruh halini anlar. Bu ruh hali, sanat isteminin gösterdiği özellikte ortaya çıkarak sanat yapıtında biçimleşir. Yani bu biçimin özelliği, aynı zamanda üreticisinin ruh hali ve ruhsal ihtiyaçlarının özelliğidir<sup>124</sup>.

Bu durumda ruhsal ihtiyaçları farklı olan iki çağ ya da kültürün yarattığı biçimler birbirine anlaşılabilir veya çirkin gelebilir. Çünkü bu biçim, onu yaratan kültürün sanat isteminin bir biçimlenmesidir ve ancak aynı ruhsal ihtiyaçları taşıyan bir kültür ya da bir kimse için güzel ve dolayısı ile de mutluluk verici olacaktır.

Worringer'in özdeşleyim içtepisinin karşı kutbunu belirlemeden önce, çalışmanın daha anlaşılabilir olması için değinmek isteği noktalar burada son bulur ve bu uzaklaşmanın ardından tekrar konusuna, yani özdeşleyim teorisi ile tüm sanatsal yaratımların çözümlenemeyeceği iddiasına dönerek bunun nedenini açıklama girişir.

“Özdeşleyim ihtiyacı, sanat isteminin yalnız organik-canlının gerçekliğine, yani daha yüksek anlamındaki natüralizme eğilimli olduğu yerde, sanat isteminin bir koşulu olarak görülebilir. Organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle bizde meydana

<sup>123</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.19-20.

<sup>124</sup> a.g.e., s.20-21.



getirilen mutluluk duygusu, modern insanın güzellik dediği bu şey, içten kendi kendine etken olma ihtiyacı olup, Lipps bunda özdeşleyim sürecinin şartını görür. Bir sanat yapıtının biçiminde, biz, kendi kendimizden haz duyarız. Estetik haz, bir obje’de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Bize göre, bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için içerdiği hayat değerinden ibarettir. Onlar, güzelliğini, yalnız bizim yaşama (vital) duygumuzla elde ederler; bu yaşama duygusunu, nasıl olduğunu bilmeden, onların içine derinliğine sokarız<sup>125</sup>.”

Bu açıklamalar, özdeşleyim teorisine dair şimdiye dek anlatılanların özeti niteliğinde bir son söz olup, özdeşleyim ihtiyacının, ancak insanın doğa ile yakınlığı durumunda sanat isteminin bir şartı olabileceğini ve tatminini de yine insanın dış dünya objeleri ile uyumu durumunda sağlayabileceğini anlatır. İnsanın etkinlik ihtiyacını kendinde değil de, kendi iç yaşamını aktardığı dışındaki bir objede yaşaması, böyle bir içten kavrayış ve kaynağı kendinde bulunan estetik hazzı, iç hayat bakımından birliğe ulaştığı bu objede duyması, kısaca özdeşleyim sürecinin gerçekleşmesi için, süje ile obje arasında mutlak bir uyuma ihtiyaç vardır. Söz konusu uyum için de öncelikle insanın kendi dışındaki objelere, hayata karşı güven ve sempati ilgisi içinde bulunması, tabiatı içtenlikle sevmesi, huzuru ve mutluluğu, hayat ve doğa ile olan birleşiminde bulması gerekir.

Ancak Worringer’in bir piramit ya da Bizans mozaiki diyerek örneklediği biçimlerde ise hayat ve doğanın canlılığı ortadan kaldırılmıştır. Bu biçimleri yaratan sanat istemini, özdeşleyim ihtiyacının belirlemiş olması imkânsızdır. Hatta bu biçimlerde, özdeşleyim içtepisinin tatminini sağladığı her şeyi ortadan kaldıran, bu bakımdan özdeşleyim içtepisinin karşıtı olan bir başka içtepi kendini göstermektedir. Worringer bu içtepiye *soyutlama içtepisi* der ve bu içtepiyi çözümlmek, sanatın gelişimi içindeki anlamını belirlemek üzere çalışmasına devam eder<sup>126</sup>.

Worringer, soyutlama içtepisini belirlemeye geçmek amacıyla verdiği örnek üzerinden bir yanlış anlamaya ihtimal vermemek adına, dipnot biçiminde şöyle bir uyarıda bulunur: “Bugün de bir piramit formunu içinden duyabilmemiz (einfühlen), bununla inkâr edilmiş olamaz, soyut formların özdeşleyim imkânı da genel olarak inkâr edilemez; aşağıda bundan bol bol söz edilecektir. Yalnız bu özdeşleyim

<sup>125</sup> a.g.e., s.21-22.

<sup>126</sup> a.g.e., s.22.

içtepesinin piramit formunu yaratanlarda etkili olduğu varsayımı ile bütün bunlar çelişir<sup>127</sup>.”

Buna göre soyutlama içtepesiyle gerçekleştirilen bir sanatsal yaratıma veya bir soyut forma özdeşleyim içtepesi ile yaklaşmak, onu içten bir yaşayış ile kavramak mümkündür. Ancak burada iddia edilen durum, soyut bir biçime yaklaşım tarzından çok, bu soyut biçimi yaratan süreç ile ilgilidir. Yani soyut üslûptaki bir sanat yapıtını doğuran sanat istemini, özdeşleyim içtepesinin değil, soyutlama içtepesinin yönlendirdiği iddia edilir.

### 3.1.3. Soyutlama

Worringer, soyutlama içtepesinin yönlendirdiği sanat istemini, önce ilkel toplumlarda, sonra da gelişmiş belli Doğu toplumlarında bulur. Buna göre soyutlama içtepesi, sanatsal yaratımın başında bulunur ve gelişmiş bazı toplumlarda egemen olarak kalır. Ancak örneğin Greklerde, yerini özdeşleyim içtepesine bırakarak gitgide gücünü yitirir<sup>128</sup>.

Worringer bu belirlemenin ardından soyutlama içtepesinin psişik koşullarını, yani nasıl bir evren duygusuna dayandığını, özdeşleyim içtepesi ile karşıtlığı üzerinden anlatır: “İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, özdeşleyim içtepesinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepesi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar<sup>129</sup>.”

Özdeşleyim içtepesinin koşulu, insan ile doğa arasındaki duygusal bir birliktir. Bu duygu ilgisi içinde insan, organik canlının gerçekliğini kavrar ve onda kendi hayatını, kendi etkinliğini yaşar. İnsan ve tabiat böyle uyumlu bir ilgi içinde, bir ruhsal beraberliğe, hatta bir ruhsal birliğe yükselir<sup>130</sup>. Soyutlama içtepesi ise, doğa olayları karşısında duyulan huzursuzluk sebebiyle, görünüşlerin sürekli değişimi ve göreliliğinden uzaklaşmak ister ve böylece özdeşleyim içtepesinin aksine, doğaya bağlılığı ortadan kaldırır.

<sup>127</sup> a.g.e., s.138 (dipnot 7).

<sup>128</sup> a.g.e., s.22-23.

<sup>129</sup> a.g.e., s.23.

<sup>130</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.142.

Worringer, soyutlama içtepisinin dayandığı evren duygusunu, *tinsel uzay korkusu* diye adlandırır ve bu korku, sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında duyulur. Ancak insanın akıl yönünden gelişmesi ile bu içtepisel korku gücünü yitirir. Worringer'e göre uygar Doğu toplumları ise, görünüşler dünyasının karışıklığının her zaman bilincinde olmuşlardır ve akılsal gelişim sonucunda doğaya egemen olmaları bile bu bilinci ortadan kaldıramamıştır. Bu uygar toplumların, bütün varolanların göreliliğine dair içgüdüleri, evren karşısındaki bilgisizliklerinden değil, aksine bilgilerinden kaynaklanır<sup>131</sup>.

Soyutlama ihtiyacının hâkim olduğu bu toplumlar, dış dünya olaylarının karmaşık görünümü karşısında huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucunda onlarda bir huzur ihtiyacı doğar. Aradıkları huzuru da, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak ile değil, aksine, her bir nesneyi keyifliliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarmak ve bu nesnelere soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılmak, böylece görünüşler dünyasında sınırlanacak bir zorunluluklar ülkesi yaratmak ile yakalarlar<sup>132</sup>.

Bu durum ilk olarak, ilkel insanın dış dünya nesnelere karşısında yitip ve zihni bakımdan çaresiz oluşundan kaynaklanır. İlkel insanın duyduğu bu huzursuzluk, insanın uygarlaşması, bilgece gelişmesiyle, tabiat olaylarını bir bilgi düzeni içine sokması, kısaca tabiata hâkim olmasıyla, yerini özdeşleşim içtepisine bırakmak üzere gittikçe gücünü yitirir. Bu durumda insanın yarattığı ilk sanat üslûbunun da soyut üslûp olması gerekir. Nitekim Worringer de bu durum için Riegl'in *Stilfragen* isimli kitabından alıntılarla şöyle der: "Simetri ve ritim gibi en yüksek kanunlara dayanarak sert bir şekilde meydana getirilen geometrik stil, kanunluluk yönünden bakınca en yetkin bir stil'dir. Ama bizim değerlememize göre, en alt basamakta bulunur; ve sanatların gelişme tarihi de, bize, çoğunlukla budunların, nispeten aşağı bir kültür basamağında buldukları belli süreler bu stil'e sahip olduklarını gösterir<sup>133</sup>."

Buna göre geometrik stil, kanunluluk hâkimiyetinin en üstün olduğu biçimdir. Ancak bu üstün biçim, sanatsal gelişimin son aşamasında değil, aksine ilk

<sup>131</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.23-24.

<sup>132</sup> a.g.e., s.24.

<sup>133</sup> a.g.e., s.25.

aşamalarında, yani toplumların ilkel zihin evrelerinde bulunduğu sıralarda kendini gösterir. Worringer'in Riegl'dan alıntılanarak sunduğu bu örnek iki şekilde değerlendirilebilir. Gerçekten de toplumlar, aşağı bir kültür basamağında buldukları belli süreler içinde, sanatta bu soyut formları yaratırlar. Ancak başka bir değerlendirmeye göre, toplumların bu sanat formlarını kullanımını, yalnız aşağı bir kültür basamağında buldukları sırada değildir<sup>134</sup>. Sanat tarihi bize, toplumların yukarı kültür basamaklarında buldukları sıralarda da, soyut sanat biçimlerini ürettiklerini gösterir. O halde soyut sanatın kaynağı sadece ilkel toplumların doğa olayları karşısında duyduğu huzursuzluk ve korku değildir. Üstelik soyut sanatın kaynağını yalnız bu nedene bağlamak, insanlık hayatının gelişmiş zihin evrelerinde de yalnız özdeşleşim içtepisinin bulunduğu sonucunu doğurur. Ancak özellikle, soyut sanat ile neredeyse eş anlamlı hale gelmiş bir sanat anlayışını ifade eden modern sanat, bu sonucu açıkça reddeder. Böyle bir durum Riegl'ın tezini çürütmüş olur.

Worringer'in tezi, Riegl'ın çalışmaları ile hemen hemen aynı alandadır ve bazı bakımlardan Riegl'ın görüşlerine dayanır. Ancak Worringer'in bütün noktalarda Riegl ile uyuşmadığını söylemek gerekir. Riegl'ın, kanunluluk yönünden en yetkin stili, dış dünyadan en soyutlanmış biçimleri, en ilkel kültür basamağında bulunan toplumların sanatına özgü gördüğü noktada, Worringer Riegl'dan ayrılır. Bu ayrılık Worringer'i metafizik<sup>135</sup> alanına götürür ve bu durum, Worringer'in tezini daha üst bir noktaya taşır.

Worringer'i Riegl'dan ayıran açıklama şöyledir: "İlkel insanda dış dünya nesnelere keyfilik ve belirsizlikten arındırma ve onlara bir zorunluluk ve kanunluluk değeri verme gereksinmesi, onun, doğa kanunluluğunu daha çok aradığından ya da doğada kanunluluğu daha güçle duyduğundan ötürü değil de, şundan ötürü böyle güçlüdür: İlkel insan, dış dünya nesnelere arasında yitik, zihinsel

<sup>134</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.145-6.

<sup>135</sup> Metafizik deyimini özellikle 16. yüzyıldan sonra varlıkbilim anlamında kullanılmış, ancak bu varlık, "duyularla kavranılanın dışındaki varlık" ve "görünüşlerin ardındaki kendilik" olarak ele alınmıştır. Bizim burada metafizik deyimini ile kastettiğimiz de, onun bu anlamıdır ve bu anlamı içeren farklı tanımlamalar şu şekilde sıralanabilir: Duyularla kavranılanların dışındaki varlıkların bilgisi (Bossuet), kendiliğinde şey'in bilgisi (Kant), doğanın ardında gizlenen ve ona imkân veren varlık bilgisi (Schopenhauer), mutlak bilgisi (Liard), hadsî bilgi (Bergson), ussal bilgi (Franck), madde olmayanın bilgisi (Voltaire), son erek bilgisi (Bacon), bütünü bilme isteği (Eucken), doğasal ve biçimsel olmayanın bilgisi (Descartes), varlık yasalarını bulmak için düşünen benliğin bilgisi (Leibniz).

bakımdan çaresizdir, dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfilik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa: ‘Kendiliğinden şey’ içtepisi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alinyazısı olarak ‘kendiliğinden şey’ duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür.”<sup>136</sup> İşte sözünü ettiğimiz, Worringer’in çalışmasını metafizik alana götüren yol, bu *kendiliğinden şey* kavramındadır.

O halde ilkel durumda, evrenin belirsizliği karşısındaki huzursuz insanın, keyfilikten uzaklaşarak, zorunluluk içeren soyut formlara ulaşması, doğada bir kanunluluk aramasından dolayı değil de, içtepiyel olarak *kendiliğinden şey*’i aramasından dolayıdır. Worringer’e göre insanı soyut geometrik formlara götüren nedeni, kanunluluğa duyulan bir özlem olarak düşünmek, soyut formları meydana getiren psikolojik koşulları bilmemek anlamına gelir<sup>137</sup>. Çünkü insanın bilgi yönünden gelişmesi, onu, doğa olaylarını açıklamaya ve sonunda doğaya hâkim olmaya götürür. Böyle bir insan da artık doğayı belli kanunlara bağlı bir düzen varlığı olarak anlar ve doğada kanunluluk arama ihtiyacı da ortadan kalkmış olur. Ancak doğayı belli kanunlara bağlı bir düzen varlığı olarak kavrayan insanda buna rağmen soyutlama ihtiyacı bulunur. Çünkü burada zihinsel değil, içtepiyel bir yaratım söz konusudur. Zihinsel bakımdan gelişmiş bir kültür basamağında bulunan insanın, huzuru soyut, mutlak formlarda bulmasının nedeni, tabiat olayları karşısındaki bir bilgisizlik değildir. Aksine, bilgisinden ötürü soyut, geometrik biçimlere varır. Çünkü evren bilgisinin son basamağında, *kendiliğinden şey*’e ulaşma duygusu yeniden uyanır, burada insan, tıpkı ilkel durumdaki gibi, dünya tablosu karşısında kendini yitik ve çaresiz hisseder ve böylece soyutlama içtepiyel kendini yeniden gösterir.

Bu noktada Worringer, modern sanat kuramcılarının da, matematiği en üstün sanat biçimi olarak gördüklerine değinir. Ve hatta “Tanrıların hayatı matematiktir”

<sup>136</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.25-26.

<sup>137</sup> a.g.e., s.26.

ve “Salt matematik dindir” biçimindeki sözleri aracılığı ile andığı Novalis<sup>138</sup>’in (1772-1801) sanatçılığının, inkâr edilemez olduğunu belirtir<sup>139</sup>.

Matematik dendiğinde, belli kanunlara dayalı zorunlulukların olduğu; rastlantı, keyfilik ya da göreliliğin olmadığı; bağlam, neden ve sonuçların bilinir olduğu bir alanı anlıyoruz. Soyutlama içtepesinin yöneldiği kendiliğinden şeyi ve bu kendiliğinden şey duygusu ile sanatta yaratıma çabalanan soyut ve geometrik stilleri de, o halde, matematiğin zorunluluğu gibi bir zorunluluk olarak anlamalıyız.

Worringer, geometrik kanunluluğun, görünüşlerin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan insana, en büyük mutluluğu sağlayacağını söyler. Çünkü burada hayat, yani değişim ve görelilik ile olan bağlantı tamamen ortadan kaldırılmış, en yüksek mutlak biçime, en salt soyutlamaya ulaşılmıştır. Ancak böyle bir soyutlama, hiçbir zaman bir doğal objeyi kendine örnek olarak almaz<sup>140</sup>. Bu konuda Worringer, Lipps’den alıntılanarak şöyle der: “Geometrik çizgi, doğal objeden, doğal bağlam içinde bulunmamasıyla ayrılır. Şüphesiz geometrik çizginin özünü yapan şey, doğaya ait bir şeydir. [...] Ama onlar, geometrik çizgi ve geometrik biçimler halinde, doğal bağlamdan ve doğal güçlerin değişik görünüşlerinden dışarıya alınır ve kendi başına kavranırlar<sup>141</sup>.”

<sup>138</sup> Gerçek ismi Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg olan Novalis, 1772 yılında Oberviederstedt’te doğmuş ve 1801 yılında Weissenfels’te ölmüştür. Çok çocuklu, dinine bağlı ve soylu bir aileden olan Novalis, dokuz yaşında geçirdiği ağır hastalıktan sonra düşünce bakımından hızlı bir gelişme göstermiş ve Yunanca ile Latince öğrenmiş, ayrıca tarih, şiir ve mitoloji ile yakından ilgilenmiştir. Jena ve Leipzig Üniversitelerinde hukuk ve maden mühendisliği eğitimi görürken Schlegel, Fichte, Schelling ve Goethe ile tanışmıştır. Nişanlısı Sophie von Kühn’ün çok erken yaşta ölümü üzerine ağır bir bunalım geçiren Novalis, ilerleyen dönemlerde tanrısal varlığın derin bir sezgi ile kavranabileceği görüşünü ileri sürmüştür.

Alman Romantizmi’nin öncülerinden sayılan Novalis, hem düşünür hem de şairdir ve onun bu iki yanı birbiriyile bütünleşmiştir. Romantik anlayışın, insanı doğanın ayrılmaz bir parçası olarak görmesi ve insana metafizik anlamlar yüklemesi, Novalis’de doruk noktasına ulaşmıştır. Novalis düşüncelerinde nesnenin dış yüzüne bağlı kalmaz, insanı da dış yüzüyle değil, iç yüzüyle, görünmeyen yönleriyle ortaya koymaya çalışır. Eserlerinde insanın özüne işaret eden Novalis’e göre bu öz, Tanrı ile aynı özelliklere sahiptir ve hatta Tanrı’nın bir suretidir. Ona göre tüm doğa canlı bir organizmadır, tüm varlıklar tek bir güçtür ve o da Tanrı’dır. Novalis’e göre Tanrı’ya giden yol, insanın kendi içinde yapacağı yolculuğun üzerinde bulunmaktadır. Tüm farkındalık aslında insanın kendi bilincini takip etmesiyle elde edilmektedir. Bireyin bakış açısı, bütün ile özdeş olduğunun farkına varmasıyla kendisine çevrilir ve bizzat Tanrı olduğunun farkına varır. Novalis’in düşünceleri, onun şöyle tek bir sözü ile özetlenebilir: “Tanrı ‘ben’dir” (Gott ist ich). (Schulz, Gerhard; *Novalis*, Rowohlt Taschenverlag GmbH, Hamburg, 1969.)

<sup>139</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.27.

<sup>140</sup> a.g.e., s.28.

<sup>141</sup> Lipps; *Ästhetik I*, s.249’dan aktaran Worringer; s.28.

Ancak Worringer, temelinde gerçek bir doğal örnek bulunmayan salt bir soyutlamaya henüz ulaşamadığını belirtir ve soyutlama içtepesinin, dış dünyanın nesnelere karşısındaki tavrının, bir yandan tasvirin yüzeye yaklaşması, öte yandan da uzay tasvirinin tamamen ortadan kaldırılması ve yalnız tek tek biçimlerin tasvir edilmesi biçimde olduğunu söyler. Her iki durumda da objektif olgunun süje tarafından bulandırılması söz konusudur. Worringer, uzay tasvirinin ortadan kaldırılmasını, soyutlama içtepesinin bir buyruğu olarak görür. Çünkü nesnelere birbiriyle bağlayan ve onlara görelilik sağlayan uzaydır. Buna göre soyutlama içtepesinin çabası, uzaydan kurtulmuş bir biçime yönelmektir<sup>142</sup>.

Soyutlama içtepesinin, tatminini, hayatı reddeden inorganik biçimlere, soyut, mutlak zorunluluklara ulaşmak ile sağladığı anlaşıldığında, bu iki estetik haz biçiminin (soyutlama ve özdeşleyim) gösterdiği kutup karşıtlığı, daha açık şekilde kavranır. Çünkü özdeşleyim içtepesi soyutlama içtepesinin aksine, tatminini, doğal güzelin canlılığında, gerçekliğinde, insanın doğa ve hayat ile olan ruhsal birliğinde sağlar.

Worringer'in iki karşı kutup olarak belirlediği bu iki içtepe, yine de kesin bir düalizm değildir. Bu iki kutup, "estetik yaşantının en derin ve en son sözü olarak bize kendini gösteren bir ortak ihtiyacın yalnız iki derecesidir. Bu ortak ihtiyaç, *kendi kendinden vazgeçme* ihtiyacıdır."<sup>143</sup> Soyutlama içtepesinde bu kendinden vazgeçme ihtiyacı daha güçlüdür ve karşımıza zorunlu-mutlak olanı aramak şeklinde çıkar ki bu da, dış dünyanın keyfiliğinden ve sürekli değişen görünüşlerinden kurtulmak, her bir nesneyi zorunlu ve değişmez kılıp sonsuz biçimlere ulaşmak, böylece mutlak değerlere yaklaşmak ile olur. Buna göre soyutlama sürecinde hayat, estetik hazzı engelleyen bir şey olarak görülür.

İnsanın, özdeşleyim ile de kendi kendinden vazgeçtiğini, objeyle bir olarak farklı bir ben sahibi olduğunu söylemek mümkündür. Özdeşleyim içtepesinde kendinden vazgeçme ihtiyacı, insanın bireysel varlığından ve sınırlarından kurtulma isteği olarak karşımıza çıkar. Bu da bir dış objeye kendimizi vermemiz, kendi iç hayatımızı onda yaşamamız ile mümkün olur. İnsanın daima içinde kendiliğinden var olan etkin olma isteğini, başka bir objede yaşaması ile, kişi o objede var olur, bir dış

<sup>142</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.28-29.

<sup>143</sup> a.g.e., s.31.



biçime kendini verdiği sürece bireysel varlığından ve sınırlarından iç hayat bakımından kurtulur, objektifleşir. Böyle bir objektifleşmede kendi kendinden vazgeçme, obje ile bir olma bulunur<sup>144</sup>. Buna göre özdeşleyim sürecinde hayat, estetik hazzı sağlayan bir şey olarak görülür.

Worringer, şimdiye dek hep bir karşıtlık ilgisi içinde incelediğimiz soyutlama ve özdeşleyim içtepilerinin, en derinde ortak bir ihtiyaca, kendi kendinden vazgeçme ihtiyacına dayandığını belirtirken, bu çalışmanın ötesinde daha ileri bir noktaya işaret eder. “Bu anlamda artık bütün estetik hazzı, hatta belki insanın bütün mutluluk duygusunu da, en derin ve en son öz olarak kendi kendinden vazgeçme içtepisine indirgemek, çok cesaretli bir iş gibi görünebilir<sup>145</sup>” diyen Worringer, insanın bütün bir mutluluk duygusunu bu çalışmanın sınırları içerisinde inceleyemeyeceğinden, böyle bir iddiayı bu kadarı ile sınırlandırır.

### 3.2. Natüralizm ve Stil

Birinci bölümde sanat isteminin iki kutbu olarak tanımlanan soyutlama ve özdeşleyim içtepileri, sanatsal yaratım sonunda *natüralizm* ve *stil* olmak üzere iki kavram ile karşılanır<sup>146</sup>. Natüralizm, özdeşleyim içtepisinden hareket eden bir sanatsal biçime işaret ederken; stil ise soyutlama içtepisinden doğan bir sanatsal biçime işaret eder. Yani tüm natüralist üsluplar temelini özdeşleyim etkinliğinde, Worringer’in stil olarak adlandırdığı üsluplar ise temelini soyutlama etkinliğinde bulur.

#### 3.2.1. Natüralizm

Worringer sanat üslupları içinde öncelikle natüralist eğilimli olanları açıklamak ister ve bu aşamada önemle üzerinde durduğu ilk basamak, *natüralizm*<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> a.g.e., s.31.

<sup>145</sup> a.g.e., s.32.

<sup>146</sup> a.g.e., s.33.

<sup>147</sup> Felsefi bir görüş olarak natüralizm, tek gerçeklik olarak gördüğü doğanın, ilke olarak her bir parçasıyla anlaşılabilir olduğunu ve doğanın doğal süreçler ile birlikte düzenli bir sistem oluşturduğunu savunurken; sanatta natüralizm için ise, sanatın gerçek konusunun doğa olduğu, sanatçının işinin gerçekliği çarpıtmak değil, fiziksel çevreyi gözlemlemek ve kaydetmek olduğu şeklinde tanımlamalar yapılır. Bu bakımdan natüralizm, soyut sanat anlayışına karşıt olan bir görüşe

kavramının, *taklitçilik*<sup>148</sup> kavramından kesin olarak ayrılmasıdır. Worringer, yüzeysel bir bakışın, natüralist bir sanat eserini, bir taklit ürünü ile aynı görebileceğini söyler. Ancak natüralist bir eser, tinsel koşulları ve özellikleri bakımından, salt bir taklit ürününden tamamen farklıdır<sup>149</sup>.

Birinci bölümde incelediğimiz gibi Worringer, insanın temel bir ihtiyacı diye nitelediği taklit içtepsini, sanat içtepsinden ayırarak, bu ihtiyacın giderilmesinin ya da bu ihtiyacın giderilmesi ile ortaya çıkan ürünün, sanatla bir ilgisi olmadığını iddia eder. Bu şekilde Worringer, taklit içtepsini ve taklitçiliği estetik alanın dışında bırakır. Worringer çalışmanın bu aşamasında ise, bir sanat türü olan natüralizm ile, estetik çalışmaları ve sanat tarihi araştırmalarında sıklıkla birbiriyle karıştırılan taklitçilik arasındaki ayrımı belirginleştirmek ister ve ikisi arasındaki temel farkı da, natüralizmin sahip olduğu tinsel özelliklerde görür. Söz konusu tinsel özellikler, natüralizmin dayandığı özdeşleşim etkinliğinde saklıdır.

Worringer natüralizmi, salt doğa taklidinin karşısına koyarak, aralarındaki bu ilişkisizlik durumunu açıklamak ister. Natüralizmin salt doğa taklidi ile hiçbir ilgisi bulunmamasının başlangıçta tuhaf gelebileceğini belirten Worringer, söz konusu farkın, çalışmanın ilerleyen aşamalarında açık olarak ortaya çıkacağını söyler. Natüralizm ile taklitçilik arasındaki ayrımı belirleme çabalarına paralel olarak Worringer, böyle bir kavram karışıklığının nedenini de çözümlemeye girişir. Worringer'e göre bu karışıklık büyük ölçüde, Antik ve Rönesans dönemi sanatının yanlış kavranmasından ileri gelmektedir. Bu iki çağ, Worringer'in deyimiyle, natüralizmin çiçeklenmesini ifade eder<sup>150</sup>.

Antikçağ M.Ö. 8. Yüzyılda başlayıp M.S. 5. Yüzyılda sona eren, Yunan ve Roma kültürlerini içine alan dönemi isimlendirir. Bu dönemde sanat, felsefe ve dinin

---

ve harekete karşılık gelir (Cevizci, Ahmet; *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.527-8). Bunun yanında sanatta natüralizm çoğunlukla taklit, kopya gibi kavramlar ile açıklanır. Söz gelimi Haçerlioğlu, "Toplumsal oluşmayı doğal oluşmaya indirgeyen felsefesal natüralizm ile temellenen sanatsal natüralizm, doğa kopyacılığıyla yetinmeyi önermiştir" der (Haçerlioğlu; *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt 4, s.225).

<sup>148</sup> Taklitçilik ile temelde mimetik sanat anlayışını kastediyoruz. Bu anlayış, Antik Yunan felsefesinde, Aristoteles ve özellikle de Platon'da söz konusudur ve sanatın, duyuşal dünyadaki nesnelere taklit ettiğini söyler. Nesne ile sanat arasındaki ilişkinin kopya, benzetme ya da taklit ilişkisi olduğunu ifade eden bu sanat görüşü, sanatın özünün taklitte bulunduğunu yani sanatın amacının doğayı taklit etmek olduğunu savunur (Cevizci; *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, s.1176).

<sup>149</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.33.

<sup>150</sup> a.g.e., s.34.

birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz bir bütünlük içinde olmasının yanında, çoğunlukla evrensel bir birlik ve uyum anlayışı dönemin düşüncelerinde egemen olmuştur. Rönesans ise, dar anlamıyla Antikçağ üzerindeki incelemelerin yenilenmesi, Antik düşüncenin yeniden doğması anlamına gelmekle birlikte, bu dönemde temelli bir düşünsel hareket de söz konusudur. Genel olarak 14. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna tarihlenen Rönesans döneminde, başta İtalya olmak üzere Avrupa’da, özellikle bilim, felsefe ve sanat alanında meydana gelen büyük değişiklikler, klasik dönemdeki kavram ve değerlerin yeniden doğuşu ve yeni düşüncelerin gelişimi şeklinde olmuştur<sup>151</sup>.

Worringer, Antik ve Rönesans dönemi sanatında bulduğu natüralizmi şu sözleri ile açıklar: “Organik canlının gerçekliğine yaklaşmak, ama bir doğal obje’yi, varlığı içindeki canlılığına sadık kalarak tasvir etmek için değil, canlı sanısını vermek istemek için de değil, tersine organik canlılık gerçekliğine dayanan biçim güzelliği için gerekli duygu uyandırdığı ve mutlak sanat isteminin egemen olduğu bu duyguya bir tatmin sağlamak istendiği için. Böylece organik canlının mutluluğuna çabalanır, hayat gerçekliğinin mutluluğuna değil<sup>152</sup>.”

Bu açıklamaya göre, taklit içtepisine dayanan bir üretimin isteği, model aldığı doğa varlığına ve varlığın içinde bulunduğu koşullara sadık kalan bir ürün sunmaktır. Hatta kimi zaman sunulan tasvirin, canlı olduğu duygusunu uyandıracak kadar modeline bağlı olması istenir. Böyle bir istek, psişik bir ihtiyaçtan doğmadığı gibi, isteğin gerçekleştirilmesi ile sağlanan doyum da, psişik bir tatmin değildir. Bu, kişiye yalnızca bir oyun sevinci sağlar. Dolayısıyla, taklit içtepisi sanat istemine, buna göre bir taklit ürünü de asıl sanata dâhil değildir. Natüralizmin isteği ise, özdeşleşim içtepisine, bu psişik ihtiyaca tatmin sağlamaktır.

Worringer, Rönesans dönemi sanat istemini şöyle anlatır: “dış dünyaya ait nesnelere taklit etmekten veya görünüşleri içinde tekrarlamaktan ibaret olmayıp, organik-hayatla dolu oluşun çizgi ve biçimlerini, ritmin hoşça giden sesini ve dış dünya karşısında bütün iç varlığını ideal bir bağımsızlık ve yetkinlik içinde her

<sup>151</sup> Hunt, Jocelyn; *The Renaissance*, Routledge, New York and London, 1999, p.1.

<sup>152</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.34-35.

yaratmada, özel bir hayat duygusunun sahip olduğu özgür, durdurulmamış etkinliğe sanki bir sahne yaratmak için tasarlamaktan ibarettir<sup>153</sup>.”

Bu aşamada, Rönesans dönemi ve dolayısıyla da Antikçağ düşüncesi ve sanatına değinmek, konuyu daha anlaşılır kılacaktır. Rönesans düşüncesine egemen olan, Antik düşünce kaynaklı Doğa Felsefesi, Hümanizm ve Yeni-Platonculuk Rönesans sanatının oluşumunda da etkili olmuştur. 14. yüzyıl nominalizmi ile deney önem kazanmaya ve buna bağlı olarak da öte dünya anlayışının yerine görünür dünyanın araştırılmasına başlanmıştır; evrenin bir makrokozmos olarak algılanmasıyla, bir mikrokozmos olarak kabul edilen insan da, bu dönemde öne çıkmıştır. Böylece felsefe gibi sanat da, özellikle insanı ve doğayı işlemiştir.

Gerek Doğa Felsefesi ve Hümanizm ve gerekse Yeni-Platonculuk'un sanata yansımaları, Rönesans sanatında, Antik sanatın ideal formlarının başat olmasına neden olmuş ve böylece form, uyum ve düzen birlikteliği olarak algılanmıştır. Bu dönemde, tıpkı kozmosun form birlikteliğini oluşturan bir düzeni içermesi gibi, sanat yapıtı da belirli bir düzen içinde oluşturulan formlardan meydana gelmiştir<sup>154</sup>. Antik düşünce kaynaklı bu etkenlerle görünür dünyaya artan ilginin sanattaki karşılığı natüralizm olmuştur<sup>155</sup>.

Worringer, natüralizmin dayandığı tinsel koşulu şu şekilde anlatır: “Ruhsal koşul o halde, sanat tasvirinin obje'si ile olan uygunluğundan duyulan, oyundan alınan sevinç gibi basit bir sevinç değildir, tersine, içinde kendi organizmamızın canlılığının arttırılmasıyla haz duyabildiğimiz organik biçimin esrarlı gücüyle mutluluğu bir yaşama ihtiyacıdır. Sanat, aynı şekilde bir obje'de kendi kendinden haz duymadır<sup>156</sup>.”

Natüralizmin obje alanının, taklitçiliğin obje alanı gibi doğa varlıkları olması, onun taklitçilik ile yakın, hatta kimi zaman aynı görülmesine neden olmuştur. Oysa natüralizm, dayandığı tinsel koşullar bakımından, taklitçilikten daha en baştan ayrılır. Natüralizmin obje alanının doğa varlıkları olması, onun özdeşleşim ihtiyacına dayanmasından kaynaklanır. Natüralizmin isteği, taklitçiliğin isteği gibi bir istek,

<sup>153</sup> a.g.e., s.35.

<sup>154</sup> Öndin, Nilüfer; *Biçim Sorunu: Varlıkta, Bilgide ve Sanatta*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s.107.

<sup>155</sup> Akyürek, Engin; *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1994, s.150.

<sup>156</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.35.

yani bir doğa varlığını yalnızca taklit etmek isteği değildir. Natüralizmin isteği, dayandığı özdeşleşim içtepesinden de anlaşılacağı üzere, bir doğa varlığında, kişinin kendi etkinliğini, kendi iç hayatını yaşama isteğidir. Bu noktada, bir önceki bölümde ayrıntılarıyla incelediğimiz özdeşleşim içtepesine bir kez daha kısaca değinmek, natüralizm ile taklitçilik arasındaki bu kesin farkı kavramamızda bize yardımcı olacaktır.

İnsanın kendi dışındaki objelere ve hayata karşı güven duyduğu, doğayı içtenlikle sevdiği, huzuru, hayat ve doğa ile olan birleşiminde bulduğu yerde sanat istemine, özdeşleşim içtepesi yön verir. Doğa ile yaşanan böyle bir sempati durumunda, özdeşleşim içtepesi sanatsal yaratımın şartı olarak bulunur. Özdeşleşim, bir anlamda kişinin kendi etkinlik ihtiyacını onaylaması anlamına gelir. Özdeşleşim içtepesi ile insan, doğada kendi etkinlik ihtiyacını, kendi iç hayatını, ruhsal aktivitesini yaşar; kendi duygularını bir dış objeye aktararak onu bir duygu varlığı olarak kavrar, kendini çıkar gözetmeksizin ona verir ve onda yaşar. Böylece bireysel varlığından ve sınırlarından iç hayat bakımından kurtulur ve özgürleşir. İnsan ve doğa, böyle uyumlu bir ilgi içinde, bir ruhsal birliğe yükselir. Özdeşleşim içtepesinin doyuma ulaştığı yerde, kendini öyle bir doğaya verme bulunur ki, kişi gerçekten kendinin o obje olduğu, belki bir nehir, bir dağ ya da rüzgâr olduğu, belki de bir söz, bir ses, ritim ya da bir resim olduğu duygusuna kapılır<sup>157</sup>.

<sup>157</sup> Konu ile ilgili olarak *Bedîi Hulûl: Einfühlung* başlıklı yazısında Burhan Toprak, özdeşleşimi kendi dilinde *sympathie symbolique* (simgesel duygudaşlık) olarak adlandıran Fransız filozof Victor Basch'tan yaptığı şu tercümeyle sunar: "Bedîi murakaba başladı mı muhitimizdeki manzarayı kendi ruhumuz zannederiz. Bu ağaçlar mağrur ve dik, göklere yükselen bizim fikirlerimizdir. Kuşların sayhası, şehir hayatının miskin münasebet ve mecburiyetlerinden ve çirkin meşguliyetlerinden kurtulmuş ruhumuzun bir nağmesidir. Su çayların dalgalar ile taze çimenler arasında akan biziz. Cevheri bol ruhumuzun sayısız tenasühleri sayesinde menbalarla çoştuktan, kanatlı 'virtuose'larla terennüm ettikten ve yapraklarla titredikten sonra şebnemlerle ağlayan biziz. Fırtınalarla uğuldayan biz ve akıbet topraklardan, semaların asude ve mehip kubbesine yükselen yine biziz." (Toprak, Burhan; "*Bedîi Hulûl: Einfühlung*", *Görüş*, c.1, nr.2, Ankara, 1930, s.81-82.)

Yine V. Basch'tan yapılan konu ile ilgili bir başka tercüme de, Suut Kemal Yetkin'in *Estetik ve Ana Sorunları* isimli kitabında yer alır: "sich einföhlen demek, dışımızdaki nesnelere dalmak, onlarda erimek, onlarda yansımak, başkalarının benliğini kendi benliğimize göre yorumlamak, onların hareketlerini, jestlerini, duygularını ve düşüncelerini yaşamak, kişilikten yoksun nehirleri, en basit biçimsel öğelerden sanatın ve doğanın en yüce görünüşlerine kadar canlandırmak, yaşatmak, kişileştirmek; bir düşüyle dikilmek, bir yatayla uzanmak, bir çemberle kendi üzerimizde dönmek, keskin ve kısa, sarsıntılı bir ritim ile sıçramak, ağır bir ahenkle sallanmak, keskin bir sesle gerilmek, hafif bir sesle yumuşamak, bir bulutla kararmak, bir ırmakla gürül gürül akmak, kendimizi kendimiz olmayana öylesine bir cömertlikle ve coşku ile vermek ki, bütün bu estetik durumda, verdiğimiz hiç farkında olmamak; gerçekten çizgi, ritim, ses, bulut, rüzgâr, kaya, ırmak olduğumuzu sanmak

O halde natüralizmin dayandığı tinsel koşul, sanatsal yaratımın, tasvir ettiği doğal obje ile olan benzerliğinden duyulan, oyundan alınan sevinç gibi bir sevinç değildir. Bu durumda natüralizm ile taklitçiliğin, dayandıkları tinsel koşullar bakımından, daha en baştan kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı açıktır. Zira taklitçilik, dış dünya nesnelere taklit yoluyla tekrarlamaktan duyulan bir oyun sevincine dayanmakta, natüralizm ise taklidin tersine, kendi iç hayatımızı bir dış dünya nesnesine aktararak, böylece bir objede kendi kendimizden haz duymamıza dayanmaktadır. Dolayısıyla doğa objesi, taklitçilikte birincil değerde bulunur, yani bütün çaba, o objeye en yakın tasviri sunabilmektir. Natüralizmde ise bir doğa objesinin önemi, bir ayna gibi onda kendimizi, kendi iç hayatımızı, duygularımızı görmemiz<sup>158</sup> ve o obje aracılığıyla kendi iç etkinliğimizi gerçekleştirmemizden kaynaklanmaktadır.

Worringer Rönesans dönemi sanatını değerlendirirken, doğa varlıkları aracılığıyla duyulan bu sevincin, insanı organik biçimin derin bir incelemesine götürdüğünü söyler. Worringer'in değerlendirmesine göre 15. yüzyılda sanatın amacı bu organik biçimler olmuş, nihayet 16. yüzyılda ise sanatta tutulan bu yanlış yol düzeltilmiş ve doğa varlıkları, bu organik biçimler sanatın bir elemanı ve aracı kılınmıştır. Bu sebeple Worringer 15. yüzyılı, yanlış kavrayışları ve usandırıcı realizmi ile bir geçiş dönemi diye niteler<sup>159</sup>.

Rönesans döneminin evreleri ve ne zaman sona erdiği konusunda tam bir görüş birliğine varılabilmemiş değilse de, genel olarak 1410-20'lerden 15. yüzyılın sonuna kadar Erken Rönesans, 16. yüzyılın ilk yarısı Yüksek Rönesans ve 16. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyıla kadar olan dönem de Geç Rönesans ya da Maniyerizm şeklinde dönemselleştirilmektedir<sup>160</sup>. Bu süreçte Antik düşüncenin yeniden ele alınması, sanat alanında ideal anlayışın yanında, özellikle 15. yüzyılda olmak üzere, mimesis anlayışının da geçerlilik kazanmasına neden olmuştur. Antik

---

demektir." (Basch, Victor; *L'esthétique allemande contemporaine, in Philosophie allemande contemporaine*, Paris Alcan, 1912, s.84-85.'den aktaran Yetkin, Suut Kemal; *Eстетik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1976, s.49.)

<sup>158</sup> Konu ile ilgili olarak *Bedîi Hulûl: Einfühlung* başlıklı yazısında Burhan Toprak, Vernon Lee'den alıntılanarak şöyle der: "Zira benim o şeyi taklitten ziyade o şeyin beni taklit ettiğini zannediyorum." (Toprak, Burhan; *"Bedîi Hulûl: Einfühlung"*, *Görüş*, c.1, nr.2, Ankara, 1930, s.83.)

<sup>159</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.35.

<sup>160</sup> Burke, Peter; *Rönesans*, çev. Özkan Akpınar, Babil Yayınları, İstanbul, 2000, s.69.

dönem düşünürlerinden Platon'da olumsuz, Aristoteles'te ise olumlu bir etkinlik olarak görülen mimesis, Rönesans döneminde kaçınılmaz olarak etkili olmuştur.

Platon, *Devlet*'in onuncu kitabında, sanatın objesi olan fenomenlerin aslında gerçekliği bulunmayan birtakım kopyalar olduğunu ileri sürer. Ona göre, gerçek olan sadece idea'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise bu idea'ların birer benzetmesi, kopyasıdır. Sanatın yöneldiği nesne, yani mimetik nesne, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri de bir kopyanın kopyası olacaktır<sup>161</sup>.

Aristoteles ise mimesis içtepisini insan doğası içine sokar ve mimesis'i, her çeşit sanatın özü kabul eder. Ona göre, "ister bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit ya ritm, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir<sup>162</sup>." Sanatı bir öykünme, bir modelin tıpatıp kopyası olarak gören Aristoteles, sanattan alınan zevkin de, bu kopyanın kusursuzluğunun insanda uyandırdığı hayranlık olduğunu ileri sürer<sup>163</sup>.

15. yüzyılda Floransa'da kurulan Platon Akademisi, bu bağlamda Platon'dan ziyade Aristoteles'in görüşlerine dayanır ve Platon ile Aristoteles'i uzlaştırma yoluna gider. Bundan ötürü Floransa Okulu sanatçılarında sanat ve gerçeklik arasındaki benzeşimi sağlayabilmek başlıca hedef olmuştur<sup>164</sup>. Platon Akademisi daha sonraları ise Plotinos'un (203-270) görüşlerine dayanır. Platon'un, sanatı, görünüşlerin öykünmesine, güzelliklerini de bir aldatmacaya indirgeyen görüşüne karşı Plotinos, sanat yapıtlarının güzelliğinde, kavranabilir olanın belirtisini görür<sup>165</sup>. Plotinos, genel olarak Yunan felsefesinin gelenekleştirdiği mimesis kuramından yola çıkar ancak sonunda idealist sanat felsefesine varır<sup>166</sup>. Onun düşüncesi, Rönesans döneminde, özellikle Leonardo da Vinci'de yeni bir canlılığa kavuşup, öykünme kuramından yaratma kuramına geçişe katkıda bulunmuştur<sup>167</sup>. Diğer bir deyişle, 15. yüzyılda

<sup>161</sup> Platon; *Devlet*, 597e.

<sup>162</sup> Aristoteles; *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s.11.

<sup>163</sup> Lenoir, Béatrice; *Sanat Yapıtı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.47.

<sup>164</sup> Hale, John R.; *The Civilization of Europe in the Renaissance*, Harper Collins Publishers, London, 1993, s.215.

<sup>165</sup> Lenoir; *Sanat Yapıtı*, s.49.

<sup>166</sup> Tunalı, İsmail; *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.129.

<sup>167</sup> Lenoir; *Sanat Yapıtı*, s.49.



Antik düşüncenin mimetik sanat kuramından yararlanılırken; 16. yüzyılda sanat, mimetik bir etkinlik olmaktan çıkıp idealist yaratıcılığa doğru gelişim göstermiştir.

Worringer'e göre Antik dönem ve aynı psişik yetinin sonucu olarak Rönesans sanatına hâkim olan bu natüralist anlayış, özdeşleyim içtepsinin gücünü kaybettiği sonraki yüzyılların görüş açısından bakıldığında, anlaşılammış ve yanlış çıkarımlarla değerlendirilmiştir. Sanat eserlerinin meydana gelişinin psişik temellerine inmek yerine, bu eserlerin yalnızca dış görünüşleri irdelenmiş, böylece sanatın objesinin ve aynı zamanda amacının, yalnız görünür dünya gerçeği olduğu düşünölmüştür. Daha kötüsü, bu yanlış çıkarım, gerçeğin kopyasının da bir sanat olarak anlaşılmasına neden olmuştur<sup>168</sup>. Bu şekilde Worringer, natüralizm ile taklitçilik arasındaki kavram karışıklığının nedenini, Antik ve Rönesans döneminin bu yanlış ve tek yönlü değerlendirilmesine bağlar.

Worringer bu aşamada, natüralizm ile taklitçilik arasında belirlemeye çalıştığı ayrımın, bir sanatın bir başka sanat yararına aşağı görülmesi amacı ile olmadığını önemle vurgular<sup>169</sup>. “Çünkü, bir sanat yapıtından, ona estetikçe yaklaşılamaz diye söz açmak, onu hiçbir şekilde küçümsemek demek değildir. Bu estetikçe yaklaşılmazlıkta, sanat yapıtının insanî ve kişisel değeri bulunabilir, oysa, estetik olan, bütün koşullar altında bireysel olmayan şeydir<sup>170</sup>.”

Bu durumda Worringer'in estetik anlayışı hakkında bir sonuca daha varmış oluruz. Daha önce değindiğimiz gibi, Worringer'e göre sanatı açıklamanın biricik mümkün yolu ve estetiği modern bir bilim olarak belirleyen en önemli nitelik, tüm sanat üslûplarının ve üslûplardan oluşan sanat tarihinin, psikolojik bir temele oturtulmasıdır. Aynı şekilde Worringer için asıl sanat her zaman psişik ihtiyaçlardan doğar ve psişik ihtiyaçları giderir. Burada ikinci olarak ulaştığımız sonuç ise, estetik biliminin, bireysel olmayan, açık, belli, temel ve ortak duyguların, anlaşılır bir dilene sahip olması gerektiğidir.

Bu bölümün ilk yarısında Worringer özetle, salt doğa taklidi ile sanatta natüralizmin temel ayrılığını, aynı zamanda natüralizm ile taklitçilik kavramlarının karıştırılma nedeninin Antik ve Rönesans gibi natüralizmin egemen olduğu çağların

<sup>168</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.36.

<sup>169</sup> a.g.e., s.37.

<sup>170</sup> a.g.e., s.38.

sonraki kuşaklar tarafından yanlış ve tek yanlı yorumlanmasının bir sonucu olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bunun yanında, tepe noktasına Rönesans ve Antik dönemde ulaşan natüralizmin dayandığı tinsel koşulların özdeşleyim süreci olduğunu ve obje alanının doğa varlıkları olmasının, özdeşleyim içtepisine dayanmasından kaynaklandığını belirtir<sup>171</sup>.

### 3.2.2. Stil

Worringer bölümün devamında, natüralizm kavramının karşısına stil kavramını koyar ve bu kavramın anlam bakımından esnekliğini de şu sözler ile anlatır: “Genel dil alışkanlığı bir sanat yapıtının stil’i deyince, söz gelişi doğal örneğin taklidini daha yüksek bir dünyaya yükselten şeyi, sanat diline aktarılmak için doğal örneğin hoş gitmesini sağlayan alışkanlığı anlar. Her insan bu stil sözüyle başka bir şey kasteder ve stil kavramının farklı tanım ve kullanımlarının beraberinde getirdiği olgu, sanat sorunlarında egemen olan karışıklığı açık olarak gösterir<sup>172</sup>.”

Stil kavramı ile biz genel anlamda, biçim, üslûp ve buradan da biçimlendirme, şekil verme gibi anlamları kavrarız. Biçim, en basit tanımıyla bir şeyin şekli anlamına gelir<sup>173</sup>. Biçim dediğimizde akla gelen ilk şey nesnenin dış görünüşü olsa da aslında bir nesnenin biçiminden söz ederken, onun dış ve içyapısı, kısaca bütünü söz konusudur. Bu anlamda biçim yani stil; bir özün, bir gerçekliğin şekillenmesi, somutlaşmasıdır.

Worringer stil kavramına, doğal örneği tekrarlama çabasını hiçbir şekilde dâhil etmez. Çünkü Worringer sanat yapıtının psikolojik olarak meydana geliş sürecinde, doğal örneğin sanat yapıtında oynadığı rolü, yalnız ikinci dereceden bir rol olarak görür ve bu yolda doğa varlıklarını da sadece kullanılabilir şeyler olarak kavrar. Worringer stil tanımlamasında, daha çok onun değiştirici, kural koyucu rolünü çıkış noktası olarak alır<sup>174</sup>. Sonuç olarak burada stil kavramı ile kastedilenin ne olduğunun anlaşılması, bu üslûbun dayandığı soyutlama içtepisinin ve sürecinin, tam olarak anlaşılmasına bağlıdır.

<sup>171</sup> a.g.e., s.39-40.

<sup>172</sup> a.g.e., s.40.

<sup>173</sup> Turani, Adnan; *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s.23.

<sup>174</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.40.

Bir önceki bölümde ortaya konan açıklamalardan hatırlanacaktır ki, sanat içtepisinin çıkış noktası olarak, dış dünya görüşlerinin karmaşık, göreceli, keyfî ve tesadüfî oluşunun insanda neden olduğu iç huzursuzluğun bulunduğu yerde, sanat isteminin karakterini belirleyen içtepi, soyutlama içtepidir. Buna göre soyutlama içtepi, sağladığı zorunluluklar ile insana huzur imkânı sağlar. Worringer'e göre bu içtepinin ilk tatminini, salt geometrik soyutlamada bulması gerekir. Çünkü bu salt geometrik soyutlama, göreceli algılar dünyası ile olan bağın tamamen ortadan kaldırılmasını ve bu yolla sağlanan mutluluğu ifade eder. Worringer'e göre huzur ve mutluluk, yalnız mutlak karşısında ortaya çıkabilir<sup>175</sup> ve salt geometrik biçim de mutlak olanı ifade eder.

“... bir şeyi kabul etmek gerekir ki, o da, geometrik soyutlamayı niteleyen ve belirleyen şeyin *zorunluluk* olduğudur; organizmamızın şartlarından doğan bu zorunluluğu, biz, geometrik soyutlamada hissederiz. Ve bu zorunluluk değeri, ilkel insana mutluluk sağlayan bir değer olup, bu mutluluğun dinamizmini ise biz dünya tablosunun çeşitliliği ve belirsizliği karşısında ilkel insana egemen olması gereken *kaybolma* bilincini hatırladığımız zaman anlarız. İlkel insan, ancak, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde *huzur* bulabildi. Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan *mutlak* biçimdir<sup>176</sup>.”

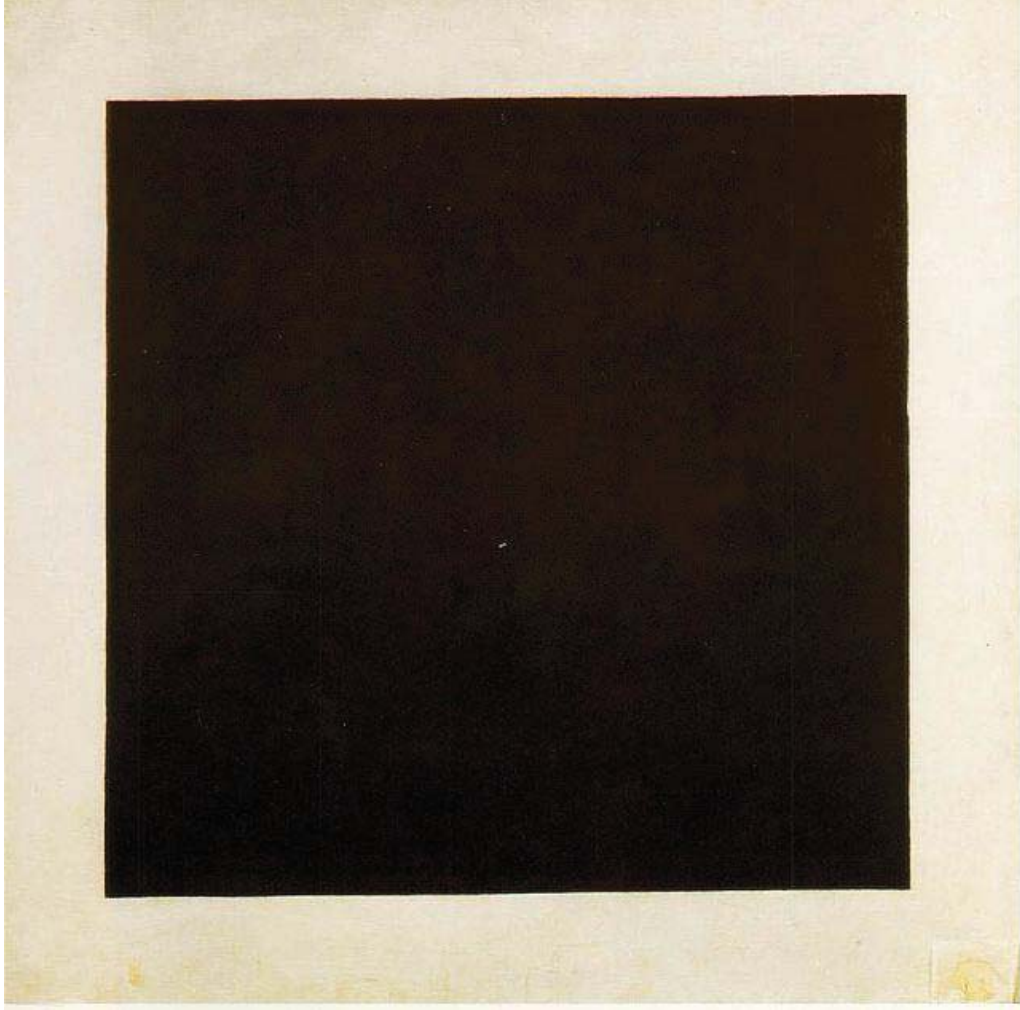
Nitekim geometrik soyut sanatın öncülerinden Kazimir Malevich'in (1879-1935) hem yapıtları, hem de Worringer'in tezinin kitap halinde yayımlanmasından beş yıl sonra, yani 1913 yılında söylediği şu söz, Worringer'in tezini destekler niteliktedir: Sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum müşkül girişimimde, kare biçimine sığındım<sup>177</sup>. Bu söz onun *Siyah Kare* isimli eserinin bir açıklaması olup, o dönemdeki çoğu ressam için henüz sanatsal bir ifade taşımayan kare, Malevich için kusursuz bir gerçekliğin var olduğunun kanıtıdır.

---

<sup>175</sup> a.g.e., s.41.

<sup>176</sup> a.g.e., s.43.

<sup>177</sup> Malevich, Kazimir; *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, Dover Pub., New York, 2003, p.68.



Resim 1: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913

Worringer'e göre insan bu mutlak biçime ulaşmak ile yetinmez. İnsanın soyutlama sürecinde bundan sonra yapacağı iş, dış dünyanın tek tek nesnelere, tüm tesadüf ve keyfiyetten kurtarıp, onları zorunluluk alanına yükseltmek, o mutlak değere yaklaştırmak, böylece bir bakıma onları ölümsüz kılmaktır. Bu şekilde ulaşılan biçim ile doğal örneği arasındaki ilgi, aslında, insanın zaman ve belirsizlikten koparmaya çalıştığı doğal obje ile kendisi arasında meydana gelen bir savaştır. Worringer'e göre bu savaş, sanat tarihi gelişme sürecinin önemli bir kısmını, özellikle de Rönesans'a kadar olan dönemi teşkil eder<sup>178</sup>.

<sup>178</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.43-44.

Soyutlama sürecinde insan, dış dünya nesnelere mutlak değere yaklaştırma isteğinde, karşısında iki olanak bulur. Birinci olanak, uzay tasvirinin ve subjektif algıların ortadan kaldırılmasıyla, maddi bireyliğe erişme olanağı; ikinci olanak ise soyut kristal biçimlere yaklaşarak, objeyi göreliliğinden kurtarma ve onu ölümsüzleştirme olanağıdır. Ancak bu her iki olanağın da kökü aynı içtepede bulunur ve aynı isteğin bir dışlaşması, objeleşmesidir. Bu sebeple bu iki olanak öylesine birbiri içine girer ki, onları birbirinden ayırmak çok güç olur<sup>179</sup>.

Worringer'in soyutlama sürecinde belirlediği bu ayrımı biz, kübizmdeki analitik ve sentetik ayrımı gibi bir ayrım olarak kavriyoruz. Cismin parçalara ayrılması ve yeniden değişik bir yorumla bir araya getirilmesine dayanan kübizm, ilk olarak doğal biçimlerden hareket ederek; ikinci olarak da salt düşünsel biçimlerden hareket ederek bir yapıya ulaşmıştır. Bu birbirinden farklı hareket tarzları sonucunda farklı iki kübist tarz oluşmuştur ki bunlardan biri, doğa biçimlerinin analizine dayandığı için analitik kübizm adını almış, diğeri ise salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için sentetik kübizm adını almıştır.

1908'den 1912'ye kadar olan süreci kapsayan ve özellikle Picasso (1881-1973) ve Georges Braque'ın (1882-1963) eserleri için kullanılan bir adlandırma olarak analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ancak bütünselliği içindeki doğa değil de, salt bir elemanlar varlığı olan doğa. Bu anlamda, kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirir. Ancak meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık doğal olarak salt bir görünüş varlığı değil, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir varlıktır. Sanatçı doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak, onları düşünsel-soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, doğallığını, duyusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut-üç boyutlu bir yapı olur<sup>180</sup>. Analitik kübizm ile birlikte, tek noktadan bakış ilkesi kırılmış ve resim, doğanın tasviri olmaktan çıkarak sanatçının imgeleminde yarattığı özgür bir yapıt olma özelliği kazanmıştır.

<sup>179</sup> a.g.e., s.44.

<sup>180</sup> Tunali, İsmail; *Felsefenin Işığında Modern Resim*, rh+sanat Yayınları, İstanbul, 2003, s.169.





Resim 2: Georges Braque, Keman ve Şamdan, 1910

1913 yılı ve sonrasında kübizm akımında gerçekleşen değişimin bir adlandırması olan sentetik kübizmin çıkış noktası ise, düşünce dünyası ve geometridir. Sentetik kübizmde doğadan soyut düşünsel biçime değil, soyut düşünsel biçimlerden doğaya doğru bir ilerleyiş söz konusu olmaktadır. Burada kavram, sanat tarihinde ilk defa bu kadar öne çıkmıştır. Sentetik kübizmin temsilcilerinden Juan Gris (1887-1927) bunu “çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam” sözleriyle anlatmak istemiştir<sup>181</sup>. Yani artık nesnenin dış görünüşünden çok, onun özü ve temel karakteristikleri betimlenmektedir. Bu anlamda da artık doğa, soyut düşünsel yapıtları değil, soyut düşünsel yapıt, doğa biçimlerini belirlemektedir.

<sup>181</sup> İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar; *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.40.



Resim 3: Juan Gris, Gitar, 1918

Bu açıklamalara göre analitik ve sentetik kübizm, aralarındaki farka rağmen, görünüşteki benzerliklerinden önce, özellikle göttükleri ortak amaçta birleşirler. Bu amaç, uzaydan kurtulmuş bir biçime yükselme isteğidir. Bunun gibi Worringer de, soyutlama sürecinin en büyük düşmanının uzay tasviri olduğu kanaatindedir. Uzay, nesnelere zamansal ve görelî bir karakter vermektedir. Bu sebeple tasvirde, ilk olarak uzayı ortadan kaldırmak gerekir ve bu da, öncelikle derinlik boyutunun tasvirde uzaklaştırılması ile olacaktır. Üstelik Worringer'e göre derinlik boyutunun kavranması, dış dünya nesnelere ile samimi bir ilgiye ihtiyaç duyar ve böyle bir ilgi ile soyutlama içtepisi de bağdaşamaz özelliklerdedir<sup>182</sup>.

<sup>182</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.45.



Şimdiye dek tarifi yapılan, geometrik soyutlamanın hâkim olduğu ve uzay tasvirinden uzak bu sanat biçimleri, Worringer'in stil olarak adlandırdığı üslûptur. Worringer'e göre bu üslûp, soyutlama içtepesinin bütün Eskiçağa egemen olmasına rağmen, en salt şekline Mısır sanatının bozuk deseninde ulaşmıştır<sup>183</sup>.

Mısır resimlerinde görülen figürler ve olaylar derinlik duygusundan uzak, daima düz bir yüzey anlayışı içinde tasvir edilmişlerdir. Figürlerde derinlik duygusu yaratacak herhangi bir hareket vermektense daima kaçınılmıştır<sup>184</sup>. Ayrıca Mısırlıların resimlerindeki öğeler hep değişik bakış açılarından çizilmiştir. Onlara göre her şey, en karakteristik açıdan gösterilmelidir. Bu yüzden de insan figürlerinde başı, hareket halindeki kolları ve bacakları yandan çizerken, gözü, vücudun üst kısmını, yani omuzlar ve göğsü de önden çizmiş ve bu şekilde insan vücudunu stilize etmişlerdir. Bunun gibi yeri geldiğinde figürün önemini vurgulamak adına abartıya da başvurmuşlardır. Önemli olan kişileri, örneğin kralları diğer figürlerden daha büyük çizmişler, soyut düşünceleri resmetmek için de simgesel öğeleri kullanmışlardır.



Resim 4: Mısır Ptolemaic Krallar Rölyefi

<sup>183</sup> a.g.e., s.47.

<sup>184</sup> Tansuğ, Sezer; *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.29.

Worringer, Mısırlıların soyutlama içtepisinin iki isteği - bunlardan ilki salt geometrik soyutlamaya, bu mutlak biçime ulaşma isteği; ikincisi ise dış dünyanın tek tek nesnelere keyfilikten koparıp bu mutlak değere yaklaştırarak onları ölümsüz kılma isteğidir - karşısındaki tutumu için şöyle der: “Burada daha şimdiden peşin olarak söyleyelim ki, Mısırlılar, bütün eski uygar budunlar arasında soyut sanat istemi eğilimini en güçlü bir biçimde gerçekleştirmişlerdir. Onlar, her iki isteği de yerine getirmişlerdir<sup>185</sup>.”

Geometrik düzen anlayışının en iyi örneklerinden biri olan Mısır sanatına bakıldığı zaman, geometrik düzenin figürden başlayarak mimari öğelere kadar her alanda değişmez bir unsur olduğu hemen göze çarpar. Yapıtların orantılarının kökenine inildiğinde, özellikle dini binalarda ve kutsal biçimlerdeki orantıyı tanımlayacak en iyi yol geometri kavramıdır. Geometri, Mısırlıların bütün sanatsal başarılarının temelinde bulunmaktadır denilebilir.

Worringer Mısır sanatı için ayrıca şöyle der: “Öte yandan nesnelere işaret edilen biçimde zorunluluk ve ölümsüzlük değeri verme çabası da, biraz önce Mısırlıların anlatılan yönteminde tüm organik olana, onu salt çizgi-kanununa yaklaştırarak egemen olmaya çalışmakla dışsal olarak somutlaşır. Bu bilinen görünüş içinde ortaya çıkan sanat süreci, buna göre, doğal örneğin her ne pahasına olursa olsun geometrik-katı, kristal çizgiler içine sokulmak istendiği bir süreçtir<sup>186</sup>.”

Mısırlılar için sanatta önemli olan, güzellikten çok sanat yapıtının eksiksiz olmasıdır. Sanatçının görevi, her şeyi en açık ve kalıcı biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı doğayı rastgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından resmetmez. Resmini belleğinden ve resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapar. Nitekim bu ürünler bize, bir ressamınkinden çok, harita çizimlerinin üslubunu anımsatırlar<sup>187</sup>.

Bu bölümün ikinci yarısında Worringer özetle, ilksel sanat içtepisi olarak soyutlama içtepisinin natüralizm ya da doğayı taklit etme ile hiçbir ilgisinin olmadığını, aksine bu içtepinin, evrenin gösterdiği tablonun karışıklığı ve belirsizliği içinde biricik huzur imkânı olarak salt soyutlamayı aradığını ve içgüdüsel bir

<sup>185</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.48.

<sup>186</sup> a.g.e., s.49.

<sup>187</sup> Gombrich, Ernst; *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.60.

zorunlulukla geometrik soyutlamayı kendiliğinden yarattığını belirtmiştir. Bu geometrik soyutlama, evrenin zamansallık ve tesadüflüğünden kurtulmanın en yetkin ifadesidir. Bunun yanında, dış dünyaya ait her bir nesneyi tek tek, hayata ve doğaya bağlılığından kurtararak ve mutlak değere yaklaştırarak tasvir etme, ama aynı zamanda bu objeleri süjeden de bağımsız kılma da, soyutlama içtepisinin bir sonucudur. Yani stil üslûbu ile insan, doğanın canlılığına kendini, kendi duygularını vererek değil, ulaştığı biçimlerin zorunluluk ve kanunluluğundan zevk alır<sup>188</sup>.

Soyutlama ve özdeşleyim içtepilerinin, sanat isteminin iki kutbunu oluşturması gibi, stil ve natüralizm de, birbirlerini dışarıda bırakan iki karşıt üslûptur. Fakat gerçekte sanat tarihi, bu iki eğilimin bitip tükenmeyen bir hesaplaşması olarak gelişir. Worringer'e göre her ulus, her çağ, sanatta şu veya bu yönde ilerler ve yetilenir. Bu ilerlemede soyutlama ihtiyacının mı, yoksa özdeşleyim ihtiyacının mı egemen olduğunu incelemek, psikolojik bir ödev olup, bu psikolojinin o ulusun veya çağın dini ve dünya görüşü ile uygunluğunu araştırmak da önemlidir<sup>189</sup>.

Şimdiye dek yapılan açıklamalar gösteriyor ki, farklı neden ve koşullara bağlı olarak, insan ile dünya arasında yakınlık ilgisinin olduğu yerde özdeşleyim ihtiyacı bulunur. Worringer'e göre "böyle bir yetiye sahip olan bir halkta, dış dünya karşısında duyduğu bu duysal güvenlik, dış dünya ile bu içli dışlı oluşun sağladığı mutluluk, dünyada her tür güvensizlikten kurtulmuş olan bu kendini mutlu duyma, dini bakımdan çocuksu bir anthropomorphist panteizm'e veya politeizm'e götürecektir, sanat bakımından ise, dünyaya inanç duyan mutlu bir natüralizm'e<sup>190</sup>."

Antropomorfizm ile genel anlamda insan biçimciliği, yani insana ait özelliklerin insan dışındaki varlıklara yüklenmesini, daha özel olarak ise Tanrı'nın ya da tanrıların, insan şekline ve insanın niteliklerine sahip olduğu veya insanın bilinç, niyet, irade, duygu ve duyumuna benzer yeti ve özelliklere sahip olduğu inancını anlıyoruz<sup>191</sup>. Panteizm ise, Tanrı ile evreni bir, özdeş kabul eden bir görüş olup, bu anlayışta aşkın bir Tanrı inancı olmadığı gibi, temelde antropomorfik bir Tanrı inancı da yoktur. Politeizm ise birden çok Tanrı'nın varolduğunu savunan bir anlayış

<sup>188</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.50.

<sup>189</sup> a.g.e., s.51.

<sup>190</sup> a.y.

<sup>191</sup> Cevizci, Ahmet; *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.128.

olarak, panteizm ile bağdaşamaz görünmektedir. Buna rağmen bu üç farklı inanın ardı sıra ve birbirini bütünler şekilde söylenmesi, akla hemen Grek kültürünü getirecektir. Zira Grekler uzun zaman, doğa olaylarını ve doğal güçleri antropomorfik tanrılara, bir Zeus'a ya da bir Poseidon'a bağlamış, bunun yanında evrenin kökenini ve oluşumunu da, ucu bucağı olmayan ilkel tanrılıklar olarak düşündükleri gökyüzü ve yeryüzünün cinsel birleşmeleriyle ilgili öykülerde aramışlardır<sup>192</sup>.

Worringer dini bakımdan insanı böyle bir anlayışa götüren itkiyi, özdeşleyim içtepesinde, yani insan ile doğa arasındaki güven ilgisinde ve doğa ile yaşanan birlikteliğin insana sağladığı mutlulukta bulur. Worringer aynı duygunun, sanat bakımından da insanı natüralizme götüreceğini söyler. Böylece her ulusun, sanatında ilerlediği yönün psikolojik incelemesinde, o ulusun dini ve dünya görüşü ile uygunluğunun araştırılmasını da örnekler.

Worringer, dünya tablosu karşısında hiçbir kurtuluş ihtiyacının bulunmadığı, sanat bakımından tatminini natüralizmde, dini bakımdan tatminini ise çoğunlukla panteizmde bulan bu insan için, akla ilk geldiği gibi, “halis bir Grek’i pekâlâ düşünebiliriz” der. Buna karşılık, Doğu insanında varlığın temelsizliği güdüsünü çok daha güçlü görür ve ondaki kurtuluş ihtiyacının, Doğu insanını, düalist bir prensibin egemen olduğu transendental yapıdaki bir inanca, sanat bakımından da tamamen soyuta yönelmiş bir sanat istemine götürdüğünü söyler<sup>193</sup>.

Worringer’in bir ulusun sanat yönelimi ile dinsel yönelimi arasındaki uygunluğu üzerine yaptığı bu bölümdeki son açıklama şu şekildedir: “Bu taslak halindeki açıklamalar, mutlak sanat istemi ile genel *état d’âme*<sup>194</sup> arasındaki bağıntıyı ve burada açılan değerli perspektivleri göstermeye yetebilir. *État d’âme*’da meydana gelen hareketler, söylenmiş olduğu gibi, bir ulusun sanat isteminde ve aynı şekilde dinsel görüşlerinde de yansır<sup>195</sup>.” Buna göre bir ulusun veya çağın dünya görüşü, sanatına yön veren içtepe, aynı zamanda o ulusun dini inanışlarında da kendini gösterir. Worringer bu şekilde, soyutlama ve özdeşleyim içtepleri ile yalnız bir sanat

<sup>192</sup> Guthrie, William Keith Chambers; *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, çev. Ahmet Cevizci, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999, s.36.

<sup>193</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.52.

<sup>194</sup> Ruh hali.

<sup>195</sup> a.g.e., s.53.

tarihi incelemesi değil, aynı zamanda bir dinler tarihi incelemesi de yapılabileceğine işaret ederken, sanat içtepisini inceleyen psikolojik temelli böyle bir sanat tarihini de, bir evren duygusu tarihi olması bakımından, dinler tarihi ile eşdeğer görür.

Worringer son olarak özdeşleyim içtepisinin her insanda örtük olarak da olsa bulunduğunu ve bu içtepiyi yalnız soyutlama içtepisinin engellediğini söyler<sup>196</sup>. Dünya tablosu karşısındaki korku ve huzursuzluk geriledikçe doğal olarak güven büyür ve özdeşleyim içtepsi kendini gösterir. Ancak bu güvenin dağılmasıyla yine soyutlama ihtiyacı gücünü kazanır ve sanat tarihi böyle bir hesaplaşma biçiminde ilerler. Bu bakımdan Worringer, bir geçiş dönemi gibi, bir ara basamağın varlığına işaret eder. Bu basamak, özdeşleyim ihtiyacının soyut biçimleri ele geçirmesi şeklindedir<sup>197</sup>. Ancak böyle bir basamağın incelenmesi, çalışmanın pratik kısmında, yani bundan sonraki bölümlerde ele alınacak bir konudur.

### 3.3. Süsleme Sanatı

Worringer süsleme sanatını, bir ulusun sanat isteminin en salt ve en berrak biçimde ortaya çıktığı sanat türü olarak görür. Bu bakımdan süsleme sanatı, sanatın gelişimi için oldukça önemlidir. Ancak Worringer süsleme sanatının, estetik çalışmalarında gereken önemi görmediği kanaatindedir ve bunu şu şekilde dile getirir: “Süsleme sanatının, yalından karmaşığa geçmesi gereken sanat estetik’i araştırmasının çıkış noktasını ve temelini teşkil etmesi gerekirdi. Böyle olacağına, figürativ sanat, sanki daha üstün bir sanat olarak tek yanlı olmak üzere ona üstün tutulmuştur; her biçim verilmiş yığın, kâğıt üzerine yapılmış ciddi olmayan her karalama, ilk sanat olayları olarak kabul edilerek sanat tarihi araştırmasının çıkış noktası yapılmıştır, her ne kadar bunlar bir halkın estetik yetisi hakkında hemen hemen süsleme sanatı kadar pek çok şey söylemezlerse de<sup>198</sup>.”

Buna göre öncelikle sanat estetiği araştırmaları, yalından karmaşığa doğru bir ilerleme göstermeli ve bu ilerlemedeki çıkış noktası da süsleme sanatı olmalıdır. Böyle bir belirleme ile Worringer, aynı zamanda süsleme sanatının yalın bir sanat

---

<sup>196</sup> a.g.e., s.53.

<sup>197</sup> a.g.e., s.54.

<sup>198</sup> a.g.e., s.57.

türü olduğunu da söylemiş oluyor. Ancak gerçekte sanat estetiği çalışmalarında, figüratif sanatların incelenmesine öncelik ve ağırlık verilerek, figüratif sanatlar süsleme sanatından üstün tutulmuştur. Oysa Worringer'e göre süsleme sanatı, ulusların estetik yönelimleri hakkında, figüratif sanatlardan daha çok şey söyler.

Worringer daha fazla ilerlemeden, bu çalışmanın süsleme sanatı ile ilgili sorunlar hakkında eksiksiz olmak iddiasında olmadığını belirtir. Süsleme sanatının eksiksiz olarak ele alınması, bu çalışmanın sınırları dâhilinde gerçekleştirilemeyeceği gibi, Worringer'in bu bölümdeki amacı da, süsleme sanatı hakkındaki daha geniş bir çalışma için bazı temel çizgileri belirlemektir<sup>199</sup>.

Worringer süsleme sanatı çerçevesinde, ilk olarak geometrik stil konusunu ele alır ve bununla da çizgisel-geometrik süsleme biçimini kasteder. Worringer bu süsleme biçiminin neredeyse tüm ulusların sanatında önemli rol oynadığı kanaatindedir. Worringer'in süsleme sanatı incelemesinde önceliği geometrik stile verme nedeni ise, geometrik stilin ilk sanat stili olduğu ve dolayısıyla diğer süsleme biçimlerinin de ancak geometrik stilden kalkarak geliştiği varsayımdır<sup>200</sup>.

Bir önceki bölümde ortaya konan açıklamalardan hatırlanacaktır ki, ilksel sanat içtepisi olarak soyutlama içtepisi, önce salt soyutlamayı arar ve içgüdüsel bir zorunlulukla mutlak biçim olarak geometrik soyutlamayı yaratır. Soyutlama içtepsinin ilk tatmini olan bu geometrik soyutlama, evrenin zamansallık ve tesadüflüğünden kurtulmanın en yetkin ifadesidir. Soyutlama içtepisi bundan sonraki tatminini de, dış dünyaya ait her bir nesneyi tek tek, hayata ve doğaya bağlılığından kurtarmak ve bu objeleri aynı zamanda süjeden de bağımsız kılmak, kısaca her bir nesneyi mutlak değere yaklaştırıp onları ölümsüz kılmak ile sağlar. Buna göre Worringer'in süsleme sanatı incelemesinde izleyeceği yolda da önceliği geometrik stile vermesi, iddiası ile tutarlılık göstermektedir.

Worringer, geometrik stilin ilk sanat stili olduğu varsayımının çok yaygın olduğunu ve bunun özellikle *Avrupa-hindogerman*<sup>201</sup> sanatı için kabul edilen bir

<sup>199</sup> a.g.e., s.57-58.

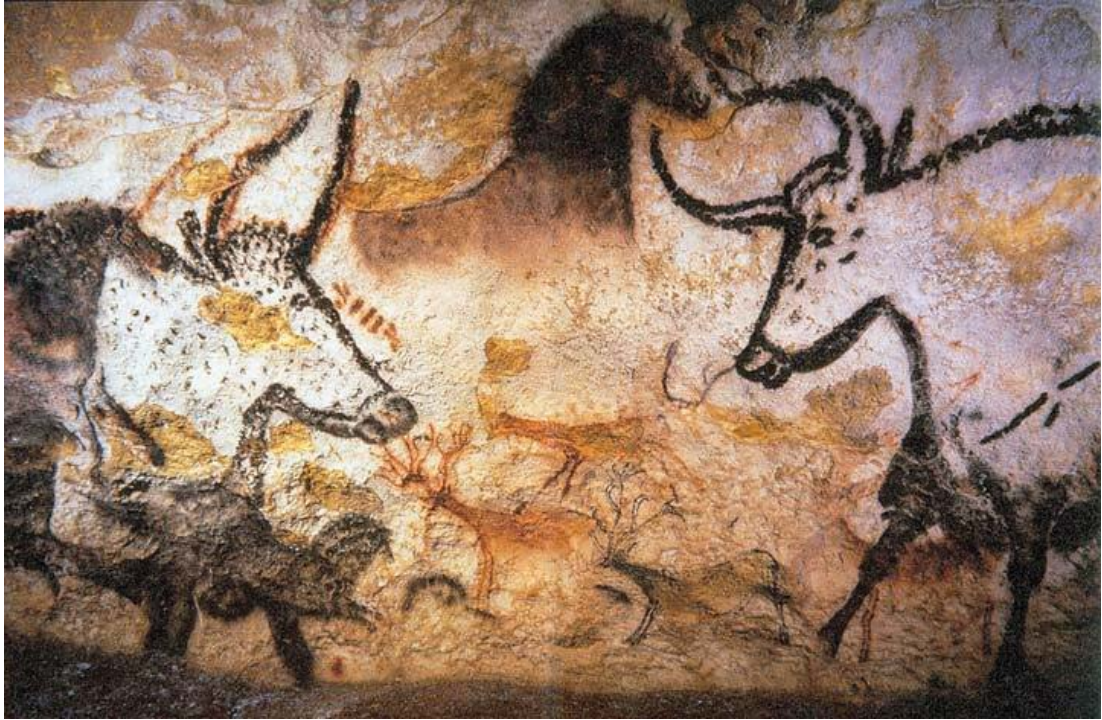
<sup>200</sup> a.g.e., s.58.

<sup>201</sup> Günümüzde Hint-Avrupa (Indo-European) diye nitelenen dil ailesine ait ulusların kökleri. Böyle bir adlandırma 19. yüzyılın ilk yarısında ele alınan bir grup dilin gerek vokabüler gerekse syntax bakımından özellikle eski devirlerinde büyük bir benzerlik gösterdiklerinin fark edilmesine dayanmaktadır. Bu dillerin en doğuda konuşulanı Hintçe ve batıda mevcut olan Germen dillerini



doğru olduğunu söyler. Ancak Worringer, geometrik stilin ilk sanat stili olduğu varsayımıyla görünürde çelişen bazı bulgulara değinir: “Örneğin, eski taş çağının bütün ürünü (Dordogne’de, La Madeleine, Thüngen vb. buluntuları), yalnız geometrik-çizgi biçimleri ile çalışın, ama kesin ve şaşırtıcı bir natüralist süsleme biçimini gösteren bir decoration stil’ini ortaya koyar<sup>202</sup>.”

Dordogne, Fransa’nın güneybatısında kalan Aquitaine bölgesindeki bir kenttir ve en ünlü boyalı mağara resimleri de bu bölgede, Lascaux, Niaux ve Les Eyzies mağaralarında bulunmuştur. Aynı bölgedeki La Madeleine mağarasında bulunan yontuk tip heykeller de birçok araştırmaya konu olmuştur. İspanya Altamira mağarasındaki buluntular da yine en ünlü mağara resimleri arasında yer alır<sup>203</sup>.



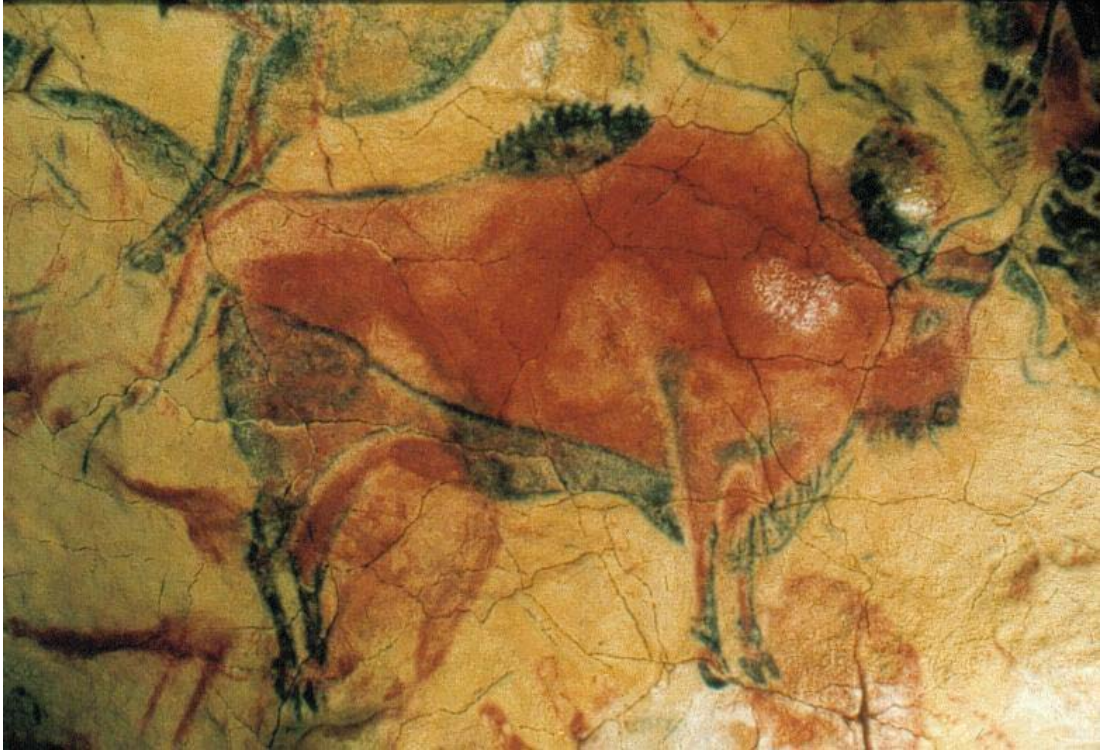
Resim 5: Fransa, Dordogne Bölgesi Lascaux Mağarası

birleştirmek maksadıyla bu grubun ismi İndo-Germen olarak ileri sürülmüştür. Fakat daha sonraları yapılan araştırmaların artması sonucu bu gruba daha başka dil ve kültürlerin girmesiyle İndo-Germen adı Hint-Avrupa olarak değiştirilmiştir.

<sup>202</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.58.

<sup>203</sup> Uysal, Gülfem; “*Mağara Sanatı*”, 5. *Ulusal Speleoloji Sempozyumu*, Boğaziçi Uluslararası Mağara Araştırma Derneği, İstanbul, 2011, s.34-41.





Resim 6: İspanya, Altamira Mağarası

Worringer'in örneklediği bu buluntular geometrik çizgi biçimine sahiptir ancak natüralist bir süsleme biçimini gösterir. Bu durumda sanatın tarihsel gelişimi içinde çelişkili bir durumla karşı karşıyayız demektir. Ancak Worringer konuyla ilgili olarak şöyle bir açıklamada bulunur: “Bu çelişme, eğer sanat sözü kavranması gerektiği gibi kavranırsa, ortadan kalkar. Aquitania mağara insanların bu natüralist figürleri, bize, sanat tarihinin taklit içtepisi, yani taklidin el becerisi tarihi ile aynı tutulmasıyla ortaya çıkan saçmalığı belirtmek için hoş bir fırsat verir. Bu ürünler, salt taklit içtepsinin, gözlem keskinliğinin ürünüdürler, buna göre de, eğer saçma ve insanı yanıltabilen bir kelime kullanmaya izin verilirse, *sanat becerisi* tarihine girerler<sup>204</sup>.”

Buna göre bu çelişki gerçekte değil, ancak görünürde bir çelişkidir ve sanat sözünün gerektiği gibi kavranmasıyla kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Bu kavrama, asıl sanatın her zaman derin psikik ihtiyaçlardan doğduğu ve bu ihtiyaçları giderdiği biçiminde olmalıdır. Geometrik çizgi ile biçimlenen ama natüralist bir ifade

<sup>204</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, 59.

taşıyan bu mağara ürünleri ise, sanat içtepesinin değil, taklit içtepesinin ürünleridir. Dolayısıyla Worringer, bu mağara ürünlerini sanata dâhil etmez. Bu ürünleri sanata dâhil eden ve böylece bu ürünlerin sanatın tarihsel gelişimi ile çeliştiğini söyleyen bakış, sanat tarihini, taklit içtepesinin el becerisi tarihi ile bir gören aynı yanlış bakıştır.

Mağaralarda ve kaya parçaları üzerinde bulunan resimler, çizgiler aslında “insanoğlunun doğa üzerindeki egemenliğini ortaya koyduğu bir büyü çalışması ve etkinliğidir. Paleolitik dönemde (yontmataş dönemi) yaşayan atamız, doğadaki formları, bir ‘sanat eseri’ yapmak konusunda hiçbir niyeti olmadan resmetmiş ya da kazımıştır. Onun amacı, avının bereketli olmasını ve tuzağa yakalanmasını sağlamak ya da kendi amaçları için kullanmak üzere av hayvanının gücünü edinmektir<sup>205</sup>.”

Worringer bu mağara ürünlerinin, asıl anlamındaki sanatla, estetik olarak yaklaşılabılır olan sanatla hiçbir ilgilerinin olmadığını söylerken, bu ürünleri sanata dâhil eden bakışın, gerçekliğe yakınlığı, sanatın ölçüsü olarak kabul eden anlayışını da saçma diye niteler. Bunun yanında Worringer bu mağara ürünlerini, bir çocuğun yaptığı karalamalarla kıyaslamanın akla gelebileceğini söyler. Ancak bu gibi bir kıyaslama, çocuk karalamaları da, sanatın gerektiği gibi kavranması durumunda sanata dâhil edilemeyeceğinden, sanat adına yararlı bir kıyaslama olmayacaktır. Worringer böyle bir kıyaslamayı, ancak tek yanlı ve aşağı değerli sanat görüşünün doğal görebileceğini söyler<sup>206</sup>. Bu sanat görüşü de, taklit içtepesinin el becerisini, asıl sanatla bir tutan görüştür. Worringer eleştirisinin devamında, “ünlü bazı estetikçiler bile sanatı, tek yanlı ve yalnız bir oyun içtepesinin ürünü olarak anladıktan sonra, bu tür sanat anlayışlarının halkın etine ve kemiğine dek işlemiş olmasına şaşmamalıyız<sup>207</sup>” der ve çocuk karalamalarını estetik olarak değerlendirmenin mümkün olmayışını da şu sözler ile anlatır: “Çocuk karalamaları, bunlar istediği kadar keskin bir gözleme dayansın ve bir sanat ürünü olarak kabul edilebilecek kadar ustalıklı yapılmış olsun, bu, psişik gereksinimlerden doğan, psişik gereksinimleri

<sup>205</sup> Bazin, Germain; *Sanat Tarihi*, çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998, s.15.

<sup>206</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim* s.59-60.

<sup>207</sup> a.g.e., s.60.

gideren şeyi yalnız sanat olarak kabul eden daha üstün bir anlayış ile çelişmektedir<sup>208</sup>.”

Worringer'in, sanatı oyun içtepisinin ürünü olarak görmeleri bakımından eleştirdiği estetikçiler için akla ilk gelen isim Friedrich Schiller (1759-1805) olacaktır. Schiller'in, oyunu estetiğin temeli alan ünlü kuramı şöyledir: “İnsan, ancak sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde oyun oynar ve o, ancak oynadığı zaman tümüyle insandır<sup>209</sup>.” Schiller özgür olmanın, hayal gücünü gerçekleştirmenin, oyun ile mümkün olduğunu, insanın ancak bu özgürlükte tam anlamıyla insan olduğunu söyler ve her ikisi de yarar amacı gütmeyen oyun ile sanat arasında bir bağ kurar. Çocuk karalamalarının sanat olarak kabul edilemezliğine gelince de, bunlar çocuğun iç dünyasını, isteklerini ya da deneyimlerini yansıtır ve bu bakımdan sanat ürünleri ile benzer görülebilir. Ancak çocuğun buradaki faaliyeti psişik bir ihtiyaç dolayısı ile değil, oyun ve taklit içtepsi ile gerçekleşir. Kısaca bu karalamaların altında oyun isteği yatar ve oyun, çoğunlukla çocuğun çevresindeki olayları taklit ederek gerçekleştirdiği, dış dünyaya bir hazırlanma çalışmasıdır.

Worringer, sözü edilen mağara resimlerinin, her ne kadar kültür tarihi bakımından ilginç ve özellikle içerik yönünden değerli olsalar da, bu ürünleri sanat tarihi ile ilgi içine koymanın yanlış olacağını yineleyerek çalışmasına devam eder. Yapılan açıklamalar şöyle bir sonucu doğurur ki, taklit içtepsine dayanan bu mağara resimleri, o halde, ilk sanat stiline geometrik stil olduğu iddiasını hiçbir şekilde sarsmış olmaz. Worringer, sanatta bir gelişme göstermiş toplumların sanatlarının başlangıcına ulaştığımızda, burada natüralist biçimlerle değil, soyut biçimlerle karşılaşacağımızı söyler<sup>210</sup>.

Çağdaş tarih anlayışının sanat üzerindeki etkisi, bir sanat olayının hiçbir zaman kendi kendisi ile değil de, daima başka olaylarla açıklanması gereği biçimindedir. Buna göre de sanat tarihinin temel araştırma konusu, bu etkilenmeleri tespit etmek olmuştur. Worringer bu anlayış içinde geometrik stiline de genel olarak kendiliğinden meydana gelişinin kabul edilmediğini söyler. Ancak Worringer'in

<sup>208</sup> a.g.e., s.61.

<sup>209</sup> Schiller, Friedrich; *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, mektup XV.'den aktaran Lukacs, Georg; *Estetik I*, çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1985, s.179.

<sup>210</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.61.

teorisine göre geometrik stil, organizmamızın şartlarından doğan içgüdüsel bir zorunlulukla ilişkilidir. Dolayısıyla geometrik stilin genel olarak kendi kendine meydana geldiği açık ve mantıkça zorunludur. Geometrik stile sahip bir toplumun sanat ihtiyacı, başka bir neden ile değil de, psişik durumu ile bir nedensellik ilgisi içindedir. Worringer, diğer mümkün etkilenmelerin ise ancak ikinci dereceden etkilenmeler olabileceğini belirtir<sup>211</sup>.

Worringer'in, başlangıcında geometrik stil biçiminde olduğunu söylediği süsleme sanatında, bitki figürlerinin bulunması, bize ilk bakışta natüralist bir eğilim olarak görülebilir. Ancak Worringer bu bitki motifleri için şöyle bir değerlendirmede bulunur: “İnsanın sanat alanına aktardığı şey, bitki biçimi olmayıp, onun *biçim kanunudur*. [...] Geometrik stil nasıl dış görünüşü ile cansız maddenin kendisini değil de, onun biçim kanununu gösteriyorsa, aynı şekilde, bitki süsü de, başta, bitkinin kendisini değil, onun dış biçim kanunu gösterir<sup>212</sup>.” Worringer, bitkinin biçim kanunluluğunu ise şöyle anlatır: “Düzen, bir merkez noktası çerçevesinde düzenlenmiş olma, merkez-çek ve merkez-kaç güçler arasındaki denkleme (yani, çember biçimindeki yuvarlaklık), taşıyan ve ağırlık basan etkenler arasındaki denklik, ilgilerin orantısı ve bir bitki organizmasına derinden baktığımızda gördüğümüz bütün geri kalan olağanüstü şeyler<sup>213</sup>.” O halde süsleme sanatında kullanılan şey, tıpkı diğer geometrik stiller gibi, bitkinin kendisi değil, bitkinin düzenli yapı kanunluluğudur.

Worringer, doğal örnekle ilkece hemen hemen hiçbir ilgisi bulunmayan bu süsleme stiline, geometrik stilde olduğu gibi, sonraki zamanlarda natüralizme yaklaştığını söyler. Yani buradaki süreç, bir doğal objenin sonradan stilize edilmesi şeklinde değil, soyut bir biçimin sonradan doğallaşması şeklindedir. Worringer'e göre bu karşıtlık önemlidir, çünkü bu sıralama, sanatta önce doğal örneğin değil, doğal örnekten soyutlanmış kanunun olduğunu ortaya koyar<sup>214</sup>.

Buna göre her iki stil de, yani hem çizgiye dayanan süsleme, hem de bitki süslemesi, soyutlamayı ifade eder ve aralarındaki fark yalnız bir derece farkıdır. Bu

---

<sup>211</sup> a.g.e., s.61-63.

<sup>212</sup> a.g.e., s.65.

<sup>213</sup> a.y.

<sup>214</sup> a.y.

derece farkını, tıpkı soyutlama içtepesinin ilk tatmini olan salt geometrik soyutlama ile, dış dünya nesnelere doğa bağlamından kopararak mutlak değere yaklaştırılması ve böylece ölümsüzleştirilmesi arasındaki derece farkı gibi anlayabiliriz. Aralarındaki farka rağmen, nihayetinde her ikisinin de temeli aynı içtepede, soyutlama içtepesinde bulunur ve ikisi de aynı sürecin, soyutlama sürecinin birer ürünüdür.

Worringer buna rağmen organik kanunluluğun, soyut tasvirde bulunsa bile, yaşama duygularımızla daha sıkı bir bağ içinde olduğunu söyler. Bu sebeple organik kanunluluk, insanın gizli özdeşleşim içtepesini yavaş yavaş kendine çekebilir<sup>215</sup>. Bir önceki bölümde yapılan açıklamadan hatırlanacaktır ki, Worringer'e göre özdeşleşim içtepesi, her insanda örtük olarak da olsa bulunur ve bu içtepeyi ancak soyutlama içtepesi engelleyebilir.

Worringer, hayvan süsleme sanatı gelişiminin incelemesinde de aynı sonuca varacağımızı söyler ve arkeolog Sophus Müller'den (1846-1934) yaptığı şu alıntı ile de tezini destekler: “Şüphesiz hayvanlar hakkında genel bir tasavvur olmadan, hayvan süs resimlerinin meydana gelebileceği gerçi düşünülemez; ama, süs bu veya şu hayvanın tasvir edilmek istendiği gibi bir tahmin için bir neden de bildirmez<sup>216</sup>.” Buna göre ister hayvan ister bitki motifleri olsun, dış dünya objelerinin belli biçim özelliklerinin kullanılması, bu objelerin tasvir edilmek istendiğine dair bir dayanak oluşturmaz.

Worringer, hayvan süsleme sanatındaki biçim özelliklerini, söz gelimi gözlerin burun veya gaga ile olan orantısı ya da kanatların bedenle orantısı gibi orantılar olarak anlatır. Worringer'e göre burada bir doğal örneğin tasvirinin söz konusu olmadığını, çeşitli hayvanlardan soyutlanmış başka motiflerin birleştirilmesi de açık olarak gösterir. Ancak bitki süslemesinde olduğu gibi, hayvan süslemesinde de, sonraki zamanlarda bu motifler doğallaştırılıp natüralizme yaklaşıyor ve bu süslemeler masal hayvanları haline bürünür<sup>217</sup>.

<sup>215</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.66.

<sup>216</sup> Müller, Sophus; Tierornamentik im orden. Aus dem Daenischen übersetzt Westorf, Hamburg, 1881.'den aktaran Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.67.

<sup>217</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.67.

O halde buradaki süreç de, bitki süslemesinde olduğu gibi, bir doğal objenin sonradan stilize edilmesi şeklinde değil, soyut bir biçimin sonradan doğallaşması şeklindedir. “Sanat sürecinin çıkış noktası, buna göre, çizgisel soyutlamadır; bu çizgisel soyutlama, gerçi doğal örneklerle belli bir ilgi içindedir, ama onun herhangi bir taklit eğilimi ile hiçbir ilgisi yoktur. Daha çok bütün süreç, soyut sınırlar içinde meydana gelir; hem ilkel insan hem de erken Antikite insanı yalnız bu soyut sınırlar içinde sanatçı etken olabilmişti<sup>218</sup>.”

Bu aşamada Yunan Sanatını genel hatlarıyla değerlendirmek, Worringer’in sözünü ettiği süreci kavramak adına aydınlatıcı bir örnek olacaktır. Yunan Sanatı genel olarak, Protogeometrik ve Geometrik Dönem (M.Ö.1050-M.Ö.700), Oryantalizan Dönem (M.Ö.700-M.Ö.650), Arkaik Dönem (M.Ö.650-M.Ö.480), Klasik Dönem (M.Ö.480-M.Ö.323) ve Helenistik Dönem (M.Ö.323-M.Ö.31) olmak üzere 5 dönemde incelenir. Geometrik dönem de kendi içerisinde Erken Geometrik Dönem, Olgun Geometrik Dönem ve Geç Geometrik Dönem olarak gruplara ayrılmaktadır<sup>219</sup>.

Geometrik üslup, Oryantalizan dönemde yerini Doğu eğilimli bir üsluba, Arkaik dönemde ise daha çok mitolojik sahnelerin betimlendiği süslemelere bırakmıştır. Klasik dönem süslemelerinde perspektif kurallarına dikkat edilmeye başlanıp, ışık gölge oyunları ile figürlere hacim etkisi verilmiştir. M.Ö.300’lü yıllarda ise yeni bir dönem olan Helenistik dönemle birlikte, Yunan sanatının son zamanlarına yaklaşılırken kalıp yöntemi ile seri üretim başlamış<sup>220</sup> ve boyalı süslemeler yerine çoğunlukla kabartmalar tercih edilmiştir<sup>221</sup>.

---

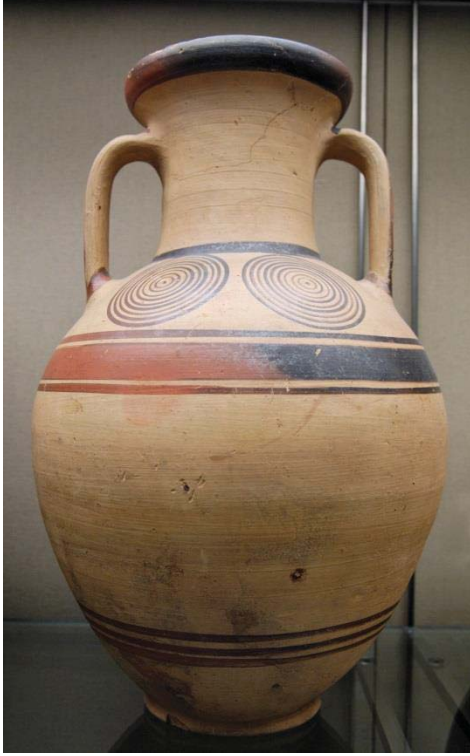
<sup>218</sup> a.g.e., s.67.

<sup>219</sup> Mansel, Arif Müfid; *Ege ve Yunan Tarihi*, T.T.K Basımevi, Ankara, 1995, s.97.

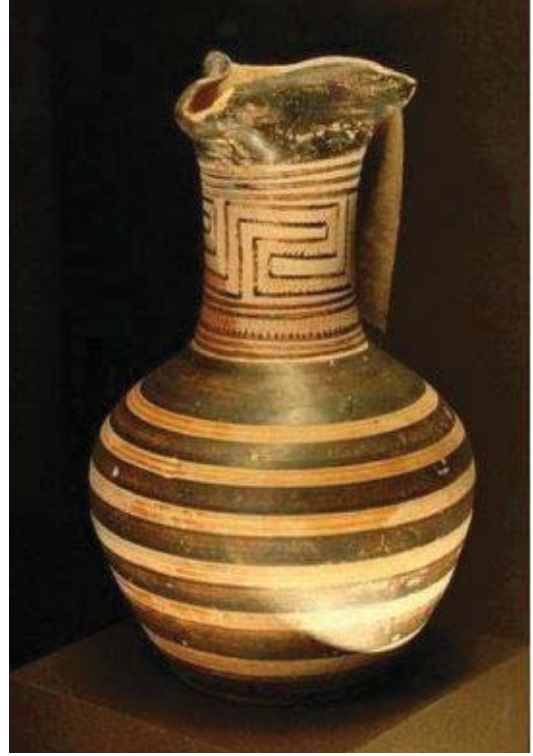
<sup>220</sup> Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur; *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s.257.

<sup>221</sup> Richter, Gisela; *Yunan Sanatı*, çev. Beral Madra, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.





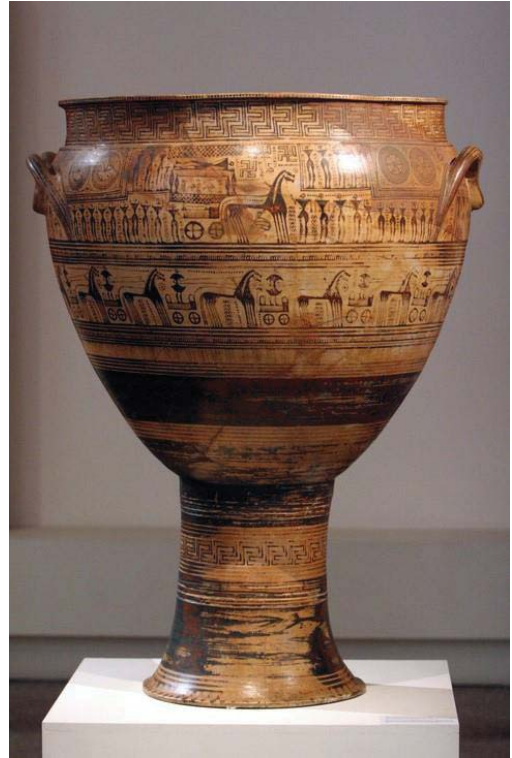
Resim 7: Protogeometrik Dönem, M.Ö.1050-900



Resim 8: Erken Geometrik Dönem, M.Ö.900-850



Resim 9: Orta Geometrik Dönem, M.Ö.850-760

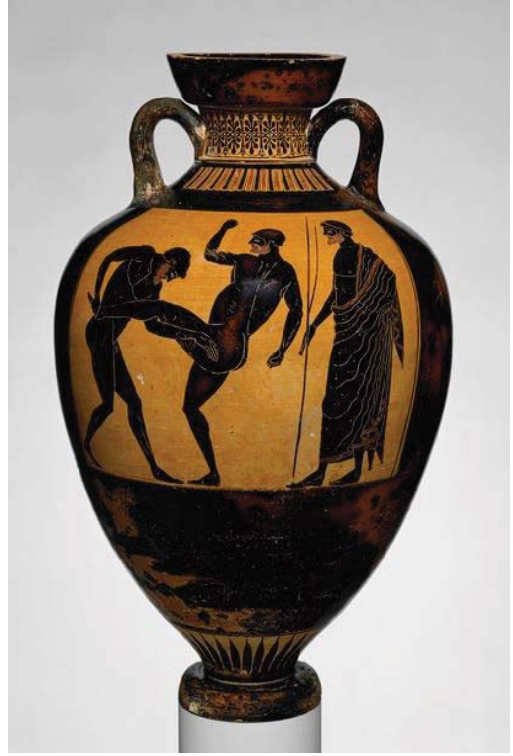


Resim 10: Geç Geometrik Dönem, M.Ö.760-740





Resim 11: Oryantalizan Dönem, M.Ö.700-650



Resim 12: Arkaik Dönem, M.Ö.650-480



Resim 13: Klasik Dönem, M.Ö.480-323

Worringer, özellikle ilkel süsleme sanatı üzerine yapılan araştırmalara, antropologların da katıldığını, ancak antropologlar tarafından, süsleme sanatındaki geometrik biçimin nedeni olarak tamamen tesadüfi elemanların gösterildiğini belirtir. Söz gelimi Brezilya yerlilerinin üçken biçimine karşı duydukları eğilim, kadınların çıplaklıklarını örttükleri örtünün üçken biçiminde olması ile açıklanmıştır. Worringer, sanatla ilgili açıklamalarda psişik değerleri hesaba katmanın, materyalistlere olduğu gibi, antropologlara da uzak olduğunu söyler<sup>222</sup>.

Worringer tekrar geometrik stil konusuna dönerek *düzenlilik* ve *kanunluluk* kavramları üzerinde durur ve bu kavramları ilkin Wölfflin'in görüşlerine dayanarak açıklar. Wölfflin'e göre düzenlilik ve kanunluluk arasında derin bir fark vardır ve birbirini takip etmenin düzenliliği, bir çizginin ya da bir figürün kanunluluğundan ayrılmalıdır<sup>223</sup>. Wölfflin bu görüşünü şöyle dile getirir: "Kanunlulukta salt bir zihinsel ilgi karşındayız, düzenlilikte ise fizik bir ilgi karşısında. Bir kare içinde anlam bulan kanunluluğun bizim organizmamızla hiçbir ilgisi yoktur, hoş bir varlık biçimi olarak hoşumuza gitmez, genel bir organik hayat koşulu değildir, tersine, yalnız zihnimizin üstün tuttuğu bir durumdur. Birbirini takip edişin düzenliliği ise, değerli bir şeydir, çünkü organizmamız, özü gereğince gördüğü işlerde düzenlilik ister. Düzenli olarak soluruz, her düzenli etkinlik periyodik olarak yapılır<sup>224</sup>."

Sadece organizmamızın işleyişinde değil, genel anlamda doğanın bütününde, hatta evrenin ulaşabildiğimiz son noktasına kadar, birbirini takip eden bir düzenin işlediğini görebiliriz. Buna göre düzenlilik kavramı için, Wölfflin'in de dediği gibi daha çok fiziki bir tekrar anlamın geçerli olduğu söylenebilir. Kanunluluk ise Wölfflin'e göre, organik hayattan tamamen bağımsız, salt zihinsel biçimlerde anlam bulur.

Worringer, Alman sanat tarihçisi August Schmarsow'un (1853-1936) haklı olarak Wölfflin'e karşı eleştirel bir tavır aldığını belirtir. Bu karşı tavır, her zihin ilgisinin belli bir fizik anlamı olduğu temeline dayanır. Worringer de, geometrik kanunluluğun, yalnız zihnimizin üstün tuttuğu bir fenomen olduğunu söyleyen bu varsayımla, ilkel kültürlerdeki geometrik stilin açıklanamayacağı görüşündedir.

<sup>222</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.68.

<sup>223</sup> a.g.e., s.69.

<sup>224</sup> a.g.e., s.69-70.

Worringer bu anlamda Lipps ile aynı düşünceyi paylaşır, yani düzenli biçimlerin de, geometrik bakımdan bir haz objesi olduğu görüşünü<sup>225</sup>.

Worringer sanat sürecinin çıkış noktasında çizgisel-geometrik soyutlamayı bulur ve bu çıkış noktası tarihsel olarak insanlığın ilkel zihin evrelerine rastlar. Dolayısıyla Worringer tarafından geometrik kanunluluğun, zihinsel bir ilgi içinde değil, organizmamızın şartlarından doğan bir içtepiyle açıklanması, tutarlı ve anlaşılırdır. Buna rağmen Worringer, Wölfflin'in kanunluluk ve düzenlilik arasında yaptığı ayırım üzerinden şöyle bir çıkarımda bulunur: “kanunluluk soyutlama içtepi ile ayrılmaz bir bağlılık içinde bulunur, oysa ki, düzenlilik denen daha alt görünüş, özdeşleyimin olanaklar alanına sessizce bir geçiş oluşturur<sup>226</sup>.” Worringer bu şekilde, olgun geometrik stildeki soyutlama ve özdeşleyim elemanları arasındaki birlikteliği açıklamak ister ve bu birlikteliğin, *meander* ve *spiral* süsleme biçimlerinde doruk noktasına ulaştığını söyler. Özellikle *meander*<sup>227</sup> stili, organik biçimler ile hiçbir yakınlık içermez. Ancak Worringer'e göre özdeşleyim ihtiyacı bu katı biçimi ele geçirip, ona sanki yalnız organik harekete özgü bir hareket, yoğunluk ve derinlik sağlamıştır<sup>228</sup>.

Worringer Grek sanat isteminin bu kendine özgü özelliklerini çözümlemek için tarihte oldukça geriye, Miken Uygarlığı'na kadar gider ve Miken süslemesi ile Mısır süslemesini karşılaştırır. Worringer ilk olarak, Miken süslemesinde ortaya çıkan bitkisel motiflere dikkat çeker. Mısır süslemesi ise buna karşılık salt çizgisel, soyut bir karaktere sahiptir<sup>229</sup>. Miken Uygarlığı, Minos Uygarlığı'nın etkisinde gelişmiş bir uygarlıktır. Bu sebeple öncelikle Minos sanatının özelliklerine değinmek yerinde olacaktır.

<sup>225</sup> a.g.e., s.70.

<sup>226</sup> a.y.

<sup>227</sup> Kelimenin kökeni Menderes nehrine dayanmaktadır. Geometrik kıvrımlar yapan şerit biçimdeki bir bezeme motifidir. Antik Yunan ve Roma'da mimari süslemelerde ve keramik sanatında çok kullanılmıştır. Bu bezemeye fret, aşık yolu, sapak gibi isimlerde verilmektedir. Yine bu bezemenin üçgen, dörtgen ve dişli biçimlerde örneklerine rastlanmaktadır. Özellikle Karia kapları üzerinde yöreye has ve Phryg etkisinde kalarak uygulanmış çeşitleri ilgi çekmektedir (Saltuk, Secda; *Arkeoloji Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2007, s.117).

<sup>228</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim.*, s.71.

<sup>229</sup> a.g.e., s.71-72.

Minos (Girit) Uygarlığı, bugün Ege Denizi içindeki Yunanistan'a bağlı olan Girit Adası'nda, M.Ö. yaklaşık 3000'lerde doğmuş bir uygarlıktır<sup>230</sup>. Minos kültürünün doruk noktasına ulaştığı dönem ise M.Ö.1600 yıllarıdır<sup>231</sup> ve M.Ö.1400 yıllarına doğru Mikenler tarafından yıkılmıştır. Erken dönem Minos süslemelerinin genel özellikleri çizgisel kalıplar, spiral şekiller, üçgenler, eğik çizgiler, çarpı sembelleri ve balık kılıcı betimlemeleri gibi özelliklere sahipken; Orta Minos dönemine gelindiğinde bunların yanında, balık, kuş ve bitki motifleri gibi doğada var olan varlıklar da yer almaya başlamıştır. İlerleyen zamanlarda daha çok kullanılan bu betimlemeler, Geç Minos çağına gelindiğinde hâlâ en yaygın desenler durumundadır ve hatta bu dönemde desenlerde nesnelerin sayısı çoğalmıştır<sup>232</sup>.

Miken Uygarlığı ise, Hint-Avrupa göçebe topluluklarından Akaların, M.Ö.1800'lü yıllarda Yunan yarımadasını istila ederek, yerli neolitik çiftçiler üzerinde feodal-askeri bir egemenlik kurmasıyla başlayan bir kültürdür. Miken Uygarlığı'nın en parlak dönemi M.Ö.1400 sonrası yıllardır ve bu dönemin başlarında Girit adasındaki Minos Uygarlığı'nı yıkarak Doğu Akdeniz ticaretine egemen olmuşlardır<sup>233</sup>. Bazı tarihçiler, M.Ö.1100 dolaylarında yıkılan ve Yunanca konuşan Miken Uygarlığı'nı, Yunan tarihi içerisinde değerlendirirler. Buna rağmen birçoğu ise Miken Uygarlığı'nı etkilemiş olan Minos Uygarlığı'nın daha sonraki Yunan kültürlerinden çok farklı olduğunu öne sürerek sınıflandırmayı ayrı yaparlar<sup>234</sup>.

Miken mimarisi genel özellikleriyle matematiksel bir soyutluluk taşır. Ancak Miken sanatı bazı yönlerden Minos sanatının etkisi altında gelişim göstermiştir. Özellikle seramikler, gerek biçim gerekse süsleme açısından Minos sanatının devamı gibidir. Mikenlerin duvarlara, silahlara ve aletlerin üzerine yaptıkları süslerde de Minos sanatının natüralist etkisi görülür<sup>235</sup>.

<sup>230</sup> Rumpf, Andreas; *Yunan ve Roma Sanatı*, çev. Jale İnan, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1949.

<sup>231</sup> Demisch, Heinz; *Die Sphinx, Geschichte Ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Urachhaus 1977, s.64.'den aktaran Temür, Akın; "Girit-Minos ve Miken Sanatında Sfenks", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 11, 2008, s.136.

<sup>232</sup> Richter, Gisela; *Yunan Sanatı*, çev. Beral Madra, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984

<sup>233</sup> Turani, Adnan; *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.131.

<sup>234</sup> Mansel; *Ege ve Yunan Tarihi*, s.58.

<sup>235</sup> Turani; *Dünya Sanat Tarihi*, s.133.



Resim 14: Miken Uygarlığı seramik örneği, M.Ö.1400-1100

Minos ve Miken Uygarlıklarının Mısır ve Suriye ile ticari ilişkilerde bulunduğu bilinmektedir. Buna bağlı olarak bu kültürlerin sanatının kökenini, İngiliz araştırmacılar çoğunlukla Mısır'a bağlarken, Alman araştırmacılar Anadolu'ya ve bazı araştırmacılar da Suriye'ye bağlamaktadırlar<sup>236</sup>. Worringer ise çalışmasında konuyla ilgili olarak Riegl'in sözlerine yer verir: "Miken sanatçıların temel eğilimini, yalnız onların etkisine göre yargılayabiliriz; eğer bir etkiye ulaşmak amaçlanmışsa, o zaman hedef, örnek alınan kaskatı, stilize edilmiş Mısır motiv'lerine bir canlılık ve hareket vermedir<sup>237</sup>." Buna göre Miken süslemesi, Mısır süslemesinden alınmış, ancak Mısır'ın katı, stilize edilmiş biçimleri, canlılık ve hareket katılarak kullanılmış, böylece bu biçimler Miken bitki süslemesine dönüşmüştür.

Worringer Miken sanatının bu doğallaştırıcı eğiliminin, sonraki Grek süslemelerinden bile ileri gittiğini söyler. Miken süslemesine egemen olan bu natüralizmin, barbarca denebilecek bir renklendirmeyi içerdiğini ve bu sanatın ilkel budunların sanatını anımsattığına değinir. Bu bakımdan Worringer, Miken sanatı

<sup>236</sup> Demisch; *Die Sphinx*, s.64.'den aktaran Temür; *Girit-Minos ve Miken Sanatında Sfenks*, s.136.

<sup>237</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.73.



Grek süsleme sanatı ile ilgi içine konmalı mı, yoksa bağımsız olarak mı değerlendirilmeli tartışılığını içeren bir sorgulamaya gireriz. Bu sorgulamada öncelikle Grek süsleme sanatının geometrik *dipylon* stilini ele alır<sup>238</sup>.

Dipylon adlandırması, Atina'daki Dipylon Mezarlığı ve civarında bulunan eserlerden kaynaklanmaktadır. Bu eserlerden biri, Dipylon Vazosu diye adlandırılan bir amfora vazodur. 160cm uzunluğundaki bu vazo, M.Ö.750 dolaylarında gömülen birinin mezarının üstünde bulunmuştur.



Resim 15: Dipylon Amfora, M.Ö.755-750

---

<sup>238</sup> a.g.e., s.73-74.

Bu vazo yukardan aşağıya soyut geometrik motifler, özellikle de *meander* süsleme biçimi ile kaplıdır ve bunlar değişik genişliklerdeki yatay bantlar içinde yer alır. Vazonun en geniş bölümünde ufak bir alan insan figürlerine ayrılmıştır ve bu bir cenaze törenidir. İki yandaki hizmetkârlar kefen örtüsünü kaldırarak cesedi göstermektedirler, kefen soyut dama tahtası gibi bir desene sahiptir. Ölünün yatırıldığı cenaze yatağının ise sadece iki bacağı vardır. Çünkü sanatçının derinliği ya da mekânı verme gibi bir kaygısı yoktur. İnsan figürleri ve eşyalar amforanın diğer bölümlerindeki geometrik biçimler kadar iki boyutludur. Figürler cepheden verilmiş üçgen biçimli gövdelerden oluşan silüetlerdir. Bu gövdelere profilden çizilen kollar, bacaklar ve kafalar eklenmiştir. Bu insan figürleri saçlarını yolarak üzüntülerini gösteren ölü yakınları olarak yorumlanır. Burada önemli iki noktadan biri, insan figürünün işlenmiş olması, diğeri de, son derecede stilize bir biçimde olsa da, bir öykünün bulunmasıdır.

Worringer dipylon stilinde, onu genel geometrik stilden ayıran bir olgunluk, yetkinlik görür ve çalışmasında konu ile ilgili olarak Alman arkeolog Alexander Conze'un (1831-1914) görüşlerine yer verir: "Bu biçimlerde, doğal objelerin taklidine götüren elemanlar son derece eksiktir. Aynı şey, hayvan figürlerinde de kendini gösterir; bu stil'in büyük dekoratif zenginliğine, bu hayvan figürleriyle ulaşılmıştır. Ama, bu hayvan resimleri çizgi oyununa dayanan öbür biçimler tarafından özümленir; onlar da bir çizgisel şema içinde erirler ve bedeninin artık tamamen fırçayla resmedildiği yerde de, bu çizgisel şemalaştırma kol ve bacaklarda, özellikle de ayaklarda hiç değişmeden yinelenen bir biçimde görünür. O halde burada da tasvir, bir güvensizlik duygusu vermez de, tersine tamamen bir kere rahat ve uygun olarak bulunmuş belli bir ustalığı gösterir<sup>239</sup>."

Buna göre bölümün başında, Worringer'in geometrik stile dâhil ederek incelediği, bitki ve hayvan figürlerini içeren süsleme sanatı ile kastedilen stil, daha açık bir biçimde karşımızda bulunur. Burada doğal bir örnek değil, doğal örnekten soyutlanmış bir kanunluluk vardır. Dolayısıyla Worringer'in bu biçimlerin kaynağını

<sup>239</sup> Conze, Alexander; *Zur Geschichte der Anfänge der griechischen Kunst*, Buchändler der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1870, p.64.'den aktaran Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.74.



soyutlama içtepisinde görmesi de anlaşılırdır. Bu figürler organik varlıklarla bir ilgi içinde olsa bile, soyutlama içtepisinin çizgisel-geometrik stili ile biçimlenmişlerdir.

Worringer aynı zamanda bu stili çocuk karalamaları ile karşılaştırarak, burada çocuk karalamalarında olduğu gibi, doğal örneklerin görünüşte beceriksizce ve doğaya aykırı olarak yapılmış resimlerindeki yetisizlik veya basitliğin değil de, tutarlı bir stil amacının olduğunu söyler<sup>240</sup>. Bu amaç, bu stili gerçekleştirenlerin isteği, yani psişik ihtiyaçlarının yönlendirdiği sanat istemleridir.

Worringer Miken sanatı ile Grek sanatı karşılaştırmasına tekrar dönerek, Miken sanatının natüralizmi ile Grek dipylon stilinin soyut özünden daha güçlü bir zıtlık düşünülmemeyeceğini belirtir. Tarihsel olarak bu üslûpların devamında Klasik Grek süsleme sanatı gelir ve Worringer, Klasik Grek sanatı köklerinin, Miken veya dipylon stilinde aranıp aranılmayacağını sorar. Bu soruya Worringer ilkin Riegl'in görüş açısından yaklaşır. Riegl, Miken stilden yanadır ve bu stili Helenistik dönemin parlak sanatının öncüsü olarak görür. Worringer'in övgüyle söz ettiği dipylon stilini ise, Grek sanat gelişiminin bir engellenmesi olarak değerlendirir. Riegl sonuç olarak, Klasik Grek üslûbunun bütün ana öğelerini, Miken sanatını geliştiren toplumun oluşturduğunu iddia eder. Worringer ise Riegl'in bu görüşünün hedefini aştığı ve bir sınırlandırmaya ihtiyacı olduğu kanaatindedir<sup>241</sup>.

Yunan sanatında Klasik dönemin temel özellikleri, figürlerde derinlik, perspektif, hareket ve canlılığın görülmesidir. Bu dönemde “vazoların üzerlerinde yer alan konular, epik karşılaşmaları betimlemektedir. (Yunanlılar ve Amazonlar veya Yunanlılar ve Kentaurolar gibi) Konu seçiminde kısmen duvar resimlerinin, kısmen de Yunanlıların barbarlar ve doğulular üzerindeki üstünlüğünü yansıtan popüler mitolojik hikâyelerin etkisi vardır<sup>242</sup>.”

<sup>240</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.74.

<sup>241</sup> a.g.e., s.75.

<sup>242</sup> Boardman, John; *Yunan Sanatı*, çev. Yasemin İlseven, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s.201.



Resim 16: Klasik Dönem seramik süsleme örneği, M.ö.500-330

Worringer, Miken sanatının natüralizm eğilimi, dipylon stiline ise kesin olarak soyut bir eğilim gösterdiğini belirtir. Buna göre Klasik sanat için Worringer, bu her iki üslûptan meydana gelmiş, ama natüralist üslûbun daha ağır bastığı bir sentez olduğu değerlendirmesinde bulunur. Miken stili ile dipylon stili arasındaki bu birliktelik, özdeşleşim ve soyutlamanın bir birlikteliği olup, bu birlikteliğin görüldüğü Klasik Grek sanatını ise Worringer, olağanüstü mutlu bir sonuç diye niteler. Ne var ki soyutlama ve özdeşleşimin bu birlikteliğinde, natüralist eğilim zamanla güçlenir ve Worringer natüralist eğilimin bu gücünün, sonunda Grek süslemesinin soylu güzelliğini gülünçleştirdiğini söyler<sup>243</sup>. Böyle bir değerlendirme bize açıkça gösteriyor ki, Riegl'in Grek sanatında natüralist eğilimleri üstün tutup, bu kültürün sanatının en parlak çağını Helenistik dönemde görmesine karşın, Worringer, olgun bir soyut eğilimi gösteren dipylon stilini, natüralist eğilime üstün tutar.

<sup>243</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.76.

Bu aşamada Klasik Grek süsleme sanatı ile Mısır süsleme sanatını karşılaştıran Worringer, Mısır sanatında geometrik kanunluluk, Grek sanatında ise organik kanunluluk görür. Grek sanatının bu organik kanunluluğu, hiçbir şekilde bir doğa taklidi olarak görülemez. Ancak geometrik kanunluluk, varlığını yalnız soyutlama içtepisine borçlu iken; organik kanunluluk, özdeşleyim ihtiyacının koşullarına bir geçiş sağlar. Worringer bu iki kanunluluk arasındaki farkın, en açık şekilde, Grek süslemesinde kullanılan *dalga çizgisinde* belirleneceğini söyler. Hiçbir zaman geometrik bir katılık içinde gerçekleşmemiş olan bu Grek dalga çizgisi, bir hareket güdüsünü gösterir. Ancak bu dalga hareketi düzenli ve kanunlu bir harekettir ve bu bakımdan daima soyutlama ihtiyacını karşılar. Yine de bu kanunluluk, gösterdiği düzenli hareket güdüsü bakımından organik bir kanunluluktur ve böylece özdeşleyim içtepisine bağlanır<sup>244</sup>.

Worringer Grek süsleme sanatının *dal kıvrımı* motifi ile *spiriral* biçimi arasında görülen ilgiyi de şöyle açıklar: “Bütün öbür süslemeler için kabul ettiğimiz bir gelişme sürecine uyarak, doğal olarak spiral’de kaynakça salt geometrik bir süsleme görmeye eğilimliyiz; bu salt geometrik süsleme, Grek sanatında gitgide geometrik karakterini yitirir ve sonunda dal kıvrımına yaklaşır<sup>245</sup>.” Worringer Grek süsleme sanatındaki akantus bitki motifi için de yine aynı değerlendirmeyi yapar ve konuyla ilgili daha çok Riegl’in görüşlerini aktarır. Riegl’a göre plastik bir kabartma biçimindeki akantus bitki motifi, palmet süsleme biçiminin doğallaştırılarak bir bitki türüne yaklaştırılması ile olmuştur<sup>246</sup>.

Bu örnekler aslında bütün bir Grek sanat isteminin temel çizgisini özetler niteliktedir. Grek sanat gelişimi, varlığını yalnız soyutlama içtepisine borçlu olan salt çizgisel-geometrik biçimler ile başlamış, devamında organik varlıklarla bir ilgi içinde olsa bile yine soyutlama içtepisinin çizgisel-geometrik stili ile biçimlenmiş figürleri dâhil etmiş, zamanla özdeşleyim içtepisinin bu geometrik çizgi ve figürleri ele geçirip onlara organik harekete özgü bir canlılık kandırmasıyla biçimler doğallaşır natüralizme yaklaşmıştır. Mısır sanatında bulunmayan bu natüralizm ve soyutlama birlikteliği, Grek sanatının olağanüstü mutlu bir dönemini anlatır. Çünkü burada hem

---

<sup>244</sup> a.g.e., s.76-77.

<sup>245</sup> a.g.e., s.78.

<sup>246</sup> a.g.e., s.79.

soyutlama hem de özdeşleyim ihtiyacının iç içe geçmiş bir tatmini söz konusudur. Ancak bu birliktelik zamanla natüralizmin egemenliği ile son bulur.

Worringer süsleme sanatı çerçevesinde son olarak, Ortaçağ Doğu sanatında büyük bir rol oynamış *arabesk* süsleme biçimine değinir ve bu biçim ile Grek dal kıvrımı motifi arasında pek çok araştırmacı tarafından bir ilgi görüldüğünü belirtir. Worringer'in bu şekilde söylemek istediği sonuç, bu İslam süslemesinin de, soyutlama ve özdeşleyim arasındaki bir birlikteliği dile getirdiğidir. Ancak Grek süslemesinde natüralizmin ağır basmasına karşılık, İslam arabesk süslemesinde soyut üslûp ağır basmaktadır<sup>247</sup>.

Sanat tarihi araştırmalarında sık sık başvurulan arabesk terimi sözlüklerde, Arap tarzında yapılan süsleme; girift dal ve şekillerden ibaret süsleme; öğeleri birbirine girişik olan bezeme tarzına Avrupalılarca verilen isim olarak tanımlanmaktadır. Terimi ilk kez kullanan Avrupalı yazarlar, İslam topluluğunun bir üyesi olan Arap kaviminin adından yola çıkarak, İslam süslemelerinin hemen bütününe arabesk adını vermişler ve zamanla türlü anlam değişiklikleri geçiren bu terimde, en sonunda 'karmaşık, girift süsleme' anlamı öne çıkmıştır. Arabeskin günümüzdeki anlamı, stilize bitki motifleri ve geometrik geçmelerle tuhaf bir düzenlemenin karmaşık ve dopdolu bir şekil almasıdır<sup>248</sup>.

Worringer bölümün sonunda, süsleme sanatının bütün bir gelişimini ana çizgileri ile özetleyen Riegl'in görüşlerine yer verir. Buna göre Mısır'da bitki süslemesinin çıkış noktası geometrik spiraldir; burada çiçek motifleri ise sadece önemsiz köşeleri doldurmak için kullanılmıştır. Grekler ise bu biçimlerden canlı dal kıvrımlarını meydana getirmişler ve natüralizme yönelmişlerdir. İslam sanatında ise Doğu soyutlama ruhu, dal kıvrımlarını geometrik bir kanunluluk içine sokma çabasıyla yeniden kendini gösterir<sup>249</sup>.

<sup>247</sup> a.g.e., s.79-80.

<sup>248</sup> Mülayim, Selçuk; "Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi" *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi II*, İzmir, 1983, s.63-79.

<sup>249</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.80.

### 3.4. Soyutlama ve Özdeşleyim Görüş Açısından Mimarlık ve Heykeltçilikten Seçilmiş Örnekler

Worringer bir önceki bölümde Grek süsleme sanatını değerlendirirken, natüralist eğilimlerin daha ağır basmasına rağmen, Klasik Grek süsleme sanatını, soyutlama ve özdeşleyim içtepilerinin birlikteliğinden meydana gelmesinden dolayı, “olağanüstü mutlu bir denkleşme” diye nitelemişti. Söz konusu denkleşmede Worringer, natüralist eğilimleri Miken stiline, soyut eğilimleri ise dipylon stiline dayandırırken, Miken uygarlığının sanat isteminde özdeşleyim içtepisinin, dipylon stilinin bulunduğu Grek süsleme sanatının Geometrik döneminde ise soyutlama içtepisinin baskınlığını söylemiş oluyor. Çünkü bir ulusun sanat ürünleri, o ulusun sanat isteminin karakterini taşır. O halde süsleme sanatı gelişiminin incelenmesinde çizilen tablo, diğer sanat türlerinin gelişimi ile de örtüşmeli ki, Worringer’in temel iddiası olan, soyutlama içtepisinden kalkan sanatsal yaratımın stil denen soyut üslubu, özdeşleyim içtepisinden kalkan sanatsal yaratımın ise natüralist üslubu doğurduğu tezi tutarlılığını korusun.

Nitekim Worringer’in bölümün başında yaptığı şu açıklama da, yukarıdaki düşüncemizi onaylar niteliktedir: “Bir ulusun mutlak sanat isteminde doğrudan doğruya onun psişik yetisinin tortusunu gördüğümüze göre, süsleme örneğinde elde ettiğimiz tanımlı prensipçe, hiç çekinmeden öbür sanat dallarına da aktarabiliriz. Veya daha iyi söylersek, süsleme sanatını çözümlerken bulmuş olduğumuz sanat istemini, öbür sanat türlerinin de doğruladığını görebiliriz<sup>250</sup>.”

Buna göre bir ulusun süsleme sanatındaki istemin, hangi psişik ihtiyacın itkisi ile biçimlendiği belirlendikten sonra, aynı ulusun aynı dönemdeki diğer sanat dallarının incelenmesinde de, süsleme sanatında bulunan içtepi ile aynı içtepinin bulunduğu görülecektir. Worringer, süsleme sanatı çerçevesinde daha çok Mısır ve Grek sanatını incelerken, bu ulusların sanat istemlerinde görülen içtepinin, başlangıçta aynı olmasına rağmen, Grek sanat isteminin gelişiminde ayırt edici bir özellik gösterir. Bu özellik, özdeşleyim içtepisinin, soyut biçimleri ele geçirmesi şeklindedir. Mısırlılar, bütün eski uygar toplumlar arasında, soyutlama içtepisini en güçlü biçimde gerçekleştirmiş olan sanatı bize gösterirken; Grek sanat gelişimi, salt

<sup>250</sup> a.g.e., s.83.

çizgisel-geometrik biçimler ile başlamış, devamında organik varlıklarla bir ilgi içinde olsa bile yine soyutlama içtepesinin çizgisel-geometrik stili ile biçimlenmiş figürleri dâhil etmiş, ancak zamanla özdeşleyim içtepesinin bu geometrik çizgi ve figürleri ele geçirip, onlara organik harekete özgü bir canlılık kandırmasıyla, biçimler doğallaşp natüralizme yaklaşmıştır.

Worringer'e göre, Greklerde sanatsal yaratımın başında gelen soyutlama yetisinin, kısa zamanda organik olandan duyulan sevinç ile geri itilip, sonunda tamamen bastırılması, genel olarak diğer uluslar için de geçerlidir<sup>251</sup>. Burada organik olandan duyulan sevinç sözü ile, doğaya karşı duyulan bir güven ve doğa ile birlikteliğin insanda yarattığı huzur duygusunu anlıyoruz. Doğa ile yaşanan böyle bir sempati ilgisi de, natüralizm hâkimiyetindeki bir sanat gelişimini gösterir. Ancak ulusların özdeşleyim içtepesi ile yönlenen sanat istemleri, zamanla soyutlama içtepesinin egemenliği ile yeniden yön değiştirir. İşte Worringer'in bu bölümdeki araştırmalarının asıl amacı da, ulusların sanat istemlerindeki bu değişimin nasıl gerçekleştiğini göstermektir.

Worringer'in dile getirdiği şekliyle, bu bölümde "bizim araştırmamız, soyut prensibin, buna rağmen, özellikle çağın başında nasıl kuvvetle dile geldiğini göstermekle yetinebilir<sup>252</sup>." Ancak bundan evvel yapılması gereken çalışma, sanatsal yaratımın başında bulunan soyut sanat isteminin, özdeşleyim içtepesinin doğallaştırıcı etkisi ile natüralizme doğru nasıl evrildiğini, süsleme sanatı açısından değerlendirildiği gibi, mimarlık ve heykeltçilik açısından da değerlendirmektir.

Worringer, Arkaik Dönem Grek sanatının, hâlâ açık olarak soyut eğilimlerin hâkimiyeti altında olduğunu söyler. Ancak sonraki dönemlerde, Grek sanat yetisinin, bu soyut eğilimlerin hâkimiyetinden kendini sıyrıp, asıl Grek sanat istemine nasıl vardığını çözümlmek için, Worringer, derin bir araştırmaya ihtiyaç olduğu görüşündedir<sup>253</sup>.

Bir önceki bölümde yapılan açıklamalardan hatırlanacaktır ki, Yunan sanatı genel hatlarıyla, Protogeometrik ve Geometrik Dönem, Oryantalizan Dönem, Arkaik Dönem, Klasik Dönem ve Helenistik Dönem olmak üzere 5 dönemde incelenir.

<sup>251</sup> a.g.e., s.83.

<sup>252</sup> a.y.

<sup>253</sup> a.g.e., s.84.



Worringer'in de belirttiği üzere, Arkaik dönem süslemelerinde hâlâ kendini gösteren soyut eğilimler, zamanla azalmaya devam ederek, Helenistik döneme gelindiğinde yerini tamamen natüralizme bırakmıştır. Yunan heykel ve mimari incelemeleri ise, genel olarak Arkaik, Klasik ve Helenistik dönem olmak üzere birbiri izleyen bu 3 ana dönem çerçevesinde yapılır. “Arkaik dönem heykel sanatında tanrılar için yapılan heykeller ön planda iken ve tanrılar yüceltilirken, Klasik dönem sanatında toplumların başarısı ile tanrılar ve insanlar aynı friz içinde betimlenerek, toplumlar ön plana çıkartılmış, Hellenistik sanat ise daha özele inerek insanı çalışmış ve yaşamın merkezine tanrı ya da toplum değil tanrılaştırılan insanı oturtmuştur<sup>254</sup>.”

### 3.4.1. Mimarlık Örnekleri

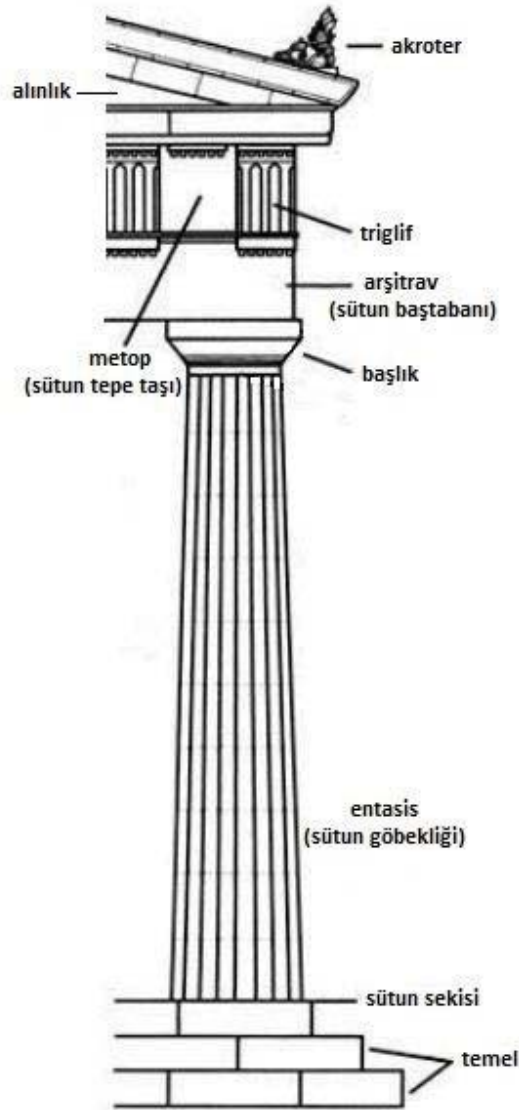
Grek sanatının soyut eğilimlerin hâkimiyetinden kendini sıyrıp nasıl natüralizme evrildiği sorusunu Worringer, ilkin mimarlıktan aldığı bir örnekle aydınlatmayı dener. Bu örnek, Dor ve İon tapınakları arasındaki bir karşılaştırmadır ve karşılaştırmaya göre “Dor tapınağı, tamamen soyuta yönelen sanat isteminin bir ürünü olarak kendini gösterir. Onun içyapısı, böyle bir ifade kullanmaya iznimiz varsa, salt geometrik veya daha çok stereometrik, ifadeden yoksun bir kanunluluğa dayanır [...] Bu soyut iç-yapı ona o ağırbaşlı hantallığı, basıklığı, cansızlığı, onun erişilemez ihtişamını meydana getiren maddenin büyüü içindeki değişmez duruşunu sağlar. Yalnız ayrıntılarda bu soyut yetiyi, gelecekteki gelişmeyi şimdiden haber veren organik eğilimler zayıflatır<sup>255</sup>.”

Bu açıklamaya göre Dor düzeni, soyut sanat istemi ile inşa edilmiş olmakla kalmayıp, hacim ve boyut hesaplamalarını içeren uzay geometri bilgisi tarafından üretilmiş (stereometrik) bir kanunluluğa dayanır. Ancak bu Dor tapınaklarının bazı ayrıntıları, canlılık eğilimi içermeleri bakımından, sahip olduğu soyut, katı kanunluluğu zayıflatır. Worringer bu ayrıntıları ayrıca, geleceğin natüralist düzeninin habercisi olarak görür.

<sup>254</sup> Nağış, Murat; *Helenistik Dönem Rhodos Heykeltraşlığı ve Batı Anadolu ile İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2007, s.1.

<sup>255</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.84.

Worringer, Dor düzeninin soyut kanunluluğunu zayıflatan ayrıntılarını, “doğru ve eğri çizgilerin değişmesi, eğriler, yatay kirişlerdeki hafif şişkinlikler, sütun gövdesinin hafif şişkinliği (entasis) ve küçülmesi, dış sütunların iç sütun olmaya doğru hafif eğilimi, köşe bölümünün darlaştırılması ve triglyphe<sup>256</sup>lerin duruşundaki düzen<sup>257</sup>” olarak açıklar.



Resim 17: Dor Düzeni

<sup>256</sup> Üç oluklu ve dört köşeli pervaz altı tezyinatı.

<sup>257</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim.*, s.84.

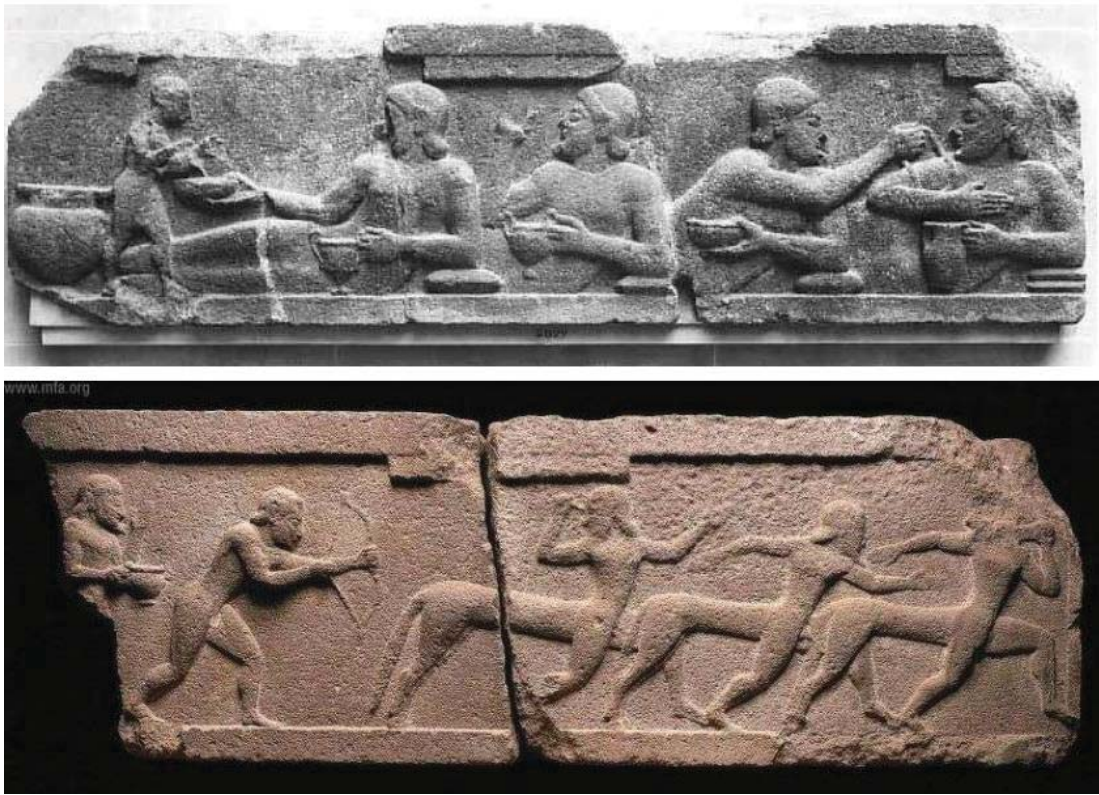


Resim 18: Dor Düzeni, Athena Tapınağı, Assos, M.Ö.6.yy (Arkaik Dönem)



Resim 19: Dor Düzeni, Athena Tapınağı, Assos, M.Ö.6.yy (Arkaik Dönem)

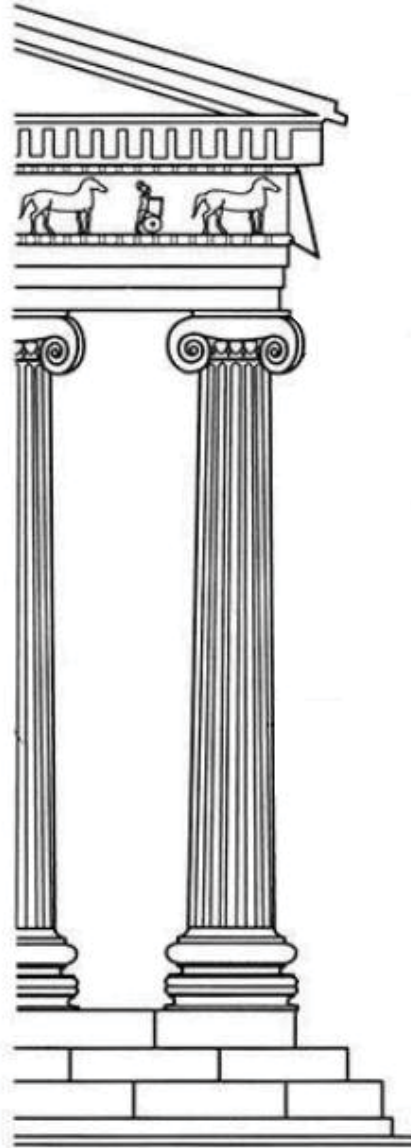
Worringer'in, Dor sütun düzenindeki bazı ayrıntıların, söz konusu tapınakların katı, soyut kanunluluğunu nasıl zayıflattığını belirtmesinin yanında, Dor tapınaklarındaki sütun tepe taşı ve sütun baştabanlarındaki kabartmaların, içerdiği geometrik düzenlilikle beraber, taşıdığı canlılık da dikkat çekicidir. Bu kabartmalarda gördüğümüz sanat isteminin karakteri, Arkaik dönem süsleme sanatı ile de tutarlılık gösterir.



Resim 20: Athena Tapınağı sütun baştabanı kabartmaları



Worringer organik olana doğru bir geçişin İon tapınağında tam olarak gerçekleştiğini söyler. Dor tapınağının ağırbaşlı, insanî varoluştan uzak soyutlamasıyla, insanı ezen anıtsallığı artık İon tapınağında görülmez. İon tapınağı bütün görkemliliğine rağmen insana, insanî olana daha yakındır. Dor tapınağının hantallığı ve katılığı kırılmış; orantılar doğal orantılara yaklaşmış; sütunlar incelmış ve yükselmiş; biçimler hayatla dolmuştur<sup>258</sup>.



Resim 21: İon Düzeni

<sup>258</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*., s.85.



Resim 22: İon düzeni, Athena Nike, Atina, M.Ö.424 (Klasik Dönem)



Resim 23: İon düzeni, Athena Nike, Atina, M.Ö.424 (Klasik Dönem)



Worringer sanat tarihi incelemelerinde, mimarlık gelişimi açısından bakan görüşün, henüz ender olduğunu belirtirken, Alman tarihçi Karl Gotthard Lamprecht'in (1856-1915) de, mimarlıktaki sanat öğelerini önemli görmediğine değinir. Lamprecht'e göre mimarlıktaki süslemeler, estetik gelişmenin belli bir aşamasının psikolojik özelliklerini belirleyen bir anlam taşımaz<sup>259</sup>. Worringer ise bir ulusun sanat istemini görme fırsatını, diğer sanat dallarında olduğu kadar, mimarlığın gelişiminde de bulur.

### 3.4.2. Heykelcilik Örnekleri

Worringer çalışmasında heykel sanatından örneklere geçerken, ilk aşamada, görünüşte paradoks gibi gelen şöyle bir görüş noktasından söz eder: Sanatsal yaratımın çıkış noktası olarak bulunan soyutlama içtepisi, yani eski ulusların sanat istemi, bu ulusları, sanat tasvirinde maddi bireylilik içinde yüzeye yaklaşılmaya zorlar<sup>260</sup>. Daha önce yapılan açıklamalardan hatırlanacaktır ki, soyutlama içtepisinin, mutlak değere yaklaşma isteğini gerçekleştirme olanağından biri, nesnelere görelilik sağlayan uzay tasvirinin ve sübjektif algıların ortadan kaldırılmasıyla, maddi bireyliğe erişme imkânıdır. Bunun için de ilk olarak, sanatsal yaratımda derinlik algısının ortadan kaldırılması gerekir. Oysa heykel sanatı, biçimsel koşulları gereği, soyut sanat istemi ile görünüşte tutarsız bir sanat türü olarak bulunmaktadır.

Worringer bu durumu şöyle anlatır: “Dış durum ve şartların bir heykel tasviri istediği yerde, bir takım direnmelerle karşılaşılır; bu direnmelerin, bu istekle meydana geldiği gibi aşılması gerekir; şu halde, doğallığı gereği, bir yüzey tasvirine götürmesi lâzım gelen sanat istemi prensipleri, buna rağmen, bu direnmeye rağmen gerçekleşmelidir<sup>261</sup>.”

Buna göre soyutlama içtepisinin hâkimiyeti altında bulunan eski uygar toplumlarda, bir heykel tasvir etme isteği duyulduğu yerde, bu istek, sahip olunan genel soyut sanat istemi tarafından bir engelleme ile karşılaşılır. Ancak soyutlama içtepisinin koşulları gereği gerçekleşen bu engellemeye rağmen, heykel tasviri isteği

<sup>259</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*., s.86.

<sup>260</sup> a.y.

<sup>261</sup> a.g.e., s.87.

kendini gerçekleştirir. İşte çalışmanın şimdiki basamağı da, bu engellemeye rağmen, heykel tasviri isteğinin, soyutlama içtepisinden hareketle nasıl gerçekleştirildiği üzerine bir inceleme olarak bulunur.

Bu basamakta ilk olarak ölümsüzleştirme kavramı ile karşılaşırız. Yine daha önce yapılan açıklamalardan hatırlanacağı gibi, soyutlama içtepisinin, mutlak değere yaklaşma isteğini gerçekleştirme olanağından bir diğeri de, soyut kristal biçimlere yaklaşılarak, objeyi göreliliğinden kurtarma ve onu ölümsüzleştirme imkânıdır. O halde heykel tasvirinin, tıpkı doğadaki diğeri göreliliği nesnelere gibi olmasına neden olan üç boyutluluğu, onun ölümsüzleştirilmiş bir tasvir olmasıyla telafi edilebilir mi? Worringer'e göre bir heykel, "aslında, taşta ölümsüzleştirilmek istenen onun doğal örneği gibi, aynı şekilde dünya tablosu içinde yitik ve keyfi olarak bulunur"<sup>262</sup>.

Heykel tasvirinin soyutlama içtepisinin engellemelerine rağmen yine soyutlama içtepisinden kalkarak nasıl gerçekleştirildiğinin cevabı, Worringer'in yukarıdaki olumsuz cevabına rağmen, aslında, yine de soyut ölümsüzleştirme eğilimleri ile ilişkilidir. Ancak bu ölümsüzleştirmeye, bir doğal örneği, yok edilemeyen bir maddeye basit olarak aktarmak yoluyla değil, başka bir yolla ulaşılır<sup>263</sup>. Peki Worringer'e göre bu yol nedir?

Soyutlama içtepisinin heykel tasviri üzerindeki ölümsüzleştirme eğilimlerinden ilki, maddenin bütünlüğünü sağlamaktır. Maddenin bütünlüğünü sağlamak da, maddenin öğelere ayrılmayan bir bağlam içinde, bir birlik izlenimini mümkün olduğu kadar vermek ile olur. Worringer, heykel tasvirinin bu ölümsüzleştirme kanununu, ilk Arkaik heykeller ile örnekler ve bu dönem heykellerinde, kolların sıkı sıkıya bedene yapıştığını ve yüzeyin herhangi bir parçalanmasından mümkün olduğunca kaçınıldığını söyler<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> a.g.e., s.88.

<sup>263</sup> a.y.

<sup>264</sup> a.y.



Resim 24: Auxerre (Genç Kadın) Heykeli, M.Ö.650-625 (Arkaik Dönem)

Resim 25: Kourous (Genç Erkek) Heykeli, M.Ö.590-580 (Arkaik Dönem)

Arkaik dönem heykelleri bir insanın ideal tipini biçimlendirir. Geniş omuzları, şişkin göğsü, ince beli, düz kalçası ve koşucu bacakları ile çevik insan tipinin özellikleri görülür. Yunan arkaik heykellerinde her parça kişi özelliğinden uzaklaştırılmıştır. Söz gelimi heykel başları detaylandırılmamış ve belli bir yüz ifadesi biçimlendirilmemiştir. Arkaik üslupta vücut blok halinde geometrik bir kitle olarak biçimlendirilmiştir<sup>265</sup>.

<sup>265</sup> Turani; *Dünya Sanat Tarihi*, 2000.

Tüm bu tek tipleştirme, idealize etme ve maddenin mümkün olduğunca birbirinden ayrılamaz öğeler biçiminde işlenmesi ile birlik izleniminin verilmesi, soyutlama içtepesinin, heykel tasvirindeki objeleşmesidir.

Worringer, materyalist sanat görüşünün, bu dönemdeki heykellerde, kolların sıkıca bedene yapıştırılması gibi bir madde bütünlüğü bulunma nedenini, sanatçının maddeyi işlemedeki yetenek eksikliği olarak açıkladığını söyler ve bu düşüneyi saçma bulur. Böyle bir iddianın çürüklüğünü göstermek amacıyla da Mısır sanatına değinir. Mısır heykelleri, Arkaik dönem Yunan heykelleri gibi, sert bir biçim bölünmezliği stili gösterir. Ancak Worringer bu aşamada Riegl'dan yaptığı bir alıntı ile Mısırlıların, teknik yetenekte, yani hammaddeye egemen olmada, tüm toplumlardan üstün olduğunu söyler<sup>266</sup>. O halde geometrik bir biçim bölünmezliği gösteren bu heykeller, herhangi bir yetenek eksikliği düşüncesi ile açıklanamazlar.

Buraya kadar, soyutlama içtepesinin heykel tasviri üzerindeki eğilimlerinden ilkinin, maddenin bütünlüğünü sağlamak olduğunu söyledik. Worringer soyutlama içtepesinin heykel tasviri üzerindeki diğer isteğini belirtmeden hemen önce ise, Fransız sanat tarihçisi ve arkeolog Maxime Collignon'dan (1849-1917) şöyle bir alıntı yapar: “İlk Tanrı sembolleri, anikonik denem tasvirler, isterse onlar odun veya taştan yapılmış olsunlar, sadece geometrik biçimdedirler ve birkaç basit tipe indirgenebilirler. Gelişme süreci içinde ilk Grek heykellerinin, kendilerinden meydana gelmiş olduğu temel elemanlar bu çeşittendi. Henüz arkaik heykelde ve topraktan yapılmış kült armağanlarında bu geometrik biçim kendini duyurur. [...] Gerçekliğin taklidinin, içine konuldukları doğayla bağlılık içinde bulunan, hareket eden ve eylemde bulunan canlıların tasvirinin değil de, tersine belli bir şeyi soyutlamanın, hareketsiz, donmuş, soğuk ve etkilenemez bir duruma getirmenin, yine inorganik başka bir doğa içinde yeniden bir yaratmanın bilincine varılır varılmaz, kübik formlar içindeki güçlü kavrayış, bu anıtsal çabalamanın ilk belirtisi olur<sup>267</sup>.”

Collignon'dan yapılan bu alıntı, Worringer'in, sanatsal yaratımın başında salt geometrik soyutlamanın bulunduğu iddiasını desteklemekle birlikte, soyutlama içtepesinin heykel tasviri üzerindeki diğer isteğini anlamak adına da önemli bir tespittir. Buna göre soyutlama içtepesinin heykel tasvirindeki diğer çabası, biçimi,

<sup>266</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.89-90.

<sup>267</sup> a.g.e., s.90-92.

organik doğa ile ilgisinden koparıp, inorganik bir kanunlulukla, kübik formlar içinde, zaman dışı bir dünyaya yükselterek ölümsüz kılmaktır.

Worringer, Greklerin, bu güçlü kübik anlayışı hızlıca terk edip, soyut kanunluluğu, organik kanunlulukla; ölü geometrik biçimleri, canlı doğanın ritmiyle zayıflattıklarını söyler. Çünkü onların, mutluluğu doğa ile olan birlikteliklerinde bulan içtepileri, onlara bu yolu gösterir<sup>268</sup>. Greklerin süsleme sanatı gelişiminde gördüğümüz, özdeşleyim içtepisinin soyut figürleri ele geçirerek onlara doğaya özgü bir canlılık kazandırması, o halde, heykel sanatı gelişimi için de geçerlidir.

Worringer'in heykel sanatına dair şimdiye dek belirttiği temel noktaları bir arada tekrarlayacak olursak; heykelin üçboyutlu yapısı gereği, başlangıçta paradoks gibi görünen durum, yani soyutlama içtepisinin uzay tasvirini ortadan kaldırma buyruğuna rağmen yine soyutlama içtepisinden kalkarak bir heykel tasvirinin gerçekleşmesi, iki türlü kanunlulukla olur. Birincisi, maddenin mümkün olduğunca bütünlüğünün sağlanması yani maddenin birbirinden ayrılamaz ögeler biçiminde işlenip bir birlik izlenimi verilerek idealize edilmesiyle ölümsüzleştirilmesidir. İkincisi ise, organik doğa ile ilgisinden tamamen koparılan biçimin, kübik bir form içinde, zaman dışı inorganik bir dünyaya yükselterek ölümsüzleştirilmesidir. Bu her iki stil kanunu da, heykel sanatının en başında bulunur ve sanatın gelişimi içerisinde soyutlama içtepisinin bulunduğu yerde, heykel sanatını farklı ölçülerde belirler.

Şimdi Worringer, soyutlama içtepisinin heykel tasviri üzerindeki üçüncü bir isteminden söz eder ve bu istemin sadece, sanat istemi tamamen soyutlama prensibine bağlı uluslarda gerçekleşebileceğini söyler. Bu istem, kübik olana yüzey etkisi yaptırmak, yani maddeyi öyle bir işlemek ki, yapıta bakanda üçboyutlu bir gerçeklik izlenimi değil, bir yüzey tasviri izlenimi yaratmaktır<sup>269</sup>. Worringer konuyla ilgili bir açıklama için, Alman heykeltıraş Adolf von Hildebrand'ın (1847-1921) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*<sup>270</sup> adlı yapıtından şöyle bir alıntı yapar: “Bir plastik figür, ilk planda kübik bir şeymiş gibi görüldüğü sürece, henüz şekillenmesinin başlangıç basamağındadır; ancak, kübik olmasına rağmen yüzeysel

<sup>268</sup> a.g.e., s.92.

<sup>269</sup> a.g.e., s.93-94.

<sup>270</sup> Hildebrand, Adolf von; *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz & Mündel, Strassburg, 1893.

bir şeymiş gibi etki yaparsa, bir sanat biçimi elde eder. Bizim kübik izlenimlerimizin bu relief kavrayışının tutarlı olarak gerçekleştirilmesiyle, ancak tasvir bir büyüklük kazanır ve bizim sanat eserinden duyduğumuz gizemli hoşlanma da yalnız buna dayanır<sup>271</sup>.”



Resim 26: Adolf von Hildebrand, Sonbahar, 1888

<sup>271</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.94.



Worringer bu prensibin en kesin olarak Mısırlılarda uygulandığını söyler ve konu ile ilgili olarak Mısır piramidini örneklendirir. Piramit, arkitektonik yani mimari bir biçim olduğu kadar, bir anıt olarak da görülür. Kullanılma amacıyla mezar odası olan bu kübik şekil, aynı zamanda, bakanda yücelik etkisi yapan bir anıttır. Bu anıt biçim, Worringer'e göre en güçlü maddi bireyliği ve birlik izlenimini yapmak için bulunmuştur<sup>272</sup>. Bu dev anıtlar, aslında, tanrı Ra'ya ulaşmak adına, ölünce onun yanında yer alacağını ümit etmiş firavunlar tarafından yaptırılmış ve bugün bile insanı hayrete düşüren bir bilgelik ile inşa edilmişlerdir. Bu piramitlerin her biri piramit metinlerinde de belirtildiği üzere göğe doğru, tanrı Ra'ya doğru yükselen merdivenlerdir ve şekil olarak da bir bulutun arkasından yayılan güneş ışınlarını hatırlatmaktadırlar<sup>273</sup>.

Worringer, soyutlama içtepsinin üçüncü eğilimi olan, kübik olana yüzey izlemi yaptırmak prensibinin, en kesin olarak Mısırlılarda uygulandığı iddiasını desteklemek üzere, Riegl'dan, piramit biçimini açıklayan şu alıntıyı yapar: “Eski Mısırlıların mimarî ideali piramit mezar tipinde en salt bir şekilde dile gelmiştir. Seyirci, dört cephenin her birinin karşısına geçer, gözleri daima yalnız ikizkenar üçgenin birlikli yüzeyini algılar; bu ikizkenar üçgeni sert bir şekilde sınırlayan kenarlar, kendi arkasında derinliğin sınırlandığını hiçbir şekilde hatırlatmaz [...]”<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> a.g.e., s.94.

<sup>273</sup> Kurhan, Mürüvvet; “Eski İmparatorluk devrinde Tanrı Re”, *Bellekten*, cilt.LVII, sayı.218, TTK, 1993, s.18.

<sup>274</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.95.



Resim 27: Gize Piramitleri

Worringer'in, soyut prensibin en kesin olarak Mısırlılarda uygulandığını söylemesi ve bu iddiasını Mısır piramidi ile örneklendirmesi, soyutlama içtepesinin, üçboyutlu madde biçimlendirmedeki eğilimleri göz önüne alındığında, kendiliğinden anlaşılır. Maddenin bütünlüğünün sağlanması, sert geometrik bir kanunluluk ve son olarak kübik olana bir yüzey görünümü vermek; buraya kadar belirtilen bu üç temel eğilim, kendini en salt şekilde piramit biçiminde gösterir.

### 3.4.3. Bizans Sanatı

Worringer Bizans sanatı örneklerine geçerken, amacının, buradan kalkarak Kuzey Ortaçağ sanatına gitmek olduğunu belirtir. Çünkü Worringer, Kuzey Ortaçağ sanatını oluşturan öğeleri görebilmek için, İsa'dan sonraki ilk bin yılın sanat istemini anlamının zorunlu olduğunu düşünür. Bu çağın sanat istemini en açık şekilde temsil eden sanat da Bizans sanatıdır. Worringer Bizans sanatının meydana gelişi ve tarihsel gelişimi hakkında birbirinden büyük ölçüde ayrılan görüşlerin olduğunu belirtirken, ilk aşamada bu sanatın, Antik ve Hristiyan sanatının evrensel bir varisi olarak ortaya çıktığını söyler<sup>275</sup>.

<sup>275</sup> a.g.e., s.97.

Bizans medeniyetinin, eski Yunan kültürünün hâkim olduğu Doğu Akdeniz çevresinde, Roma kültürünün mirası ile Hristiyan inancının kaynaşması sonucunda, yerli medeniyetlerden de kalıntıları alarak meydana geldiği göz önüne alındığında, bu medeniyetin sanatsal gelişimi hakkındaki görüşlerin birbirinden farklılık göstereceği de anlaşılır olacaktır. Bizans sanatı, eski Yunan ve Roma sanatlarından köklerini almakla beraber, sahip olduğu toprakların eski sanat geleneklerine de ilgisiz kalmamıştır. Bu bakımdan Bizans sanatı bazı bölgelerde değişik karakterde eserler vermiştir<sup>276</sup>.

Worringer konuyla ilgili olarak ilkin Riegl'in görüşlerine değinir. Riegl, Bizans sanatını, Doğu'dan gelen göçlerin (Kavimler Göçü) etkisiyle ortaya çıkan bir süreç olarak değil de, Antik sanatın mantıksal bir gelişim evresi ve zorunlu bir geçit olarak değerlendirir. Riegl'in açıklamalarına göre Bizans sanatı figürleri, tamamen canlılıktan yoksun değilse de, kaba, hareketsiz ve sert simetrik bir kompozisyon içinde dile gelmişlerdir. Worringer de aynı şekilde Bizans sanatının soyut bir yapıda olduğunu, ancak Antikite'den miras kalan ayrıntıların kullanılmasıyla bu soyut yapının saklandığını, öte yandan bu soyut yapının, Bizans sanatının Antik sanattan farkını açık şekilde ortaya koyacak kadar güçlü olduğunu söyler. Worringer Riegl'dan farklı olarak bu soyut eğilimin, Roma dünyasına Hristiyanlık yoluyla gelen ruh ile ilgili olduğunu söyler ve Hristiyanlığın, ruhu bakımından Doğu-Semitik (Yahudi) kaynaklı olduğunu ve buna göre de Doğu'da egemen olan soyut sanat istemini taşıması gerektiğini belirtir. Yani Bizans sanatı, bütün Grek gelişmesiyle birlikte eski Hristiyan sanatı öğelerini de içine alır ve onları bir sanat bütünlüğü meydana getirmek üzere işler. Worringer'e göre bu bütünlük içerisindeki öğelerden herhangi birinin bir diğerini tamamen baskı altına alması değil de, daha çok Antik sanat gelişiminin en son uzantılarının mantıksal olarak burada son bulması söz konusudur. Worringer, Bizans sanatı gelişme tarihini, İslâmın güçlü etkisi ile soyut öğelerin zaferiyle sona erinceye dek, Helenistik geleneğin natüralist etkisi ile Hristiyanlık ruhunun soyut etkisi arasında gelişen gidip gelmeler olarak niteler. Bütün bu süreçte sanat istemi gelişiminin de, sıçramalar ve çelişmeler biçiminde

<sup>276</sup> Eyice, Semavi; "Bizans Mimarisi", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1*, T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1988, s.45.

oluşunun, farklı kültürlerin temasa gelip karışmış olması durumu ile yeterince açıklandığını söyler<sup>277</sup>.

Bizans uygarlığının ve dolayısıyla da sanatının başlıca kaynakları olarak Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu, Hristiyanlık dini, Pers, Suriye, Filistin gibi Doğu uygarlıkları ve Anadolu'nun yerli uygarlıkları sayılabilir. Bunun yanında Bizans sanatının gelişim çizgisinde, İslam uygarlıklarının (Emevi, Abbasi, Selçuklu ve hatta Osmanlı), Kafkas uygarlıklarının (Ermeni, Gürcü), Uzakdoğu Asya uygarlıklarının (Hint, Çin) ve Avrupa'nın etkilerinden söz edilebilir<sup>278</sup>. Bu kadar çeşitli kültürel etkiler altındaki bir uygarlığın sanat isteminin, bütünüyle düzenli bir gelişim göstermesi de beklenemez.

Worringer Bizans sanatı gelişiminde, soyut eğilimlerin kendini ilk olarak Theodosius çağında (379-395) gösterdiğini, aynı gelişimin Justinianos çağında (527-565) da devam ettiğini, sonrasında ise, put ve resim düşmanlığı ile bütün alanlarda bir hareketsizliği beraberinde getiren yüzyılların geldiğini söyler<sup>279</sup>. Modern tarihçiler tarafından 330 ile 1453 yılları arasına tarihlenen Bizans uygarlığının evrim çizgisinde, Justinianos'a kadar olan dönem, henüz Romalı yanı ağır basan bir kültür özelliği gösterir ancak Justinianos ile birlikte sanat Helenistik çizgiden ayrılırken, Hristiyanlık da ön plana çıkmaya başlar<sup>280</sup>. Sonrasında yaşanan İkonoklast dönem (726-843) ise, ikona (tasvir) karşıtlığının bir devlet politikası olarak yaşandığı dönemi anlatır ve tasvir kırıci anlamına gelen ikonoklast teriminden de anlaşılacağı üzere bu dönemde, özellikle kiliselerde, sanatsal anlamda bir durgunluk söz konusudur<sup>281</sup>.

Worringer bu dönemin ardından Antik-Helenist eğilimlerin birdenbire canlandığını söyler ve Ayasofya Narteks mozaiklerini örnekler<sup>282</sup>. Worringer'in sözünü ettiği bu dönem, Bizans İmparatorluğu'nun Makedon Hanedanı tarafından

<sup>277</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.97-101.

<sup>278</sup> Kitzinger, Ernst; *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Cambridge, 1977.

<sup>279</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.101.

<sup>280</sup> Akyürek, Engin; "Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı", *Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.72.

<sup>281</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Köroğlu, Gülgün; *Bizans Sanatında İkonoklazma Dönemi*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1994.

<sup>282</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.101.

yönetildiği dönemdir (867-1056). Bu dönemde kiliselerin tekrar tasvirlerle bezenmesi ve yenilenmesiyle sanatçılar eski formlara bir geri dönüş yaşamışlardır<sup>283</sup>. 843 yılında ikona kırıcı hareketin sona ermesiyle başlayan bu kültürel ve sanatsal gelişim dönemi, aynı zamanda Makedon Rönesansı olarak adlandırılır<sup>284</sup>. Worringer'in örneklediği Ayasofya Narteks mozaiklerinin çoğu da, İkonoklast dönem sonrası bu yenileme çalışmalarına aittir<sup>285</sup>.



Resim 28: VI. Leon Mozaïği, Ayasofya Müzesi, 10.yy.

Worringer Makedon egemenliği döneminde natüralizmin yeniden çiçeklendiğini, öte yandan Doğu-soyut kaynaklı öğelerin çiçeklenmesinin de, Bizans'ın Komnen egemenliği altına girdiği dönemde gerçekleştiğini söyler<sup>286</sup>. Bizans'ın yönetiminde Makedon Hanedanı sonrası iktidar olan Komnenos Hanedanı dönemi (1081-1185) ile birlikte, Konstantinopolis artık bir Roma kenti değil, Bizans'lı bir Ortaçağ kentidir<sup>287</sup>.

<sup>283</sup> Mathews, Thomas F.; *The Art Of Byzantium: Between Antiquity And The Renaissance*, Calmann And King Ltd, London, 1998, p.60.

<sup>284</sup> Krautheimer, Richard; *Early Christian and Byzantine Architecture*, Yale University Press, London, 1986, p.331.

<sup>285</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Eyice, Semavi; *Ayasofya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1984.

<sup>286</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.102.

<sup>287</sup> Akyürek; *Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı*, s.72.





Resim 29: Komnenos'lar Mozaïği, Ayasofya Müzesi, 12.yy.

Worringer Bizans stilinin objektif olarak değerlendirilmesinde önemli bir gelişmeyi ilk kez Robert Vischer'de görmesi bakımından konu ile ilgili olarak Vischer'in açıklamalarına değinir. Bu açıklamalara göre, Bizans resim sanatının sonunda planimetrik<sup>288</sup> ve stereometrik bir dekorasyon şekline dönüşmesi, kuşkusuz bir sanat yozlaşmasıyla açıklanacaktır. Ancak şematik olan, bir bakıma ne yapacağını bilmez bir şaşkınlığın ve bilgisizliğin sonucu olan bir zorlama ise de, bir bakıma da özgür olarak istenen ve gerçekleştirilen bir şeydir<sup>289</sup>.

Vischer'in açıklamalarına göre Helenistik Yunan sanatına dayanan Roma sanat geleneğinin, farklı etkilerle Bizans'ta geometrik-soyut bir şekle bürünmesi, bir sanat yozlaşması olarak görülür ve Bizans sanatının şematik, cansız görünümü, tek yönlü bir değerlendirme ile, Bizans sanatına olumsuz bir özellik anlamı verir. Ancak bu geometrik-soyut öğelerin, objektif bir değerlendirme ile, hem bir zorunluluk, hem de bir istem sonucu olduğu görülecektir. Bu, Bizans uygarlığının din ve dünya görüşü özellikleri ile tutarlı, içtepesel olarak zorunlu bir sanat istemi, soyutlama istemidir.

<sup>288</sup> Bir yapının üç boyutlu ve mekânsal bir gerçeklik olarak değil, yalnızca iki boyutlu grafik düzeni açısından ele alınması.

<sup>289</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, s.103.



Nitekim Worringer, Vischer'in açıklamalarından şöyle bir çıkarımda bulunur ki, burada görülen eğilim bütün kapsamıyla soyut bir eğilim olup, bu eğilim, ölümsüzlük değerini engelleyen bir şey olarak kavradığı doğa varlığından ve üçboyutluluktan kaçınır. Worringer bu noktada, bir ulusun dini ve dünya görüşü ile sanat isteminin, aynı ruh halinin, aynı içtepinin eşdeğerli ifadeleri olduğu düşüncesini yineler. Buna göre bir ulusun sanat isteminin karakteri, o ulusun dini ve dünya görüşü özellikleri ile de bilinebilir<sup>290</sup>.

Ortaçağ kültürünün yüzü, Antik kültürün aksine, 'bu dünya'ya dönük değildir; zaman, mekân ve gerçeklikten soyutlanmıştır. Zaman sonsuzdur, mekân sınırsızdır ve gerçeklik doğanın sınırlarını aşmış, tinsel bir gerçekliktir. Buna bağlı olarak Bizans sanatı da, klasik sanatı özümsemiş ve yeni gereksinimlere göre biçimlenmiştir. Yani sanatı, üç boyutlu uzamdan, doğal ışık ve açık havadan, deneysel olarak algılanabilecek bir hacim ve ağırlık etkisinden, zaman ve yerin belli bir an ve yer olmasından uzaklaştırıp; zaman ve mekânı aşan veya sonsuzlaştıran, iki boyutlu ikonik bir biçime dönüştürmüştür<sup>291</sup>.

Worringer "Natüralizm ve Stil" bölümünde ortaya koyduğu, bir ulusun dini ve dünya görüşü ile sanat istemi arasındaki uygunluk ilişkisini, bu bölümde şu sözler ile yineler: "Sanat araştırması için bulduğumuz özdeşleyim ve soyutlamanın bu karşı karşıya konuşuna, din ve dünya görüşü tarihinde politeizm veya panteizm olarak nitelendirilen iç-dünya (immanens) ve monoteizm'e götüren dünya-üstü (transcendens) gibi iki kavram uyar<sup>292</sup>." Buna göre sanat isteminde özdeşleyim içtepisinin egemenliği bulunan bir ulusun dini ve dünya görüşü özellikleri için, politeizm veya panteizm gibi doğa ile bir güven ilgisi bulunan inanışlarda kendini gösteren içkinlik kavramı uygundur. Öte yandan, sanat isteminde soyutlama içtepisinin egemenliği bulunan bir ulusun dini ve dünya görüşü özellikleri için ise, tek tanrılı inanışlarda kendini gösteren aşkınlık kavramı uygundur.

Karşıtlık ilgisinde bulunan bu ulus tiplerinin ilki için Worringer Grekleri örnekler. Greklerin dünya görüşü, güven içinde kendini evrende mutlu ve evrenle bir duyma biçimindedir. Dini inanışlarında antropomorfist bir politeizm; sanat

<sup>290</sup> a.g.e., s.104-5.

<sup>291</sup> Akyürek; *Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı*, s.78-9.

<sup>292</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.105.

gelişimlerinde de özdeşleyim içtepisinin zahmetsizce egemenliği alması ile natüralist üslûp kendini gösterir. Worringer, din ve dünya görüşü tarihlerine aşkınlık kavramı uyar dediği uluslar için ise şöyle bir tespitte bulunur: “Bütün transcendent dinler, doğası gereği az veya çok açık olarak kurtuluş (necat) dinidirler; onlar, insan varlığının şartlılığından, görünüş dünyasının şartlılığından kurtulmayı arıyorlar. Bu *température d'âme*<sup>293</sup>’ın bütün sanat etkinliğini bir soyut sanat etkinliğine dönüştürdüğünü kanıtlamak için fazla söze lüzum var mı? Bu soyutlama içtepisi, görünüşleri akışı içinde hareketsiz noktalar, keyfilik içinde zorunluluklar, relativ olanın verdiği acı ve sıkıntıdan bir kurtuluş yaratma çabasından başka bir şey midir? Şu açıktır ki, dinle ilgili transcendent tasavvurlar ve sanatla ilgili soyutlama içtepisi, evren karşısında aynı psişik yetinin ifadeleridir<sup>294</sup>.”

Daha önce yapılan açıklamalardan hatırlanacaktır ki, sanatsal yaratımın başında bulunan soyutlama ihtiyacı, ilk tatminini, mutlak olana, mutlağın bilgisine ulaşmak ile sağlar. Sanatta bu durum kendini, zorunluluk ve kanunluluk değerinin en yetkin ifadesi olarak salt geometrik soyutlama biçiminde gösterir. Salt geometrik soyutlama, algılar dünyası ile olan her türlü bağın tamamen ortadan kaldırılması arzusuyladır ve bunu anlatır. Yani soyutlama ihtiyacı insanın doğada bir kanunluluk aramasından dolayı değil, huzur arzusuyla içtepisel olarak mutlak olanı aramasından dolayıdır. Dinler açısından bakıldığında, aşkın bir Tanrı inancına dayanan bütün dinler için temelde aynı durum geçerlidir. Burada mutlak, Tanrı’dır ve bu dünyanın sınırlılığında, göreliliğinden de, yine ancak mutlak olana ulaşmak ile kurtulunabilir. Worringer yukarıdaki açıklamasında, sanattaki soyut eğilimleri ve dinle ilgili aşkın tasarımları, insanın evren karşısında duyduğu aynı duyguya, aynı psişik yetiye bağlar. Soyutlama içtepisinin insanı sanatta soyut öğelere, dinde de aşkın tasarımlara götürmesi gibi, özdeşleyim içtepisi de insanı sanatta natüralist öğelere, dinde de içkin tasarımlara götürür.

Worringer, Doğu kaynaklı Hristiyanlık dininin, aşkın tasavvurlarıyla, Grek tanrılarının dünyasını parçaladığını söyler<sup>295</sup>. Bunun en iyi örneğini Bizans sanatı oluşturur. Roma topraklarındaki Helenistik düşünce ve sanat, Hristiyanlık ile birlikte

<sup>293</sup> Ruh sıcaklığı.

<sup>294</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim.*, s.106.

<sup>295</sup> a.g.e., s.107.

soyut bir eğilim içine girer. Bizans uygarlığı, özellikle Makedon Rönesansı olarak adlandırılan dönemde bilinçli olarak sanatta Helen geleneklerini korusa da, soyut eğilim devam eder ve Bizans'ın olgun çağında, İslâm dininin de etkisiyle, bu soyut eğilim sanatta egemen olur.

Worringer Bizans sanatı ile ilgili son olarak, derinlik yerine yüzey anlayışı, organik olanı bastırmak, geometrik bir kompozisyon gibi eski Mısır sanatının temel özelliklerinin, burada da bulunduğunu, ancak Bizans sanatının eski Mısır sanatından oldukça farklı görüldüğünü söyler. Worringer bu farkın nedenini, Bizans sanatını gelişiminin, Grek sanatı üzerinden geçmiş olması ile açıklar<sup>296</sup>. Buna göre her iki uygarlık da aynı içtepinin, soyutlama içtepisinin egemenliğinde olmasına rağmen, Bizans sanatı, Helenistik Yunan sanatına dayanan Roma geleneğinden gelmektedir ve dolayısıyla dayandığı natüralist geleneğin izlerini taşır. O halde Bizans sanatının farkı, bütün Yunan sanatı gelişimini özümsemiş, ardından yeni psişik gereksinimlere göre yeniden biçimlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

### 3.5. Kuzey Erken Rönesansı

Worringer bir önceki bölümde Bizans sanat istemi gelişimini aktarmadan önce, amacının, buradan kalkarak Kuzey Ortaçağ sanatına gitmek olduğunu belirtir. Böyle bir sıralamanın gerekliliği, Kuzey Ortaçağ sanatının ya da daha doğru bir deyişle Kuzeybatı Avrupa Erken Rönesans sanatının öncüllerinden birinin, Bizans sanatında bulunuyor olmasından kaynaklanmaktadır<sup>297</sup>. Kuzeybatı Avrupa'da Rönesans öncesi döneme baktığımızda, Gotik sanatla karşılaşırız. Buna göre şimdiden söylemiş olalım ki, bu bölümün temel araştırma konusunu, Gotik sanat istemi oluşturur.

Worringer, Kuzey insanının doğayla ilgisinin, Greklerdeki gibi bir içli dışlı olma ilgisi olmadığını, öte yandan evren duygularının, Doğu kültürü toplumlarınıninki gibi bir derinlik de göstermediğini söyler. Buna rağmen yaşadıkları coğrafyanın sert koşulları, Kuzey toplumlarına, doğa ile bir sempati ilgisi kurma olanağı tanımamıştır. Sonuç olarak Kuzey insanları, onlara dost görünmeyen bir doğa ile yaşadıkları içsel

---

<sup>296</sup> a.g.e., s.107-8.

<sup>297</sup> a.g.e., s.109.

uyumsuzluk sebebiyle, dinle ilgili aşkın tasavvurlara daha yakın olmuş ve Hristiyanlığın etkisine kolayca teslim olmuşlardır<sup>298</sup>.

Buradan çıkan sonuç şudur ki, Kuzey insanların soyutlama içtepisi, Doğu kültürü insanların içtepisi kadar temelli değildir. Öte yandan, içinde buldukları zorlu doğa koşulları, kendilerini güvenle doğaya vermelerini gerektiren bir içtepinin, özdeşleyim içtepsinin egemen olmasına da engel olmuştur. Bu sebeple Kuzey insanının sanat istemi soyut özellikte olmak gereğindedir ki, Hristiyanlık ile beraber soyutlama içtepsi, Kuzey toplumlarının sanat istemine tamamen egemen olur.

Worringer soyutlama içtepsinin egemenliğine rağmen, bu toplumların çizgisel-geometrik süslemelerinin bile, hiçbir zaman en yalın soyut formüle indirgenemediğini, yani açık bir zorunluluk ve kanunluluk içermediğini; burada soyut hareketsizliğin dışına çıkan başka bir çabanın bulunduğunu söyler ve bu çabayı bir iç ifade ihtiyacı olarak açıklar. Bu süslemelerin, ifadesiz hareketsizliği ve zorunluluğu tatmin eden Mısır çizgisinden ayrı olduğu açık olarak görülür<sup>299</sup>.

Worringer Kuzey insanının sanat istemi özelliklerini belirtmesinin ardından, burada ilk olarak *Roman* stili ile karşılaştığımızı söyler ve bu stilin oluşumundaki temel etkenleri de şöyle sıralar: “İlkin, Roma taşra sanatının doğrudan doğruya gelenekleri, ikinci olarak manastırlardan yayılan eski Hristiyan kuralları, üçüncü olarak, Bizans sanatı ve dördüncü olarak da, yukarıda çözümlenmiş olduğumuz Kuzey budunlarının kendi özel sanat istemi<sup>300</sup>.”

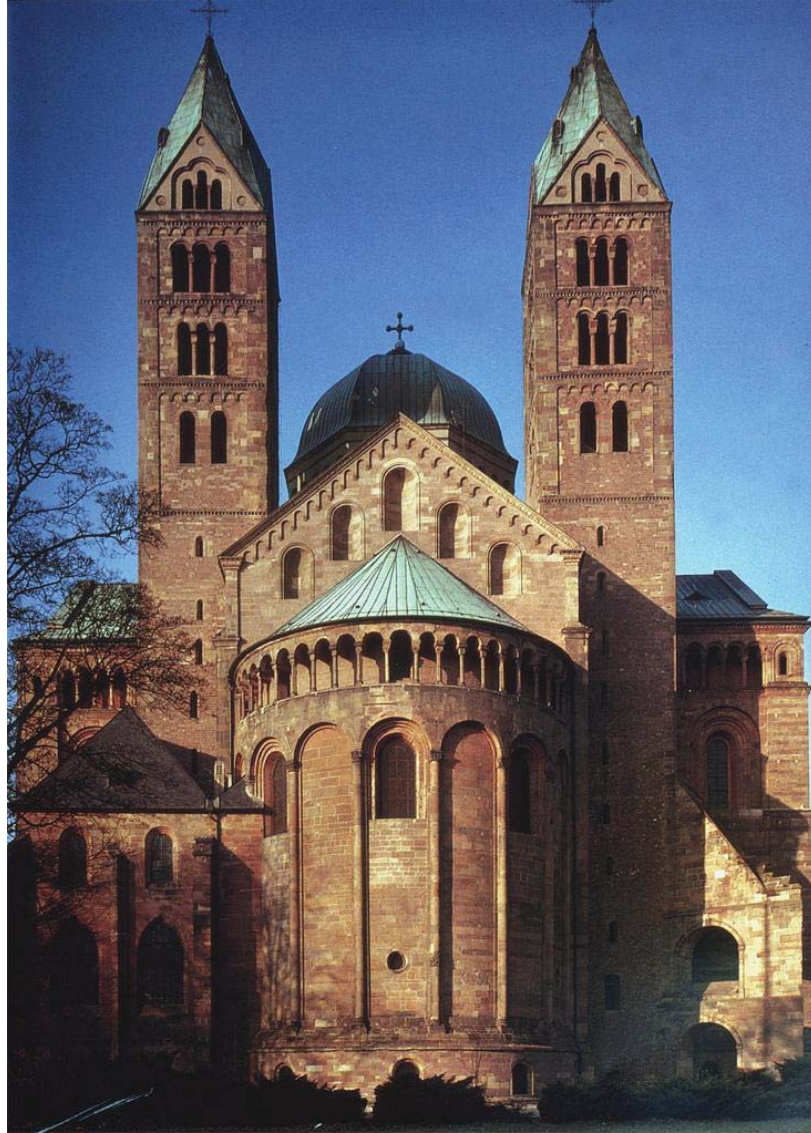
Buradan çıkan sonuç, Roman stilinin çoğunlukla soyut eğilimli etkenler ile biçimlendiğidir ve dolayısıyla bu stilin de soyut üslûpta olması beklenir. Bunun yanında, Worringer’in Roman stili olarak adlandırdığı bu stil, 10. yüzyılda başlayıp, 12. yüzyılın ortalarına kadar süren, kendini çoğunlukla mimari yapılarda gösteren ve daha çok *Romanesk* adlandırması ile bilinen sanat akımıdır. Bu sanat akımının, tarihsel olarak Ortaçağ kültürünün olgunlaştığı dönemde gerçekleştiği göz önüne alındığında, bu kültürün aşkınlık değerlerine paralel olarak, Roman stilinin de soyut eğilimde olduğu anlaşılır.

---

<sup>298</sup> a.g.e., s.110.

<sup>299</sup> a.g.e., s.111-2.

<sup>300</sup> a.g.e., s.113.



Resim 30: Speyer Katedrali, Almanya, 11.yy

Worringer Roman stiline ardından Gotik stil incelemesine, bu iki stili birbiri ile karşılaştırarak geçer. Bu karşılaştırmaya göre, her iki stil için de yalnız sanat istemi belirleyici etken olarak alınırsa, mutlak olarak birbirinden ayrılamazlar. Ancak Roman stili, Antik geleneği, sanat isteminin bir belirtisi olarak değil de, bir dışsal dayanak olarak hâlâ barındırıyor olması bakımından Gotik stilden ayrılır<sup>301</sup>. Buna göre Gotik stil, yalnız kendi sanat istemine uygun, yeni bir biçim yaratır ve burada Antik geleneğin son uzantıları da atık kaybolur.

<sup>301</sup> a.g.e., s.113-4.



Worringer Gotik stilde, yukarıda açıkladığı Kuzey insanının kendine özgü sanat isteminin gerçekleştirildiğini ve hatta putlaştırıldığını söyler. Kuzey insanının sanat istemini de, burada şöyle kısa bir formül haline getirir: “İnorganik temele dayanan arttırılmış bir ifade<sup>302</sup>.” Daha önceki açıklamalardan, Kuzey insanının sanat isteminde, soyutlama içtepisinin egemenliğinin yanında bir iç ifade ihtiyacının bulunduğu, bu sebeple Kuzey insanının yarattığı biçimlerin, yalın bir soyut formüle indirgenemediği hatırlanacaktır.

Worringer Gotik bir katedral karşısında, ilkin onun bizim özdeşleyim içtepimize hitap ettiğini hissedeceğimizi, ancak onun yine de organik bir içyapıya sahip olduğunu söyleyemeyeceğimizi belirtir. Gotik bir katedral, kendi mekanik kanunlarıyla doludur, ama bu kanunlar, soyut ana özelliğine rağmen canlıdır, yani bir anlam kazanmıştır. Burada insan, özdeşleyim yetisini mekanik değerlere aktarmış ve bu mekanik kanunları cansız birtakım soyutlamalar olmaktan çıkarmıştır. Worringer bu canlı mekanik özelliğinden dolayı, Gotik stile, Gottfried Semper tarafından *taşlaşmış skolastik* adının verildiğini söyler. Worringer bu adlandırmayı açıklamak üzere, Skolastik felsefenin, soyut şematik kavramlarla, canlı din duygusunu ifade etmeye çalıştığını belirtir. Ardından Skolastik felsefenin bu özelliği ile Gotik stilin, özdeşleyim yetisiyle ifadesi arttırılan mekanik yapı kanunları arasında bir yakınlık kurar<sup>303</sup>.

12. yüzyıl ortalarında doğan, 13. yüzyılda doruğa ulaşan ve 16. yüzyıla kadar devam eden Gotik sanat, bu bakımdan Skolastik felsefenin içine doğmuş ve gelişmiştir. Zira yine 13. yüzyılda altın çağını yaşayan Skolastik felsefenin başlangıcı 8. yüzyıla dayanır. Worringer’in yukarıda Semper aracılığıyla kurduğu, dönemin felsefesi ve sanatı arasındaki bu ilişki, aslında sanat tarihçilerinin çalışmalarına sıklıkla konu olmuştur. Bu çalışmalarda Skolastik felsefe ile Gotik sanat arasında bir etkileşimin varlığı kesin olarak kabul edilirken, bu iki dalın ilişkisi bazen yalnızca benzerlikler ve paralellikler olarak ele alınmış<sup>304</sup>, bazen de bir neden-sonuç ilişkisi biçiminde düşünülmüştür<sup>305</sup>. Skolastik felsefe ve Gotik sanat arasındaki bu ilişkide

<sup>302</sup> a.g.e., s.115.

<sup>303</sup> a.g.e., s.115-6.

<sup>304</sup> Akyürek; *Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat*, s.50.

<sup>305</sup> Panofsky, Erwin; *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, çev. Engin Akyürek, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1991, s.23.



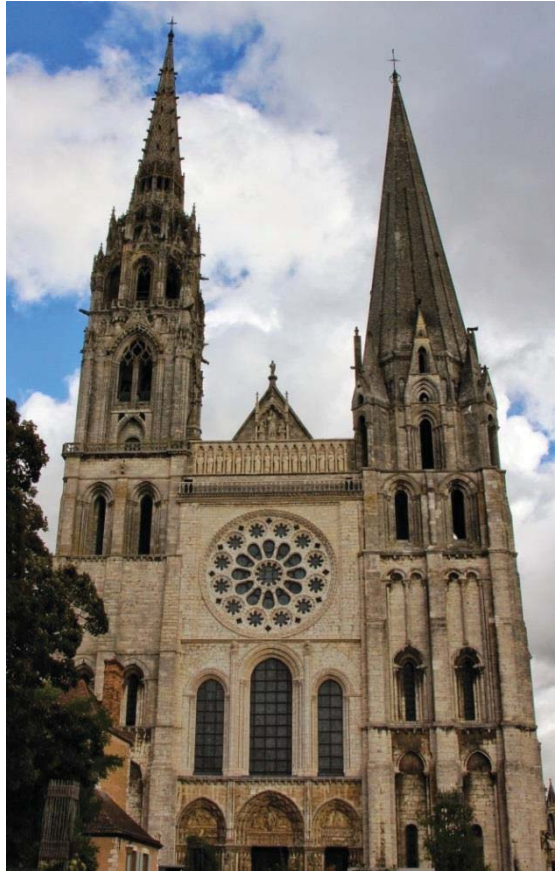
Worringer ise, daha çok her ikisinin de canlı mekanik yapıda olmaları bakımından bir birlik kurar.

Hıristiyan inancının felsefi anlamda temellendirilip sistematize edilmesi yönündeki çabalar ile gelişen Skolastik felsefe, filozoflar arasındaki görüş ayrılıklarına rağmen, homojen bir sistem meydana getirmiştir. Yani Skolastik felsefe, genel tavrı itibarıyla, akli inanca ya da vahye tâbi kılan bir felsefe olmakla birlikte, her fırsatta Hıristiyanlığın felsefe ya da akılla bağdaşamaz olmadığını göstermeye dikkat etmiştir. Bunun yanında Skolastik felsefenin yöntemi, akli ve mantığın tümdengelimsel tekniklerini kullanan disiplinli bir yöntemdir<sup>306</sup>. İşte Skolastik felsefenin akli ve mantığı kullanan, olabildiğince teknik bir yöntem ile canlı din duygusunu ifade etmesi gibi, Gotik stil de, soyut ana özellikteki mekanik yapı kanunlarında bir anlam, canlı bir hareket taşır.

Gotik bir katedral, soyut değerlerle biçimlenmesine rağmen özdeşleyim içtepmize de seslenir. Çünkü burada temelde soyut olan bir yapıya, özdeşleyim yetisi ile bir hareket eğilimi verilmiştir. Worringer'in deyişi ile, “onda, bir organizmanın hayatı ile değil, bir mekanizmanın hayatı ile karşılaşırız. Hiçbir organik harmoni, dünyaya bağlı duyguyu kuşatmaz, tersine, daima büyüyen ve kendi kendine artan, kurtuluşu olmayan huzursuz bir çaba, kendi içinde uyumsuz olan ruhu, abartmalı bir coşku halinde, ateşli bir yüceliğe beraberinde götürür. Gotik, ayrıntı hastalığıyla, aşırılıklarıyla ve huzursuzluğu ile Avrupa insanının ergenlik çağı değil miydi?<sup>307</sup>”

<sup>306</sup> Cevizci; *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, s.1505.

<sup>307</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s.117.



Resim 31: Chartres Katedrali, Fransa, 13. yy



Resim 32: Notre Dame Katedrali, Fransa, 13. yy

Worringer Ortaçağın bu ileri dönemlerinde, sanatta mimarlığın egemen oluşunu, diğer sanat dallarının ise ikinci derecede yer almasını doğal bulur. Worringer'e göre bu durumun nedeni, soyut sanat isteminin, mimarlığın doğal yapı koşulları ile uyuşması ve böylece bu istemin mimarlıkta herhangi bir engelle karşılaşmadan kendini kolayca ifade edebilmesidir. Soyut istem heykelcilikte ise doğal bir direnmeyle karşılaşır ama bu direnmeye rağmen kendini gerçekleştirir ve böylece Roman ve Gotik stilin kendine özgü heykel biçimleri gelişir. Bu biçimlerde mimarlık örneklerinde bulunan aynı özellikler bulunur. Dönemin heykelcilik ürünlerinde, mimarlıkta gördüğümüz aynı özelliklerin bulunmasını Worringer, burada da aynı sanat isteminin gün ışığına çıkması ile açıklar<sup>308</sup>. Bunun yanında dönemin heykel sanatının, neredeyse tamamen mimariye bağlı biçimde, onun bir parçası olarak gelişmiş olması da dikkate değerdir.

Gotik stil gelişme sürecinin Rönesans ile birlikte son buluşunu Worringer, “en son ‘stil’ de ortadan yok olur<sup>309</sup>” diyerek aktarır. Buna göre soyutlama içtepsinin tamamen bastırılması ve özdeşleyim içtepsinin zaferiyle, Avrupa’da yüzyıllar sonra yeniden natüralizm egemen olur.

### 3.6. Sanatta Aşkınlık (Transcendens) ve İçkinlik (Immanens)

Kitabın ek kısmı olarak bulunan bu bölüme Worringer, bilimsel estetiğin, sanat olgularına uygulanma imkânının çok sınırlı olduğunu belirtmek ile başlar. Bu durum, biri sanat tarihi diğeri estetik olmak üzere, konu bakımından birbirine sıkı sıkıya bağlı bu iki disiplinin, birbirine dokunmadan yan yana çalışması düşüncesini doğurur. Worringer'e göre sanat olgularının tümü, estetiğin konusu içinde yer almaz. Bunların her ikisi de, yani sanat tarihi ve sanat teorisi, birbiriyle örtüşmez; hatta birbiriyle karşılaştırılamayan iki büyüklüğü ifade eder<sup>310</sup>.

Daha önce yapılan açıklamalardan hatırlanacağı gibi, Worringer asıl sanat diye adlandırdığı sanat tanımında, sanatın her zaman derin psişik ihtiyaçlardan doğduğunu ve bu ihtiyaçları giderdiğini söyler. Buna bağlı olarak Worringer'e göre

<sup>308</sup> Worringer; *Soyutlama ve Özdeşleyim.*, s.118-9.

<sup>309</sup> a.g.e., s.122.

<sup>310</sup> a.g.e., s.123-4.

sanatı açıklamanın tek mümkün yolu ve estetiği bir bilim olarak belirleyen en önemli nitelik, tüm sanat üslûplarının psikolojik bir temele oturtulmasıdır. Bunun yanında Worringer estetik biliminin, açık, temel ve ortak duyguların, anlaşılır bir diline sahip olması gerektiği kanısındadır. Bu belirlemelere göre söz gelimi taklit ürünleri, derin bir psişik ihtiyaç dolayısıyla gerçekleştirilmediğinden, asıl sanata dâhil edilmez. Buna bağlı olarak Worringer taklit ürünlerinin, estetik bilimi tarafından değerlendirilemeyeceğini söyler. Oysa sanat tarihi, Worringer'in asıl sanata dâhil etmeyerek estetikçe yaklaşılamaz dediği ürünleri de konusu yapar. Tüm bunların yanında sanat tarihi ile Worringer'in estetiğinin sanat yapıtına yaklaşım biçimlerinde temel bir ayrılık bulunur. Bu ayrılıkta sanat tarihi obje odaklı, Worringer'in estetiği ise kesinlikle süje odaklı bir özellik gösterir.

Worringer sanat olgularına uygulanma imkânları bakımından, sanat tarihi ile kendi estetik anlayışı arasındaki ayrılığı şu sözler ile belirtir: “Eğer sanat sözcüğünün yalnız bizim bilimsel estetik'in sorularını yanıtlayan ürünleri ifade ettiği konusunda uzlaşılabilseydi, şimdiye kadar sanat tarihince araştırmaya lâyık görülen konuların çok büyük bir kısmını, sanat değil diye atmak gereğinde kalırdı ve geriye çok küçük bazı sanat eseri grupları kalırdı, yani çeşitli klasik dönemlerin sanat anıtları. Burada şöyle bir sır gizlidir: Bizim estetik'imiz, bir klasik sanat duyarlığı psikolojisinden başka bir şey değildir<sup>311</sup>.”

Buna göre sanat sözcüğü, sanat tarihi açısından da, Worringer'in estetiğindeki anlamı ile, yani her zaman derin psişik ihtiyaçlardan doğduğu ve bu ihtiyaçları giderdiği biçimde kavransaydı, hali hazırda sanat tarihinin konusu olan pek çok olgu, sanatın anlamına uymaması bakımından konu dışı kalırdı ve böylece sanat tarihinin konusunu, yalnız klasik dönemlerin sanatları oluştururdu. Worringer'in böyle bir varsayım ile anlatmak istediği, estetiğin, daha doğru bir ifadeyle, sanat yapıtı estetiğinin, klasik dönemlerin sanatlarındaki psikolojik temelleri incelemek ile görevli olduğudur.

Worringer'e göre günümüz insanı, Antik Yunan, eski Mısır ya da Gotik dönem gibi klasik dönem insanları ile karşılaştırıldığında ne kadar farklı ve üstün olursa olsun, ruhî yapısı bakımından klasik dönemlerin insanı ile aynı özelliklere

---

<sup>311</sup> a.g.e., s.124.

sahiptir<sup>312</sup>. Yani bugün de sanat istemimiz, doğamızın bir gereği olarak soyutlama ve özdeşleyim içtepileri ile hareket eder ve bu hareket, açık olarak, klasik dönemlerin sanatında görülür. Böyle bir belirleme de, estetiğin çalışma alanının, klasik dönem sanatlarındaki psikolojik temellerin incelenmesi ile sınırlanışını açıklar niteliktedir. Bu şekilde, yani klasik dönem sanatlarına odaklanmış bir estetik ile, sanatın bütün gelişimi anlatan çok yalın ve kolayca kavranabilen bir hareket şeması doğar<sup>313</sup>. Worringer'in estetiğinde bu şema, soyutlama ve özdeşleyim içtepilerinin kutup karşılığında gidip gelen bir gelişimi gösterir.

Her sanat üslûbu, görüldüğü dönemin sanat istemini, yani en temelde o dönem ya da kültür insanların psikik ihtiyaçlarını anlatır. Dolayısıyla bir dönemin sanat yapıtı, farklı psikik ihtiyaçlara sahip başka bir dönem insanının gözünden bakıldığında, anlaşılmaz ya da çirkin ve yetkin olmayan bir elin ürünü olarak görülebilir. Worringer'in deyişiyle “bugün bize büyük bir çirkinlik olarak yabancı gelen bir şey, sanat gücünün eksikliği gibi bir suçun ürünü olmayıp, başka türlü yön almış bir istemin ürünüdür. Başka türlü *istenmediği* için başka türlü *yapılmadı*. Bu anlayış, bütün stil psikolojisi ile ilgili çalışmaların başında yer almalıdır<sup>314</sup>.” Aksi takdirde, bizim sanat istemimizle, başka dönem ya da kültürlerin istemi arasındaki fark, bizim, o dönemin yapıtlarını, *yapabilme* ile ilgili bir yetkinsizlik örneği olarak değerlendirmemize neden olur. Oysa aradaki fark, bir *yapabilme* farkı değil bir *isteme* farkıdır. Burada kuşkusuz, insanlığın en eski evrelerinden beri süregelen bilgi ve beceri gelişimi dolayısıyla, sanat tarihinde de teknik gelişmelerin olduğu reddedilmez. Ancak burada önemli olan, sanat tarihini bir *yapabilme* tarihi olarak değil, bir *isteme* tarihi olarak görmek ve böylece sanat tarihini kendi psikik koşullarımız çerçevesinde değil, mümkün olduğunca objektif olarak değerlendirmektir.

Worringer sanat konusunda mutlak bir objektifliğin mümkün olmadığı kanısındadır. Ancak bu durum, kişiye subjektif bir bakış açısında kalma hakkını da vermez. Yani subjektif bakışın sınırlılığından mümkün olduğunca kaçınmak gerekir. Worringer'e göre bunun en mümkün olduğu durum da, klasik dönem sanatlarının

---

<sup>312</sup> a.g.e., s.124.

<sup>313</sup> a.g.e., s.125.

<sup>314</sup> a.y.

incelendiği durumdur<sup>315</sup>. Worringer'in sanatta klasik dönem açıklaması ise şöyledir: "Klasik'in bitmiş, tamamlanmış bir şeyi değil de, sanat olgusunun çember süreci içinde sadece bir kutbu ifade ettiğini bilmek için, böylece klasik sanat fenomenini de, ancak, en derin özü içinde kavramış olmamız gerekir. Sanatın gelişme tarihi, evren gibi çember şeklindedir, karşı kutbu olmayan hiçbir kutup yoktur. Sanat dediğimiz, ama daima da yalnız klasik sanat olan bir tek kutup çevresinde tarihi çabamızla dönüp durduğumuz sürece, bakışımız sınırlı kalır ve yalnız bu amacı tanır. Ancak bu kutba eriştiğimiz anda, öbür kutba zorlayan büyük Öte'yi görür, fark ederiz. Ve geçmiş olduğumuz yol, bize, şimdi gözlerimizin önünde açılan sonsuzluk karşısında birdenbire küçülür ve ufak görünür<sup>316</sup>."

Bu açıklamaya göre sanatta klasik dönemlerin önemi, objektif bir değerlendirmenin en mümkün olduğu dönemler olmalarının yanında, bu dönemlerin, sanat isteminin sürekli gelişimi içindeki doruk noktalarını ifade etmelerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü tıpkı ideolojilerin gelişiminde olduğu gibi, sanatın gelişim tarihinde de bir kutup, karşı kutbu ile var olur ve kuşatıcı bir estetik sistemi için bu kutup karşıtlığını görmek gerekir. Bize bu karşıtlığı gösteren de, kutup noktalarını ifade eden klasik dönem sanatlarıdır.

Sanatın gelişim tarihinde bulduğumuz bu kutup karşıtlığı, aynı zamanda din ve dünya görüşü tarihinde de bulunur. Hatta Worringer'in teorisine göre, sanat, din ve dünya görüşü, aynı psişik kuvvetlerin farklı ifade biçimleridir<sup>317</sup>. Yani insanın *soyutlama* ve *özdeşleyim* içtepileri, sanat tarihinde *stil* ve *natüralizm* olarak, din tarihinde ise *aşkınlık* ve *içkinlik* olarak ifade bulur. Başka bir deyişle, soyutlama içtepisinin egemenliği, bir toplumu, sanat bakımından soyut eğilimlere, din bakımından ise aşkınlık prensibinden hareket eden inanışlara götürürken; özdeşleyim içtepisinin egemenliği, sanat bakımından natüralist eğilimlere, din bakımından ise içkinlik prensibinden hareket eden inanışlara götürür.

Worringer'e göre Tanrı ve dünyanın birliği, insan ve dünya birliğinin sadece başka bir adıdır<sup>318</sup>. Yani panteizm gibi içkinlik prensibine dayanan inanışlar, sanat

---

<sup>315</sup> a.g.e., s.126-7.

<sup>316</sup> a.g.e., s.127-8.

<sup>317</sup> a.g.e., s.128.

<sup>318</sup> a.g.e., s.129.



alanında, kendi iç dünyamızı bir dış dünya nesnesine aktararak onunla bir olma biçiminde yaşadığımız özdeşleşim sürecinin, din alanındaki bir ifadesidir. Sanat ve din alanındaki bu her iki ifade biçimi de, insanın doğa karşısındaki güven ve huzur duygusunu anlatır. Öte yandan, insanın evren karşısında korku duyduğu ve kendini kaybolmuş hissettiği ya da bir görünüşler dünyası içinde bulunmanın huzursuzluğunu duyduğu yerde, sanat alanında olduğu gibi, din alanında da soyutlama içtepesinin baskınlığı görülür. Sanatta, organik canlılıktan, zaman ve uzamdan soyutlanmış, zorunluluk ve kanunluluğun hâkim olduğu biçimlerde tatmin bulan soyutlama içtepesi, din alanında da aynı şekilde, bu dünyaya aşkın, zaman ve mekân üstü bir Tanrı inancında tatmin bulur.

Worringer Doğu kültüründe, görünüşlerin şüpheli ve varlığın kavranamaz oluşu üzerine, içgüdüde kökleşmiş bir bilginin bulunduğunu söyler<sup>319</sup>. Bu sebeple burada, doğa üzerindeki hiçbir hâkimiyet, insanın sınırlı oluşu hakkındaki bilinci bastıramamıştır. Böylece Doğu insanının evrenle ilgisinde hep bir kurtuluş ihtiyacı varolmuş ve bu kurtuluş ihtiyacının gücü, her insanda örtük olarak da olsa bulunan özdeşleşim içtepesinin su yüzüne çıkmasına engel olmuş; Doğu insanını sanatta ve dinde, aşkın tasavvurlara yöneltmiştir.

Bir Avrupalı olarak, Batı kültürü için ise Worringer şöyle der: “Dinî transcendentalizm’e daima bir sanat transcendentalizm’i karşılıktır, ama, ne var ki, bu sanat transcendentalizm’ini anlama organı bizde eksiktir, çünkü sanat olgularının büyük ve bütünüyle kavranamayan materialini daima yalnız bizim Avrupalı kavrayışımızın dar görüş açısından değerlendirmede ısrar ederiz. [...] sanatın öbür koşullar arasında tamamen başka bir ruhî görevin ifadesini de ortaya koyduğu düşüncesi, bizim Avrupalı tek yanlılığımıza uzak bir düşüncedir. [...] Çünkü, sanatın bütün mutlu kılma imkânı, bize göre, iç yaşantımız için ideal bir seyretme alanı yaratmamızda bulunur; bu ideal seyretme alanında organik canlılığımızın kuvvetleri özdeşleşim aracıyla sanat eserine aktarılır ve engellenmeden kendi canlılıklarından haz duyarlar. Sanat, bizim için, ‘dışımızdaki bir obje’de kendi kendimizden haz duyma’dan ne daha çok ne de daha az bir şeydir<sup>320</sup>.”

<sup>319</sup> a.g.e., s.131.

<sup>320</sup> a.g.e., s.132-3.

Bu açıklamaya göre aşkın dinî tasavvurlar ile aşkın değerlere yönelmiş sanatsal yaratımlar, aynı psişik yetinin sonuçları olması bakımından birbirinden ayrılamaz. Ancak Batı kültürü insanı, içerik bakımından aşkın tasavvurları anlamasına rağmen, aşkınlık duygusunun sanatsal biçimlere dönüşmesini anlamakta zorlanır; bu duyguyla gerçekleştirilen cansız, katı, zaman ve uzamdan soyutlanmış biçimlerin, başka bir içtepinin, soyutlama içtepisinin objeleşmeleri olduğunu ve sağladıkları mutluluğu anlayamaz; bu biçimleri kaba, çirkin biçimler olarak değerlendirir. Bunun nedeni, Avrupa insanının tek yanlılığı, yani sanatın mutlu kılma imkânını, yalnız özdeşleyim sürecinde görmesidir. Burada sanat yapıtının güzelliği, yapıta bakanın iç etkinlik ihtiyacını gerçekleştirmesi, yani kendi duygularını aktararak canlılık kazandırdığı yapıtla böylece bir olup, o yapıtta kendi kendinden haz alması ile belirlenir. Böyle bir özdeşleşme sürecinin yaşanabilmesi için de, yapıtın, doğadan soyutlanmış değil, doğanın canlılığını taşıyan biçim özelliklerine sahip olması beklenir.

Worringer'in Doğu ve Batı kültürlerinin sanat anlayışlarındaki bu farkı belirtmesi ile, çalışmanın başından beri soyutlama ve özdeşleyim karşıtlığı çerçevesinde incelenen, stil ve natüralizm, Mısır ve Yunan, Gotik ve Rönesans, Kuzey ve Güney, aşkınlık ve içkinlik gibi ikileşimlere bir yenisi daha eklenmiş olur. Bu karşıtlıkta Doğu sanatı soyutlama, Batı sanatı özdeşleyim örneği oluşturur.

#### 4. SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM TEORİSİNİN SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİNE ETKİSİ

Wilhelm Worringer'in *Soyutlama ve Özdeşleyim* isimli çalışması, 20. yüzyılın başlarında *soyutlama* kavramının anlaşılmasında başlıca etkisi olan bir çalışmadır. Soyutlama düşüncesinin bu yüzyılın sanatındaki hâkimiyeti ise hemen ilk bakışta anlaşılır. Bir inceleme alanı olarak 20. yüzyıl sanatı, bu modern sanat gündemli sorular, günümüzde hâlâ ciddi ölçüde tartışılmaktadır ve Worringer'in çalışması, modern sanat üzerine araştırmalar için bir mihenk taşı olarak bulunur<sup>321</sup>. Dolayısıyla Worringer'in bu teori ile sanatın gelişimine ve sanat tarihi ile estetik araştırmalarına yapmış olduğu katkı göz ardı edilemez.

Worringer'in teorisi bir ekspresyonizm manifestosu olarak tasarlanmamasına rağmen, çağdaşlarınca öyle kabul edilir. Worringer, sanat tarihinde çığır açan bu kitabı ile, öncelikle Wassily Kandinsky (1866-1944) ve Franz Marc (1880-1916) gibi erken modern dönem sanatçıları etkilemiştir<sup>322</sup>. Marc, Kandinsky'ye yazdığı mektupta, Worringer'in çalışması için "Fevkalade disiplinli düşünceler, az, öz ve sade." sözünü kullanmış ve bundan bir ay sonra *Pan* sanat dergisinde Worringer'in kitabını şu sözlerle övmüştür: "Günümüzde en geniş çaplı özeni hak eden ve modern hareket karşıtlarında korkuya neden olabilecek, tam anlamıyla tarihsel bir akıl tarafından kaleme alınmış bir düşünce dizisi"<sup>323</sup>.

Worringer'in, Marc üzerindeki etkisine benzer şekilde, Kandinsky ile de aralarında düşünsel ve tarihsel bir ilişki bulunmaktadır. Kandinsky, Worringer'in kitabının şehirde ilk yayınlandığı sene olan 1908'de Münih'e yerleşmiş ve 1910 yılına kadar tamamen soyut bir üslûp kullanmamış olsa da, resimleri soyuta doğru bir eğilim göstermeye başlamıştır. Kendisinin iki yıl sonra yazdığı *Über das Geistige in*

<sup>321</sup> Hütte; *Abstraction and Empathy*, p.1.

<sup>322</sup> Preuss; *Spiritual Intoxication*, p.12.

<sup>323</sup> a.g.e., p.13.

*der Kunst*<sup>324</sup> (Sanatta Ruhsallık Üzerine) isimli kitabını, Worringer'in tezinin basıldığı yayınevinde (R.Piper & Co.) yayınlaması da anlamlı olmuştur<sup>325</sup>.

*Die Brücke*<sup>326</sup> (Köprü) grubu ressamı, empresyonistler gibi doğayı değil, sert renk ve biçimleri tuvallerine yansıtmışlar, *Blaue Reiter*<sup>327</sup> (Mavi Süvari) grubu ressamı da aynı şekilde soyut biçimlere yönelmişlerdir. Bu sanatçılar aradıkları evrensel görüşü Worringer'de bulmuşlardır<sup>328</sup>. Sonuç olarak soyutlama ve özdeşleşim teorisi, kısa zamanda modern sanat için en etkili düşünce kaynaklarından biri olmuştur. Worringer bu teori ile, daha sonra ekspresyonizm olarak adlandırılan ve henüz yeni oluşmaya başlayan sanat eğiliminin düşünsel zeminini hazırlamıştır<sup>329</sup>. Hatta kimi sanat tarihçileri, Almandada ekspresyonizm teriminin, ilk kez 1911 yılında Worringer tarafından kullanıldığını öne sürmektedirler<sup>330</sup>. Buna karşılık daha çoğunlukta olan bir grup da, terimin ilk kullanımının, Paul Cassirer<sup>331</sup> (1871-1926) tarafından gerçekleştirildiğini söylemektedir<sup>332</sup>.

Bu aşamada Worringer'in, 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayıp, 1960-70'lere kadar devam ettiği kabul edilen ve modern sanat olarak adlandırılan süreçteki etkisini objektif olarak değerlendirebilmek adına, sanat bağlamında dönemin sosyal, bilimsel

<sup>324</sup> Kandinsky, Wassily; *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, R. Piper & Co., München, 1912.

<sup>325</sup> Harries, Karsten; *The Meaning of Modern Art: A Philosophical Interpretation*, Northwestern University Press, USA, 1968, p.100.

<sup>326</sup> 1905'de Dresden'de kurulan sanat topluluğu. Kurucu üyeleri Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner ve Karl Schmidt-Rottluff olan topluluğa sonradan katılanlar ise Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Mueller'dir.

<sup>327</sup> 1911'de Münih'de kurulan sanat topluluğu. Kurucu üyeleri Vassily Kandinsky ve Franz Marc olan topluluğa sonradan katılanlar ise Gabrielle Münter, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alfred Kubin, Paul Klee, Arnold Schönberg'dir

<sup>328</sup> Preuss; *Spiritual Intoxication*, p.15.

<sup>329</sup> Donahue, Neil Hamilton (editor); *A Companion to The Literature of German Expressionism*, Camden House, USA, 2005, p.10.

<sup>330</sup> 19. Yüzyılda İngilizlerin, 20. Yüzyılın hemen başlarında da Fransızların ekspresyonizm sözcüğünü kullandıkları bilinmektedir. Ancak terimin konuyla doğrudan ilgili, sanat bağlamındaki kullanımı yaygın olarak Almanya'da gerçekleşmiştir.

<sup>331</sup> Alman galerici Paul Cassirer'in ekspresyonist sözcüğünü ilk kez, Norveçli sanatçı Edvard Munch'un (1863-1944) duygu yüklü resim ve baskılarını, empresyonist yapıtlardan ayırmak amacıyla kullandığı söylenir. (Wolf, Norbert; *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*, çev. M. Tahsin Yalım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s.4.) Diğer bir görüşe göre de Cassirer, 1910 yılında Hermann Max Pechstein'in (1881-1955) bir resmi önünde, bu resmin hala bir empresyonizm örneği olup olmadığı sorusunu, bunun bir ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlamış, böylece terimin Almandada ilk kez kullanımını gerçekleştirmiştir. (Richard, Lionel; *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s.7.)

<sup>332</sup> Richard, Lionel; *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s.7.

ve düşünsel özelliklerine değinmek yerinde olacaktır. Ayrıca böyle bir çalışma, soyutlama ve özdeşleşim teorisi ile de tutarlılık gösterir. Zira Worringer'in teorisine göre, bir çağın sanatı ve dünya görüşü, aslında aynı içtepinin yalnızca farklı görünümüdür.

#### **4.1. Modern Sanatın Oluşumuna Etkisi Bakımından, 18. Yüzyıl Sonrası Avrupa'da Sosyal, Bilimsel ve Düşünsel Ortam**

Şüphesiz ki her sanat anlayışı, kendi devrinin sosyal-siyasal koşullarından, kültüründen, felsefesinden, ekonomik ve bilimsel gelişmelerinden etkilenir. Sanatın genel gelişimi, böyle bir tarihsel tutarlılık içinde bulunur. Ancak bu tutarlılık içinde özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde meydana gelen ve modern sanat olarak adlandırılan değişimler, sanat tarihinin genel gelişiminde oldukça çarpıcı şekilde kendini gösterir.

Modern sanatı hazırlayan etkenler içinde ilk olarak 1789 Fransız Devrimi ile, yine 18. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan Sanayi Devrimi gösterilir<sup>333</sup>. Fransız Devrimi ile özetle, kişi özgürlüğü ve hukuku yasalaşmış, böylece özgürleşmeye başlayan toplumsal yapı içinde sanatçı da, kral ya da kilisenin himayesine ihtiyaç duymaksızın, kendi iradesiyle ve kişisel ilgilerini temele alan ürünler verebilmiştir. Ancak Sanayi Devrimi ile birlikte, aristokrasi ve kilisenin yerini gittikçe zenginleşen burjuva sınıfı almıştır. Böylece himaye el değiştirmiş ve bir ticari kaygı söz konusu olmuşsa da, sanatsal üretimde 'sanat için sanat' ruhu devam ettiğinden, bu durum modern sanata giden yolu açmıştır.

Toplumsal ve gündelik hayattaki değişimlerin yanında modern sanatın ortaya çıkmasında, pozitif bilimlerin kurulması, bilimsel alandaki deney ve buluşlar ve bu buluşların teknolojik ürünlere yansımaları gibi gelişmelerin de etkisi olmuştur<sup>334</sup>. Özellikle fotoğraf makinesinin icadı, portre çizimine olan talebi azaltmıştır. 19. yüzyıla kadar birinin portre resmine sahip olması, kişinin yükselen sınıf içindeki yerini simgelerken, fotoğrafın icadından sonra dileyen herkesin buna sahip olmaya

<sup>333</sup> Turani, Adnan; *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s.27.

<sup>334</sup> Antmen; *20.yy Batı Sanatında Akımlar*, 2008.

başlamasıyla, sanatçılar da alternatif yollar denemek zorunda kalmışlardır<sup>335</sup>. Ancak fotoğraf makinesinin icadı, aynı zamanda erken modern dönem sanatçıları için ilham verici olmuştur. Dönemin fotoğrafları sadece siyah-beyaz iken, sanatçılar, parlak ve değişik renklerdeki ışığın etkilerinden yararlanarak, bu anlamda fotoğraftan daha iyisini yapabilmiş, yaşamın veya görülenin birden bireliğini ve doğallığını yakalayabilmişlerdir<sup>336</sup>.

Sayıdığımız gelişmelerin yanında dönemin sanatçıları, milyonlarca insanın ölümüne neden olan iki dünya savaşına, sanayi kentlerinin kurulmasıyla toplumda yaşanan ani ve köklü değişime, tüketimin hızlı artışına, devletlerin rejim savaşlarına tanık olmuşlardır. Modern dünyanın tüm bu karmaşıklığı içinde sanatçı, bir huzur arayışıyla, sanatında bu karmaşık görünümlerin ötesine ulaşmaya çalışmıştır. Bunda şüphesiz Freud'un bilinçdışı üzerine yaptığı çalışmalar, Einstein'ın görecelik kuramı ya da atom çekirdeğinin bölünmesi gibi bilimsel gelişmelerle, dönemin insanının gerçeklik algısında yaşanan değişimlerin de rolü vardır<sup>337</sup>. Nitekim modern sanatın natüralizmi ve optik realizmi (yalnız görmeye dayanan gerçekliği) terk etmesinde, modern bilimin etkisi fazladır. Bilim artık duyuların verilerine dayanan kavramlarla yetinmeyip, görünüşlerin ötesine nüfus ederek, tabiatın özünü ve gerçekliğini araştırmaya eğilmiştir. Modern bilimin araştırmalarında gözlemden ziyade teorik düşünceye dayanması, modern sanatın soyutlamaya son derece önem vermesinde büyük bir rol oynamıştır<sup>338</sup>.

Modern sanatın oluşumunda temel teşkil eden felsefi akımlara gelince, özellikle varoluşçuluk, fenomenoloji, sezgicilik ve hatta pozitivizm sayılabilir. Varoluşçu felsefenin modern sanata kazandırdığı bakış açısı elbette belirli bir tarihsel birikim sonucunda ve bir bakıma trajik yaşam koşulları karşısında edinilmiş bir tutumdur. Bu bakımdan çoğunlukla hayatın rastgeleliği ve anlamsızlığının sanatsal ifadesinde kendini gösterir. Fenomenolojik yöntemin, fenomenleri rastlantısal teklikleri ile ilgili koşullarından soyarak, onların özlerini kavrama isteği ve bu özün

<sup>335</sup> Risto, Sarvas - Frohlich, David M.; *From Snapshots to Social Media – The Changing Picture of Domestic Photography*, Springer, London, 2011, p.23.

<sup>336</sup> Serullaz, Maurice; *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s.12.

<sup>337</sup> Krausse, Anna Carola; *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayınları, İstanbul, 2005, s.84.

<sup>338</sup> Muller, Joseph Emile; *Modern Sanat*, çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s.13.



tümdengelim (dedüksiyon) veya tümevarım (indüksiyon) ile değil, sezgi ile kavranması da, modern sanatın temel bir anlayışına öncülük eder<sup>339</sup>. Bergson'un, gerçeğin ancak kişisel deneyim ve sezgi aracılığıyla, içten bir kavrayışla elde edilebileceği iddiası da yine modern sanat için düşünsel bir temeldir. Pozitivizmin yalnız olguların bilinebilir olduğu ve bu bilginin de yine yalnız gözlem ve deneyle sağlanabilir olduğu iddiası ise, geleneksel sanattan ilk kopuşun arka planında yer alan düşüncedir.

Modern sanatı hazırlayan koşullar için bir son söz olarak İsmail Tunalı'nın şu sözleri bütünlüyci olacaktır: “Modern sanat, devrin kültürü, felsefesi ve bilim görüşü ile aynı bağlam içinde bulunur. Onu yöneten kanun, bütün kültüre hâkim olan genel kanundur ve bu genel kanunluk içinde modern sanatı düşünmek gereklidir. Devrin kültürü, felsefesi *expressionist*dir, devrin bilim görüşü *indeterminist*dir. Elbette bu devir kültürü içinde ve onun belli bir fenomeni olan modern sanat da, *abstrakt* ve *non-figüratif* veya *sürrealist* olacaktır<sup>340</sup>.”

#### **4.2. Modern Sanat: 19. Yüzyıl Sonu, 20. Yüzyıl Başı Avrupa'da Başlıca Sanat Akımları**

“Modern sanatı sanat tarihçileri söz birliği etmişçesine *impressionizm* ile başlatırlar. Bunu yaparken de haklıdırlar. Çünkü ilk defa *konventionel* sanattan radikal bir ayrılma *impressionizm*le başlar<sup>341</sup>.”

19. yüzyılın sonlarına doğru Fransa'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan *empresyonizm* (izlenimcilik), arka planında bulunan *pozitivizm* akımına uygun olarak varolanları, nesnelere, bütün gerçekliği duyum öğelerine geri götürür. Empresyonizm, nesnelere kendisini değil, onların anlık görünüşlerini sanat objesi olarak kabul eder. Bu durum geleneksel (konventionel) sanattan bir kopuşun ifadesidir çünkü geleneksel sanatın, nesnelere kendisini objesi olarak kabul etmesinin yanında ona taklitçilik (mimetizm) hâkimdir. Empresyonistler ise nesnelere görüntülerinin ışık etkisiyle değişmesi üzerinde durmuş, her bir nesneyi ışık ve renk izlenimlerinin anlık bir birleşimi olarak görmüş ve o güne kadar gelen

<sup>339</sup> Geiger, Moritz; *Estetik Anlayış*, çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.125.

<sup>340</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.179. [Vurgular bana aittir.]

<sup>341</sup> a.g.e., s.169.

geleneksel resim anlayışına aldırmaksızın, nesnelere kişisel izlenimlerine göre resmetmişlerdir<sup>342</sup>.

“İzlenimcilik akademik resimlerin kuralcı üslubunu kırmış, nesnelere hacim etkisi veren kontur yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarını kullanmışlardır. Perspektif kullanılmamış, onun yerine ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılmıştır. Güçlü ışık-gölge alanları yerine sadece prizmatik renkler kullanmışlardır. Boya maddelerini palette karıştırmak yerine iki saf rengi tuval üzerinde yan yana koymayı yeğlemişlerdir<sup>343</sup>.” Böylece rasyonel elemanlardan, nesnelere soyutlanmış bir dünya, duyular dünyası meydana gelir ki söz konusu yeni obje alanı geleneksel sanat ile modern sanat arasındaki ilk önemli ayrımdır.



Resim 33: Claude Monet, izlenim: Gün Doğumu, 1872

<sup>342</sup> Serullaz; *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, s.15.

<sup>343</sup> a.g.e., s.64

Bunun yanında dış dünya nesnelerinin anlık görünümünü, özellikle ışık ve renkten kaynaklanan görsel izlenimleri yansıtmak, bir fotoğraf karesini andıran resimlerin üretilmesine neden olmuştur. Örneğin Degas, çoğunlukla fotoğrafla yakalanmış görünümü veren resimler yapmıştır<sup>344</sup>.



Resim 34: Edgar Degas, Prova Salonunda Üç Balerin, 1873

<sup>344</sup> Antmen; 20.yy Batı Sanatında Akımlar, s.24.

Empresyonizmin başlıca temsilcileri arasında Edovard Monet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Alfred Sisley (1839-1899), Paul Cezanne (1839-1906), Claude Monet (1840-1926), Auguste Reonir (1841-1919) sayılabilir. Bu ressamardan Cezanne, izlenimci akım içinde değerlendirilebilmesinin yanında, izlenimcilikten oldukça kesin çizgilerle ayrılan bireysel üslûplar geliştirmiş bir ressam olarak, kübizmin öncüsü sıfatıyla da ele alınabilir. Cezanne, bu bakımdan dışavurumculuğun temellerini atan ressamlardandır<sup>345</sup>.

Modern sanatın ikinci büyük devri, 20. yüzyılın başlarında özellikle Alman ve İskandinav sanatçılar tarafından oluşturulup geliştirilmiş olan *ekspresyonizm* (dışavurumculuk) ile başlar. Ekspresyonizmde sanatçıyı yöneten düşünce varlığın izlenimlerden, duyumlardan ibaret olduğu düşüncesi olmayıp, varlığın ifadelerden meydana gelmiş olduğu düşüncesidir.

“*Impression* ve *expression*, birbirine zıt iki varlık dünyasının kuşatıcı ifadesidir; *impression* dış dünyanın, *expression* iç dünyanın, ben-dünyasının. O halde bunlar, birbirine zıt iki varlık yorumunun ifadeleridir. *İmpressionizm*, varlığı *impressiona* geri götürmüştü; *expressionizm* ise *expressiona*. Bunun sonucu olarak *impressionizm* bir *natüralizm*, sübjektivist bir natüralizm halinde objektifleşmiş olduğu halde, *expressionizm* bir *idealizm* halinde objektifleşir<sup>346</sup>.”

Ekspresyonizm, arka planına *idealizmi* alır ve buna göre de ‘varlığın mahiyeti nedir?’ sorusundan hareket eder. O halde ekspresyonizm, empresyonizmin tersine, duyu organlarımızın bize bildirdiği görünüşleri aşip onların arkasındaki “kendi başına olan şey’i, eidos’u, substansı, değişmeden kalan şeyi” kavramak ister<sup>347</sup>. Bu amaçla doğadan, tabiattaki gerçeklerden uzaklaşan sanatçı, bütün dikkatiyle iç dünyasına, *bilinçaltına* yönelir ve böylece tasvir edilen figürlerin aynen doğadakilere benzeme zorunluluğu da ortadan kalkmış olur. “Dışavurumcu çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakın, neşeli fakat çoğunlukla öfkeli, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur<sup>348</sup>.” Ekspresyonizm, empresyonizme ve daha genel olarak da

<sup>345</sup> Sözen ve Tanyeli; *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, s.25.

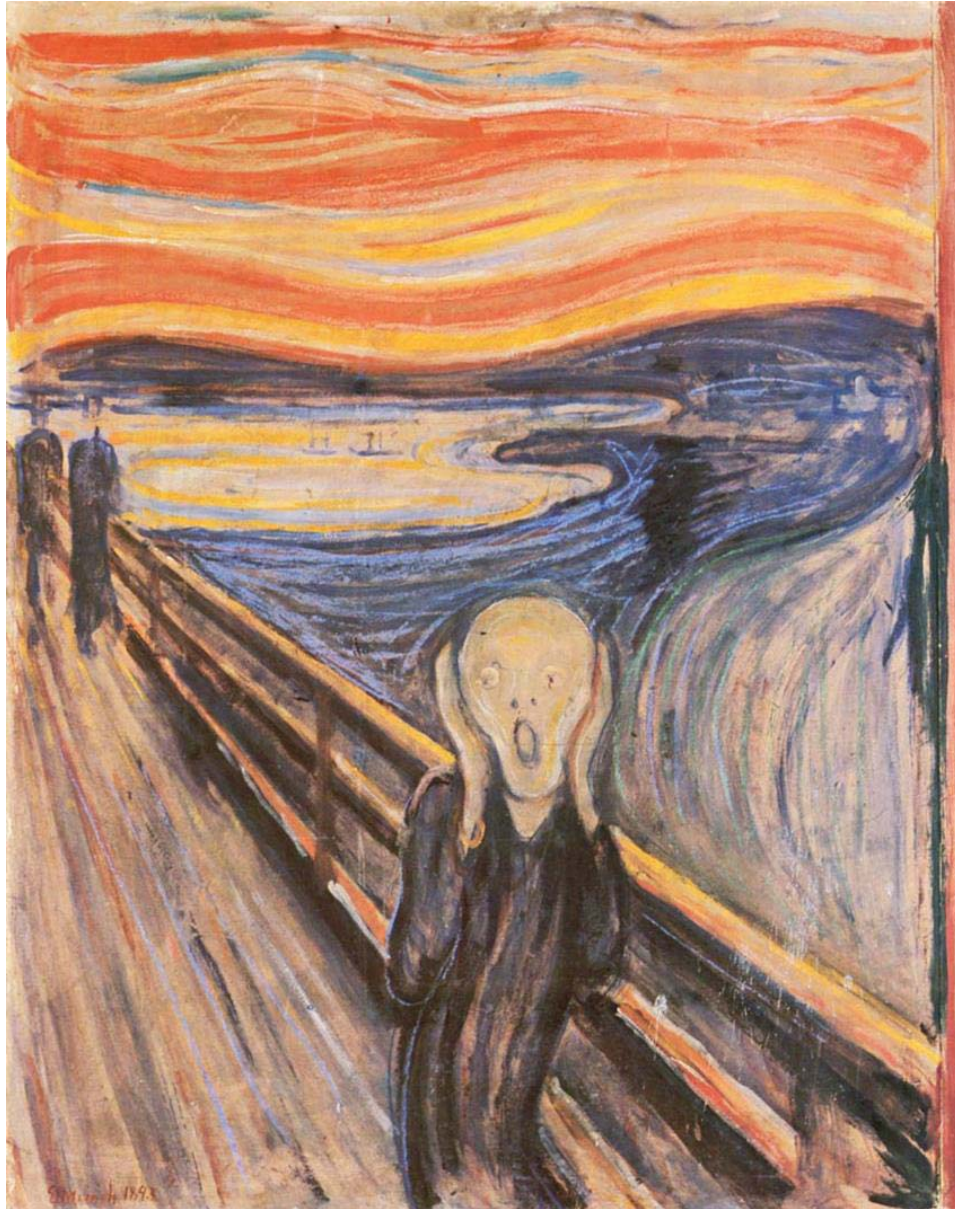
<sup>346</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.172. [Vurgular bana aittir.]

<sup>347</sup> a.g.e., s.173.

<sup>348</sup> Turani; *Dünya Sanat Tarihi*, s.500.



natüralizme karşı bir başkaldırı olarak da görülebilir. Ekspresyonizmin çoğunlukla sert, isyankâr bir biçimde karşımıza çıkmasının sebebi de, ressamların dönemin acı, sefalet, vahşet ve tutkularını derinden hissetmiş olmalarıdır. Norveçli ressam Edward Munch'un "Çığlık" adını verdiği tablosu bunun güzel bir örneğidir.



Resim 35: Edward Munch, Çığlık, 1893

Ekspresyonizmin başlıca temsilcileri arasında James Ensor (1860-1945), Eduard Munch (1863-1944), Emil Nolde (1867-1956), Otto Müller (1874-1930), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Oskar Kokoschka (1886-1980) sayılabilir.

Modern sanatta kendini gösteren ilk önemli ayırım empresyonizmin yarattığı yeni obje alanıydı. İkinci önemli ayırım ise ekspresyonizmin metafizik tavrından ve karakterinden doğar<sup>349</sup>. Söz konusu metafizik karakter, ekspresyonizmin gelişim evrelerinin incelenmesi ile daha anlaşılır olacaktır. Zira “ekspresyonizm bir akım olmayıp, değişik sanat anlayışlarının içinde yer aldığı genel yönelime yakıştırılan bir tanımdan kaynaklanmaktadır<sup>350</sup>.”

Ekspresyonizm ilk olarak *kübizmde* kendini gösterir. Dönemin bilimsel gelişmeleri beraberinde duylulara karşı güvensizliğin artması, natüralist sanatın kübistler tarafından bir aldatmaca olarak görülmesine neden olmuştur. Onlar nesnelerin dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istemişler ve bu değişmeyen yanın da duylularla değil ancak akılla kavranabileceğini düşünmüşlerdir<sup>351</sup>. Bu sebeple eserlerinde geometrik biçimler kullanarak çoklu bakış açıları yaratmaya çalışmışlardır. Pablo Picasso (1881-1973), Fernand Leger (1881-1955), Georges Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927) kübizmin önemli temsilcilerindendir.

---

<sup>349</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.173.

<sup>350</sup> Beksaç, Engin; *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık, Ankara, 1995, s.111.

<sup>351</sup> İpşiroğlu; *Sanatta Devrim*, s.26.





Resim 36: Pablo Picasso, Avignonlu Genç Kızlar, 1907

Kübizmin gösterdiği yönü *non-figüratif* ve *soyut sanat* geliştirmiştir ve burada en göze çarpan isim Wassily Kandinsky'dir. Nitekim Kandinsky, “gerek resim çalışmalarıyla ve gerekse modern sanatın İncil’i sayılan *Über das Geistige in der Kunst*<sup>352</sup> adlı yapıtıyla non-figüratif sanata temel yönünü vermiştir<sup>353</sup>.”

Soyut sanat, temel olarak reel objelerden yani dış dünyaya ait nesnelere bir soyutlanmadır. Kandinsky'nin ünlü “obje resimlerime zararlı olmaktadır” sözü, soyut sanatın süje-obje ilgisini özetler. Kandinsky'nin tüm yazı ve resimlerinde dile getirmek istediği şey, sanatın objesinin, duyu yoluyla kavranan gerçeklik olmadığı, tersine, duyularla kavranamayan tinsel varlık olduğu düşüncesidir. Sanatın objesinin nesnelere dünyasından tinsel bir dünyaya geçişi, aynı zamanda yeni bir biçim

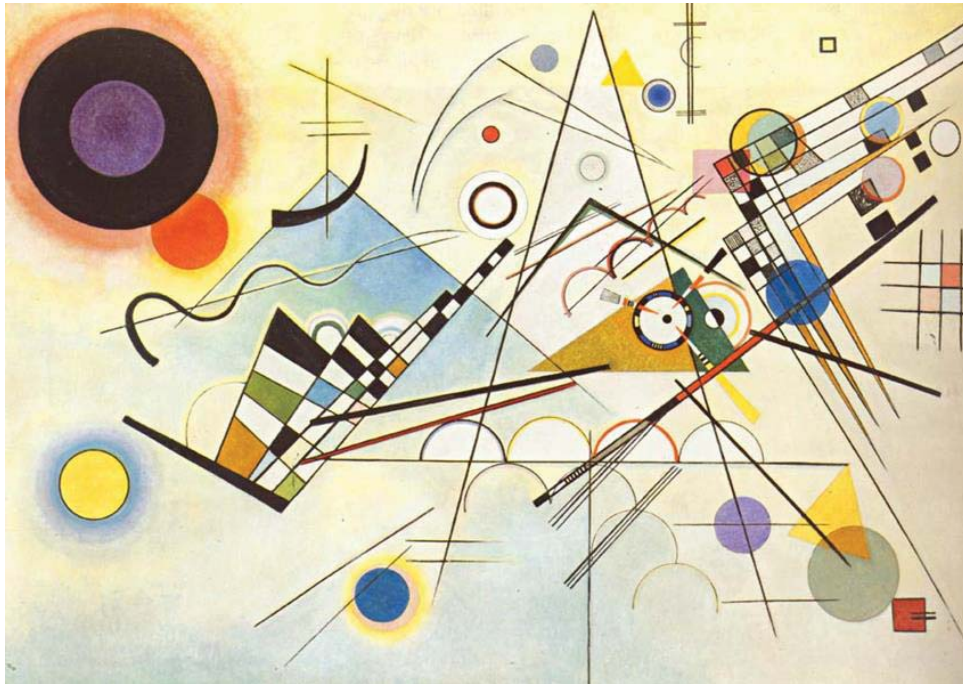
<sup>352</sup> Sanatta Ruhsallık Üzerine (Kandinsky, Wassily; *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, R. Piper & Co., München, 1912.)

<sup>353</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.174

dünyasını kavrama anlamına gelmektedir. Bu biçim dünyası, şimdiye kadar sanatta karşılaştığımız biçim anlayışından bütünüyle başka bir biçim anlayışına dayanmaktadır. Bu yeni biçimin arandığı yer ise artık nesnelere dünyası değil, tersine, insanın iç dünyasıdır.

Soyut sanatın figürden, objeden kaçmak istemesi, onun realiteden kaçmak istemesinden kaynaklanır ancak bu da, onun yeni, kendine özgü bir realite aramasından, yeni bir varlık yorumuna dayanmasından kaynaklanır<sup>354</sup> Buna göre soyut sanat, yeni bir biçim vermenin sanatıdır. Bu yolu ilk açan kübizmdir fakat onu nesnelere tamamen soyan Kandinsky olmuştur:

“Form soyut olarak kalınca (artık) hiçbir objeyi ifade etmez, tersine, tamamen o soyut bir mahiyettir. Böyle salt, soyut bir mahiyet, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir paralelkenardır, bir dikdörtgendir, bir yamuktur ve daha matematik isimleri bulunmayan başka formlardır. Bütün bu formlar soyut (abstrakt) ülkesinin aynı halka sahip vatandaşlarıdır<sup>355</sup>.”



Resim 37: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923

<sup>354</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.183.

<sup>355</sup> Kandinsky, Wassily; *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2013, s.70.

Soyut sanat bireysel değil, evrenseldir. Yani bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamak yerine, onlardan soyutlanmış olan evrensel bir biçim dili yaratır<sup>356</sup>. “Varlığın dış görünüşünden kurtarılması, başka deyimle, tabiatın artık bir görünüş varlığı olarak kavranmak istenmemesi, bütün soyut sanatın, tarihi ve modern soyut sanatın çıkış noktasıdır<sup>357</sup>.”

Soyut resmin diğer önemli temsilcileri Piet Mondrian (1872-1944) ve Kazimir Malevich (1879-1935)'dir.

Kübizmden kalkan, non-figüratif ve soyut sanata geçen ekspresyonizm, yalnız bu çizgiden ibaret değildir; bu çizgiye paralel olarak giden ve onun kadar etkili olan diğer dışavurumcu hareket de *sürrealizm*dir. Bu çizgide dünya, her çeşit anlam ve lojik düzenden yoksun olarak kavranır. Sürrealizm (gerçeküstüçülük) için dünya bir kaostur ve bu durumda bir varlık mahiyeti aranacak olursa, o mahiyet *absürd* olur<sup>358</sup>.

Sürrealizm için varlığın mahiyeti keyfilik ve irrasyonelite olarak kavrandığından, bir hakikat arayışı da imkânsızlaşır. İki dünya savaşı arasında insanlığın yaşamış olduğu trajik dönemde ortaya çıkan sürrealizm, rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırının salt bir güç ihtiva ettiğini ilan etmiş; mantıki, ahlaki ve sosyal düzendeki bütün şekillere karşı isyan etmiştir<sup>359</sup>.

Başlıca temsilcileri Paul Klee (1879-1940), Giorgio de Chirico (1888-1978), Max Ernst (1891-1976), Jean Miro (1893-1983) ve Salvador Dali (1904-1989)'nin eserlerinde rüya ve gerçek, soyut ve somut, uzak ve yakın bir kaos içinde bulunur. Ayrıca sürrealizmin Freud'un psikanaliz yöntemini uyguladığı ve bir anlamda bilinçaltının, bilinç alanına olan egemenliğini savunduğu bilinmektedir<sup>360</sup>.

<sup>356</sup> İpşiroğlu; *Sanatta Devrim*, s.52.

<sup>357</sup> Tunalı; *Estetik Beğeni*, s.184.

<sup>358</sup> a.g.e., s.176.

<sup>359</sup> Muller; *Modern Sanat*, s.71.

<sup>360</sup> Antmen; *20.yy Batı Sanatında Akımlar*, s.136.





Resim 38: Salvador Dalí, Yeni İnsanın Doğuşunu İzleyen Jeopolitik Çocuk, 1943

## 5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Worringer'in henüz genç bir sanat tarihçisiyken kaleme aldığı *Soyutlama ve Özdeşleyim*, bu psikoloji temelli teori, ilk olarak bir sanat yapıtı estetiği olmak üzere yola çıkmıştır. Yani Worringer, doğa estetiği ile sanat yapıtı estetiğini birbirinden ayırır. O halde Worringer, estetiğin çalışma alanının, yalnız sanat ile sınırlanamayacak bir genişlikte olduğunu görmekte, ancak bu genişlik içinde, sanat yapıtı estetiği ile doğal güzelin estetiğinin birbirinden ayrılması gerektiği görüşündedir. Şüphesiz ki, doğadaki güzellik ile sanat güzelliği birbiriyle tam olarak örtüşmez. Buna göre, her ikisi de estetiğin çalışma alanına girmekle birlikte, sanat yapıtı estetiğini, doğal güzelin estetiğinden ayırmak önemlidir. Buradaki gizli çıkarım, doğal güzelin, sanatın genel gelişiminde önemli bir etken olduğu, ancak sanat yapıtının ve sanatsal güzelin varolması için bir koşul olmadığıdır.

Bu çalışmanın çıkış noktasını teşkil eden özdeşleyim teorisinin, Worringer öncesinde, bütün estetik süreci açıkladığı düşünülür. Oysa özdeşleyim sürecinin gerçekleşmesi, insan ile doğa arasındaki bir güven ve sempati ilgisi ile koşulludur. Buna göre doğa görünümleri karşısında korku veya huzursuzluk duyan kişinin estetik yaşantısı, özdeşleyim süreciyle açıklanamaz. Özdeşleyim içtepisinden kalkan bir estetik yaşantı, kişinin kendini, dışında bulunan bir objeye vermesi, daha açık bir ifade ile, kendi duygularını bir dış objeye aktararak o objeye duygusal bir canlılık kazandırması, böylece kendi ruhsal yaşamını o objede yaşaması ve objede yaşadığı bu iç etkinlik durumundan haz alması biçiminde olacaktır. Özdeşleyim sürecinde insan, hayatın kendine has hareketini ve canlılığını gördüğü objede, kendi iç etkinlik isteğini yaşar ve duygusal durumu ile nesnelere arasında içten bir ilgi kurar; coşkunu, hüznünü, şefkatini bu nesnelere aktarır ve onları, gerçekte kişinin kendine ait olan bu nitelikler içinde kavrar. Söz gelimi dalgalı bir denizi coşkun, toprağı şefkatli, göğe uzanan ağaçları mağrur yapan insandır. İnsan böyle bir ağaç karşısında kendini ona verir, o ağaç olduğunu hisseder de, onunla birlikte göğe uzanınca, ağacın mağrur olduğunu söyler. Coşku, hüznün, şefkat, mağrurluk, bunlar hep insana ait duygulardır ancak özdeşleyim sürecinde kişi duygularını kendinde değil de, objede yaşar. Özdeşleyim sürecinde, nesnelere böyle duygusal bir özdeşlik ilgisi, doğa ile bir bütün olma durumu yaşanır ve bu durumda estetik haz da, özdeşlik

ilgisinde tatminine ulaşan iç etkinlik isteğidir. Buradaki gizli çıkarım ise, bir estetik objenin varolmasının, bir süje tarafından algılanmasının yanında, süje tarafından, süjenin iç etkinliği tarafından belirlenmesi ile mümkün olduğudur. Yani özdeşleyim sürecinde objeden süjeye vuran etkiden çok, içten dışa, süjeden objeye vuran bir belirleyicilik, içsel bir etkinlik söz konusudur. Bu bakımdan objelerin biçimi kendi başına bir biçim değil, yalnız süje için bir biçimdir. Estetik hazzın kaynağı da, önce duysal, sonra da duygusal bir etkinlikle kavranan obje değil, kişinin kendisi, kendi duyguları, kendi ruhsal etkinlidir. Ancak süje bu etkinliği kendinde değil, kendi varlığı dışında bulunan objede yaşar. Bu sebeple özdeşleyim teorisinde estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz haz olarak tanımlanır.

Burada unutulmaması gereken önemli nokta, Worringer'in özdeşleyim teorisini, çalışmasının amacı bakımından ele almasıdır. Yani Worringer, özdeşleyim teorisinin bütün bir sanat tarihini neden açıklayamayacağını, sanat tarihinde özdeşleyim sürecinin tam karşısı olarak bulunan başka bir sürecin bulunduğunu ve bütün bir sanat tarihinin bu iki karşıt psişik yeti arasındaki gidip gelmelerle geliştiğini göstermek ister. Ancak özdeşleyim teorisini en iyi açıklamaya kavuşturan Lipps, bütün estetik süreci, bir özdeşleyim süreci olarak görmektedir. Lipps için özdeşleyim, her koşulda, sanatsal yaratımın ve estetik hazzın şartı olarak bulunur. O halde Lipps, tüm sanat üslûplarına özdeşleyim teorisi açısından bakar ve bütün bir sanat tarihini özdeşleyim ile çözümlenmek ister. Worringer'i Lipps'den ayıran temel fark da burada bulunmaktadır. Worringer, sanat tarihi ve üslûplarının çözümlenmesinde, özdeşleyimin değerini takdir etmekle birlikte, onun yetersizliğini de görmektedir. Çünkü sanat tarihi, özdeşleyim teorisi ile çözümlenemeyen pek çok üslûp ve sanatsal yaratım içermektedir. Bu yaratımlar özdeşleyim teorisi bakımından değerlendirildiğinde anlaşılmaz veya olumsuz, çirkin olarak nitelenir. Oysa bu yaratımları açıklayan, özdeşleyimin karşı kutbu olarak bulunan bir başka içtepi ve bu içtepiden doğan bir başka estetik yaşantı süreci vardır. İşte Worringer'in sanatın tarihsel gelişimindeki asıl etkisi ve estetik bilimine olan katkısı burada, özdeşleyim kavramının karşısına koyduğu soyutlama kavramında bulunmaktadır.

Soyutlama içtepi, doğa olayları karşısında duyulan huzursuzluk sebebiyle, görüşlerin sürekli değişimi ve göreliliğinden uzaklaşmak ister. Böylece soyutlama içtepi, özdeşleyim içtepisinin aksine, doğaya bağlılığı ortadan kaldırır ve



kanunluluk hâkimiyetinin en üstün olduğu biçime, geometrik stile varır. Bu üstün biçim, sanatsal gelişimin çıkış noktasında bulunur, çünkü doğa karşısındaki korkunun en baskın olduğu dönem, toplumların ilkel zihin evrelerinde bulunduğu sıralardadır. Riegl'in, kanunluluk yönünden en yetkin stili, dış dünyadan en soyutlanmış biçimleri, en ilkel kültür basamağında bulunan toplumların sanatına özgü gördüğü noktada, Worringer Riegl'dan ayrılır. Bu ayrılık Worringer'i metafizik alanına götürür ve bu durum, Worringer'in tezini daha üst bir noktaya taşır.

İlkel zihin evrelerinde bulunan toplumlarda, evrenin belirsizliği karşısındaki huzursuz insanın, keyfilikten uzaklaşarak, zorunluluk içeren soyut formlara ulaşması, doğada bir kanunluluk aramasından dolayı değil, içtepisel olarak *kendiliğinden şey*'i aramasından dolayıdır. İnsanın bilgi yönünden gelişmesi, onu, doğa olaylarını açıklamaya ve sonunda doğaya hâkim olmaya götürür. Böyle bir insan da artık doğayı belli kanunlara bağlı bir düzen varlığı olarak anlar ve soyutlama içtepisinin gücü azalırken özdeşeyim içtepesi kendini gösterir. Ancak kişinin evren hakkındaki bilgisi arttıkça, bu bilginin mutlak olanın bilgisi değil, bir görünüşler dünyasının bilgisi olduğunu anlar, tıpkı ilkel durumdaki gibi dünya tablosu karşısında kendini yitik, çaresiz hisseder ve *kendiliğinden şey* duygusu yeniden uyanır. Böylece soyutlama içtepesi kendini yeniden gösterir.

Worringer'in sisteminde *kendiliğinden şey* kavramı ile kastedilenin ne olduğu açık olarak belirtilmemiştir. Ancak biz teorinin bütününden, *kendiliğinden şey*'in, Tanrı'yı ya da görünüşlerin ardındaki kendiliği, yaratılmamış, ezeli-ebedi aşkınlığı ifade ettiğini anlıyoruz. Aslında soyutlama teorisinde önemli olan, *kendiliğinden şey*'in ne olduğunun kesin olarak bilinmesi değildir. *Kendiliğinden şey* ile kastedilen *aşkınlık*, en eski çağlardan bu yana zihinlerimizde farklı karşılıklar bulabilir. Burada önemli olan, *kendiliğinden şey duygusudur*, yani dünya tablosu karşısındaki huzursuz insanın, içtepisel olarak, ne çeşitten olursa olsun bir *mutlak* arzusuna sahip olmasıdır. Çünkü böyle bir insan için, huzur ve mutluluk, ancak *mutlak* karşısında ortaya çıkabilir.

Worringer'in bir diğer başarısı, sanat ve sanat tarihi araştırmalarında, alışılmış materyalist yönteme, yani sanat yapıtlarının sadece kullanılma amacı, hammadde ve teknik açıdan değerlendirilmesine, sağlam temeller ile karşı koymasındadır. Sanat

yapıtlarının kullanılma amacı, hammadde ve teknik açıdan değerlendirilmesi, şüphesiz estetik çalışmaları için değerli bilgiler sağlar. Ancak bu etkenlerin öneminin abartılması, sanatın özünü kavrama yolunda bir engel oluşturur. Zira bu etkenleri temele alan bir araştırma, sanatı bir beceri ürünü olması bakımından değerlendirir ve bu yoldaki bir değerlendirme, sanatsal üretimi ikinci aşamasından başlayarak dikkate almış olur. Çünkü sanatsal yaratım, sanatsal yaratımda bulunma isteğinden çıkan ikinci dereceden bir olaydır.

Worringer'in asıl sanat ile taklidi (mimesis) birbirinden kesin olarak ayırması, çağdaşları üzerinde etkisi olan ve dikkate değer bir diğer konudur. Aslında doğayı taklit etme ihtiyacı, insanda bir içtepi olarak bulunur. Ancak taklit etme içtepsi, psikik bir ihtiyaç olmaması bakımından, estetik alanının dışında kalırken, taklit içtepsiyle ortaya çıkan ürün de, asıl sanatın dışında kalır. Taklit, insana oyun sevinci veren bir el ustalığıdır. Bu görüşün temelinde yer alan düşünce, asıl sanatın her zaman derin psikik ihtiyaçlardan doğduğu ve bu ihtiyaçları giderdiği düşüncesidir. Burada asıl sanat kavramından, estetik bilimi tarafından değerlendirilebilir olan sanatı anlıyoruz. Worringer'in teorisine göre, estetiği bir bilim olarak belirleyen en önemli niteliğin, psikolojik bir temel olduğu hatırlanırsa, taklit, asıl sanat ve estetik üzerine olan bu açıklamaların, birbirini bütünler nitelikte olduğu görülecektir.

Worringer, yontmataş döneminden kalma mağara ürünlerini de taklit içtepisinden doğan ürünler olması bakımından sanata dâhil etmez. Bu sınırlama önemlidir çünkü Worringer bu sayede, temel iddialarından biri olan, sanatın başlangıcında soyutlama içtepisinin, dolayısıyla da çizgisel-geometrik stilin bulunduğu iddiasını korumuş olur. Bu iddiasını gerek süsleme sanatından, gerekse mimarlık ve heykel sanatından örneklerle destekler. Söz gelimi Grek süsleme sanatı, varlığını yalnız soyutlama içtepisine borçlu olan salt çizgisel-geometrik biçimler ile başlamış, devamında organik varlıklarla bir ilgi içinde olsa bile yine soyutlama içtepisinin çizgisel-geometrik stili ile biçimlenmiş figürleri dâhil etmiş, zamanla özdeşleşim içtepisinin bu geometrik çizgi ve figürleri ele geçirip onlara organik harekete özgü bir canlılık kandırmasıyla biçimler doğallaşmış ve ardından natüralizm Grek sanatına tamamen egemen olmuştur.

Soyutlama ve özdeşleyim teorisini, engin sanat tarihi analizlerine dayalı bir sanat teorisi olmaktan daha üstün kılan, onun en temelde bir evren duygusu tarihi olmasıdır. Bu teori ile incelenen, bir ulusun veya çağın sanatına yön veren içtepi, aynı zamanda o ulusun dinî inanışlarına ve dünya görüşüne de yön verir. Yani soyutlama ve özdeşleyim içtepileri, yalnız bir sanat tarihi incelemesi için değil, aynı zamanda bir dinler tarihi incelemesi için de iki temel içtepi olarak bulunur. Sanat istemini inceleyen psikolojik temelli böyle bir sanat tarihi, bir evren duygusu tarihi olması bakımından, dinler tarihi ile eşdeğerdir. Evren duygusu derken de, insanlığın, dış dünyanın görünüşleri karşısında içinde bulunduğu ruh halini kastediyoruz.

Sanat, din ve dünya görüşü, aynı evren duygusunun, aynı psişik kuvvetlerin farklı ifade biçimleridir. İnsanın soyutlama ve özdeşleyim içtepileri, sanat tarihinde stil ve natüralizm olarak, din tarihinde ise *aşkınlık* ve *içkinlik* olarak ifade bulur. Başka bir deyişle, soyutlama içtepisinin egemenliği, bir toplumu sanat bakımından soyut eğilimlere, din bakımından ise aşkınlık prensibinden hareket eden inanışlara götürürken; özdeşleyim içtepisinin egemenliği, sanat bakımından natüralist eğilimlere, din bakımından ise içkinlik prensibinden hareket eden inanışlara götürür.

Panteizm gibi içkinlik prensibine dayanan inanışlar, sanat alanında, kendi iç dünyamızı bir dış dünya nesnesine aktararak onunla bir olma biçiminde yaşadığımız özdeşleyim sürecinin, din alanındaki bir ifadesidir. Sanat ve din alanındaki bu her iki ifade biçimi de, insanın doğa karşısındaki güven ve huzur duygusunu anlatır. Öte yandan, insanın evren karşısında korku duyduğu ve kendini kaybolmuş hissettiği ya da bir görünüşler dünyası içinde bulunmanın huzursuzluğunu duyduğu yerde, sanat alanında olduğu gibi, din alanında da soyutlama içtepisinin baskınlığı görülür. Sanatta, organik canlılıktan, zaman ve uzamdan soyutlanmış, zorunluluk ve kanunluluğun hâkim olduğu biçimlerde tatmin bulan soyutlama içtepsi, din alanında da aynı şekilde, bu dünyaya aşkın, zaman ve mekân üstü bir Tanrı inancında tatmin bulur.

Böylece hem sanat hem de din tarihi için yalın ve kolayca kavranabilen bir hareket şeması doğar. Bu şemada Worringer, Doğu kültüründe, görünüşlerin şüpheli ve varlığın kavranamaz oluşu üzerine, içgüdüde kökleşmiş bir bilginin bulunduğunu söyler. Bu sebeple burada, doğa üzerindeki hiçbir hâkimiyet, insanın sınırlı oluşu

hakkındaki bilinci bastıramamıştır. Böylece Doğu insanının evrenle ilgisinde hep bir kurtuluş ihtiyacı varolmuş ve bu kurtuluş ihtiyacının gücü, özdeşleşim içtepisinin su yüzüne çıkmasına engel olmuş; Doğu insanını sanatta ve dinde, aşkın tasavvurlara yöneltmiştir.

Worringer'in Batı insanının evren duygusunda özdeşleşim içtepisinin, Doğu insanının evren duygusunda ise soyutlama içtepisinin baskın olduğunu belirtmesi, genel anlamda doğrudur. Batı insanının doğa ile içli dışlı oluşuyla natüralizmdeki başarısı; Doğu insanının ise geometri bilgisiyle soyut sanattaki başarısı tartışılmaz. Ayrıca semavi dinlerin ortaya çıkışının da, Doğu'da gerçekleşmiş olması, bu karşıtlıkta dikkate değerdir. Ancak natüralizm, Doğu'da ne derece az etkili olduysa, natüralizmin dayandığı özdeşleşim, aslında Doğu geleneği tarafından o derece çok özümsemiştir. Doğu insanının özdeşleşim kavramını anlaması, onun bir empati durumundan çok daha fazlası olduğunu, onun en temelde bir *kendi kendinden vazgeçme* ihtiyacına dayandığını anlaması zor değildir. Çünkü benzer bir anlam, hali hazırda Doğu insanının geleneğinde, Tasavvuf anlayışında özümsemiştir. Bu durum soyutlama ve özdeşleşim teorisinin çizdiği şema açısından oldukça şaşırtıcıdır.

Son olarak Worringer'in sanatın tarihsel gelişimine olan etkisi, onun özellikle soyutlama teorisindeki başarısı sayesinde. Soyut sanat ile neredeyse eş anlamlı bir sanat anlayışını ifade eden modern sanatın gelişiminde, diğer düşünsel, sosyal ve bilimsel etkenler kadar, Worringer'in soyutlama kavramının anlaşılmasındaki başarısı da etkilidir. Öyle ki bu teori, Worringer'in çağdaşları tarafından bir ekspresyonizm manifestosu olarak kabul edilir. Worringer'in çalışmasında sanat tarihi analizlerine dayanarak oluşturduğu soyutlama süreci, modern sanatın özellikle çizgisel-geometrik dışavurumcu formlarında karşılık bulur. Soyutlama ve özdeşleşim teorisi ile Worringer özetle, ekspresyonizmin düşünsel zeminini hazırlamıştır.

## KAYNAKLAR

Akyürek, Engin; “*Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı*”, *Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996.

Akyürek, Engin; *Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1994.

Antmen, Ahu; *20.yy Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Apak, Fundagül; “*Evreni Kalbinde Bulan Adam Burhan Toprak ve Sanatının Türk Edebiyatındaki Yeri*”, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne, 2009.

Aristoteles; *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.

Basch, Victor; *L'esthétique allemande contemporaine*, in *Philosophie allemande contemporaine*, Paris Alcan, 1912.

Barasch, Moshe; *Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*, Vol. 2, New York University Press, 1998.

Bazin, Germain; *Sanat Tarihi*, çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998.

Beksaç, Engin; *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık, Ankara, 1995.

Boardman, John; *Yunan Sanatı*, çev. Yasemin İlseven, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005.

Böhringer, Hannes & Söntgen, Beate (editors); *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.

Bulut, Ümran; *Avrupa Resminde Üslûp ve Anlam İlişkisi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2003.

- Burke, Peter; *Rönesans*, çev. Özkan Akpınar, Babil Yayınları, İstanbul, 2000.
- Cevizci, Ahmet; *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- Depew, David; “*Empathy, Psychology, and Aesthetics*”, *Poroi*, v.4, issue:1, 2005.
- Donahue, Neil Hamilton (editor); *A Companion to The Literature of German Expressionism*, Camden House, USA, 2005.
- Dvorák, Max; *Idealism and Naturalism in Gothic Art*, Translated and noted by Randolph J. Klawiter, Preface by Karl Maria Swoboda, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1967.
- Enç, Mithat; *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1974.
- Eyice, Semavi; *Ayasofya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1984.
- Eyice, Semavi; “*Bizans Mimarisi*”, *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1988.
- Fauvel, Lysane Françoise Arlette; “*The Archeology of Empathy*”, Philosophy Department Doctoral Dissertation, Stony Brook University, USA, 2009.
- Fidder, Erich (editor); *Neue Beiträge deutscher Forschung: Wilhelm Worringer zum 60 sten Geburtstag*, Königsberg, Kanter, 1943.
- Fischer, Ernst; *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Verso Yayıncılık İmge Kitabevi, Ankara, 1990.
- Forster, Kurt; “*Monument, Memory and the Mortality of Architecture*”, *Oppositions* 25, The Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 1982.
- Geiger, Moritz; *Estetik Anlayış*, çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.



Gombrich, Ernst; *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol & Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.

Guthrie, William Keith Chambers; *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, çev. Ahmet Cevizci, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999.

Hale, John R.; *The Civilization of Europe in the Renaissance*, Harper Collins Publishers, London, 1993.

Hançerlioğlu, Orhan; *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.

Hançerlioğlu, Orhan; *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.

Harries, Karsten; *The Meaning of Modern Art: A Philosophical Interpretation*, Northwestern University Press, USA, 1968.

Hildebrand, Adolf von; *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz & Mündel, Strassburg, 1893.

Hunsdahl, Jorgen B.; “Concerning *Einfühlung* (Empathy): A Concept Analysis Of Its Origin and Early Development”, *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v.3, issue 2, 1967.

Hunt, Jocelyn; *The Renaissance*, Routledge, New York and London, 1999.

Hütte, Friedhelm; “Abstraction and Empathy”, *Deutsche Guggenheim Magazine* Issue 8, Deutsche Bank & The Solomon R. Guggenheim Foundation, Summer 2009.

Ionescu, Vlad; *The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer*, *Journal of Art Historiography*, n.8, 2013.

İpşiroğlu, M.Ş.; “Üslûp tarihi olarak Sanat Tarihi: Heinrich Wölfflin’in eseri”, *Felsefe Mecmuası*, cilt 11, sayı 1, İstanbul, 1947.

İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar; *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

Kandinsky, Wassily; *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2013.

Kandinsky, Wassily; *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, R. Piper & Co., München, 1912.

Kelly, Michael (editor); *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol.4, Oxford University Press, New York, 1998.

Kitzinger, Ernst; *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Cambridge, 1977.

Köroğlu, Gülgün; “Bizans Sanatında İkonoklazma Dönemi”, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1994.

Krausse, Anna Carola; *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayınları, İstanbul, 2005.

Krautheimer, Richard; *Early Christian and Byzantine Architecture*, Yale University Press, London, 1986.

Kurhan, Mürüvvet; “Eski İmparatorluk devrinde Tanrı Re”, *Belleten*, cilt.LVII, sayı.218, TTK, 1993.

Lenoir, Béatrice; *Sanat Yapıtı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Lipps, Theodor; *Ästhetik I*, Hamburg und Leibzig, 1903.

Lotze, Rudolf Hermann; *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, J. G. Cotta, München, 1868.

Lukacs, Georg; *Estetik I*, çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1985.

Malevich, Kazimir; *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, Dover Pub., New York, 2003.

Mansel, Arif Müfid; *Ege ve Yunan Tarihi*, T.T.K Basımevi, Ankara, 1995.

Mathews, Thomas F.; *The Art Of Byzantium: Between Antiquity And The Renaissance*, Calmann And King Ltd, London, 1998.

Muller, Joseph Emile; *Modern Sanat*, çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.

Mülayim, Selçuk; “*Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi*”, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi II*, İzmir, 1983.

Nağış, Murat; *Helenistik Dönem Rhodos Heykeltraşlığı ve Batı Anadolu ile İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2007.

Nowak, Magdalena; “*The Complicated History of Einfühlung*”, *Argument*, Vol.1, 2/2011.

Öhlschläger, Claudia (editor); *Abstraktionsdrang: Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.

Öndin, Nilüfer; *Biçim Sorunu: Varlıkta, Bilgide ve Sanatta*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003.

Panofsky, Erwin; *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, çev. Engin Akyürek, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1991.

Platon; *Devlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu ve M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010.

Preuss, Sebastian; “*Spiritual Intoxication*”, *Deutsche Guggenheim Magazine*, Issue 8, Deutsche Bank & The Solomon R. Guggenheim Foundation, Summer 2009.

Read, Herbert; *The Philosophy of Modern Art*, Meridian Books, New York, 1957.

Richard, Lionel; *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

Richter, Gisela; *Yunan Sanatı*, çev. Beral Madra, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.

Riegl, Alois; *Die Spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1901.

Riegl, Alois; *Late Roman Art Industry*, Translated by Rolf Winkes, Giorgio Bretschneider Editore, Rome, 1985.

Riegl, Alois; *Stilfragen: Grundlegungen Zu Einer Geschichte Der Ornamentik*, Verlag von Georg Siemens, Berlin, 1893.

Risto, Sarvas & Frohlich, David M.; *From Snapshots to Social Media : The Changing Picture of Domestic Photography*, Springer, London, 2011.

Rumpf, Andreas; *Yunan ve Roma Sanatı*, çev. Jale İnan, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1949.

Saltuk, Secda; *Arkeoloji Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2007.

Schulz, Gerhard; *Novalis*, Rowohlt Taschenverlag GmbH, Hamburg, 1969.

Semper, Gottfried; *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten: oder, Praktische Aesthetik*, F. Bruckmann's Verlag, München, 1863.

Semper, Gottfried; *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, introduction by Harry Francis Mallgrave, Getty Research Institute, Los Angeles, 2004.

Serullaz, Maurice; *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998.

Siebeck, Hermann; *Über Musikalische Einfühlung*, R. Voigtländer, Leipzig, 1906.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur; *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

Stern, Paul; *Einfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik: Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung*, L. Voss, Hamburg, 1897.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB, İstanbul, 1969.

Tansuğ, Sezer; *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

Temür, Akın; “Girit-Minos ve Miken Sanatında Sfenks”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi 11*, 2008.

Timuçin, Afşar; *Estetik*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2002.

Toprak, Burhan; “Bedîi Hulûl: Einfühlung”, *Görüş*, c.1, nr.2, Ankara, 1930.

Tunalı, İsmail; *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1979.

Tunalı, İsmail; *Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011.

Tunalı, İsmail; *Felsefenin Işığında Modern Resim*, rh+sanat Yayınları, İstanbul, 2003.

Tunalı, İsmail; *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

Turani, Adnan; *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.

Turani, Adnan; *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.

Turani, Adnan; *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998.

Turner, Jane (editor); *The Dictionary of Art*, Vol.33, Grove, New York, 1996.

*Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011.

Uysal, Gülfem; “*Mağara Sanatı*”, 5. *Ulusal Speleoloji Sempozyumu*, Boğaziçi Uluslararası Mağara Araştırma Derneği, İstanbul, 2011.

Vischer, Friedrich Theodor; “*Das Symbol*”, *Philosophische Aufsätze: Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor Jubiläum gewidmet*, Fues’s Verlag, Leipzig, 1887.

Williams, Rhys; “*Wilhelm Worringer and the Historical Avant-Garde*”, *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Rodopi, Netherlands, 2005.

Wolf, Norbert; *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*, çev. M. Tahsin Yalım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.

Worringer, Wilhelm; *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, Translated by Michael Bullock. International University Press, New York, 1953.

Worringer, Wilhelm; *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

Worringer, Wilhelm; *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*, R.Piper & Co., München, 1927.

Worringer, Wilhelm; *Deutsche Jugend und östlicher Geist*, Bonn Fr Cohen, Leipzig, 1924.

Worringer, Wilhelm; *Die Altdeutsche Buchillustration*, R.Piper & Co., München, 1919.

Worringer, Wilhelm; *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Insel, Leipzig, 1924.

Worringer, Wilhelm; *Die Kölner Bibel: Mit einer Einführung*, R.Piper & Co., München, 1923.



Worringer, Wilhelm; *Egyptian Art*, Edited by Bernard Rackham, Putnam's Sons, London, 1928.

Worringer, Wilhelm; *Formprobleme der Gotik*, R.Piper & Co., München, 1912.

Worringer, Wilhelm; *Form Problems of the Gothic*, Edited by Authorized American Edition, G.E. Stechert & Co., New York, 1920.

Worringer, Wilhelm; *Form in Gothic*, Translated by Herbert Read, A. Tiranti, London, 1957.

Worringer, Wilhelm; *Fragen und Gegenfragen; Schriften zum Kunst Problem*, R.Piper & Co., München, 1956.

Worringer, Wilhelm; *Griechentum und Gotik: vom Weltreich des Hellenismus*, R.Piper & Co., München, 1928.

Worringer, Wilhelm; *Käthe Kollwitz*, Gräbe und Unzer, Königsberg, 1931.

Worringer, Wilhelm; *Künstlerische Zeitfragen*, Hugo Bruckmann, München, 1921.

Worringer, Wilhelm; *Lucas Cranach*, R.Piper & Co., München, 1908.

Worringer, Wilhelm; *Problematik der Gegenwartskunst*, R.Piper & Co., München, 1948.

Worringer, Wilhelm; *Soyutlama ve Einfühlung: Üslup Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:1027, İstanbul, 1963.

Worringer, Wilhelm; *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

Worringer, Wilhelm; *Über den Einfluss der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des Kontinents*, Max Niemeyer, Halle, 1931.

Wölfflin, Heinrich; *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barock stiles in Italien*, München, 1888.

Yetkin, Suut Kemal; *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1976.

## KİŞİSEL BİLGİLER

**Adı Soyadı** : Gamze Aydemir

**Doğum Yeri** : İzmir

**Doğum Tarihi** : 15.11.1989

## EĞİTİM ve AKADEMİK BİLGİLER

**Lise 2003-2006** : İzmir Karşıyaka Gazi Lisesi

**Lisans 2006-2010** : Muğla Üniversitesi, Felsefe Bölümü

**Y. Lisans 2012-2015** : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi,  
Felsefe Anabilim Dalı

**Yabancı Dil** : İngilizce