

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ROMANTİZM'İN 20. YÜZYIL AVANGART SANATINA ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Uras KIZIL

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı

Haziran 2018

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ★SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ROMANTİZM'İN 20. YÜZYIL AVANGART SANATINA ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Uras KIZIL

402151011

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu

Haziran 2018





ÖNSÖZ

Lisans döneminde ilgimi çekmeye başlayan Romantizm, aynı zamanda bitirme tezim olmuştu. Yüksek lisansta da kaldığım yerden devam etmek istediğimde, İTÜ'deki eğitimim sırasında aldığım perspektif, Romantizm'e bakış açımı değiştirdi. Bunda özellikle danışman hocam Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu'nun büyük bir payı var. Oğuz Haşlakoğlu'na, beni Romantizm'i anlamamı sağlayacak felsefî okumalara yönlendirdiği ve görüşlerini benimle cömertçe paylaştığı için teşekkür ederim. Hocalarım Ali Artun ve Doç. Dr. Nermin Saybaşı'ya kaynaklar konusundaki yardımlarından dolayı teşekkür ederim. Editöryal katkıları için eşim Nergis Abıyeva'ya ve desteğini esirgemeyen ailemin tüm bireyelerine teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİL LİSTESİ	ix
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Amacı	1
1.2. Literatür Araştırması	1
1.3. Tezin Kapsamı ve Yöntemi	2
2. TARİHSEL BAĞLAM.....	5
3. BİR DÜŞÜNCE VE DÜNYA GÖRÜŞÜ OLARAK ROMANTİZM'İN TANIMI VE İNCELENMESİ	21
4. DÜŞÜNSEL BAĞLAMA GİRİŞ.....	37
4.1. Friedrich Schlegel'in Romantizm Tasavvuru.....	38
4.2. Schiller'in 'Özgürlük' ve 'Sanat Oyunu' Kavramları Üzerinden Romantizm Okuması.....	51
4.3. Hegel'in 'Sanatın Ölümü' (Death of Art) Tezi ve Sanatın Bağımsızlık İlkesi ...	62
5. ROMANTİZM DÜŞÜNCESİNİN PLASTİK SANATLAR BAĞLAMINDA İNCELENMESİ.....	71
5.1. Romantik Hayal Gücü ve Sürrealizm İlişkisi	109
5.2. Yeni Bir Estetik Yönelim Olarak Yüce Kavramı	133
6. 20. YÜZYIL AVANGART SANATINDA TEMSİLİYETİN KIRILMASI VE ROMANTİK ETKİ.....	155
7. SONUÇ.....	191
KAYNAKLAR.....	183
ÖZGEÇMİŞ.....



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1: Francisco Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır	15
Şekil 2.2: Francisco Goya, İki Mayıs Ayaklanması.....	16
Şekil 2.3: Francisco Goya, Üç Mayıs İnfazları.....	17
Şekil 2.4: Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük	18
Şekil 3.1: Friedrich Overbeck, Franz Pförr'un Portresi	30
Şekil 3.2: Theodore Gericault, Yaralı Süvari	30
Şekil 4.1: Man Ray, Max Morise, Yves Tanguy, Joan Miro, Müstesna Kadavra	55
Şekil 4.2: Marx Ernst, Fil Celebes	56
Şekil 4.3: Joan Miro, Hollandalının İç Dünyası	57
Şekil 4.4: Hendrick Martenz, Lut Çalan.....	58
Şekil 4.5: Guy Debord-Asger John, Çıplak Şehir.....	59
Şekil 4.6: Peter Smithson, Küme Şehir	60
Şekil 4.7: Nigel Henderson, Chisenhale Yolunda Oyun Oynayan Çocuklar	60
Şekil 5.1: Caspar David Friedrich, Dağlardaki Haç.....	74
Şekil 5.2: William Turner, Grisons'daki Çığ Düşmesi	75
Şekil 5.3: Antoine-Jean Gros, Eylau Savaşında Napolyon	75
Şekil 5.4: Caspar David Friedrich, Gün Işığında Kadın.....	77
Şekil 5.5: Caspar David Friedrich, Deniz Kıyısında İki Kişi	78
Şekil 5.6: Caspar David Friedrich, Kiliseli Kış Manzarası	79
Şekil 5.7: Caspar David Friedrich, Rügen'de Haç.....	80
Şekil 5.8: Caspar David Friedrich, Umudun Yitişi.....	80
Şekil 5.9: Paul Gauguin, Sarı İsa	81
Şekil 5.10: Caspar David Friedrich, Penceredeki Kadın.....	82
Şekil 5.11: Caspar David Friedrich, Meşe Ağaçları Arasında Manastır	83
Şekil 5.12: Caspar David Friedrich, Yelkenlide	84
Şekil 5.13: Caspar David Friedrich, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin	86
Şekil 5.14: Claude Monet, Barikat.....	88
Şekil 5.15: Claude Monet, Tuileries'de Müzik.....	88
Şekil 5.16: Constantin Guys, Parkta Buluşma.....	89
Şekil 5.17: William Turner, Denizdeki Balıkçı	90
Şekil 5.18: Caspar David Friedrich, Deniz Kıyısında Keşiş	91
Şekil 5.19: Caspar David Friedrich, Akşam	93
Şekil 5.20: Caspar David Friedrich, Uçuşan Bulutlar	94
Şekil 5.21: Caspar David Friedrich, Deniz Üzerinde Gün Doğumu.....	95
Şekil 5.22: Caspar David Friedrich, Sabah.....	96
Şekil 5.23: Caspar David Friedrich,, Öğle Vakti	96
Şekil 5.24: Caspar David Friedrich, Öğleden Sonra.....	97

Şekil 5.25: Caspar David Friedrich, Akşam.....	97
Şekil 5.26: Claude Monet, Rouen Katedrali	98
Şekil 5.27: Claude Monet, Saman Yığınları	99
Şekil 5.28: Claude Monet, Capucines Bulvarı	100
Şekil 5.29: William Turner, Kar Fırtınası-Buhar Gemisi	102
Şekil 5.30: William Turner, Yağmur, Buhar, Hız-Büyük Batı Demiryolu.....	103
Şekil 5.31: Claude Monet, Saint Lazare İstasyonu.....	104
Şekil 5.32: William Turner, Yüz Dövüşün Kahramanı	105
Şekil 5.33: Edouard Manet, Olympia	107
Şekil 5.34: Francisco Goya, Çıplak Maya	108
Şekil 5.35: Paul Cezanne, Modern Olympia.....	108
Şekil 5.36: Henry Fuseli, Karabasan	111
Şekil 5.37: William Blake, Levha 33.....	113
Şekil 5.38: William Blake, Pirenin Hayaleti.....	114
Şekil 5.39: Bir Yaz Ortası Gece Rüyası.....	115
Şekil 5.40: Francisco Goya, Aklın Uykusu.....	117
Şekil 5.41: William Blake, Hecate	118
Şekil 5.42: William Blake, Nebuchadnezzar	118
Şekil 5.43: William Blake, Newton.....	119
Şekil 5.44: William Turner, Parlamento Yangını.....	120
Şekil 5.45: William Turner, Deniz Canavarlı Gün Doğumu.....	122
Şekil 5.46: Theodore Gericault, Deli.....	125
Şekil 5.47: Francisco Goya, Tımarhane Avlusu.....	126
Şekil 5.48: Salvador Dali, William Tell'in Muamması	128
Şekil 5.49: Francisco Goya, Oğlunu Yiyen Satürn	131
Şekil 5.50: George Barret, Powerscourt Çağlayan	140
Şekil 5.51: Caspar Wolf, Lauteraar Buzul	140
Şekil 5.52: James Ward, Gordale Kayalık	141
Şekil 5.53: William Turner, Nakliye Gemisi Enkazı.....	142
Şekil 5.54: William Turner, Alpleri Geçen Anibal.....	143
Şekil 5.55: Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis.....	146
Şekil 5.56: Barnett Newman, Burada I.....	147
Şekil 5.57: Barnett Newman, Orada Değil, Burada.....	147
Şekil 5.58: William Turner, Akşam Yıldızı.....	148
Şekil 5.59: Mart Rothko, Işık, Yeryüzü ve Mavi	149
Şekil 5.60: John Martin, Yaratılış.....	150
Şekil 5.61: Jackson Pollock, Numara I.....	151
Şekil 5.62: Jackson Pollock, Beş Kulaç.....	151
Şekil 5.63: Jackson Pollock, Okyanus Grilik.....	152
Şekil 5.64: Jackson Pollock, Derin	152
Şekil 5.65: Jackson Pollock, Grileştirilmiş Gökkuşağı.....	153
Şekil 6.1: William Turner, Tufan Akşamı-Gölge ve Karanlık.....	157
Şekil 6.2: William Turner, Işık ve Renk- Tufan Sonrası Sabah.....	157
Şekil 6.3: Eugene Delacroix, Python'u Öldüren Apollon.....	159
Şekil 6.4: Henri Matisse, Şapkalı Kadın.....	161
Şekil 6.5: Henri Matisse, Yeşil Çizgi	161
Şekil 6.6: Henri Matisse, Kompozisyon	163

Şekil 6.7: Emil Nolde, Bataklık Mağarası.....	166
Şekil 6.8: Emil Nolde, Elbe’de Buhar Gemisi.....	166
Şekil 6.9: William Turner, Staffa Fingal’ın Mağarası	167
Şekil 6.10: Franz Marc, Ormanda Geyik.....	168
Şekil 6.11: Franz Marc, Ormanda Geyik II.....	169
Şekil 6.12: Franz Marc, Tirol.....	170
Şekil 6.13: Wassily Kandinsky, Küçük Hazlar.....	171
Şekil 6.14: Pablo Picasso, Ambroise Vollard’ın Portresi.....	174
Şekil 6.15: Georges Braque, Keman ve Palet.....	175
Şekil 6.16: Pablo Picasso, Mandolinli Kız.....	175
Şekil 6.17: Georges Braque, Mandolinli Kız.....	176
Şekil 6.18: Marcel Duchamp, Portre ya da Sonat.....	177
Şekil 6.19: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak.....	177
Şekil 6.20: Marcel Duchamp, Çeşme.....	179



ROMANTİZMİN 20. YÜZYIL AVANGART SANATINA ETKİLERİ

ÖZET

18. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle, şiir ve edebiyat başta olmak üzere, neredeyse tüm sanatlarda görülmeye başlayan Romantizm, varlığını yaklaşık yüz yıl boyunca sürdürmüştür. Şiir ve edebiyat temelli başlayan Romantizm, plastik sanatlar alanında da son derece etkili olmuştur. Bir akımdan öte, bir düşünce ve dünya görüşü (weltanschauung) olarak kendinden önceki ve sonraki akımlardan (izm'lerden) ayrılır. Bundan ötürü Romantizm, akım-karşı akıma (Klasisizm'e karşı Romantizm'e) indirgenemeyecek kadar yoğun düşünsel faaliyetlerin olduğu bir üretim sürecini kapsamaktadır.

Romantizm'in ortaya çıkışında Almanya, özellikle de *FrühRomantik*'ler son derece etkili olmuştur. Bu yoğun üretim sürecinde ortaya konan 'Gesamtkunstwerk' (Topyekün Sanat), özgürlük, oyun terapisi (*spieltrieb*), Romantik şiir vb. kavramlar, 20. yüzyıl düşünürlerini ve sanatçıları etkilemiştir.

Özellikle Romantizm ile birlikte sanat, o zamana kadar olduğu halinden başka bir şey haline, düşünce haline gelebileceğinin sinyallerini vermiştir. Hegel'in Romantizm için söylediği 'sanatın ölümü' tezi bu açıdan önemli olmuştur. Sanat, Romantizm ile birlikte sekülerleşmeye başladıkça, biçim-içerik arasındaki ilişki de kopmuştur. Caspar David Friedrich ve William Turner'ın resimlerinde bu sekülerleşmenin izlerine rastlanmaktadır. Tüm bunlar, 20. yüzyıl Avangart sanatçılarına Romantiklerden kalan mirastır. Temsiliyetin ortadan kalkmasıyla, sanat artık kendi hakikatini keşfetmiştir. Romantizm fiziksel varlığı son bulduktan sonra dahi, 20. yüzyılda ruhen yaşamaya devam etmiştir.

Bu tez kapsamında Romantizm akımı ile Avangart sanat arasındaki ilişki düşünsel ve plastik sanatlar bağlamında incelenecektir.



EFFECTS OF ROMANTICISM ON AVANTGARDE ART

SUMMARY

As of the second half of the 18th century, Romanticism, which began to be seen in almost all arts, especially in poetry and literature, continued its existence for nearly a hundred years. Romanticism, which started on the basis of poetry and literature, has been extremely influential in the field of plastic arts. Beyond an art movement, it separates from the previous and subsequent art movements (from the ism's) as a thought and worldview (weltanschauung). For this reason, Romanticism includes a production process in which there is intense intellectual activity that can not be reduced to movement-counter movement (to Romanticism against Classicism). In the emergence of Romanticism, Germany, especially the FrühRomantiks, became very influential. Concepts such as 'Gesamtkunstwerk', freedom, game therapy (spieltrieb), romantic poetry etc. which were revealed in this intensive production process, influenced 20th century thinkers and artists. Especially with Romanticism, art has given its signals that it may become an idea, something else than it was then. Hegel's 'death of art' thesis for Romanticism has been important in this respect. As art begins to secularize with Romanticism, the relationship between form and content is broken. In the paintings of Caspar David Friedrich and William Turner the traces of this secularization are found. All of this is the heritage of 20th century Avant-garde artists from romantics. With the rise of representation, art has now discovered its own truth. Romanticism continued to live spiritually in the 20th century, even after the end of its physical existence. In this thesis, Romanticism Avant-garde relation will be examined in the context of intellectual and plastic arts.



1. GİRİŞ

1.1. Tezin Amacı

'Romantizm'in 20. yüzyıl Avangart Sanatına Etkileri' başlıklı yüksek lisans tezinin başlıca amacı, Romantik hareketin düşünsel ve kavramsal bağlamda ortaya koyduğu etkileri incelemek; hareketin 20. yüzyıl Avangart sanatına etkilerini belirlemek ve plastik sanatlar üzerindeki dönüştürücü ciheti üzerinde durmaktır.

18. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle görülmeye başlayan 'Romantizm'in, belli bir dönemi kapsayan bir akım olmaktan ziyade, içinde bir ideal barındıran düşünce bağlamında değerlendirmek esas amaç olacaktır. Bir akım olarak yüz yıl gibi bir süre varlığını sürdürmüş olan Romantizm'in, 19. yüzyılda görülen 'izm'ler den farklı olarak, bir düşünce ve dünya görüşü (weltanschauung) olduğunu ve fiziksel olarak yok olsa dahi kendisinden sonra da etkisinin devam ettiği ve bu etkilerin neler olduğunu saptamak tezin bir diğer amacıdır. Böylelikle, modern sanatın altında yatan temel mesele olan Romantizm fenomeni etraflıca incelenecektir.

Romantik düşüncenin sanat üzerinde yarattığı dönüştürücü ifadesi belirlenmiş; sanatın sınırlarını aşan bir 'kavram' olarak ele alınmıştır. Romantizm, Batı düşüncesinde gerçekleşen bir kırılma olarak incelenmiştir. Sanatın, Romantizm ile birlikte yaşadığı değişim ve bu değişimin 20. yüzyıl sanatına etkisi üzerinde durulmuştur. Romantizm'de görülmeye başlayan biçim-içerik ilişkisindeki kopuş, rengin biçim üzerindeki etkisi ve sanatın düşünce (felsefe) olması gibi 20. yüzyıl sanatlarını etkilemiş meseleler üzerinde durulmuştur.

1.2 Literatür Araştırması

Tez çalışmasının kapsamı dahilinde ilk olarak literatür araştırması yapılmış; daha sonra sırasıyla SALT Arşivi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kütüphanesi, İTÜ Mimarlık Fakültesi Kütüphanesi, İTÜ Mustafa İnan Merkez Kütüphanesi ve Atatürk

Kitaplığı'nda yer alan ilgili kaynaklar araştırılmıştır. Tez ile ilgili bulunamayan kitaplar Amazon'dan temin edilmiştir.

Araştırma süresince, 'Romantik' kavramın belirlenmesinde önemli olduğu düşünülen yazarların fikirleri üzerinde durulmuştur. Bunlar sırasıyla Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Oncken Lovejoy (1873-1962), Kenneth Clark (1903-1983), Isaiah Berlin (1909-1997), Huch Honour (1927-2016), William Vaughan (?), Michael Löwy (1938-?) vb. yazarlardır.

Kenneth Clark gibi tarihçilerin, Romantizm düşüncesini belirlerken kullandığı Romantizm'in Neoklasisizm'e tepki olarak doğduğu argümanı çürütülmeye çalışılmıştır. Bu açıdan Isaiah Berlin, Robert Sayre, Michael Löwy, William S. Rodner, Olivier Meslay gibi yazarların tezleri tartışılmaya açılmıştır.

Romantizm ile Yüce kavramı arasındaki ilişkinin ortaya konulduğu bölümde, Emily Brady'nin *The Sublime in Modern Philosophy (Modern Felsefede Yüce)* kitabından yararlanılmıştır. Bunun nedeni; Brady'nin Archibald Addison, Alexander Gerard, John Baillie, Lord Kames vb. İngiliz yüce kavramının şekillenmesinde önemli olmuş düşünürlerin görüşlerini bir bütün içerisinde vermiş olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca, Edmund Burke'ün *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) kitabı ve Immanuel Kant'ın *Critique of the Power of Judgement* (1790) kitabında ele aldığı yüce meselesi üzerinde durulmuştur.

1.3. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Bu tez çalışmasının kapsamı, Romantik düşüncenin görülmeye başladığı 18. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, Sitüasyonist Enternasyonel hareketine kadar süren dönemdir. Tez sürecinde; erken Romantikler (frühromanik) ve 19. yüzyıl Romantik sanatçıları dahil olmak üzere 20. yüzyılın çeşitli akımları ve sanatçıları seçilen resimlerle değerlendirilmiştir. Seçilen akımlar ve resimler belli bir kronolojiye göre değil, gerekli olduğu yerlerde kullanılmıştır. Tezin kavramsal altyapısının oluşturulmasında: Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Schiller (1759-1805), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Karl Wilhelm Schlegel (1772-1829) vb. düşünürlerin fikirleri üzerinde durulmuştur. Bu çalışmada resimleri incelenen ve üzerinde durulan sanatçılar ise genel

hatlarıyla doğum tarihlerine göre şunlardır: Henry Fuseli (1741-1825), Francisco Goya (1746-1828), William Blake (1757-1827), Caspar David Friedrich (1774-1840), J. M. W. William Turner (1775-1851), Theodore Gericault (1791-1824), Eugene Delacroix (1798-1863), Henri Matisse (1869-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Franz Marc (1880-1916), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Wassily Kandinsky (1866-1944), Max Ernst (1891-1976), Joan Miro (1893-1983), Marcel Duchamp (1887-1968), Mark Rothko (1903-1970), Salvador Dali (1904-1989), Barnett Newman (1905-1970), Jackson Pollock (1912-1956), Asger Jorn (1914-1973), Guy Debord (1931-1994).

Bu çalışmada, öncelikle 18. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle görülemeye başlayan ‘Romantizm’ kavramı, tarihsel ve sosyal bağlamlar dikkate alınarak saptanmak istenmiştir. Bu nedenle, öncelikli olarak Romantik düşüncenin kavramsal olarak ifadesini koyan Alman düşünürlerin -özellikle Friedrich Schiller, Friedrich Hegel ve Friedrich Schlegel olmak üzere- estetik yargıları üzerinde durulmuştur. Schlegel’in ‘devrimci Romantizm’, Hegel’in ‘sanatın ölümü’, Schiller’in ‘özgürlük’ ve ‘oyun’, Wagner’in ‘Gesamtkunstwerk’ (Topyekün Sanat) vb. kavramlar üzerinde durulmuştur. Daha sonra, ‘Romantizm’ hakkında yazan düşünürlerin -Kenneth Clark (1903-1983), Isaiah Berlin (1909-1997), Hugh Honour (1927-2016), Michael Löwy (1938-?), William Vaughan, Robert Rosenblum (1927-2006), Frederich C. Beiser (1949-?) Stephen F. Eisenman (1956-?) vb.- meseleye dair düşünceleri, Romantizm fenomenini belirlemede tartışmaya açılmıştır. Romantik düşüncenin, ‘yeni’ ve avangartla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Tez dahilinde, dünya görüşü (weltanschauung) ve avangart sanatın bir nüvesi olarak ele alınan Romantizm, plastik sanatlardan seçilen örnekler dahilinde değerlendirilmiştir.

Romantizm’in Hegel’in sözünü ettiği gibi ‘sanatın ölümü’ olduğu tezinden hareketle, sanatta yaşanan dönüşümün izleri aranmıştır. Biçim-içerik ilişkisi, renk-çizgi, rasyonel-irrasyonel, bilinç-bilinçdışı kavramları üzerinde durulmuştur. Romantizm’in basitçe akım-karşı akım tezine indirgenemeyecek kadar yoğun bir dönüşüm hareketi olduğu ispatına gidilmiştir. Romantizm’in yalnızca formlarda yaşanan bir değişim değil, aynı zamanda düşüncede gerçekleşen bir devrim olduğu kanıtlanmak istenmiştir. Böylece ne-

redeyse tüm 20. yüzyıl sanatının devraldığı bir miras ve arkaya dönüp baktıklarında gördükleri bir referans noktası olan Romantizm, inceleme altına alınmıştır.



2. TARİHSEL BAĞLAM

18. ve 19. yüzyılda gerçekleşen Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi vb. toplumsal ve sosyo-ekonomik olgular, Romantizm üzerinde etkili olmuştur. ‘Tarihsel Bağlam’da tartışmaya açılan 3 büyük dönüşümün -Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi- 19. yüzyıl sanatı ve sanatçısını dönüştürücü ciheti üzerinde durulmuştur. 19. yüzyıldaki birçok sanatçı, ilk başlarda yaşanan bu devrimleri olumlu olarak karşılamış, daha sonra yaşanan toplumsal ve ekonomik kaos, savaşlar ve ölümler sanatçılarda devrimlere yönelik tepkilerin oluşmasına neden olmuştur. Romantizm olgusu da bu üç büyük devrimden etkilenmiştir. Ancak Romantizm düşüncesinin ortaya çıkışını, Kenneth Clark gibi yazarların vurguladığı gibi tek bir devrimin sonucuna indirgenmek yanlış ya da eksik olacaktır. Romantizm doğrudan Aydınlanma, Neoklasisizm akımına tepki olarak doğmamıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından görülmeye başlayan ‘Romantik düşünce’, bu üç büyük devrimden de eşit derece etkilenmiştir. Romantizm fenomenini belirlerken, üç büyük devrimin tartışmaya açılması elzemdir.

19. yüzyıl Avrupası birçok alanda radikal değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Aydınlanma, Fransız Devrimi (1789) ve Endüstri Devrimi vb. olgular tarihsel ve toplumsal alanda yeni bir dönemin hazırlayıcısı olmuşlardır. Yaşanan bu dönüşümler, 19. yüzyılda sanatın da ontolojisini etkilemiş ve ‘yeni’ bir sanatın oluşmasında katalizör işlevi görmüştür. Avrupa’daki tarihsel ve toplumsal yapının bütün dünyayı etkileyecek şekilde değişmesi, sanatın o zamana kadar var olduğu halinden başka bir şey haline gelmesine; düşünce halini almasına; düşüncenin sanatta temel belirleyici olmasına neden olmuştur. ‘Yeni’ bir sanatın Avrupa’da hâsıl olmaya başlaması, 19. yüzyıldaki ‘toplumsal ve tarihsel’ dönüşümlerden, Eric Hobsbawm’ın deyişiyle “Devrim’ler Çağı”ndan bağımsız değerlendirilemez.

Aydınlanma’nın ilk dönemlerinde, 17. yüzyılın sonundan itibaren, kimi ülkelerde daha

erken, kimi ülkelerdeyse daha geç olmak üzere, Barok düşünce tarzını sarsma, daha liberal bir bakış açısını teşvik etme ve akıl çağının ilk işaret taşlarını yerleştirme cesareti gösterilmiştir. (Hof, 2004, 215) Rousseau'nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* (1754) adlı eseri, radikalleşmenin ilk belirtileri olarak görülebilir. (Berlin, 2004, s. 40-41) İsaiah Berlin, Aydınlanma'yı tanımlarken; Aydınlanma'nın dönüştürmüş olduğu üç önermeden bahseder:

1. Bütün gerçek [sahici] sorular yanıtlanabilir ve eğer bir soru yanıtlanmazsa, soru değildir.
2. Bütün bu yanıtlar bilinebilir, öğrenilebilir ve başka kimselere de öğretilen yollarla keşfedilebilir: dünyanın neden oluştuğu, içinde ne gibi yer tuttuğumuzu, gerçek değerlerin neler olduğu vs.
3. Bütün yanıtların birbiriyle bağdaşabilir olması gerekir; çünkü bağdaşamazlarsa, kargaşa [kaos] çıkar. (Berlin, 2004, s. 40-41)

Aydınlanma'nın bu geleneğe kattığı nitelik, yanıtların o vakte kadar kullanılan yolların birçoğuyla elde edilemeyeceğiydi. Yani, doğru yanıtlara dogmayla, vahiyle, gelenekle erişilemezdi. Yanıtlara ulaşmanın tek yolu akıllı doğru olarak kullanmaktır. Matematik bilimlerinde tümdengelimle, doğa bilimlerinde tümevarımla. (Berlin, 2004, s. 41) "Uşçuluk" akımının ortaya çıkışı, çağın düşünce alanındaki en önemli adım olmuştur. "Aydınlanma Çağı" sözcüsünü Voltaire'de bulmuştur. Onun savunduğu maddecilik, o zamana dek dinde geçerli olan ilkelere karşı yeni bir dünya görüşü ortaya koymuştur. (Germaner, 1996, s. 8)

İsaiah Berlin, 18. yüzyılda Newton'un fizik alanındaki başarısının ahlak ve siyaset alanlarına da mutlaka uygulanabileceği üstünde hayli yaygın bir mutabakat olduğundan söz eder. (Berlin, 2004, s. 42) Newton'ın astronomide geliştirdiği çekim kuramı, düşünce sistemine yenilik getirmiştir. Buradan yola çıkarak; doğanın evrenin yasalarıyla yönetilebileceğine, her sorunun insan aklıyla çözülebileceğine inanılmıştır. Bilim ve siyaset alanındaki görüşler kuşkusuz güzel sanatlar alanında da geçerlidir. 18. yüzyıl başlarının estetik kuramı, insanın doğaya bir ayna tutması gerektiğini söylüyordu. (Berlin, 2004, s. 45) Vasari'ye göre "sanatların kökeni doğadır" ve "sanatımız her şeyden önce doğanın taklidinde yatar" (Baudelaire, 2003, s. 55) Ressam ve heykeltıraş, tanrısal

doğayı taklit edebildiği ölçüde ilahi güzelliğe layık olur; hakikati yeniden kurarak bir bakıma Tanrı katına ulaşır. Bunu dünya nizamının aynası kabul ettiği geometri sayesinde başardığını varsayar, ilahi hakikat perspektifin geometrisine içkindir. Doğaya ayna tutmaktan kastedilen; doğa=yaşam; yani yaşamın yöneldiğini düşündükleri şeyler, bütün yaşamın eğilim gösterdiği ideal formlardır. (Baudelaire, 2003, s. 56) Doğa, bilimin keşfine koyulduğu hakikatin olduğu kadar, ahlakın ve sanatın da temelidir; demek ki her türlü bilginin kaynağı, doğru/yanlış, iyi/kötü, güzel/çirkin gibi bütün meselelerin çözümü doğadır. Aydınlanmayla salt doğadan değil, kusurlarını giderilmiş bir tür “doğa”dan bahsetmek mümkün. Pope’un dizeleri durumu açıklar niteliktedir: “Eskinin uydurulmayıp keşfedilen o kuralları doğa’dır yine, ama *Yöntemleştirilmiş Doğa*. (Berlin, 2004, s. 46) 18. yüzyılda resim yapmanın amacı bu ideallere erişmektir. Doğa bu ideallere erişmemiş olabilir; özellikle de, insan belirgin bir biçimde onlara varamamış olabilir. Fakat biz doğayı gözlemleyerek, onun hangi genel çizgiler boyunca ilerlediğini anlayabiliriz. (Berlin, 2004, s. 74)

Hobsbawm, Aydınlanma’nın idealini şu şekilde ifade eder: “Bireyi zincirlerinden; hala dünyanın dört bir köşesine gölgesi düşen Ortaçağ’ın cahil gelenekçiliğinden... kilisenin hurafelerinden... kurtarmak aydınlanmanın başlıca amacıdır.” (Berlin, 2004, s. 30) Immanuel Kant’ın ‘*Was ist Aufklärung?*’ adlı makalesi ciddi bir aydınlanma eleştirisi içerir. Kant metninde, Aydınlanma’yı insanın gelişmemişlik halinden kurtulması olarak tanımlar. Bu gelişmemişlik, onun tabiriyle, insanın bir başkasının rehberliği olmaksızın kendi aklını kullanamamasıdır. Kant, insanları sahip oldukları akli kullanma cesaretini gösterememekle suçlar ve Aydınlanma’nın bir mottosu olarak “*sapere aude!*”, “yani sahip olduğun akli kullanma cesaretini göster!”, der. (Kant, 1996, s. 1) Doğmalar, Kant’a göre gelişmemişliğin kalıcı prangalarıdır. İnsanın bu prangalardan kurtulabilmesi ve aydınlanabilmesi için gerekli olan yegâne şey Kant nazarında özgürlüktür ve bu da tüm özgürlük formları arasında en masum olanıdır. (Kant, 1996, s. 1) Bu insanlar, kendi korkaklık ve cesaretsizliklerinden dolayı bir başkasının yönlendirmesine bağımlıdır; Kant’a göre bu insanlar, kendilerini “vasi” olarak konumlandıran kişilerin direktifleri doğrultusunda hareket eder ve onlar tarafından yönetilirler. Kant, esasen, ironik bir dille insanın bu gelişmemişlik halinin son derece rahat bir şey olduğunu söyler: “eğer benim yerime düşünen bir kitabım, benim için vicdan sahibi manevi bir akıl hocam, benim

adıma sağlığıma karar veren bir doktorum varsa hiçbir şekilde çaba göstermeme gerek yoktur. Ödeyebildiğim sürece düşünmeme de gerek yoktur. Çünkü başkaları tüm bu ‘sıkıcı işleri’ benim yerime yapacaklardır.” (Kant, 1996, s. 1) İnsanın, neredeyse ikinci doğası haline gelmiş bu gelişmemişlikten kurtulması Kant’a göre çok zordur. Adeta bu gelişmemişlik haline hayran olarak büyümüş kişi, sahip olduğu akli kullanma kapasitesinden de yoksundur. Kant’a göre ‘dogmalar ve yöntemler’ gelişmemişliğin kalıcı prangalarıdır ve yalnızca çok azı akıllarını geliştirerek bu tarz bir gelişmemişlikten kendilerini kurtarma ve cesurca bunu sürdürme başarısını gösterebilmiştir. (Kant, 1996, s. 1) Kant, Aydınlanma için gerekli olan tek şeyin özgürlüğün kendisi olduğunu ve bunun da tüm özgürlük formları arasında en masumu olduğunu belirtir.

Michel Foucault, Kant’ın 1784 yılında Alman mecmuası *Berlinisch Monatschrift*’de yayımlanan “*Was ist Aufklärung?*” makalesi üzerine, kaleme aldığı aynı isimli metninde, Kant’ın “*Was ist Aufklärung*” makalesinin modern felsefenin cevaplamayı başaramadığı düşünce tarihinin bir sorusuna giriş olduğunu söylemiştir. Foucault, modern felsefenin ne olduğu sorusuna; “*modern felsefe, iki yüz yıl önce ortaya atılan ‘Aydınlanma Nedir?’ sorusuna cevap bulma girişimidir,*” şeklinde cevaplamıştır.¹ (Foucault, 1984, s. 1.)

Michel Foucault, Kant’ın Aydınlanma’yı tamamen olumsuz bir yolla ‘Ausgang’, yani ‘Çıkış’ (yeri ya da yolu) olarak tanımladığını söyler. Ona göre Kant, diğer metinlerinden farklı olarak “*Aydınlanma Nedir?*” metninde modern yalnızlık meselesiyle ilgilenmiştir. Kant şimdiki anlamaktan öte, bugünün dün itibarıyla nasıl bir ayrım ortaya koyduğu üzerine bir arayışta olduğunu söyler. (Foucault, 1984, s. 2.)

“Ausgang” olarak karakterize ettiği Aydınlanma, Kant’a göre insanın gelişmemişlik statüsünden kurtulmasını sağlayacak bir yoldur. Yani, insanın bir başkasının yönlendirmesi olmaksızın aklını kullanması gerektiği alanlarda kullanabilmesidir. Foucault’ya göre Kant, Aydınlanma’yı irade, otorite ve aklın kullanımını birbirine bağlayan geçmişteki bir ilişkinin değişimi olarak tanımlamıştır. (Foucault, 1984, s. 2.) Üstelik Foucault’nun

¹ Ayrıca, Michel Foucault metninde, Moses Mendelssohn’ın “*Aydınlanma Nedir?*” sorusunu aynı dergide, Kant’tan yalnızca iki ay evvel cevapladığını söyler. Fakat Kant, Mendelssohn’ın metnini görmemiştir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Michel Foucault, **QU'EST-CE QUE LES LUMIÈRES?**, 1984, s. 1.

da belirttiği gibi Kant metninde, “Ausgang”ı son derece muğlak bir tavırla açıklamıştır. Kant “Ausgang”ı bir olgu, devam eden bir süreç olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda onun bir görev ve yükümlülük olduğu bilgisini de vermiştir. Üstelik Kant, aydınlanmış bir çağda yaşayıp yaşamadıkları sorusuna cevabı: “Hayır, ama Aydınlanma çağında yaşıyoruz” olmuştur. (Kant, 1996, s. 1) Kant’a göre insanoğlunun bu gelişmemişlik durumunun sorumlusu, insanın bizatihi kendisidir. Dolayısıyla, insan bu durumdan, kendisinde ortaya çıkacak bir değişimle bir ihtimal kurtulabilir. (Faucault, 1984, s. 2.) Bu da Kant’ın deyişiyle “aude sapere”; yani sahip olduğu akli kullanabildiği sürece mümkün olacaktır.

Aydınlanma’ya ve onun beraberinde getirdiği ussallığa olan tepki, Aydınlanma’nın vaatlerini yerine getirememiş olması ve özellikle Napolyon Emperyalizmi, Sanayi Devrimi’ne yol açarak, toplum üzerinde derin izlere sebep olmasından ileri gelir. Isaiah Berlin ‘Romantikliğin Kökleri’ kitabında, Aydınlanma’ya sert bir dille eleştirmiş olan düşünülerin üzerinde durmuştur. Georg Hamann da bunlardan biridir. Hamann, Berlin nazarında, ‘Aydınlanma’ya en açık, şiddetli ve eksiksiz bir biçimde saldıran’ ilk kişidir: (Berlin, 2004, s. 66) ‘Bu çok övülen *akıl* da nedir - evrenselliği, yanılmazlığı, kendini beğenmişliği, kesinliği, doğruluğu kendinden belliliğiyle akıl? Akıldışılığın uluyan boş inançlarının ilahi sıfatlarla donattığı, doldurulmuş bir mankindir.’ (Berlin, 2004, s. 64) Hamann’a göre Aydınlanma’nın öğretisi, insanlarda canlı olanı öldürmüştü; insanı bir tür yapay oyuncak haline getirmiştir. (Berlin, 2004, s. 63) Ona göre, Tanrı bir geometrici, bir matematikçi değil, bir şairdir. (Berlin, 2004, s. 68) Hatta, Romantik şiir ve resmin önemli figürlerinde biri olan Willam Blake de, Newton’a adeta kin kismaktadır. Isaiah Berlin, Blake’in düşmanları olarak Locke ve Newton olarak göstermektedir. Blake göre onlar, ‘gerçekliği matematiksel olarak bakışıklı parçalara kesip ayırarak ruhu öldüren şeytanlardır; oysa gerçeklik ancak matematik dışı bir biçimde değeri anlaşılabilir canlı bir bütündür’. (Berlin, 2004, s. 69) Isaian Berlin, Willam Blake’in arzusunu, matematikçiler ve bilginler gibi insan ruhunun hayal gücünden yoksun katillerinin kötü niyetli çalışmalarından arındırmak, olduğunu söyler. (Berlin, 2004, s. 70) Oysa Aydınlanma hareketinin önderlerinden biri olan Fontenelle’e bakılacak olursa William Blake’in ifadesinin tam tersini söylediği görülür: ‘Bir siyaset, ahlak, eleştiri, hatta belki edebiyat yapıtı, her şey düşünülecek olursa, bir geometricinin elinden çıkınca daha iyi

olur'. (Berlin, 2004, s. 46) Tabii ki bu görüş 18. yüzyılın estetik ifadesiyle, yani resimin amacının doğada olanı eksiksiz bir biçimde taklidine dayanan anlayışıyla da paralellik göstermektedir. (Aydınlanmanın genel kavramları ışığında, güzel sanatlar alanı da, biçimsel, soylu, simetrik, orantılı, mantıklı olana doğru yönelmiştir.)

Aydınlanma'nın bir ürünü olan Diderot ve d'Alembert'in *Büyük Ansiklopedisi* "salt ilerici toplumsal ve siyasal düşünceyi değil, teknolojik ve bilimsel ilerlemeyi" de içerir; Eric Hobsbawm'ın ifadesiyle Aydınlanma, gücünü esas olarak üretimden, ticaretten ve her ikisiyle kaçınılmaz olarak ilişkisi olduğuna inanılan ekonomik ve bilimsel ussallıktan almıştır. (Hobsbawm, 2000, s. 29) Böylelikle Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi, birbirinden ayrı üç farklı olgu olarak düşünülemez. Bunlar, birbirilerinin içinden, biri diğerinin sebebi ya da sonucu olarak tarihte hâsıl olmuşlardır.

18. yüzyılda Fransa siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlardaki liderliğini İngiltere'ye kaybetmiştir. Arnold Hauser'e göre, 18. yüzyılda Fransız krallığının Avrupa'daki üstünlüğü çökmüş; siyasal alanda, sanatta ve bilimde üstünlük İngiltere'nin eline geçmiştir. (Hauser, 1984, s. 47) 18. yüzyıl İngiltere'sinde yeni ve düzenli bir okuyucu kitlesinin, yani zengin orta sınıfın hâsıl olması, entelektüel seviyenin artışıdaki temel belirleyen olmuştur. (Hauser, 1984, s. 51) Bu durum, yazarların konu seçimlerinde belirli ölçüde onlara özgürlük sağlamıştır. Nitekim sanat, 17. yüzyılda olduğu üzere saray çevresinde soyluların tekelinde olmaktan çıkmaya başlamıştır. (Hauser, 1984, s. 51) Ayrıca Hauser, 17. yüzyıl boyunca ve 18. yüzyıl başında okuyucu kitlesinin töresel ve dini risalelerle ilgili konuları tercih ettiğini; 1720'ye dek kitapların yalnızca ahlak konularını içerdiğini ve daha sonra kademeli olarak sıradan konulara yöneldiğini belirtir; bunda feodalizmin yıkılışı ve orta sınıfın ortaya çıkmasındaki rolünü yadsımaz. (Hauser, 1984, s. 52) Böylece 18. yüzyıl ortaları itibariyle edebi konularda sekülerleşmeden, günlük hayatın da edebiyatın bir meselesi haline gelmeye başlamasından söz edilebilir. Daniel Defoe'nun Robinson Cruse'u orta sınıfın değerlerini, erdemlerini anlatan seküler edebiyatın ilk örneklerindedir. (Hauser, 1984, s. 55)

18. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle yazarlar, yayınevleriyle birlikte hamilerinin koruyuculuğundan kurtulmuş, bireysel özgürlüklerini sağlama yolunda önemli bir kazanım elde etmişlerdir. Arnold Hauser'e göreyse, Edward Young'ın *Conjectures on*

Original Composition (1759) adlı kitabında, “yaratıcı kişilik, özgünlük ve öznelliğe sahip olan sanatsal deha ülküsü” ilk kez ortaya çıkmıştır. (Hauser, 1984, s. 60)

Arnold Hauser’e göre Büyük Britanya, Sanayi Devrimi’yle birlikte, ekonomik anlamda dünya pazarında hâkimiyeti eline geçirmiş; Ortaçağ’da Venedik’in, 16. yüzyılda Fransa’nın, 17. yüzyılda ise Hollanda’nın dünya ticaretinde tuttuğu yeri almıştır. (Hauser, 1984, s. 62) Aynı zamanda Hauser için Sanayi Devrimi, yeni bir çağın başlangıcı değil, Ortaçağ’dan beri süre gelen sermaye ve insan emeği arasındaki kopuşun bir anlamda tepe noktasıdır. “Sermaye ile emek arasındaki uçurum, aşılabilir boyutlara ulaşmış, bir yandan sermayenin gücü, diğer yandan ise çalışan sınıfların sefaleti ve onlara uygulanan baskı, yaşamın tüm havasını değiştiren yepyeni bir evreye girilmesine neden olmuştur.” (Hauser, 1984, s. 62) Bu durum Ortaçağ’daki üretim sisteminden; yani zanaatçının yaptığı işin tamamına hâkim olduğu üretim/yapma eyleminden tamamen ayrılır. Endüstri Devrimi’yle birlikte gelen ‘modern’ makinelerle işçi, üretim sürecinin sadece ufak bir kısmına hâkimdir. ‘Modern’ makinelerin getirdiği bant sistemi işçiyi kendi emeğine yabancılaştırmıştır. Sosyalist Robert Owen, Endüstri Devrimi’nin tanımını yaparken, Devrim’in dönüştürmüş olduğu iki önermeden söz eder:

“Üretim koşullarındaki bir değişim, üretici konumundaki insanlarda da zorunlu bir değişime yol açar.

Sanayi Devrimi çok büyük bir değişimdir ve aslında yeni bir tür insan yaratmıştır.” (Williams, 2017, s. 65)

Arnold Hauser ise bu dönemi “modern çağ” –makine devri- olarak ifade eder: “Emeğin tek kişinin tek elinden çıkarak bölünmesi ve böylece işçinin kişisel yetenekleri ile bağıntısı kalmaması, işçi ve işveren arasındaki ilişkilerin daha maddi ve pratik boyutlara erişmesine neden olmuştur.” (Hauser, 1984, s. 63) İngiliz Romantik şair Robert Southey de insanların makineye indirgenmekte olduklarını söyler: “İş hayatının başlangıcında, servet yaratmak için hemcinslerini bedensel makineler gibi kullanan kişi, sonunda çoğunlukla, tadını çıkarması mümkün olmayan serveti sürekli arttırmaya yarayan bir zihinsel makineye dönüşür.” (Williams, 2017, s. 61) Raymond Williams, Stuart Mill’i yorumlarken; onun metinlerinden yola çıkarak, Mill’in ‘uygarlık’ kelimesi altında örtük olarak ‘Sanayicilik’ ifadesinin geçtiğine değinir; yani Stuart Mill, uygar bir toplumdan

bahsederken, esasında sanayileşmiş bir toplumdan söz etmektedir. Öte yandan, Stuart Mill bu gibi ‘uygar’ bir toplumu bireysellikten yoksun, giderek makineleşmekte olmakla; ‘ihtiyaçları bir vahşininkinden daha iyi karşılanmayan kalabalıkların çılgınlıkları’na benzetir. (Williams, 2017, s. 99-100) Yetenek meselesi, Sanayi Devrimi’nin bir diğer olumsuz etkisi olmuştur. Daha önceleri “marifet ehli” olarak tanımlanan kişilerin bu kabiliyetlerinden arındırılması durumu söz konusu olmuştur. Dolayısıyla, Hauser’in de ifade ettiği gibi, toplumda mesleklere ve yapılan işlere göre farklılaşma olayı ortadan kalkmaya başlamış, kırsaldan kentlere yoğun göçler yaşanmış, nüfus artışı ve hava kirliliği azami boyutlara ulaşmış; böylece kentler sıkıcı tekdüze yerler halini almıştır. (Hauser, 1984, s. 63) Eric Hobsbawm 1848 İngiltere’sinin kentlerinin her yerden daha çirkin, proletaryası her yerden daha sefil; sisli, dumanlı bir havada, ziyaretçileri tedirgin eden öteye beriye koşuşturan solgun yüzlü kalabalığından ötürü hayli ürkünç olduğunu dile getirir.” (Hobsbawm, 2000, s. 62) Ona göre; “Endüstri Devrimi insanın yaşadığı en çirkin dünyayı yaratmıştır; yoksulluk inanılmaz boyutlara ulaşmıştır.” (Hobsbawm, 2000, s. 321-322) Anti-Jakoben risale yazarı olan William Cobbett Endüstri Devrimi’nin çalışan kesim için işleri daha da zorlaştırdığını düşünenler arasında yer almıştır. Corbett, haftalık olarak yayımlanan *The Political Register* gazetesinde, durumun vahametini dile getirmiştir: “İngiltere’de karısı ve üç çocuğuyla yaşayan bir insan, hiçbir iş gücünü kaçırmasa, ailesi ve kendisi, bu sözcüklerin en geniş anlamıyla iradeli, tutumlu ve çalışkan olsa, yılın başından sonuna çalışma karşılığında dahi tek bir öğünde bile sofraya et yemeği koyamaz.” (Williams, 2017, s. 49) Aynı gazetenin 21 Kasım 1807 sayısında Endüstri Devrimi’nin İngiltere üzerinde yarattığı olumsuz etkiye değinir: “İngiltere uzun süredir, mümkün olan tüm sistemler içinde en zalimi olan ticari bir sistemin altında inliyor, üstelik onun yarattığı, hepsinden daha iğrenç, sakın, sessiz, boğucu bir zulümdür.” (Williams, 2017, s. 50) Friedrich Schiller de kendi çağının yaşadığı dönüşümün farkındadır. Schiller, “Modern toplum, iş bölümü ve uzmanlaşma sayesinde teknik, bilim ve el işçiliği alanlarında ilerlemiştir,” der. Ne var ki böyle bir ilerleme insanı parçalara ayırır ve geriye “insan adı altında insan kırıntıları” kalır. Bu durumdaki insan ister istemez acı çekmeye mahkûmdur. Schiller’in önerisi, iş bölümünün yol açtığı içsel ve fiziksel yıkımın önüne ancak “sanat oyunu” sayesinde geçilebileceği yönündedir. Parçalanmış insanı bütünlüğe kavuşturacak olan da, sanatı oyun olarak kavrayan bu anlayıştır. (Saf-

ranski, 2013, s. 42) Romantizm ve 20. yüzyıl avangard sanatçılarında da bu anlayış hâkim olmuştur.

Yine de, insanlık tarihindeki bu tarz derin bir değişimin oluşması birden bire olmamıştır. Kentlerin kırsal nüfusu aşması, insan üzerinde ezici tahakkümün oluşabilmesi belli aşamaları gerektirmiştir. Fransız Devrimi olduğunda henüz kentli nüfus kırsal nüfusa ege-men değildir; hatta İngiltere’de dahi kentli nüfus, kırsal nüfusu ilk kez 1851’de geride bırakmıştır. (Hobsbawm, 2000, s. 19) Eric Hobsbawm, İngiltere’de gerçekleşen Endüstri Devrimi’ni tarih olarak 1780’lere kadar çeker. 1840’larda ise ağır endüstrinin kurulması ve demir yollarının yapımıyla en üst seviyesine ulaştığını iddia eder.² (Hobsbawm, 2000, s. 38) Dolayısıyla, ona göre Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi’nin çağdaşdır; ‘çifte devrim’dir. İngiltere endüstriyel anlamda geliştikçe, Avrupa ve Amerika kıtasındaki ülkeler de İngiliz endüstrisini taklit etmeye başlamıştır. Hobsbawm’ın deyimiyle, 1789 ile 1848 yılları arasında Avrupa ve Amerika, İngiliz uzmanları, buharlı makineler, pamuk makineleri ve yatırımlarıyla dolup taşmıştır. (Hobsbawm, 2000, s. 42)

Dünya, 18 ve 19. yüzyılda iki büyük devletin, Fransa ve İngiltere’nin ekonomik, siyasal, sanatsal, sömürge vb. alanlarında rekabetine tanık olmuştur. Eric Hobsbawm’ın deyimiyle, “19. Yüzyıl ekonomisi esas olarak İngiliz Endüstri Devrimi’nin etkisi altında şekillenmişse, siyaseti ve ideolojisi de Fransızlar tarafından biçimlenmiştir.” (Hobsbawm, 2000, s. 63) 18. yüzyıl sonu sömürgelerin bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, bir tür ‘demokratik devrimler çağı’ olmuştur; ABD (1776-83), İrlanda (1783-84), Belçika ve Liège (1787-90), Hollanda (1783-87) bunlardan bazılarıdır. (Hobsbawm, 2000, s. 64) 1789’da gerçekleşen Fransız Devrimi’ni kendinden önceki ve sonraki devrimlerden ayıran niteliği ise, Hobsbawm nazarında 1789 Devrimi’nin ‘kitlese nitelikteki tek toplumsal devrim’ olmasında, kendinden sonraki yaşanacak olan birçok devrimin tetikleyicisi/hazırlayıcısı olmasında ve diğer devrimlerden çok daha radikal olmasında yatmaktadır. (Hobsbawm, 2000, s. 64-65) 1789 Devrimi en önemli kazanımlarından birini, Feodalizmi ortadan kaldırarak gerçekleştirmiş; siyasal coğrafya açısından Avrupa’nın Ortaçağı’na son vermiştir. (Hobsbawm, 2000, s. 100) Bu olay, ye-

². Eric Hobsbawm, 1780’larda endüstri anlamında yaşanan şeyi bir “kalkış” olarak nitelendirir. Ona göre 1760’lar itibarıyla endüstri dikine bir çıkış göstermiştir. Ayrıca, 1840’larda doruk noktasına erişmiş olan sanayileşme hareketi, sona ermez; gelişim sürecine daha sonraki yıllarda da devam eder. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Eric HOBSBAWM, **Devrim Çağı 1789- 1848**, s. 38

ni bir dönemin başlangıcına işaret eder. “Kral, artık Tanrı’nın inayetiyle Fransa ve Navarra Kralı olan Louis değil, Tanrı’nın inayeti ve devletin anayasa hukuku gereğince Fransızların Kralı olan Louis idi.” (Hobsbawm, 2000, s. 70) Dolayısıyla, yedinci yüzyıldan beri süren; temelde tarımsal, katı bir hiyerarşik üretime ve toplumsal düzene dayalı sistem 18. yüzyıl itibariyle Avrupa’da çözüme uğramıştır. Feodalizmin yerini yeni bir toplumsal yapı olan kapitalist burjuva ekonomisi almıştır. (EISENMAN, 1994, s. 7)

Köylü ve burjuvanın ortak mücadelesiyle gerçekleşen bir devrimin vaat ettiklerini fiilen gerçekleştirememesi; ardından bir dizi ayaklanmaya, kargaşaya, idamlara, kaosa, ekonomik durgunluğa; ‘Terör Dönemi’ne –II. Yılın Jacoben Cumhuriyeti- ve nihayetinde Napolyon Emperyalizmi’ne yol açması gibi nedenler devrimin başarısızlıkları arasında yer alır. Devrimin vaat ettiği şey, tüm dünyayı özgürlüğe kavuşturmak, tiranlığa son vermektir. Ne var ki, tarih bunun tam tersini göstermiştir. Entelektüel kesim devrime olumlu yaklaşmış; devrim desteklenmiştir. Eric Hobsbawm bu listeye çok sayıda yazarı, filozofu ve entelektüeli dâhil eder: İngiltere’den Wordsworth, Blake, Coleridge, Southey; Almanya’dan Kant, Herder, Fichte, Schelling, Hegel, Schiller vb. (Hobsbawm, 2000, s. 89-91) Goya da Devrim’in en önemli tanıklarından biri olmuştur. Goya, özellikle *Los Caprichos* (1799) gravür serisinde, İspanyol monarşisi ve ruhban sınıfının dogmalarını ve önyargılarını eleştirmiştir; buna karşı Fransız aydınlanmasının özgürleştirici ilkelerini savunmuştur. Goya eserlerinin konusunu Aydınlanmanın idealleri ve demokratik değerlerin ifadesi bağlamında vermiştir. Kendi sanatsal diliyle (alegorik tarzda) döneminin toplumsal ve politik meselelerini eleştirmiş; cehalete karşı saldırmıştır. (Eisenman, 1994, s. 8) Goya, *Caprichos 43*’te sayfanın kenarına ‘*Aklın Uykusu Canavarlar yaratıyor*’ olarak bir yazıyı not düşmüştür. (Şekil 2.1) Goya bu tarz bir yaklaşımla dogmalara göndermede bulunur ve ‘hakikat’in (Truth) ifadesini somutlaştırır. (Eisenman, 1994, s. 78) Goya, zihinsel çatışmalarını ve aydınlanmanın iki yüzlülüğünü kendi sanatına yansıtmıştır. Stephen F. Eisenman’a göre ise akıl çağındaki sanat üretimi delilik ile flörtü zorunlu kılmıştır. (Eisenman, 1994, s. 79)



Şekil 2. 1: Francisco Goya, Aklın Uykusu Canavarlar yaratıyor 1797-1799, Gravür, 188.98 mm x 149.10 mm, Nelson-Atkins Müzesi, Kansas, (Symmons, 1998)

Öte yandan, Eisenman *Nineteenth Century Art: A Critical History* adlı kitabında, Goya'yı 'yabancılaşma'ya götüren bir dizi politik ve kültürel değişimlerden bahseder: İspanya'da geleneksel kültür ve Aydınlanma arasındaki çatışma, aristokrat, burjuva ve halk arasında ulusal kimlik ya da İspanyolluk üzerine yaşanan mücadele; Fransa'da 1789 Devrimi'nin yarattığı ekonomik ve politik kargaşa; ve ortak inançlara dayalı sanatsal geleneğin ortadan kalması gibi nedenler Goya'nın reformlara olan inancının da kaybolmasına neden olmuştur. Eisenman, Goya'nın sanatının bir anlamda diyalektik yapıda olduğunu söyler. Kuşkusuz bu tarz bir yorum Goya'nın Aydınlanmanın ideallerine ve Fransız Devrimi'nin reformlarına beslediği inancın zamanla kaybolması ve böylece sanatında da yaşanan kırılmalara yol açmasından ileri gelir. Yaşanan olaylar karşısında,

1808'e kadar oldukça pasif, ilgisiz ve sadece gözlemci olarak kalan Goya, 1808'den sonra düşünsel ve sanatsal manada değişime uğramıştır. Bunda Napolyon Bonaparte'ın işgalci politikası da önemli rol oynamıştır. Bonaparte, Avrupa'nın geri kalanını İngiltere'den ayırma politikası doğrultusunda Mayıs 1808'de İber Yarım Adası'nı işgal etme fırsatı yakalamış ve kardeşi Joseph Bonaparte'yi tahta oturtmuştur. Bunun üzerine Joseph Bonaparte, ivedilikle Aydınlanma, sekülerleşme ve modernizasyonu İspanya'da ilan etmiştir. Ancak Madridli plebler nefret ettikleri Fransızların emirlerine uymayı kabul etmemiştir. Velhasıl, Madrid 1808'in 2 ve 3 Mayıs'ında Fransızlara ve onun paraları askerlerine karşı silahlı bir ayaklanmaya sahne olmuştur. Ayaklanmayı takip eden günlerde kalkışma bastırılrsa da savaş kırsal alanda (Gerilla tarzında) son derece kanlı bir şekilde 7 yıl boyunca sürmüştür. Goya bu olayların bir tanığı olarak yaptığı *The Uprising of the Second of May* ve *The Executions of the Third of May* adlı resimleri İspanyol haklının yaşadığı acı olayları belgeler. (Şekil 2.2) *The Executions of the Third of May* tablosunda, insan ve beden yığınları arasında bir adam; beyaz gömleği ve kolları iki yana doğru açılmış, karşısında infaz askerleri; gözlerinde korku ve diğer öldürülen insanlar gibi kendi kaderini beklemektedir. (Eisenman, 1994, ss. 92-93) (Şekil 2.3)



Şekil 2.2: Francisco Goya, İki Mayıs Ayaklanması, 1814, Yağlıboya, 266 × 345 cm, Prado Müzesi, Madrid. (Symmons, 1998).



Şekil 2.3: Francisco Goya, 3 Mayıs İnfazları, 1814, Tuval üzerine Yağlıboya, 2.6 × 3.4 m (8.7 × 11.3 ft), Prado Müzesi, Madrid. (Symmons, 1988).

Resim, betimlenişi bakımından akla Golgotha tepesindeki İsa'yı akla getirmektedir. Dünyaya ait olmayan (ilahi) bir ışık tarafından aydınlanan figür, Goya'nın deneysel bir çalışması olarak görülebilir: resimde kullandığı renkler ve ışık; boya ile kan, karanlık ile korku, aydınlanma ile pathos bağlamında metaforik bir ilişkiyi tertipler. Eisenman'a göre, *The Executions of the Third of May* tablosu, tüm bu yaşanan dehşetin sahilliğini gözler önüne sermesi bakımından son derece önemlidir. Goya bu resminde, haklın kahramanlığını yücelterek, İspanyol Bağımsızlık savaşına efsanevi bir bütünlük kazandırmıştır. (Eisenman, 1994, s. 93-94) Öte yandan, Sarah Symmons'a göre Goya'nın *Second of May* adlı tablosu, halk ayaklanmasını konu edinen modern resim tarihindeki ilk büyük örnektir. Ayrıca Symmons, bu türde bir konunun Fransız ressamı için de son derece önemli olduğunu; ve bu tarz 'protesto resimlerinin' 19. yüzyılın değişken siyasi

tarihindeki yerine dikkat çeker. Eugene Delacroix'nın *Liberty Leading the People* (1830) adlı resmi -tıpkı Goya'da olduğu gibi- bir ayaklanmanın tasvirini, alegorik olarak gözler önüne serer. (Şekil 2.4.) Resim 1830 devrimi boyunca Paris'te yaşanan ayaklanmaları tasvir eder. Kuşkusuz, halk ayaklanmalarını tasvir eden Gustave Courbet (1819-77), Honore Daumier (1808-79), Manet vb. 19. yüzyılın önemli Fransız sanatçıları için de hareket noktası Goya olmuştur.³ (SYMMONS, 1998, s. 263)



Şekil 2.4: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, Tuval üzerine Yağlıboya, 260 × 325 cm (102.3 × 127.9 in), Louvre Müzesi, Paris, (Rosenblum, 2005).

1815-1848 arasında üç büyük Devrim dalgası yaşanmıştır: sırasıyla 1820, 1830 ve 1848'dir. Eric Hobsbawm'a göre 1830'da gerçekleşen devrimci dalga, 1820'dekinden çok daha ciddidir. Çünkü bu dalga, Batı Avrupa'sında aristokrasinin burjuvazinin gücü karşısında kesin yenilgisine işaret eder. (Berlin,, 2000, s. 125) Öte yandan 1830'ların dünyası, İngiltere ve Fransa'da işçi sınıfının ve pek çok büyük Avrupa ülkesinde mil-

³ Manet 1867'de yaptığı *The Execution of the Emperor* adlı tablosunda, hareket noktası Goya'nın *Third of May* tablosu olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Sarah SYMMONS, *Goya*, s. 265.

liyetçi hareketlerin doğuşuna şahit olmuştur. (Berlin,, 2000, ss. 125-126) 1830’da yaşanan buhran 1848’deki Devrimin de fitilini ateşler. Kendisinden önceki devrimlerle karşılaştırıldığında planlı ve sistemi bir şekilde gerçekleşmiş olan bu devrimlerin altından yatan sebepler arasında “dayatılan siyasal sistemler”, ekonomik refah düzeyindeki düşüş ve hızla değişen toplumsal hoşnutsuzluklar yer almıştır. (Berlin,, 2000, s. 126) Bunun akabinde, 1830 Temmuz Paris’inde kitleler tarafından daha önce görülmeeyen barikatlar kurulmuştur. (Berlin,, 2000, s. 130)

1830’larla 1840’ların başlarında yaşanan ekonomik bunalımlar, emek sömürsünü de beraberinde getirmiş; toplumsal bir ayaklanmanın (1848 Devrim’lerinin) fitilini ateşlemiştir. Bu toplumsal ayaklanmanın kişileri arasında yoksul halk, küçük burjuvalar, iş adamları yer almıştır. Eric Berlin,’a göre, bu kişiler ekonomik buhranın esas sebebi olarak gördükleri Endüstri Devrimi’nin ‘makine’lerini (makine kırma eylemi) parçalamışlardır.⁴ (Williams, 2017, s. 48) Sanayi cephesindeyse, çözüm maliyetleri kısmak yoluyla ekonomik gerilemenin önüne geçilebileceği inancı hâkim olmuştur. Bu da daha çok kadın ve çocuk işçi çalıştırarak emeğin üretkenliği arttırılarak ve verilen ücretler azaltılarak gerçekleştirilmiştir. (Williams, 2017, ss. 50-51) Berlin,, 1848’in ilk aylarında patlak veren devrimlerin, sadece bütün toplumsal sınıfları ve seferber etmesi anlamında bir toplumsal devrim değil, Batı ve Avrupa kentlerindeki –özellikle başkentlerdeki– çalışan yoksulların ayaklanması olduğunu söyler. (Berlin,, 2000, s. 329) Ona göre, 1846-1848 “felaketi” evrenseldir ve işçiler artık yalnızca ekmek ve iş değil, yeni bir devlet yeni bir toplum da istemişlerdir. (Berlin,, 2000, ss. 329-331) 1848’de gerçekleşen ayaklanma sayıları her geçen gün artmakta olan işçi sınıfının, işlevini kaybetmiş aristokratlara, yeni burjuvalara ve ekonomik gücü elinde tutan elitlere yönelik gerçekleşmiştir. (Eisenman, 1994, s. 7) 19. yüzyıl itibariyle sanatın ne olduğuna bakıldığı takdirde; toplumsal ve ekonomik dönüşümlere kayıtsız kalınmadığı görülmektedir. Romantizim ‘akım’ının ya da düşüncesinin Avrupa genelinde belirmesi, tarihte yaşanmış ve birbirleriyle belli noktalarda kesişen bu üç olgudan bağımsız düşünülemez. Raymond Williams *Kültür ve Toplum* adlı kitabında, bu çağ itibariyle, sanatın anlamında geçmişe kıyasla bir farklılık olduğuna işaret eder. “Bir ‘sanat’ ön-

⁴ Makine kırma eylemine yol açan Luddist Ayaklanmalardır. 1811-1818’de Orta ve Kuzey İngiltere’de gerçekleşmiştir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Raymond, WILLIAMS, *Kültür ve Toplum 1780-1950*, s. 67.

celeri herhangi bir insani beceri iken, bu dönemde sanat belirli bir grup beceriye, ‘hayalgücüne dayalı’ ve ‘yaratıcı’ sanatlara işaret eder.” (Williams, 2017, s. 26) Williams, Artist ve Artisan, yani sanatçı ve zanaatçı arasında bir ayrımın yaşandığına da vurgu yapar; ona göre sanat belirli bir tür hakikat –‘hayal gücüne dayanan hakikat’- anlamına gelirken, sanatçı da özel bir tür insanı ifade etmeye başlar. (Williams, 2017, s. 27)

Kuşkusuz 19. yüzyılın en büyük yeniliği ve Endüstri Devrimi’nin ürünü demiryolları ve buharlı trenler olmuştur. İngiltere’de 1825-30, ABD’de 1828, Fransa’da 1828 ve 1835, Almanya ve Belçika’da 1835’te, 1837’de Rusya’da kısa mesafe hatları açılmıştır. (Berlin,, 2000, s. 54) Demiryollarının bu hızla yayılımı Hobsbawm’a göre, yeniçağın gücünü ve hızını endüstriyle alakasız insanlara tanıtmak; bir ölçüde endüstriyi sevimli göstermektir. (Hobsbawm, 2000, s. 54) Buharlı trenler, dönemin ressamı tarafından da sıkça resmin konusuna dâhil olmuştur. Hobsbawm, demiryollarının halkın hayal gücüne ve şiirlerine girmiş endüstrileşmenin tek ürünü olduğunu söyler; “Endüstri Devrimi’nin başka hiçbir ürünü hayal dünyasını demiryolları kadar ateşlememiştir”. (Hobsbawm, 2000, s. 54)

Paris, Benjamin’in deyişiyle 19.yüzyılın başkentidir. Bunda Louis Napolyon ’un görevlendirdiği Baron Haussmann’ın inşa ettiği bulvarlar önemli rol oynamıştır. Bu bulvarlar, Fransa’ya modern bir görünüm vermenin ötesinde, devrim esnasında kurulan barikatlara bir çözüm niteliği olarak toplumsal düzeni sağlamak gayesiyle inşa edilmiştir. (Harrison, 1988, s. 308) Fransa gibi İngiltere de 19. yüzyılın ortalarında modernleşmiş bir ülkedir. 1851 yılında İngiltere’de gerçekleşen *The Great Exhibition* sergisi bunun bir işareti sayılabilir. Bu sergi, İngiltere endüstrisini ve üretimini uluslararası arenada tanıtmaya yanı sıra; sanat, tasarım ve üretim ilişkileri hakkındaki genel bir düşünceyi teşvik etme işlevi görmüştür. Öte yandan, 1851 sergisi, önceki yılların sosyal ve ekonomik durumlarını ve gelecek dönemlerin koşullarını değerlendirme adına bir dönüm noktası olmuştur. (Harrison, 1988, s. 310) 1851 *The Great Exhibition* adeta bir katalizör işlevi görerek kendinden sonraki benzer girişimlerin önünü açmıştır: 1853

Dublin ve New York, 1855 *Paris Dünya Fuarı*⁵, ardından gelen 1867, 1878, 1889, 1900'daki Paris yapılan uluslararası sergiler içerir.



⁵ Paris'te gerçekleşen bu fuar; İngiltere'nin yapmış olduğu girişime –*The Great Exhibitions*- ciddi bir cevap mahiyetindedir. Ayrıca sergide güzel sanatlar için ayrılmış bir bölüm de vardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Charles HARRİSON, Paul WOOD, Jason GAİGER, *Art in Theory 1815 – 1900*, s. 310.



3. BİR DÜŞÜNCE VE DÜNYA GÖRÜŞÜ OLARAK ROMANTİZM'İN TANIMI VE İNCELENMESİ

Romantizm 18. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle ilk olarak Almanya'da görülmeye başlamıştır. Friedrich Schlegel kardeşlerin kurduğu *Athenaeum* dergisinde toplanan Romantiklerin üretimleri, Romantizm'in şekillenmesinde son derece önemlidir. Romantizm kavramı ilk olarak şiirde kendini göstermeye başlamış, daha sonra resim, heykel, mimari, müzik vb. alanlara sirayet etmiştir. Romantizm her ne kadar Almanya kökenli olduğu düşünülse de, Fransa, İngiltere, İspanya ve Amerika gibi ülkelere de yayılmıştır. Ülkeler arasında plastik sanatlar alanındaki üretimler (özellikle de resim) bakımından formal farklılıklar gösterir. Ancak Romantizm'in düşünsel zemini Almanya'da ve Alman düşünürleri tarafından atılmıştır. Romantizm en basit ifadeyle duygu, düşünce, hayal gücü ve irrasyonelitede gerçekleşen bir değişim olarak okunabilir. Ama bu durum Kenneth Clark gibi yazarların ifade ettiği 'duygunun akla olan üstünlüğü' gibi genel bir ifadeyle açıklanamaz. Kenneth Clark, William Vaughan gibi yazarlar Romantizm'in ortaya çıkışını usa ve usun bereberinde getirdiği birtakım sorunlara tepki olarak açıklamışlardır. Romantizm'i tanımlamada girilen bu türden bir teşebbüs Romantik fenomeni açıklamada yetersiz kalmaktadır. Romantizm, 'akım, karşı-akım'a indirgenemeyecek kadar yoğun düşünsel bir üretim faaliyetini içermektedir. Bu üretim faaliyeti 18. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle başlamış ve 20. yüzyıla kadar sirayet etmiştir. Romantizm, her şeyden önce düşünce gerçekleşen bir değişim, hatta bir devrimdir.

Şimdiye kadar yapılmış araştırmalar, *Romantik Düşünce*'nin ya da Romantizm'in köklerinin Almanya'ya dayandığına (her ne kadar daha sonra başka ülkelere sirayet etmiş olsa da) ve Romantik kavramın esas itibariyle bir Alman olgusu olduğuna işaret etmektedir. Özellikle, erken Alman Romantiklerinin, Romantik düşüncenin belirlenmesinde son derece öncemli olduğu görülmektedir. Elizabeth Millian-Zaibert erken Alman Romantizmi'nin felsefi boyutlarının, diğer Romantik hareketlerden çok da etkili olduğunu söyler. Friedrich Schlegel (1772-1829), A. Wilhem Schlegel (1767- 1845), Caroline (1763-1809), Friedrich Schelling (1775-1854) , Dorethea, Fridrich Daniel Ernst Schleierma-

cher (1768-1834), Novalis (1772-1801), W. H. Ludwig , Sophie Tieck (1775-1833), W. Wackenroder (1773-1798) gibi isimler Erken Alman Romantik hareketinin önderi konumundadırlar. (Zaibert, 2007, s. 3) ‘Jena Romantikleri olarak da bilinen grup Schlegel kardeşlerin etrafında, 1795-1800 yılları arasında toplanmıştır. Yazar Ludwig Tieck, filozof ve teolog Friedrich Scheiermacher Berlin’de yaşamalarına rağmen Jena Romantiklerine katkıda bulunmuş ve o çevrenin şekillenmesinde önemli payları olmuştur. (Bernofsky, 2005, s. 86) Elizabeth Millian-Zaibert Romantizm’in dönemlerini şu şekilde belirlemiştir: Orta ya da Yüksek Romantizm (1808-1815) Achim von Arnim (1781-1831), Clemens Brentano (1778-1842) ve Caspar David Friedrich (1774-1840) vb. şairlerin ve sanatçıların çalışmaları tarafından şekillenmiştir. Geç Romantizm (1815-1830) daha konservatif bir harekettir ve Franz Baader (1765-1841), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Johann von Eichendorff (1788-1857), Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel gibi Romantik figürler tarafından şekillenmiştir. Zaibert’e göre erken Alman Romantizmi bir hareket olarak 1802 itibariyle dağılmıştır. Bunda Wackenroder (ö. 1789), Novalis (ö. 1801) ölümleri; Friedrich ve Dorothea Schlegel’in Paris’e gitmeleri de etkili olmuştur. (Zaibert, 2007, s. 3)

Isaiah Berlin *Romantikliğin Kökenleri* (2001) adlı kitabında, Romantik düşüncenin ilk olarak Almanya’da belirmesinin temel nedenini birtakım siyasi, ekonomik ve toplumsal sebeplerle ilişkilendirmiştir. Berlin’in temel savı, Almanya’nın 17. ve 18. yüzyılda taşralaşmış bir ülke olmasına dayanmaktadır. Şöyle ki, Leibniz bir kenara koyulacak olursa, 17. ve 18. yüzyıl Almanya’sı, Dünya düşünce tarihine adını duyurmuş herhangi bir filozof ya da estetik alanda ses getirmiş bir sanatçı çıkaramamıştır. Öte yandan Almanya İngiltere, Fransa ve Hollanda’nın eriştiği merkezileşmiş devlet yapısına ulaşamamış; 17 ve 18. yüzyılda da prensliklerle yönetilmiştir. Bunun yanında, Otuz Yıl Savaşı’nın (1618-1648) Almanya üzerinde yarattığı büyük yıkım ve bunların sonuçları Almanya’nın kültürel gelişimini engellemiştir. Isaiah Berlin’in ifadesiyle; ‘Bu olaylar, Almanya’nın ruhunu o kadar ezdi ki; Alman kültürü taşralaştı, parçalanarak o minik kasvetli taşra saraylarına dağıldı.’ Berlin nazarında, Almanların ‘ne bir Paris’leri vardı,

ne merkezleri, ne yaşamları, ne gururları, ne gelişme, dinamizm ve iktidar duyguları'.⁶ (Berlin, 2004, ss. 54-55) Böylelikle Berlin'in belirttiği üzere, Alman kültürü bu olaylar karşısında, ya 'Lutherci türünden aşırı skolastik bir ukalalığa ya da bilginliğe karşı, insan yaşamının iç ruhuna yönelik bir isyana' yönelmiştir. Isaiah Berlin'e göre, Almanya'nın Batılı devletler karşısında yaşadığı bir tür 'aşağılık kompleksi', Romantikliğin 'gerçek özü olan' sofuluk (pietist) hareketinin Almanya'da görülmesine neden olmuştur.⁷ (Berlin, 2004, ss. 55-56)

Isaiah Berlin, yaşanan tüm bu olayların, Almanya'nın hafızasında yer ettiğine ve Alman ruhunda bir tür içe çekilmeye yol açtığına değinir ve şöyle ifade eder: '...yoğun bir iç yaşam, büyük miktarda çok etkili ve çok ilginç, ama son derece kişisel ve şiddetle duygusal edebiyat, zeka/zihinden nefret ve elbette, her şeyin başında Fransa'dan, peruklardan, ipek çoraplardan, salonlardan, yiyicilikten, generallerden, imparatorlardan, servetin, kötülüğün ve şeytanın cisimleşmiş hali olan bu dünyanın bütün büyük ve görkemli figürlerinden nefret'e neden olmuştur. (Berlin, 2004, ss. 57-58)

Öte yandan Fransız Devrimi'nin olumsuz etkileri de Romantik hareketin şekillenmesinde doğrudan olmasa da son derece önemli olmuştur. Schlegel Devrim'in önemine değinirken, Isaiah Berlin de devrimin Alman Romantik hareketine olan etkisi üzerinde durur; Devrim'in Romantiklik ırmağını beslediğine değinir. (Berlin, 2004, ss. 132-133) Michael Löwy ve Robert Sayre *İsyan ve Melankoli* (2002) kitabında, Romantizm ile ilgili edebi çalışmalarda, Romantizm'in siyasal boyutunun gözardı edildiğini, aynı şekilde siyasal Romantizm'le uğraşanların ise, onun edebi boyutu üzerinde durmadığını vurgulamıştır. Romantizm'in siyasal boyutuna odaklanan, onu faşist ideolojiye bağlayan aşırı yorumlar da vardır. Löwy ve Sayre, bu tür ifadelerin, Nazizme bir tür hazırlık olarak görüldüğünü, ancak bu tür okumaların yanlış olabileceğini ifade etmişlerdir. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 16)

⁶ M. Löwy ve R. Sayre, Romantik hareketin başlangıcında, yani Almanya'da 'Romantik' teriminin geçmişe referans yaptığını söyler. Schlegel'e göre Romantizm olgusu ve sözcüğü şövalyelik, aşk ve masal döneminden türemiştir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Michael LÖWY-Robert SAYRE, **İsyan ve Melankoli** kitabı sayfa 40 bkz.

⁷ Bu sofuluk Lutherçiliğin bir dalıdır ve Kutsal Kitap'ın dikkatle okunmasından ve insanın tanrıyla kişisel ilişkisine büyük bir saygı gösterilmesinden oluşmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Isaiah BERLİN, **Romantikliğin Kökleri**, s. 55-56.

Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri* kitabında, Romantik düşüncenin figürlerini belirler. Johann Gottfried Herder (1744-1803), Isaiah Berlin'e göre, Romantik düşüncenin babalarından biridir. Herder özellikle *aidiyet* ve *dışavurumculuk* kavramları bağlamında Romantiktir. Herder'in ortaya koyduğu düşünce, sanatın pragmatik bir amaca hizmet etmemesi gerektiği üzerinedir. Berlin, Herder'in sanat tahayyülünü şöyle açıklar: 'Herder -hatta Hamann- için sanat yapıtı, bir kimsenin anlatisıdır, her zaman konuşan bir sestir. Bir sanat yapıtı, bir kimsenin başka insanlara hitap eden sesidir. İster bir gümüş kase olsun ya da bir müzik bestesi; ister bir şiir, hatta bir yasalar topluluğu, ne olursa olsun, insan elinden çıkan herhangi bir yapıtı, onu yapanın bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaşam önündeki tavrının bir tür ifadesidir. Biz bir sanat yapıtını değerlendirirken, onu yapan kişiyle bir çeşit ilişkiye girmiş oluruz ve o bize seslenir, öğretir; budur.' (Berlin, 2004, ss. 78-80) Böylece Herder *dışavurumcu* olarak sanat öğretisini ortaya koyarken, aynı zamanda 'iletişim olarak da sanat' öğretisini ortaya koymuş olur. (Berlin, 2004, s. 81) Herder'in diğer bir kavramı *aidiyet* ise ulusçulukla ilişkilidir; Herder kozmopolit insan düşüncesine olumlu yaklaşmaz. 'İnsan olduğu yere aittir, insanların kökleri vardır, ancak yetiştirildikleri simgeler kapsamında yaratıcılık yapabilirler.' (Berlin, 2004, s. 84) Her toplumun idealleri farklıdır, bunlar birbirleriyle bağdaştırılmaz; örneğin bir Mısır'ı Yunan idealiyle bağdaştırmak Herder nazarında mümkün değildir. Dolayısıyla eskinin ideallerini canlandırmak da Herder'e göre anlamsızdır.

Isaiah Berlin Herder'in yanı sıra, Alman Romantiklerini; *Sınırlı Romantikler* ve *Dizginsiz (Sınırsız) Romantikler* olmak üzere iki ayrı kategori olarak değerlendirmiştir. *Sınırlı Romantikler* Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Schiller (1759-1805) ve Johann Gottlieb Fichte (1762-1814); *Dizginsiz Romantikler* Schlegel, ...'dir.

Herder, Romantizm'in doğuşu muştulayan *Strum und Drang* (Storm and Stress) hareketinin içerisinde yer almıştır. *Strum und Drang* yerleşmiş toplumsal kuralların altında ezilen bireyi vurgular; ama Susan Bernofsky'ye göre baskıcı toplumsal yapı ve onunla ilişkili estetik kategorileri, yerleşmiş bir kural olarak kabul etmek eğiliminde olmuştur. Bernofsky aynı zamanda Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) Genç Werther'in Acıları romanını, *Strum und Drang*'ın en önemli çalışmalarından biri olduğunu ve konusu bakımından son derece radikal olduğunu vurgulamıştır (Sunumsal

olarak doğal, formal anlamda kolay anlaşılırdır.) Friedrich Schlegel'in Romantik romanı *Lucinde* (1799) hem konu hem de biçimsel olarak yenilikçidir. (Bernofsky, 2005, s. 87)

Isaiah Berlin, Immanuel Kant'ın 'ahlak' ve 'erdem' kavramları hakkındaki düşünceleri üzerinden Kant'ı Romantik hareketin içine dahil eder. Kant esas itibarıyla tam bir Romantik değildir ve Romantik düşüncenin birtakım ilkeleriyle çelişir; şöyle ki, Romantik ifadenin özünde varolan aşırılıklar, fanteziler (Kant nazarında; *Schwärmerei*), abartmalar, gizemcilik, belirsizlik vb. durumlar Kant'a göre mantık dışıdır. Çünkü Kant, mantığa, rasyonel olana sıkı sıkıya bağlıdır. Isaiah Berlin, Kant'ı onun ahlak felsefesi bağlamında bir Romantik olarak değerlendirebileceğini söyler. Kant'ın bu düşüncesinin izlerine *Was ist Aufklärung?* makalesinde rastlanır. (Tezin 'tarihsel bağlam' bölümünde Kant'ın sözü geçen metni tartışılmıştır.) Kant, insan özgürlüğü fikrini savunmuştur. İnsan özgürlüğü Kant'ta merkezi bir ilke konumundadır ve insan seçim yaptığı ölçüde tam olarak insandır; onu diğer şeylerden ayıran temel ilke de Kant nazarında budur: 'Bir başkasına bağımlı olan insan, artık bir insan değildir; konumunu yitirmiştir, öteki adamın malından başka bir şey değildir'. (Berlin, 2004, ss. 90-92) Isaiah Berlin, Kant'ın savunduğu bu ilkenin, Kant'tan önceki bazı yazarlarda da görülmesine rağmen, ilkeyi dünyevileştiren ve ortak Avrupa dolaşımına tercüme edenin Kant olduğunu iddia eder. (Berlin, 2004, s. 94) Öte yandan Berlin'in, Kant'ın ahlak anlayışı yorumuna göre; (yüksek) ahlak, uğruna yaşamayı ya da ölmeyi gerektirmektedir; uğruna yaşamayı ya da ölmeyi göze alan birileri olmadıkça, ahlak değeri anlamında herhangi bir şey gözükmeyeceği yönündedir. (Berlin, 2004, s. 95) Ki tüm bu ilkeler Romantik düşüncenin ilkeleriyle de paralellik göstermektedir.

Bunların yanı sıra Kant, *Belirlenimcilik (Determinizm)* felsefesinin insan özgürlüğüyle bağdaşmadığını söylemiştir. Bu ilke, Kant nazarında insan özgürlüğünün önündeki bir engeldir; özgürlük ve ahlakla bağdaşmamaktadır. *Belirlenimci* bir ifade insan, Kant'a göre, bir saatten başka bir şey değildir; kurulur, işler, ama kendisini kuramaz. Kant *Belirlenimcilik*'i yadsırken, insan iradesi üzerinde durmuştur; insanın bizatihi iradesi onun özerkliğinin de ifadesidir. (Berlin, 2004, ss. 95-99) Kuşkusuz, Kant'ın ve belki de diğer birçok Romantik düşünürün Fransız Devrimi'ne yönelik besledikleri inanç, salt insanın (ahlaki) özgürlüğüne olan inançtan ileri gelmektedir. Schiller ve Fichte de Immanuel Kant'ın 'özgürlük' ilkesi üzerinde durmuş ve kavramı kendilerince genişletmişlerdir.

Schiller'in 'özgürlük' ifadesi onun *sanat oyunu (spieltrieb)* kavramına dayanırken; Fichte için özgürlük, eşittir *eylem*'dir. Fichte'ye göre 'yaşam eylem ile başlar'. 'Özgür olmak hiçbir şeydir, özgürlüğe erişmek cennetin kendisidir'. Isaiah Berlin'e göre, Fichte'nin ideali, insanın bir tür eylem olduğunu üzerinedir; '(insan) yükselebilmesi için, durmadan üretmeli ve yaratmalıdır'. (Berlin, 2004, ss. 112-113)

Frederich Beiser, genç Romantiklerin amacının estetik bir devrim olduğunu vurgular ve arzularının basit bir şekilde 'yeni' bir Romantik edebiyatı ve eleştiriyi neoklasik edebiyatın ve eleştirinin yerine koymak olmadığını söyler. Genç Romantikler, tüm sanatları ve bilimleri romantize etmek istemişlerdir. Böylelikle, Romantik sanat, Romantik heykel, Romantik müzik olacak ve hatta Romantik sanatın yanı sıra Romantik bilim de olacaktır; arzu (ya da ütopyaları) esasen bundan ibarettir. (Beiser, 2006, ss. 18-19) Bunun yanı sıra F. Beiser'in ifadesiyle, tüm bu sanatlar ve bilimler dolayısıyla tek bir sanat eserinde vücut bulacaktır. Bu açıdan erken Romantiklerin estetik devrimi, sanat ve bilimler için planlananın çok daha ötesinde radikal bir anlayışa sahip olmuştur. 'Bireyin, toplumun ve hatta devletin bir sanat eseri olması için, Romantikler dünyanın bizatihi kendisini romantize etmek istemişlerdir. F. Beiser, Romantiklerin tüm dünyayı 'romantize etmek'ten anlaşılması gerekenin şu olduğunu söyler: 'Parçalara ayrılmış 'modern' dünyada kaybedilmiş olan 'büyü', 'gizem', 'anlam' gibi ifadelerin yeniden kazanılması için, (insanların) yaşamlarının bir romana ya da şiire dönüştürülmek istenmesidir.' Dolayısıyla Romantik programın hedefi; sanatı kitaplarla, konser salonlarıyla ve müzelerle sınırlayan ve dünyayı oldukça çirkin bir yer haline getiren sanat ve hayat arasında bariyerleri yıkmak; her insanın içinde uyumakta olan cevheri ortaya çıkarmaktır. F. Beiser, dünyayı romantize etmeyi hedefleyen Romantik düşünceyle F. Schlegel'in erken dönem yazılarındaki varlığından söz eder. (*Romantische Imperative*, 1797) F. Schlegel'e göre, şiir ve yaşam arasındaki ilişkiden başka bir şey yoktur; 'şiir canlılaşır ve hayat şiirleşir.' Öte yandan F. Schlegel *Genialischer Imperativ*'de 'modern' yaşamın kargaşasının üstesinden gelebilir ve *Bildung*'u (kültür) yeniden sağaltabiliriz,' demektedir (Beiser, 2006, s. 19). Romantik düşüncenin bu radikal sanat tahayyülü F. Schlegel'in daha sonraki çalışmalarında da açıkça görülmektedir. *Kritische Fragment* no: 78'de, her bireyin yaşamının bir roman olacağı Romantik düşünceden bahseder: 'Her birey, ister sonradan ister kendi kendisini eğitmiş olsun, özünde bir roman barındırır.' *Athe-*

naumsfragment no. 116'da ise Romantik şiirin hedefinin, 'yalnızca şiiri sosyal ve canlı değil aynı zamanda toplumu ve hayatı şiirsel yapmak' olduğunu söylemiştir. *Athenaumsfragment* no. 168'de ise yeni bir soruyu gündeme taşımıştır: 'Şair için hangi felsefe kaldı?', cevabı ise; 'Özgürlük ve özgürlüğe olan inançtan kaynaklanan yaratıcı felsefe, insan ruhunun tüm şeyler üzerindeki yarasını nasıl etkilediği ve dünyanın nasıl onun bir (sanat) eseri olduğunu gösterir.' (Beiser, 2006, s. 20)

Hugh Honour *Romanticism* kitabında, *Romantik* kelimesinin ilk kullanımının 18. yüzyılda İngiltere'de olduğunu söyler. (Honour, 1979, s. 12) A. O. Lovejoy'un iddiasına göre ise, 'Romantik' kelimesi yalnızca, Friedrich Schlegel'in *romantische Poesie* (1798) kavramı için yaptığı tanımlamaya istinaden kullanılmış olduğudur. (Honour, 1979, s. 13) Hugh Honour'a göre, erken 19. yüzyılda yapılan Romantizm tanımlarının çelişkili olmasından dolayı, tanımlar genel anlamda tek bir sisteme indirgenemez. Charles Baudelaire'den (1821-1867) yaptığı alıntıda; 'Romantizm ne konu seçiminde ne kesin bir gerçeklikte yatar; o bir hissetme biçimidir,' der. (Baudelaire, 2003, s. 96) Dolayısıyla Hugh Honour'a göre Romantizm'in tanımlanmasındaki zorluk bundan ileri gelir. Romantiklerin altında yatan dürtüler basit bir formüle indirgemek için son derece karmaşıktır. Şöyle ki, bazı Romantikler için Fransız Devrimi'nin siyasi fikirlerine ya da klasisizmin estetik öğretilerine karşı bir tutum onları tetiklemiş olabilir, ama çoğu Romantik için bu durum geçerli değildir. Hugh Honour'ın, Eugene Delacroix (1798-1863) ve William Turner (1775-1851) ikinci durum için örnek gösterdiği ressamlardır. Ona göre, ne edebiyatta ne de görsel sanatlarda, Romantizm basit bir biçimde düşüncede anti-rasyonalizmin ifadesi ya da siyasette tutucu bir liberalizm olarak görülemez. (Honour, 1979, ss. 14-15) Honour, 'Romantik' kelimesinin şaşırtıcı derece farklı kullanımlarının olduğunu söyler: övgü ya da yergi; kronolojik, estetik, ruh bilimsel kategorik terimler olarak kösnül duyguları ve beyinsel süreçleri tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak bu kullanım biçimlerinin hiçbiri savunulabilir olmadığı için, kesin bir tanım oluşturma amacıyla olan bu ifadeler çaresiz olarak gerçekliğini yitirmiştir. Paul Valery'nin ifadesiyle, 'Klasisizm, Romantizm, Humanizm ya da Realizm gibi, kelimelerinin kullanımını düşünmek olanaksızdır; kimse tasnifler üzerinden sarhoş olamaz ya da susuzluğunu gideremez.' Öte yandan Hugh Honour'a göre, 1790'larda ortaya çıkmaya başlamış sanat ve hayata yönelik yeni bir tavır tanımlamak için 'Romantik' kelimesin-

den başka bir kelime ne yazık ki yoktur. Honour, Isaiah Berlin'in tanımına referansta bulunur: Berlin'e göre Romantik düşünce 'Avrupa düşüncesinin omurgasını çatlaşmış olan bilinçteki bir değişimdir.' (Honour, 1979, s. 23)

Hugh Honour görsel sanatlarda Romantik bir stilden -Barok ve Rokoko ile mukayese edilebilecek- söz edilemeyeceğini söyler. Huch Honour, Jacques Louis David'in (1748-1825) *Oath of the Horatii* (1784) resmini örnek vermiştir. J. L. David Neoklasik sanatın bir anlamda sözcüsüdür ve Neoklasik sanatın ideallerini ve üslubunu yansıtır. Honour ise, Romantiklerin ideallerini ve hedeflerini örneklendirebilecek tek bir sanat eserinden bahsedilemeyeceğini vurgular. (Honour, 1979, s. 13) Dolayısıyla Romantizm ya da Romantik düşünce tek bir sanat eserine indirgenemez; tek bir eser, hatta disiplin üzerinden okuması yapılamaz.

Hugh Honour, Romantizm'de tekinsiz bir biçimde 'modern' görünen çok sayıda şeyin olduğuna vurgu yapmıştır. Özellikle Willam Turner'ın geç dönem resimlerinin 'neredeyse' soyuta kaçan örnekler olduğunu; Gerard Grandville'nin (1803-1847) ilginç çalışmaların -*Zoomorphoses* ve *Metempsychoses*- neredeyse Sürrealist çalışmaların erken dönem örnekleri ve Karl Friedrich Schinkel'in (1781-1841) binalarının uluslararası anlamda 'modern' binaların erken örneklerini içerdiğini söyler. Öte yandan, Tieck ve E.T.A. Hoffmann'ın da çalışmalarına değinir. Tieck'in satirik komedisi olan *Der gestiefelte Kater*'de (*Çizmeli Kedi*, 1797), aktörler oyunun bölümleri hakkında şikayet ederken, seyircinin de oyuna katılması, performans hakkında tartışması; Hoffmann'ın *Lebensansichten des Katers Murr* romanındaki fantastik öğeler, uyarıda bulunmadan konular arası hızlı geçişlerin olması son derece önemlidir. Ayrıca bir diğer Romantik yazar olan Clemens Brentano'nun *Godwi* romanına değinir; karakterler aralarında yazarın onları yanlış yorumladıkları hakkında konuşur ve sonunda yazarın ölümünü hazırlarlar. Benzer yöntemlerin, Sterne ve Cervantes tarafından da uygulandığını söyler. Huch Honour'a göre, tüm bu yazılarda özellikle yenilikçi olan şey 'Romantik ironi'nin kendisidir. (Honour, 1979, s. 13)

Huch Honour Romantik ifadenin plastik sanatlar üzerindeki 'modern' temayüllerine vurgu yapar. Ona göre, resim düzlemine yaklaşımdaki biçimsel farklılar, Romantik evrede göze çarpmaktadır. Meseleyi daha iyi ortaya koymak adına iki ayrı örnek verir:

Biri Theodore Gericault'nun *Wounded Cuirassier* (1814); diğeri Alman ressam Friedrich Overbeck'in *Franz Pforr'un Portresi* (1810) resimleridir. (Şekil 3.1 ve Şekil 3.2) Birisi coşuklu fırça darbeleri ve spontane görünen boya izleriyle son derece cesur ve özgürce yapılmıştır; diğeri ise bir minyatür çalışmasının keskinliğiyle çalışılmıştır.

Huch Honour'a göre T. Gericault'un formları, tuvalin dışına taşmaktadır; ışığın ve gölgenin değişen kontrastlarıyla biçimlendirilmiştir. Işık pigmentleri çarpıcı bir şekilde karanlığın üzerine yerleştirilmiştir. Overbeck'in formları ise, keskin bir şekilde, katı konturlar ve çizgilerden oluşmaktadır. (Honour, 1979, s. 15)





Şekil 3.1: Friedrich Overbeck, Franz Pforr'un Portresi, 1810, Tuval üzerine Yağlıboya, 62 cm x 47 cm, Alte National Galerie, Berlin. (Honour, 1979)



Şekil 3.2: Theodore Gericault, Yaralı Süvari, 1814, Tuval üzerine Yağlıboya, 358 cm × 294 cm, Louvre Müzesi, Paris. (Honour, 1979)

Huch Honour, Romantikler'in, yalnızca bireysel bir ruhla algılanabilecek ve mantıksal (logical) söylem sınırlarının ötesine geçebilecek idealleri ifade etmeye çalışmış olduklarını söyler. Böylece 'Romantik', Novalis'in de 'içeride doğru bir yöneliş' olarak ifade ettiği şey olan 'gizemli bir yol'u tercih etmiştir. Huch Honour nazarında Romantikler için bireysel duyarlılık yalnızca estetik yargı yetisidir ve sanatın 'kuralları' ona sunulmak zorundadır. Caspar David Friedrich'e göre 'sanatçının yasası yalnızca onun hisleri olmalıdır.' Friedrich, Amerikalı Romantik ressam Washington Allston'a yazdığı yazıda şöyle demektedir: 'Yeteneğine güven, içindeki sesi dinle; er ya da geç o kendisini sana anlaşılır kılacak ve kendi dilini tüm dünyaya çevirmene olanak sağlayacaktır ve bu da herhangi bir sanat eserinin gerçek erdemini oluşturan şeydir.' (Honour, 1979, s. 16)

Huch Honour, Romantiklerin, ne pahasına olursa olsun, uzak durdukları şeyin yavan, duygusuz kompozisyonlar ve akademik sanatın tekdüze, pürüzsüz, 'yalanmış' yüzeyleri olduğunu söyler. Honour'a göre Romantik bir sanat yapıtı, yaratıcısının benzersiz bakış açısını yansıtır. Novalis'in de vurguladığı gibi, 'kendi zamanının bir şiiri ne kadar kişisel, yerel, tuhaf ise o kadar şiirin merkezine yaklaşır.' Romantizm, çizgisel bir gelişimde ilerlememiştir. Ressamlar, düşünürler, şairler vb. arasında benzerlikler olduğu gibi, birçok anlamda da birbirinden farklılıklar bulunmaktadır. Ancak, 19. yüzyılın ilk yarısındaki tüm sanatlar, Honour'un ifadesiyle, Romantik fikirden etkilenmiştir. (Honour, 1979, ss. 17-27)

Huch Honour, sanatın batı düşüncesinin 1790'lardaki radikal değişiminde önemli bir rol oynadığını söyler. Honour, bu dönemde sanatın, basit bir ifadeyle gerçekliğin bir yansıması, değişmezliğin sembolü ya da mantıksal olarak kabul edilmiş bir ideal yerine, şeylerin yahut bir gizemin iç yüzünü anlamaya yönelik bir faaliyet olarak algılanabileceğini ifade eder. Sanatların geçmiş mimetik teorisinin yerini, dışavurumcu bir teori almıştır. Batı düşüncesinde ilk kez estetik, felsefi sistemlerin merkezine yerleşmiş ve sanatın amacı ve anlamı daha önce hiç olmadığı kadar bu dönem tartışılmaya başlanmıştır. 1790'lar ve 19. yüzyılın ilk çeyreğinde estetik teoriler yaygınlaşmıştır. Birçoğu da Romantizm tanımları biçiminde ifade edilmiştir. (Honour, 1979, s. 21)

Huch Honour, 1790'lar ve 1830'larda yayımlanmış olan Romantizm tanımlamalarının çoğununun, sanat eserleri ve edebiyatın niteliğini belirlemek adına yapılmış obsesif bir

dürtü olduğunu söyler. (Honour, 1979, s. 24) Huch Honour, ‘sanat eserleri kanonu’nun en iyi eleştirilenler tarafından onaylanmış olan çalışmaları içerdiğini, ancak Romantikler yalnızca kendi hislerine ve işe (ya da esere) orijinallik ve itibar veren sahip oldukları ‘hayat tecrübesi’ne (living experience) başvurmuşlardır. Romantikler, kurallardan ziyade niteliklerle, yargının doğruluğundan çok duygu bütünlüğü ve şiirsel olanla yoğun olarak ilgilenmişlerdir. Aynı zamanda, kesin olmayan belli tanımlamalar üzerinde çalışmalar yapmışlardır: ‘deha’ ve ‘yetenek’, ‘hayal gücü’ ve ‘düş’, ‘sezgi’ ve ‘duyarlılık’, ‘özgünlük’ ve ‘yenilik’, ‘hakikat (truth) ve doğruluk’ vb. Bu kelimeleri yeni (bugünkü) anlamlarına kavuşturmuşlardır. (Honour, 1979, s. 25)

Romantizm üzerine yapılmış olan tanımlamaların eksikliği ve tutarlılığı meselesi, üzerinde durulması gereken bir konu olmuştur. Kimi tanımlar yetersiz olabilirken, kimileri ise Romantik fenomeni belirlemede yanıltıcı olabilmektedir. Honour Huch, Romantizm üzerine yapılan tanımların, anlaşılması kolay, basit meseleler ya da manifestolar olarak okumanın yanıltıcı olabileceğini söylemiştir. (Honour, 1979, s. 21) Örneğin, Emile Deschamps’ın 1824 yılında Romantizm tanımlaması üzerinde durmuştur. Deschamps, Romantizm’i sıklıkla tanımlandığını ve tüm meselenin en nihayetinde bir karmaşaya indirildiğini belirtmiştir. Ancak Huch Honour, Deschamps’ın Romantik olarak gördüğü ve sözcülüğünü yaptığı bir grup genç şairin -Victor Hugo ve Alfred de Vigny vb.- esasında kendilerini Romantik olarak görmemeleri meselesine değinir. Victor Hugo, ‘Romantik’ ve ‘klasik’ terimlerinin yetersizliğinden söz etmiştir. Öte yandan, Deschamps’ın listesindeki iki isim olan Goethe ve Lord Byron net bir biçimde Romantizm’den ilişkilerini kesmişlerdir. (Honour, 1979, s. 22) Nitekim bu gibi kesin tanımlarda, yorumlarda ve yargılarda bulunmak, Romantik düşüncenin belirlenmesinde yanıltıcı olabilmektedir.

Romantizm üzerine çalışan Michael Löwy ve Robert Sayre ise Romantizm’den ‘Romantik muamma’ olarak söz etmişlerdir. Onların nazarında Romantizm olgusunun ifade edilmesinde yaşanan zorluk, Romantik düşüncenin çelişik karakterlerinden, yani *coincidentia oppositorum*’dan (zıtlıkların birliği) kaynaklanmaktadır. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 9)

Michael Löwy ve Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli* kitabında, Romantik terimi ve kavramı hakkında yapılmış olan eleştiriler üzerinde bir okuma gerçekleştirmiştir. İlk olarak Huch Honour'un Romanticism kitabında değindiği gibi, Arthur O. Lovejoy'un 1924'te kaleme aldığı ünlü *On the Discrimination of Romanticism* makalesindeki düşüncelerine yer vermişlerdir. Lovejoy 'un makalesindeki; 'Romantik sözcüğünün kendi başına bir anlam taşımayacak kadar çok anlama geldiği düşüncesi', Löwy ve Sayre nazarında kısmen doğru olsa da, yaratıcılıktan yoksun ve gereksiz olarak görülmüştür. Öte yandan, Lovejoy'un evrensel bir Romantizmden söz edilemeyeceğini, Romantizm'lerden söz edilmesi gerektiği düşüncesi, Löwy ve Sayre nazarında tartışmalı bir görüş olmuştur.⁸ (Löwy ve Sayre, 2016, s. 10)

Löwy ve Sayre, Romantizm'le uğraşan birçok yazarın Romantizmi bir edebiyat akımına indirgediğini; ancak bu tarz bir okumanın Romantizm ile klasisizmi karşı karşıya getirdiğini söyler.⁹ (Löwy ve Sayre, s. 12) Kenneth Clark Löwy ve Sayre'nin bahsettikleri okumaya iyi bir örnektir. Şöyle ki, Kenneth Clark *The Romantic Rebellion* kitabında; Romantizm'i Klasik sanatın karşısında konumlandırmış; klasisizmin bir eleştirisi olarak okumuştur. Kenneth Clark, 'Romantik tarzın bilinçli bir şekilde yükselişi ve onun ortodoks klasisizmiyle uzun süren mücadelesi, sanat tarihindeki en etkileyici hadiselerden biridir.', demiştir. (Clark, 1974, s. 8) Kenneth Clark'a göre 'Romantik devrim', onun klasisizme açtığı savaşta yatmaktadır. Bu, 18. yüzyılın statik uyum anlayışına; Greko-Roman heykelinden alınmış olan standartlaştırılmış formlara ve yaşamın ifadeleri olarak eylem ve rengin kısıtlanmasına karşı sanatın isyan halini almasıdır.¹⁰ (Clark, 1974, s. 20) Ancak, Romantizm'e dair bu yönde bir yaklaşım, formalist bir okumadan daha ileriye gidemeyecektir. Romantik düşüncenin bir devrim olduğu kabul edilebilir bir argüman iken; bu devrimi yalnızca formalist, biçimsel bir düzeye indirgemek fenomenin anlaşılmasında yanıltıcı olabilmektedir.

⁸. Özellikle Romantizm üzerine yapılan okumalarda Lovejoy'un bu makalesi genellikle ilk uğrak olmaktadır, ancak düşünürlerin genel argümanı Lovejoy'un Romantik tanımının yetersiz olduğu üzerinedir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Michael LÖWY-Robert SAYRE, **İsyan ve Melankoli**, s. 10

⁹ Larousse de XX siecle -20.yüzyıl larousse'ine göre; 19. Yüzyıl başında klasisizmin kompozisyon kullarından kurtulmuş yazarlara Romantik dendiği yazılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Michael LÖWY-Robert SAYRE, **İsyan ve Melankoli**, s. 12

¹⁰ K. Clark formalist yönde bir okuma ışığında Romantizmi 'devrim' olarak okurken; Isaiah Berlin ise Romantizmi Batı düşüncesinde gerçekleşen bir devrim olarak konumlandırır.

Löwy ve Sayre, Romantizm üzerine yazan, kuzey Amerikalı üç ayrı yazar olan M. H. Abrams, Rene Wellek ve Morse Peckham'ın düşüncelerine yer vermiştir. Abrams için Romantiklerin 'yeni bir tin kavrayışları' olduğunu ve yaratıcı faaliyetle uğraştıklarını; Wellek, Romantizm'in bir birlik olduğunu; Peckham ise Avrupa tininin statik-mekanik düşünmeye karşı ve dinamik bir organizmacılıktan yana bir devrim olduğunu ileri sürmüştür. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 13) Löwy'e göre bu ifadeler kısmen doğru, ama fenomeni belirlemede yetersiz kalmışlardır. Ayrıca, H. Remak gibi Romantizm'i sistematik bir tablo oluşturarak okumaya çalışan yaklaşımların da temelde yanlış olduğunu vurgulamışlardır. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 14) Onlara göre, bu tür yaklaşımların sorunu ampirik oluşlarıyla ilgilidir ve fenomenin yüzeyinde kalmaktadır.

Öte yandan, Jacques Droz yaptığı gibi, Romantizm'in esasında Fransız Devrimi ve Napolyon fetihlerine bir tepki olarak okunmasının yanı sıra, Romantizm'i bir tür karşı-devrim olarak gören; yani devrimin, toplumsal yok oluşun, anarşinin bir tür ifadesi; hayal-gücü anarşisi olarak ifadesinden söz edilmiştir. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 17) Ayrıca, Löwy ve Sayre bir başka yaklaşım olan; 'Romantizm versus Aufklärung' denebilecek bir tür okumadan söz etmişlerdir. Romantizm'in bu tür bir yorumlama nezdinde bir dünya görüşü olarak algılandığı ifade edilmiştir. Isaiah Berlin, *The Counter Enlightenment* makalesinde, Romantizm'i 'Karşı-Aydınlanma' olarak ifade etmiştir. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 18)

Löwy ve Sayre'in vurgulamak istediği nokta; Romantizm'le ilgilenen yazarların, onun toplumsal ve ekonomik boyutuyla olan ilişkisini göz ardı ettikleri olmuştur. Ancak Romantizm'in gelişimini de doğrudan Sanayi Devrimi'ne bağlamak sığ bir yorumlama olacaktır. Örneğin, A.J. George'un *The Development of French Romanticism* kitabında ifade ettiği: ' Sanayi Devrimi'nin Romantizm'e bir kaynak' işlevi gördüğü düşüncesi Löwy ve Sayre nazarında son derece yanlış bir yorum olmuştur. (Löwy ve Sayre, 2016, ss. 19-20) Onlara göre, Romantizm'in özünde modern burjuva dünyasına muhalefet vardır. Ernst Fischer, *The Necessity of Art* adlı kitabında, Romantizmi 'bir protesto hareketi' olarak tanımlamıştır. Bu protesto hareketi kapitalist burjuva dünyasına karşıdır. Ancak Fischer, Lukacs, Raymond Williams, Eric Hobsbawm ve William Morris gibi düşünürler ortaya koydukları, genellikle doğru, -fakat Löwy ve Sayre nazarında yetersiz-

tanımlamaları açısından Romantizm fenomenini belirlemede yetersiz kalmışlardır. (Löwy ve Sayre, 2016, ss. 25-27)

Löwy ve Sayre'nin temel tezi; Romantizmi bir *Weltanschauung* (Dünya görüşü) olarak ele almaktır. Bu görüş Romantizmi belli sanatlarla ve dönemlerle sınırlamaz. Her zaman varolacak bir düşüncenin ifadesidir. Löwy ve Sayre, bu kavramı açıklarken iki isim üzerinde durmuştur: L. Goldmann ve Lukacs. Goldmann *Weltanschauung* kavramını ortaya koyması bakımından; Lukacs ise Romantizm'in kapitalizme muhalefeti bağlamında önemli olmuşlardır. Romantizm, kapitalist yaşam tarzına bir muhalefet olmuştur. *Weltanschauung* olarak Romantizm, 'modernite' eleştirisinin özgül biçimini oluşturmuştur. Löwy ve Sayre'ya göre Fransız Devrimi'nin vaatlerini yerine getirmediği düşüncesinden yola çıkılarak yapılan ve Romantizm'in başlangıcını saptama eğilimlerinin, devrim öncesi Romantizm'in olmadığı anlamına gelebileceğini söylemişlerdir. Onlara göre Romantizm olgusu, iktisadi ve toplumsal alandaki daha yavaş ve daha derin bir dönüşümü, Fransız Devrimi'nden çok daha önce başlamış, kapitalizmin yükselişine cevap olmuştur. Böylelikle Romantizm tezahürleri 18. yüzyıl ortasından itibaren kendini göstermiştir. Onlara göre 'Romantizm özü gereği antikapitalisttir.' (Löwy ve Sayre, ss. 27-34) Sanayi Devrimi'yle başlayan üretim tarzı ve ilişkilerindeki değişim Romantizm üzerinde etkili olmuştur. Löwy ve Sayre nazarında 'Romantizm, kapitalist/modern gerçekliğe muhalefetten doğmuştur.' (Löwy ve Sayre, 2016, s. 35)

Esasında Löwy ve Sayre'nin Romantizm'e bakışını, Romantizm'in anti-kapitalist yönüyle alakalı bir perspektif sunmaktadır. Bu esasında Georg Lukacs etkili bir okumadır. Löwy ve Sayre ikilisi Romantizm'le ilgili Romantizm-Modernite gerilimini gündeme getirmiştir. Onlara göre, 'Romantizm, modernitenin modern bir eleştirisidir.' Ama bunu yaparken de modern silahları kullanmakta beis görmemişlerdir. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 38)



4. DÜŞÜNSEL BAĞLAMA GİRİŞ

19. yüzyılda yaşanan toplumsal olayların neticesinde akıl ve akla olan inanç sorgulanmaya başlamıştır. Aklın bir ürünü olarak görülebilecek geleneksel perspektif anlayışı da 19. yüzyılda çözüme uğramıştır. Biçim-içerik arasındaki ilişki Romantizm’le birlikte kopmuş ve bu mesele 20. yüzyıl avangard sanatçıları da uzun süre meşgul etmiştir. Romantik ‘dünya görüşü’nün temelleri ilk olarak erken Alman Romantikleri tarafından, Schlegel Kardeşlerin kurduğu *Athenaeum* dergisinde atılmıştır. Özellikle Friedrich Schlegel Romantizm adına son derece önemli bir figür olmuştur. F. Schlegel’in ortaya koyduğu, Wagner’in ise adını verdiği *Gesamtkunstwerk (Topyekün Sanat)* kavramı sanatın bir bütün olarak ele alınmasında son derece önemlidir. Ayrıca, F. Schlegel *Romantic Poesie* kavramıyla birlikte, şiirle felsefeyi yakınlaştırmaya çalışması, *Topyekün Sanat* anlayışında önemli bir adım olmuştur. Friedrich Beiser’in deyişiyle *Romantik şiir* tüm sanatları içine almaktadır: şiir, heykel, müzik vb. F. Schlegel şairin, filozofun ve sanatçının özgürlüğü meselesi üzerinde durmuş; *Romantik eleştiri*, hatta eleştiri kavramlarının temelini atmıştır.

Friedrich Schiller ise ortaya koyduğu *sanat oyunu* kavramıyla, modern dünyada parçalara ayrılmış olan insanı özgürlüğe kavuşturmayı arzulamıştır. 19. yüzyılda yaşanan toplumsal değişimlerle birlikte, insan, artık bir makine gibi görülmeye başlamıştır. Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) gibi yazarlar tarafından -Man a Machine (1747)- insanın bir makine gibi işlediği yargısına varılmıştır. Ancak insan makineleştiği ölçüde bireyselliğini, ruhunu ve özgürlüğünü yitirmiştir. Böyle bir insan artık tam olarak insan bile değildir. Schiller, modernleşmeyle birlikte insanda gerçekleşen bu değişimin farkına varmıştır. İnsanı insanlığından çıkararak bu yozlaşmadan kurtaracak şey, Schiller nazarıyla sanatı oyun olarak kavrayan bir anlayıştır. Schiller’in *On Aesthetics Education of Man (İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine)* kitabında sanat oyunu kavramına açıklık getirmiştir.

Hegel, biçim-içerik arasındaki gerilimin izlerini 'Death of Art' olarak ifade ettiği bölümde tartışmaya açmıştır. Hegel, Arnold Hauser'in edebiyat alanında belirttiği sekülerleşmenin sanat alanında da (plastik sanatlarda) yaşandığını söylemiştir. Hegel'in *Lectures on Aesthetics* kitabında gündeme getirdiği 'Sanatın Ölümü' ('Death' of Art) adlı tezi, Romantizm'in üçüncü evresi olarak ifade ettiği dönemi kapsar; bu evrede sanat kendini dinden (ya da *kunstreligion* dediği dinsel sanattan) soyutlarken, o zamana kadarki 'araç'sallığından da kurtulur. Kant, sanatın amaçsızlık ilkesini, yani sanatın amacının bizatihi kendisi olması gerektiği düşüncesini Hegel'den evvel ortaya koymuştur. Hegel, Kant'tan devraldığı sanat ilkesini kendi 'yargı'sına göre değerlendirmiştir. Kant esasen belli bir yargı (judgement) türü olarak güzel nesnesini tanımlamıştır. Kant'ın yargı türü subjektiftir, yani öznel bir yargıdır. Kant sanat eseriyle ilgilenmez. Onun için esas olan estetik yargısıdır. Hegel'in üzerinde durduğu şey ise öznel bir yargıdan ziyade sanat yapıtının içeriği ve anlamıdır. Kant'ın aksine Hegel, sanatı bir tarihe sahip olarak görür. Hegel'in estetiği sanat formlarıyla ya da farklı türlerin sistematik bir değerlendirmesiyle insanoğlunun sanatsal faaliyetinin farklı evrelerini birlikte ele alır. (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 58)

4.1. Friedrich Schlegel'in Romantizm Tasavvuru

Friedrich Schlegel, Romantik düşüncenin temelini koymasından son derece önemli bir figür olmuştur. Friedrich Schlegel'in kardeşi August Wilhelm Schlegel ile birlikte kurduğu *Das Athenäum* dergisi, erken Romantiklerin fikirlerini yaymalarını sağlayan bir araç olmuştur. A.W. Schlegel, Friedrich Schlegel, Dorothea Veit, Caroline Schlegel, Novalis, Ludwic Tieck, Friedrich Schleiermacher gibi Romantik yazarlar *Athenäum* dergisine katkıda bulunan yazarlar arasında yer almıştır. 1798-1780 yılları arasında yayım hayatına devam eden dergi, Schlegel kardeşlerin istediği üzere form ve içerik bakımından yenilikçi makaleleri içermiştir. Bu yönüyle *Athenäum* önceki dergilere nazaran alışılmışın dışında bir çizgiye sahip olmuştur. Dergide son derece radikal eleştirilere yer verilmiştir. Belli bir grubu temsil edecek olan 'Romantik kavram'ın geliştirilmesinde önemli bir işlevi olmuştur. *Athenäum* esasen birtakım eleştiri ve fragmanları içerir. Bu açıdan, Friedrich Schlegel'in çalışmasındaki fragmanların önemi ve bunun kullanımı son derece ilgi görmüştür. Yazar Elizabeth Millian Zaibert'e göre,

Schlegel'in fragmanları kullanması, onun fikirleri (ideas) adına bir sistem oluşturmadaki karmaşık bir ilişkinin sonucudur. *Athenaum*' un 53. fragmanında Schlegel şöyle der: 'Ruhun bir sisteminin olması, olmaması kadar ölümcüldür. Bu ikisini birleştirmenin yoluna ulaşılmalıdır.' Yazar, böyle bir birleştirme yönteminin erken Romantiklerin tercih ettikleri edebi bir form; yani 'fragman' olduğunu söyler. Bu form, sistematik olmamasından dolayı, 'ironinin özgür oyunu' için gerekli olan alanı sağlar ve tek bir düşüncenin birden fazla perspektiften ele alınma olasılığını kolaylaştırır. (Zaibert, 2007, s. 12)

Öte yandan, *Romantik* teriminin açıklanması Schlegel'in çalışmalarında önemli bir yer tutmuştur. Ancak, Schlegel'in erken dönem yazılarında bu terim biçimsel olarak kullanılmıştır: yalnızca edebi eleştirinin bir dönemi değil aynı zamanda edebiyat tarihinin belli bir dönemi, yani klasik şiire karşı Romantik şiir olarak ele alınmıştır: 'Romantik şiir öznel ve yüzeyselken (künstlich), klasik şiir nesnel ve doğaldır.' Elizabeth Millian-Zaibert, terimin bu tarz ifadesinin erken Alman Romantizmi'ni yalnızca edebi bir hareket olarak açıklamaya çalışan bir yanlış olduğunu söyler. (Zaibert, 2007, s. 13) Friedrich Schlegel'in, daha sonraki yazılarında bu düşüncesinden uzaklaştığı görülmektedir. Erken dönem yazılarının aksine, Romantizm'i bir 'devrim' olarak ele almıştır. Nitekim, daha sonra yapmış olduğu tanımlarda çok daha keskin, radikal Romantizm ifadeleriyle karşılaşmaktadır. Örneğin 1799'da *Letter About the Novel*'da şöyle demiştir: 'Romanik, hayal gücü tarafından belirlenen fantastik bir formda duygusal bir nesneyle bize sunulan şeydir.' (Facos, 2005, s. 27)

Elizabeth Millian-Zaibert'in araştırmasında, Friedrich Schlegel'in düşünsel yaşamını 3 ayrı döneme ayırdığı görülmektedir: 1) the 'Objektivitätswut' ya da 'Klasik' dönem (1793-1796); 2) dönüm noktası (the turning point) ya da 'Romantik' dönem (1796-1808); 3) değişim ya da 'Muhafazakar' dönem (1808-1829). (Zaibert, 2007, ss. 10-11)

Frederich Beiser, Friedrich Schlegel'in erken dönem düşüncesinin şekillenmesinde önemli olan iki figürden söz eder: Winckelmann ve Immanuel Kant. Schlegel, Winckelmann'dan iki temel düşünceyi alır: tüm sanatların amacının güzeli betimlemesi düşüncesi ve taklidin doğadaki şeylerin kopyalanmasında değil, doğanın ötesindeki ideal formun yeniden üretilmesi gerektiği düşüncesi. (Beiser, 2006, s. 113) Winckelmann'ın

sanat ideali de ‘Sanat soylu yalınlık ve sakin yücelik’ olmalıdır. (Clark, 1974, s. 20) Kant’ın sanatın özerkliğine ve onun ahlak ve bilim alanından bağımsızlığına olan inancı, özgür ‘oyun’ ve düşünme alanı olarak içkin değeri F. Schlegel üzerinde etkili olmuştur. Sanatın amacının bütünüyle güzele otonom bir alan ve ideal yaratma inancı F. Schlegel’de Winckelmann ve Kantçı doktrinlerin birleşimi olarak serimlenmiştir. Aynı zamanda F. Schlegel’in modern edebiyat düşüncesinin oluşmasında etki olmuştur. (Beiser, 2006, s. 113)

Immanuel Kant, her ne kadar Friedrich Schlegel üzerinde etkili olmuş olsa da, birtakım hususlarda Schlegel, Kant’tan ayrılır. Kant’ın tüm mirasına rağmen, Schlegel Kant’ın *Kritik der Urteilschaft*’daki hoşlanmanın kurallarının olamayacağı hususundaki argümanına katılmaz. F. Schlegel için bu tarz bir ifade, hiçbir suretle tarafsız bir eleştirinin olamayacağıyla aynı şeyi ifade etmektedir. Bu nedenle de, F. Schlegel’in erken dönem amaçlarından biri de tarafsız bir eleştiri ve estetik bilimini tesis etmek olmuştur. Güzelğin bir çıkarımı, onun evrensel ve zaruri niteliklerinin bir kanıtı için çeşitli taslaklar oluşturmuştur. (Beiser, 2006, s. 114)

Friedrich Schlegel’in modern kültüre, modern edebiyata olan meyili erken dönem yazılarından geç dönem yazılarına kadar devam etmiştir. Friedrich Schlegel, eskinin modernleri ile yenin modernleri arasında bir tür sentez kurmayı arzular. Ona göre, Shakespeare modern şiirin en üst noktasındır. Dante yine Schlegel nazarında, Modern şiirin büyük ustalarından biridir ve *İlahi Komedya (Divine Comedy)* son derece yücedir (sublime). Friedrich Schlegel modern kültürün ilkelerinin, klasik kültürünkilerden çok daha üstün olduğunu savunmuştur. F. Schlegel *Kültür ‘ü (Bildung)*, tüm kültürleri yalnızca modern kültürle sınırlandırarak bir tanım olarak insan özgürlüğünün gelişimi olarak ifade etmiştir. Ona göre, modern kültürün büyüklüğü, klasik kültürün aksine, hedeflerinin ‘sınırsız’ olmasından gelir. (Beiser, 2006, s. 112)

Frederich C. Beiser, Schlegel’in erken Romantiklerin (FrühRomantik) lideri konumunda olduğunu ifade eder. Schlegel, Romantik çevrenin estetik ideasının belirlenmesinde önemli bir figür olmuştur. Beiser’e göre Schlegel, Romantik şiir (Romantische Poesie) kavramını formüle etmiştir. Romantische Poesie, Schlegel sayesinde, erken Romantiklerin mottosu haline gelmiştir. 1795 yılında ise Schlegel, *Über das Studium der*

griechischen Poesie'de Romantik şiir kavramını genel hatlarıyla formüle etmiştir. (Beiser, 2006, s. 106) Romantik hareket, sanatsal ifadesini ilk olarak şiirde, hatta en güçlü olarak şiirde bulmuştur. Daha sonra plastik sanatlar, edebiyat, müzik vb. alanlara sirayet etmiştir. Bu anlamda, Romantik şiirin Romantizm düşüncesindeki yeri son derece önemlidir. Ayrıca Elizabeth Millian-Zaiber, F. Beiser'in Romantik şiir için, yalnızca edebiyatla ilgili olmadığını aynı zamanda tüm sanatlara ve bilimlere gönderme yaptığına işaret ettiğini söyler. Beiser nazarında şiirin yalnızca edebi çalışmalarla sınırlandırılmasının bir mantığı olamaz: şiir heykeli, müziği ve resmi de içerir. 'Romantik şiir' edebi ya da eleştirel bir form değil, Romantiklerin genel estetik idealini belirler. Beiser, erken Alman Romantik estetiğin amacının tüm dünyayı Romantikleştirme olduğunu; bunun asıl nedeninin de insanoğlunun, toplumun, hatta devletin bir sanat eseri olabilmesinde yattığını söylemiştir. (Zaibert, 2007, ss. 10-11) Novalis de Romantikleştirme üzerine benzer şeyler söylemiştir: 'Bayağı olana yüksek bir anlamı, alışıldık olana gizemli bir görünüşü, bilindik olana bilinmeyenin vakarını, sonlu olana sonsuz bir görünüm verdiğimde onu Romantikleştiririm.' (Heine, 2015, ss. 19-20) İnsanın araştırma konusu olan bilim, şiir, filozofi vb. alanların birbiriyle ilişkisi Schlegel nazarında son derece önemli olmuştur. Beiser'e göre Romantik şiir bu açıdan normatif bir kavramdır. (Zaibert, 2007, ss. 8-9) Bu ifade Wagner'in *Gesamtkunstwerk* kavramında sözünü ettiği mesele için de geçerlidir. Tüm sanatların birliği Romantiklerin arzuladığı bir ütopyadır. Bunu hem düşüncede hem de uygulamada gerçekleştirmişlerdir. Öte yandan, Löwy ve Sayre Romantikler için Romantik şiirin hayata dahil edilmesinden söz etmişlerdir. Dorothea Schlegel, bir mektubunda şöyle demektedir: 'Romantik şiiri hayata dahil etmek, burjuva düzenine kesinlikle aykırı ve mutlak anlamda yasak olduğundan, insan hayatı daha ziyade Romantik şiirin içine geçirilmelidir; hiçbir polis ve hiçbir eğitim kurumu buna karşı koyamaz.' (Löwy ve Sayre, 2016, s. 41)

The Art Work of the Future, Richard Wagner'in Mayıs 1849'da müdahil olduğu Dresden Ayaklanması'nda yakalanmamak için kaçmış olduğu Zürich'de yazdığı bir makaledir. Metin, Wagner'in üst düzey bir sanat formunun nasıl olabileceği hakkındaki düşüncelerini içerir. Wagner, iki sanat kategorisi üzerinde durur: mimari, heykel ve resim doğanın şekil verilmesine dayanan sanatlar iken; dans, ton ya da müzik ve şiir doğrudan sanatçı ruhlu (sanatsal) kişiden gelmektedir. (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 471) Paul Grif-

fits Wagner'in bu iki kategorisi için şöyle der: 'Bu, müziğin iki karasının kıyılarını yalayan uçsuz bucaksız bir deniz, dipleri karanlık, yüzeyi aydınlık bir armoni deniziydi; ana karalardan biri danstı, müzik ritmini ondan kazanıyordu; öbür ana kara ise şiirdi, müziğe melodisini veriyordu.' (Griffiths, 2010, s. 189) Richard Wagner'in bu metinde ortaya koyduğu *Gesamtkunstwerk* kavramıyla birlikte farklı sanatların birliğinden söz edilebilir. 'Topyekün Sanat' anlamına gelen bu kavram, sanatta da 'topyekün değişimi' müjdelir. Sanatın tanımı da artık o döneme kadarki anlamının dışına çıkmak durumunda kalmıştır. Bu anlamda *Gesamtkunstwerk* kavramı Wagner'in ortaya koyduğu sanatsal ilkeyi anlamak adına son derece önemlidir. Esasında Wagner, *Gesamtkunstwerk* kavramıyla, bağımsızlık ilkelerini ve özerkliklerini kaybetmemek koşuluyla 'farklı sanatların katkıda bulunduğu tek bir sanatsal teşebbüs'ten bahseder. (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 471) Yani, sanat 19. yüzyıl itibariyle, şiir, edebiyat, plastik sanatlar, tiyatro vb. sanatların belirgin bir biçimde birbirlerinden besleniyor oluşu, sanat açısından yeni bir dönemin işareti sayılabilir. Sanatın interdisipliner bir hal almasındaki ilk evre olarak görülebilir. Romantizm, bu anlamda *Gesamtkunstwerk* kavramının ifadesini bulduğu ilk sanat 'akım'ı olarak okunabilir.

Richard Wagner, *The Art Work of the Future* makalesinin *The Artist of the Future* bölümünde geleceğin 'sanat eseri'nin ilişkisel bir iş olduğunu söyler. Ona göre yalnızca ilişkisel bir istek sanat eserini ortaya çıkarabilir. Dolayısıyla, Wagner'in ifadesiyle 'Artistic Fellowship' (Sanatsal Birlik) esastır ve sanat eserinin ilk koşuludur. Sanatsal Birlik anlayışı, temelde ortak bir sanatsal dürtünün tatmin edilmesine dayanmaktadır. Dolayısıyla sanatın anlaşılması ancak sanatın kendisini ve yasalarını bireyselliğin evrensel birliğiyle açığa çıkarması ile mümkündür. (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 477) Walter Benjamin ise *Gesamtkunstwerk* kavramının 'Sanatın, tekniğin ilerlemesi karşısında koruma altına almak isteyen bütünsel bir sanat yapıtı kavramı' olduğunu söyler. (Benjamin, 2008, s. 101) Wagner metninde şöyle der:

'Geleceğin sanatçısı kim olmalı?

Şüphesiz, Şair.

Peki ama, şair kim olacak?

Kesinlikle, Aktör (Darsteller).

Evet ama Aktör kim olacak?

Zorunlu olarak tüm sanatçıların birliği.’ (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 476)

Wagner benzer soruları farklı şekilde yine sorar: “*Geleceğin sanatçısı kim olacak? Şair? Aktör? Müzisyen? Plastik sanatlarla uğraşan kişi? Tek bir kelimeyle söylersek: Halk. Yalnızca hakiki sanat eserini borçlu olduğumuz kişi modern hafızamızda hala yaşamakta olan, mamefi restorasyonlarımızla bozulmuş olan halkın bizatihi kendisidir.*” (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 477)

Gesamtkunstwerk, müzikteki ifadesini erken Romantik olarak görülen Beethoven’da bulmuştur. Beethoven, ilk kez 9. senfonisinde Schiller’in *Neşeye Övgü* şiirini müzik içine katarak, Wagner’in ‘Artistic Fellowship’ dediği Sanatsal Birlik’in müzikteki ilk örneğini vermiştir. Alman fantastik edebiyatının önemli figürlerinde biri olan, aynı zamanda da müzik besteleri yapan E.T.A. Hoffmann da *Beethoven’s Instrumental Music* isimli makelesinde Beethoven’ı Romantizm’in önemli bir temsilcisi olarak kabul eder ve Beethoven’ın 9. Senfonisi’ndeki Romantik eğilimin üzerinde durur. Bu makalenin önemi Beethoven’a yönelik çağdaş bir eleştiriyi içermesinin yanı sıra, klasik bakış açısına karşı olarak müzikte artmakta olan Romantik eğilimi göstermesi açısından önemlidir. Hoffmann makalesinde, Beethoven’ın müziği için Romantizm’in özü olan korku, dehşet, özlem gibi duyguları uyandırdığını söyler (1810): ‘...çünkü onun müziği korku, dehşet, merak ve ızdırap kolunu hareket ettirir; Romantizm’in özü olan sonsuz arzuyu uyandırır.’ (Honour, 1979, 24) Bu nedenle de Beethoven, Hoffman nazarında tam bir Romantik bestecidir. Paul Griffiths, Beşinci Senfoni’de Beethoven’ın halk topluluğuna değil, ‘sonsuzluk dünyasına zorla yönlendirilen’ birey dinleyiciye hitap etmiştir. Paul’a göre bu yeni bir sanat programı olan Romantizm’in bir özelliğidir. (Griffiths, 2010, s. 158)

Friedrich Schlegel Fragman 116’da *Romantic Poesie* için şöyle demiştir: ‘*Romantik şiir* ilerici (bir anlamda modern), evrensel bir şiirdir. Onun gayesi yalnızca şiirin ayrı türlerini yeniden birleştirmek değil, şiiri felsefe ve retorikle ilişkilendirmektir. Şiir, nesir ile şiiri, ilham ile eleştiriyi, sanatın şiiri ile doğanın şiirini bir araya getirmelidir; şiiri canlı, sosyal bir hale getirmeli, nükteyi şiirleştirmeli ve sanat formlarını her türlü iyi güzel şeyle doldurmalı; onlara mizahın kalp atışlarıyla hayat vermelidir.’ (Bernofsky, 2005, s. 91) Susan Bernofsky, F. Schlegel’in *Romantic Poesie* tanımının tüm formları, tüm tü-

rleri, hatta doğa ve toplumu kuşattığını söyler. Bernofsky *Romantic Poesie* kavramının süreç halindeki bir işin tanımlanması olduğunu, ama hiçbir zaman bitmeyecek bir iş olduğunu söyler. Bernofsky'e göre ise F. Schlegel'in fragmanlar serisi, ideal Romantik formdur. Dolayısıyla, sanat eseri, Bernofsky'nin de söylediği gibi, özgün sanatçıyı bile aşar: evrensel, sonsuz, toplumsal ve ebedi olarak değişim halinde sürer. (Bernofsky, 2005, s. 92)

Kuşkusuz 'sanatların birliği' meselesi 20. yüzyıl Avangard sanatçılarına Romantiklerden kalmış bir mirastır. Velhasıl, erken Alman Romantiklerin uğraşısı esasen 'bütünlük çabası' ve 'birlik arzusu' üzerinedir; F. Beiser'in ise 'bütünsel bir ruh' (holistic spirit) olarak ifade ettiği şey 'tüm sanatların ve bilimlerin birliği' ve sanat/hayat birliğinin yeniden tesis edilmesiyle ilgilidir. Schlegel'in de Romantizmi birlik arayışındadır. Elizabeth Millian-Zaiber'e göre Schlegel, birlik arayışını çoğu filozofun kaçındığı birtakım araçları kullanarak yapar. Schlegel'in Romantik felsefi tasarısı onun *Romantik Şiir (Romantic Poesie)* kavramıyla yakından ilişkilidir; bir estetik ideal yaratmak üzerinedir. (Zaibert, 2007, s. 9) Bu durum, F. Schlegel'in erken dönem neoklasik yazılarında dahi 'modern şiir', 'ilgi çekici' ve nadir de olsa 'Romantik' şiir terimlerinin kullanılmasıyla görülmektedir. F. Schlegel 'ilgi çekici şiir'in ilkelerini maddeler halinde belirler: 1) sürekli bir kargaşa ya da türlerin birliği; 2) doyumsuz bir arzu, sonsuz bir arayış; 3) alay ya da ironinin varlığı; 4) bireye odaklanma; 5) saf güzellikle ilgili endişe eksikliği; 6) oto-kontrol yokluğu; 7) tüm çağı ve çağın kültürünü tasvir etme girişimi; 8) felsefe ve şiiri birleştirme girişimi. Tüm bu özellikler, değişmeden *Kritische Fragmente, Athenaeumsfragmente, ve Gespräch über Poesie*'de Schlegel'in 'Romantik' şiir tanımı olarak ortaya çıkmıştır. (Beiser, 2006, s. 109) Huch Honour, Alman Romantik ressam Philipp Otto Runge'den örnek verir: Runge, bir ressam olarak tüm yaşamını içinde koronun da dahil olduğu fantastik müzikal bir şiir yaratımına adanmıştır. Tüm sanatların müşterek olarak ele alınacağı bir kompozisyonu arzular. (Honour, 1979, s. 17) William Wordsworth ise 'Şiir, güçlü duyguların genelde edebiyata, sıklıkla da görsel sanatlara ve müziğe spontan biçimde taşmasıdır' der. Schelling'in mimari için söylediği, 'mimari donmuş müziktir,' ifadesi de bu açıdan değerlendirilebilir. (Honour, 1979, s. 25)

Susan Bernofsky, Friedrich Schlegel'in Lucinde romanına değinerek F. Schlegel'in türlerin birliği (a mix of genres), gerçek-dışı ara sözler, alegorik pasajlar uğruna çizgisel

bir anlatıdan kaçındığını vurgulamıştır. Ayrıca, o dönemde kitap okurlarının çoğunun edepsiz olarak düşündükleri konulara değinmiştir. Bernofsky, Lucinde'nin bu nedenlerden dolayı döneminde çok eleştirildiğini söylemiştir. (Lucinden yayımlandığından skandal ve tartışma konusu olmuştur. Schleiermacher, anonim olarak romanı savunan bir yazı kaleme almıştır. Yazara göre romanın kötü şöhreti romanın kendiyile kolayca ilişkilendirilebilen figürlerinden kaynaklanmaktadır. Romanda ortaya konan felsefi anlamda şehvet otobiyografiktir.) (Bernofsky, 2005, s. 90)

F. Beiser, Friedrich Schlegel'in *Romantic Poesie* kavramını onun ünlü *Athenaumsfragment* no. 116'da ifade ettiği, antifoundationalist epistemolojisinin bir sonucu olarak görür. (Filozofun 'hakikat'e (truth) ulaşma çabasının estetik ifadesidir.) Şair, tıpkı filozof gibi benzer ironik tavırlar geliştirir. Şair ve filozof her ikisi de kendi çalışmalarına en iyi tanımı getirebilmek adına sınırsız bir araştırma ve sonsuz bir çaba içine girerler. Bundan dolayı F. Schlegel *Athenaumsfragment* no. 116'da Romantik şiirin karakteristik özünün onun oluş sürecindeki sonsuzluğunda ve asla tamamlanmamışlığında yattığını söyler. F. Schlegel *Fragman 116*'da şöyle der: 'Romantik şair, resmedilen nesne ile onu tasvir etme eylemi arasındaki şiirsel yansımanın kanatlarının ortasında havada asılı durur.' Şair ve filozof, her nasılsa eleştirinin kendisinin üzerinde olan eleştirinin nesnel kurallarının ve öz-eleştirinin bir sonu olmadığını farkına varır. Schlegel Romantik şairin, sonsuz aynalar dizisinde olduğu gibi, yansımayı (bir ölçüde hayali) ebediyen çoğalttığını söyler. Son olarak, şair ve filozof kendilerinin hakikat (truth) arayışındaki kati kuralların kabulünü reddeder. Çünkü bunlar, yaratıcı süreç üzerindeki yapay ve gelişigüzel kısıtlamalardır. Romantik şair türlerin herhangi bir kesin kurallarıyla kuşatılamaz; kendi iradesini kısıtlayan yasaları kabul edemez. (Beiser, 2006, s. 110)

F. Beiser, Friedrich Schlegel'in 1789 tarihinde *Athenaum* dergisinde yazdığı fragman no: 116'ya değinir. F. Schlegel, Beiser'e göre bu fragmanla birlikte sanatsal üslubunda bir kırılma yaşamış ve o zamana kadar savunduğunu Neoklasik sanattan 180 derece dönüş yapmıştır. F. Schlegel nazarında bütün şiirler Romantik olmalıdır. Romantik şiir içinde ironi kullanımını, türlerin karışımını sonsuzluk arzusu ya da arayışını, felsefe ve şiirin bütünlüğünü, birey ve bütün bir çağın tasvirini içermelidir. (Beiser, 2006, s. 110) F. Schlegel kendisinden yaşanan bu kopuşla ilgili olarak herhangi bir açıklamada bulunmamıştır. F. Beiser bunun ilgili olarak çok sayıda şaşırtıcı ipuçlarının Schlegel'in

son derece karmaşık entelektüel yaşamında yattığını söyler. F. Beiser'e göre Schlegel'in Romantizm'e meyili, bir spekülasyon ve ihtilaf konusu olmuştur. F. Beiser, karşıt fikirleri olan iki okulun argümanları üzerinde durur: ilki Neoklasik ve Romantik alanlar arasındaki *süreksizliği* (*discontinuity*) vurgular. Okulun iddiası ise, F. Schlegel'in dönüşümünde dışsal birtakım etkilerin neticesinde gerçekleştiği üzerinedir. Goethe, Fichte, Schiller bu dışsal etkinin başlıca kişileri arasında yer almıştır. (Beiser, 2006, s. 107) Rudolf Haym *Die romantische Schule* kitabında F. Schlegel'deki Goethe etkisini ilk kez ortaya koymuştur. Haym, özellikle F. Schlegel'in *Athenaumsfragment no: 116*'da ortaya koyduğu *Romantik şiir* (*romantische Poesie*) kavramıyla, yine onun tanımladığı Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ı arasında dikkate değer bir benzerlik olduğunu ifade eder. Haym'a göre F. Schlegel'in *romantische Poesie*, Goethe'nin *Wilhem Meister* romanının paradigması olan *Poesie des Romans* ile aynıdır. Ancak F. Beiser, Rudolf Haym'ın bu tezinin sert eleştirilere maruz kaldığını söyler. (Beiser, 2006, s. 115) F. Beiser, Rudolf Haym'ın tezini iki örnekle çürütür: İlk olarak, Goethe'nin *Wilhem Meister*'ı F. Schlegel'in klasisizmi terk etmesine neden olmuş olamayacağını söyler. Tam tersine, F. Schlegel, *Wilhem Meister*'a tamamen klasik değerlerinden ötürü hayrandır. Hatta, *Studiumaufsatz*'da Goethe'nin şiirini 'hakiki sanatın doğuşu' olarak tanımlamıştır. Sırf klasik Yunan duygusuyla yazılmış olmasından dolayı Goethe'nin *Idyll* şiirine hayrandır. İkinci olarak ise, F. Schlegel'in *Wilhelm Meister* hakkındaki kişisel görüşü Romantik bir çalışmanın örneği olmadığı üzerinedir. Böylece, 1797 ortasında, F. Schlegel, Goethe'nin çalışmasıyla yoğun olarak uğraşmaya başladığında Goethe'nin bir Romantik olmadığını yazar. Hatta, 'iyi bir roman *Wilhelm Meister*'den çok daha Romantik bir eser olmasıdır. (Beiser, 2006, s. 115-116) F. Schlegel nazarında, 'Goethe'nin Romantik bütünlük hakkında hiçbir fikri yoktur'. Isaiah Berlin'in Wilhelm Meister yorumuysa, Romantiklerin Goethe'nin bu romanını, geleneksel yazım tarzını parçalamasından dolayı beğendikleri üzerinedir. Wilhelm Meister şiirden nesire, nesirden şiire keskin geçişleri barındırır. Isaiah Berlin, Romantikler için bu türde bir tekniğin, kurgulanmış bir gerçekliği havaya uçurmak için bir silah gibi görünmüş olabileceğini söyler. (Berlin, 2004, s. 135.) Ancak, Goethe'nin Romantikliği son derece tartışmalıdır. Bu varsayım yalnızca Goethe'nin 'Romantizm hastalığıdır,' sözünden varılamaz. Friedrich Beiser'in argümanlarının dışında, Susan Bernofsky de *Early Romanticism in Germany* adlı ma-

kalesinde, Romantizm sahneye çıktığında, Goethe'nin *Sturm und Drang*'tan Klasisizm'e geçtiğini ifade etmiştir. (Bernofsky, 2005, s. 87)

Diğer okul ise, erken ve geç dönem Schlegel arasındaki *sürekliliği (continuity)* vurgular. Şöyle ki, onun Romantik edebiyata ya da tarih felsefesinin örtük mantığına olan meyili gibi içkin sebeplerle Schlegel'deki Romantik uyanışı açıklar. 1795-1798 dönemi F. Schlegel için son derece önemli olmuştur. Özellikle, 1790'ların sonu Schlegel'in Jena'daki dönemleri onun Romantizm felsefesini geliştirdiği yıllar olmuştur. (Beiser, 2006, s. 107) F. Beiser, F. Schlegel'in 1963 ve 1981'de yayımlanan edebi ve felsefi notlarına (Schlegel's Werk) dayanarak, onun Romantizm'e olan geçişini Jena yıllarındaki eleştirilerine, özellikle de Fichte'nin felsefesine olan eleştirisine bağlar: bu esasında geleneksel görüşün karşıtıdır ve Schlegel'in Romantik estetiğinin Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'sinin şiirsel bir uygulamasından başka bir şey olmadığını iddia eder. (*'dichterisch übersteigter Fichte'*) Elizabeth Millian-Zaibert'e göre erken Alman Romantiklerin felsefi tutumlarından biri olan *kuşkuculuk (skepticism)* Fichte'nin felsefesinin uygulanabilirliği üzerinedir. (Zaibert, 2007, s. 7.) Öte yandan, F. Schlegel *Wissenschaftslehre*'nin reddiyle Romantik estetiğe doğru yönelmiştir. Schlegel kendi felsefesinin temelini de bu doktrin çerçevesinde inşa etmiştir. F. Schlegel'in Romantizm'i Fichte'nin *temelcilik (foundationalism)* eleştirisi dışında gelişir. Antifoundationalist bir epistemolojik doktrin Schlegel'in Romantik felsefesine göre daha uygundur. F. Besier, Schlegel'in erken dönem klasik yazılarının içinde olan Romantik şiir kavramını onun antifoundationalist epistemoloji ışığında tekrar yorumladığını ve yeniden değerlendirdiğini ifade eder. F. Besier'in de deyimiyle Friedrich Schlegel'in Romantizmi antifoundationalist bir estetikdir. Besier, Friedrich Schlegel'in antifoundationalizmini, onun Romantik karakterini ortaya koyduğu dönemle ilişkilendirmiştir. Bu da temelde Fichte eleştirisine dayanmaktadır. (Beiser, 2006, s. 108-109 Ayrıca Susan Bernofsky de, Klasik literatürün başlangıçta Jena'nın genç Romantiklerine, kendi çalışmalarını ortaya koymak için çok da aykırı gelmediğini ifade etmiştir. Şöyle ki, Romantizm ilk olarak Klasisizm'in görüşlerinin genişletilmiş bir hali olarak algılanılmıştır. Hatta August Wilhelm Schlegel, Romantizmi, 1801-1804 yılları arasında Berlin'de sanat ve edebiyat üzerine vermiş olduğu derslere kadar, Klasisizm'e karşı olarak tanımlamamıştır. (Bernofsky, 2005, s. 88)

Frederich Beiser, 'The Romantic Imperative' kitabının bir bölümünü F. Schlegel ve Fichte ilişkisinin incelenmesine ayırmıştır. F. Schlegel'in Fichte'ye olan yakınlığı ve hayranlığı Dresden yıllarına (Ocak 1794 - Haziran 1796) dayanmaktadır. İlk yıllarda, F. Schlegel'in Fichte'ye olan hayranlığı o kadar yoğundur ki, kardeşi Wilhelm Schlegel'e yazdığı mektupta Fichte için: 'Yaşayan en büyük metafizik düşünürü' demiştir. Çünkü Fichte, F. Schlegel nazarında, düşünce ve eylemi birleştirmiş ve Kant'ın *Copernican Revolution*'nı ilk kez eksiksiz bir bütünlük içerisinde tamamlamıştır. Aynı zamanda Fichte, eleştirel felsefenin temelini ve bütün, tutarlı bir idealizm sistemini inşa etmiştir. (Beiser, 2006, s. 120) F. Beiser, Schlegel'e göre, Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'sini Fransız Devrimi ve Goethe'nin Wilhelm Meister'ı ile uyumlu olarak çağın en önemli temayüllerinden biri olarak görmüştür. Yine Schlegel'e göre, Fichte'nin idealizmi, yeni Alman edebiyatının temeli ve odak noktası olmuştur. Ona göre, 'yeni Romantik edebiyatın kalbi ve ruhu olan modern çağın karakteristik özgür ruhunu ifade etmektedir'. (Beiser, 2006, s. 121) Susan Bernofsky ise, Fichte'nin genç Alman Romantikleri üzerinde etkili olduğunu söyler. Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'si bu anlamda önemli olmuştur. Bilgi için yalnızca transandantal bir koşul değil, fakat yaratıcı bir eylem ve tüm gerçekliğin kökenini varsaymıştır. Nitekim bu kavram, Susan Bernofsky'nin de ifade ettiği gibi Friedrich Schlegel'in *İroni* kavramı üzerinde etkili olmuştur. (Bernofsky, 2005, s. 89)

Ancak tüm bunlara rağmen F. Beiser, Friedrich Schlegel'in Fichte'ye olan hayranlığının en fazla bir yıl (1795 yazından, 1796 yazına kadar) sürdüğünü söyler. Böylece F. Schlegel, Fichte'nin felsefesinden şüphe duymaya başlamıştır. Haziran ayının sonlarında, arkadaşı Novalis'e yaptığı ziyarette, ona Fichte hakkındaki endişelerini söylemiştir. (Beiser, 2006, s. 121) F. Schlegel'in yayımlatmak üzere yazdığı makale formundaki *The Spirit of Wissenschaftslehre* metniyle birlikte kesin anlamda kendini Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'sinden ayırır ve kendi düşüncesinin zeminini oluşturur. F. Schlegel'in endişelerinin çoğu Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'sinin form ve methoduyla ilgilidir. Fichte'nin bütün bir sisteme sahip olduğu iddiasının çürütülemeyeceğine karşı çıkmıştır. Fichte'te nin 'The ego ought to be' iddiasına karşı 'non-ego posits itself absolutely?' olarak neden denilemeyeceğinin sorusunu sorar. Öte yandan, F. Schlegel, Fichte'nin metodunu aşırı matematiksel ve soyut bulur. Fichte tecrübenin olumlu gerçekliğini

dışarıda bırakmaktadır. Yani, Fichte tüm çıkarımlarını soyutlamadan elde eder; deneyimin bireysel olgularına dayandırmaz.¹¹ (Beiser, 2006, s. 122)

F. Beiser, Friedrich Schlegel'in Fichte'nin *Foundationalism*'ne olan eleştirisinin onun estetik düşüncesi üzerinde derin bir etkisi olduğu söyler. En önemlisi etkisi ise, kuşkusuz Friedrich Schlegel'in klasisizminin iflas etmesidir. Friedrich Schlegel şöyle der: 'Eğer aklın evrensel ve gerekli normları yoksa ya da en azından biz onları bilemiyorsak, tüm sanat eserleri için mutlak bir otoriteye sahip herhangi bir yargı eleştirisi de bulunmamaktadır.' Öte yandan, 'eğer felsefi çalışmaları eleştirmek için objektif normlar yoksa, sanat eserlerini değerlendirmek için de hiçbir şey yoktur.' (Beiser, 2006, s. 126) F. Schlegel 1797'deki notlarında şöyle yazmıştır: 'Tüm estetik yargılar doğaları gereği olan şeylerden farklı bir şey değildir. Herhangi biri onları kanıtlayamaz, fakat onları yapmaya hakkı vardır.' F. Schlegel'in bir anlamda Romantik eleştirinin nasıl olması gerektiği üzerine yargılarda bulunduğu anlaşılmaktadır. F. Schlegel'e göre 'eleştiri, birtakım evrensel ideallere göre yargıda bulunmamalıdır; her bir çalışmanın (sanat işinin) *bireysel* ideali aramalıdır.' 'Bir çalışmayı kendi içsel normlarına göre yargılamak yazarın (ya da eser sahibinin) amaçları ve bağlamı hakkında geniş bir bilgiyi gerektirmektedir.' (Beiser, 2006, s. 127) Beiser'e göre F. Schlegel ortaya koyduğu eleştirinin bu yeni kavramı, aynı zamanda onun Romantik edebiyata yönelik düşüncesinin temelini oluşturmuştur. F. Schlegel, Romantik şiirin özellikleri hakkında yargılarda bulunurken; ayrıca tüm Romantik hareket için geçerli olan kavramların da temelini atmıştır: 'türlerin birlikteliği', 'kısıtlamanın yokluğu', 'ironinin kullanımı', 'arzu ve mücadele', 'sonsuzluk arzusu' vb. Aynı zamanda tüm bunlar F. Schlegel'in antifoundationalist epistemolojinin temelini oluşturan ilkelerdir. F. Schlegel, Romantik edebiyatı, Schiller'in aynı derece önem vermesine rağmen, klasik edebiyattan çok daha üstün olarak görmektedir. Bu bir ölçüde, Romantik edebiyatın epistemoloji için daha uygun bir araç olduğu düşüncesinden de ileri gelmektedir. (Beiser, 2006, s. 128)

Susan Bernofsky, gerçek eleştirinin, Friedrich Schlegel nazarında, bireysel çalışmaların bir değerlendirilmesi olmadığını söyler: Eleştiri, tıpkı şiir gibi daima gelişmekte olan bir faaliyettir ve toplumun kısıtlamaları ve onun değer mekanizmaları üzerinden yükselir.

¹¹ *The Spirit of Wissenschaftslehre* makalesi, Friedrich Schlegel'in yayımlanmamış bir makalesidir.

Susan Bernofksy, F. Schlegel'e göre, eleştirinin çok sayıda farklı kutbu birleştirme görevine sahip olduğunu belirtir: akıl ile hayal gücünü, zihin (idrak) ile duyguyu, dış dünya ile bireyin iç yaşamını, tüm sanatları ve diğer insan faaliyetlerini. (Bernofsky, 2005, s. 91)

F. Schlegel'in *ironi* kavramı da Romantik düşünce için son derece önemli olmuştur. F. Beiser F. Schlegel'in *ironi* kavramını ortaya koymasında felsefe tarihinin babalarında biri olan Sokrates'in ona model olduğunu söyler: 'hiçbir şey bilmediğimi biliyor(d)um' - 'i knew that i could know nothing- F. Schlegel *Kritische Fragmente*'de (1797) *ironi*'nin özelliklerini belirlemiştir. (Beiser, 2006, s. 129) Öncelikli olarak; ironiyi, hakikati (truth) bilme girişiminde karşılaşılan iki tür açmazla göre açıklamıştır. Bu açmazlardan ilki, koşullu ve koşulsuz arasındaki çözümlenemez çatışma hissine dayanmaktadır. İronist, koşulsuzu bilmek adına yapılan her girişimin onu koşullu ile değiştirerek yapılacağından ötürü, koşullu ve koşulsuz arasında bir çatışma hisseder. Tüm hakikat (truth) koşulsuzdur; çünkü o tüm koşullar dizisini tamamlar; fakat koşulsuzu açıklayan ve kavramlaştıran her bir form onu koşullu yapar; çünkü her ikisi de yeterli sebep ilkesine ya da anlamını yalnızca olumsuzlamayla varsayan kesin bir kavrama başvurur. İkinci açmaz ise, eksiksiz bir iletişimin olanaksızlığı ve gerekliliğine dayanır. İronist, eksiksiz bir iletişimin imkansız olduğuna inanır; çünkü her bir perspektif eksik, her bir kavram sınırlıdır. Fakat Beiser, F. Schlegel'in yine de hakikate (truth) ulaşmak için eksiksiz bir iletişimin gerekliliğine inandığını söyler. Bu da yalnızca böyle bir ideali elde etme girişimiyle ve eksiksiz bir idealin bizi daha derin bir perspektif, daha zengin bir kavram ve daha net bir hakikat (truth) ifadesine ulaştırmaya yaradığını kabul ederek ulaşabiliriz. F. Beiser, ironist'in bu açmazlara cevabının 'kendini yaratma'dan (self-creation) 'kendini imha etme'ye (self-destruction) geçerek yapabileceğini söyler. İronist yeni bir perspektif, daha zengin bir kavram, açık bir formülasyon ileri sürmek için daima yeniden (ya da 'yeni' olanı) yaratır. Ama kendi çabalarının daima bir eleştirime olduğu için de kendini imha eder. 'Hakikati' (truth) yalnızca sonsuzluk arayışı içinde sarf etmiş olduğu 'kendini yaratma' ve 'kendini imha etme' arasında değişim yoluyla bulabilir. (Beiser, 2006, s. 129)

Isaiah Berlin ise *Romantik ironi* kavramının F. Schlegel'in icadı olduğunu söyler ve şöyle devam eder: 'Her ne zaman kendi işlerine bakan dürüst yurttaşlar görürseniz, her

ne zaman iyi yazılmış -kurallara göre yazılmış- bir şiir görürseniz, her ne zaman yurttaşların canlarını ve mallarını mülklerini koruyan barışçı bir kurum görürseniz ona gülün, onunla alay edin, ironik olun, onu havaya uçurun, karşınının da eşit ölçüde doğru olduğuna işaret edin.’ Isaiah Berlin, bu türden ifadenin, ironinin Schlegel nazarında ölümü ve her türlü taşlaşmaya karşı bir silah olduğunu söyler. Bu kavrama göre, herhangi bir önermeye karşı, her biri ona aykırı ve onunla eşit ölçüde doğru olan en azından üç başka önermenin daha olması gerektiğine işaret eder. Böyle bir girişim, yasalara, 18. yüzyıl Fransa’sının dayattığı kalıplaşmış estetik normlara, resim yapma kurallarına karşı bir tür savunmadır. (Berlin, 2004, s. 141)

Susan Bernofsky, Friedrich Schlegel’i Romantikler arasında özel bir yere koyar. Susan Bernofsky’e göre, F. Schlegel, şiir ve eleştiri arasında ayrılmaz bir ilişkinin taslağını çıkarmıştır. F. Schlegel 1808 yılında ‘modern şiir’ için şöyle der: ‘Modern şiirin ayırt edici özelliği, onun eleştiri ve teori ile olan kesin ilişkisi ve onun üzerinde uyguladıkları ciddi etkidir.’ (Bernofsky, 2005, s. 90)

4.2. Friedrich Schiller’in ‘Özgürlük’ ve ‘Sanat Oyunu’ Kavramları

Friedrich Schiller’in *Über die Asthetische Erziehung des Menschen* (1796) kitabında ortaya koyup geliştirdiği (1759-1805) ‘özgürlük’ ve ‘sanat oyunu’ ya da ‘sanat terapisi’ kavramları, Romantik düşünce üzerinde ve 20. yüzyıl boyunca son derece etkili olmuştur. Schiller sanat oyunu kavramını, Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabında ortaya koyduğu *özgür oyun* anlayışından yola çıkarak geliştirmiştir. Johan Huizinga (1872-1945), Martin Heidegger (1889-1976) Hans-Georg Gadamer (1900-2002) vb. birçok düşünür bu kavramlar üzerinden çeşitli okumalar yapmış ve birçok sanatçı da bu kavramın etkisiyle eserler vermiştir.

Sanat, Schiller için bir oyun biçimi olmuştur. (Berlin, 2004, s. 109) Schiller’in antropolojisi olarak da okunabilecek ‘sanat oyunu’ ve ‘özgürlük’ kavramları birbirleriyle ilişkilidir. Özgürlük kavramı, Schiller’in sanat oyunu kavramının merkezinde yer almıştır. Schiller’e göre insan yalnızca ‘sanat oyunu’ ya da ‘sanat terapisi’ yoluyla özgür olabilir ve özgürlüğe giden yol güzellikten geçmektedir. (Safranski, 2013, s. 42) 1794 yılında yazdığı *Über die Asthetische Erziehung des Menschen* kitabında, estetik bir

eğitim aracılığıyla ‘kültür hastalığı’nın sağaltılabileceğini söylemiştir. ‘Bir defada dile getirmek gerekirse, insan kelimenin tam anlamıyla insan olduğu yerde oyun oynar ve sadece oynadığı yerde tam olarak insandır.’ (Schiller, 1982, 107) Romantizm üzerine çalışan Alman filozof Rüdiger Safranski’ye göre Schiller, doğadan kültüre uzanan yolun ‘oyun’dan, yani ayinlerden, tabulardan, sembolleştirmelerden geçtiğine işaret eden ilk düşünürlerdendir. Schiller’in, oyunun, özgürlüğü kısıtlayıcı savaşları ve kötülükleri nispeten de olsa engelleyebileceğine inandığını ifade etmiştir. (Safranski, 2013, s. 43-44) Schiller’in eleştirisi, bireyi iyi işleyen saatteki bir parçaya indirgeyen modern topluma yönelik olmuştur. Yani, modern toplumun insanı makineleştiren ve parçalara ayıran vasıflarını eleştirmiştir. Charles Harrison’ın ifadesiyle, Schiller için Aydınlanma, insanın gelişmişliğini sağlamada tek başına yetersizdir. Kafanın olduğu kadar kalbin de eğitilmesi gerekmektedir. Güzellik, insan bütünlüğü modelini çizer. Schiller’in *İnsanın Estetik Eğitimi* de bu nedenle parçalanmış olan insanı birleştirmek ve tamamlamak adına bir eğitimi ileri sürer. (Harrison, Wood, Gaiger, 2001, s. 796)

Schiller’in *spieltrieb* (oyun terapisi) dediği ve eğiticiliğine inandığı güç, oyunun serbestlik ve çıkar gözetmeme özelliklerine dayanmaktadır. Özgürlük, çıkar gözetmeme gibi özellikler ise, en yoğun şekliyle estetik alanda, yani sanatta gerçekteşebilir. (Aytaç, 2008, s. 47) Schiller, “Modern toplum, iş bölümü ve uzmanlaşma sayesinde teknik, bilim ve el işçiliği alanlarında ilerlemiştir,” der. Ne var ki, bu tarz bir ilerleme insanı parçalara ayırır ve geriye "insan adı altında insan kırıntıları" kalır. Bu durumdaki insan, ister istemez acı çekmeye mahkûmdur. Schiller'e göre, iş bölümünün yol açtığı içsel ve fiziksel yıkımın önüne ancak "sanat oyunu" sayesinde geçilebilir. Parçalanmış insanı bütünlüğe kavuşturacak olan da, sanatı oyun olarak kavrayan bu anlayıştır. (Safranski, 2013, s. 45) Böylelikle Schiller, sanatı ve güzeli kendi estetik teorisinde kültür ve uygarlık sorunlarının merkezine yerleştirmiştir. (Altuğ, 2012, s. 17) Peter Bürger’e göre Schiller, sanata insanın birbirinden koparılmış ‘iki yarısını’ birleştirme misyonu yüklemiştir. Sanat, iş bölümünün damgasını vurduğu bir toplumda, bireylerin faaliyet alanları içerisinde geliştirmedikleri insani olanakların gelişme imkanını sağlayacaktır. Öte yandan, Berger’ın belirttiği üzere, iş bölümünün siyasi bir devrim ile ortadan kalkması mümkün değildir. Bunun nedeni ise bu türden bir devrimin, insanlıklarını tam anlamıyla geliştirmemiş insanlar tarafından gerçekteşireceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

(Burger, 2003, s. 94) Temenuga Trifonova'a göre Schiller, teknolojik olarak sürekli ilerleyen bir uygarlık ile gerileyen, parçalanmış bir insan doğası arasındaki kapatılmaz bir yarıklık gibi görünen şeyi gözler önüne sermiştir. (Trifonova, 2010, 78) Schiller'e göre ilerleme hayali korunmalıdır; ancak insanlık esaslı bir biçimde farklı bir tarzda yeniden tanımlanmalıdır. (Schiller, 2010, s. 78) Schiller'in deyişiyle 'insanın içindeki yarıklık iyileştirilmeli ve doğası böylelikle bütünlüğe yeniden kavuşturulmalıdır.' (Schiller, 2010, s. 89) İnsan Fransız Devrimi, karşı-devrim ve sanayi devrimi gibi olguların neticesinde özünü kaybetmiş ve işlevsiz hale gelmiştir. Endüstri Devrimi'nin sembolü bant ve çark sistemi bunun en net örneğidir. İnsan, artık emek sürecinin tamamına hakim olmaktan uzaklaşmış; kendi emeğine yabancılaşmıştır. Schiller'in tüm bu imha sürecinin bir çözümü olarak gördüğü sanat, kendi özünde var olan 'amaçsız amaç' ya da 'ereksiz erek' sayesinde insanı yeniden insan yapar. Bu türden bir estetik özgürlük, insanı da özgürlüğe kavuşturacak olan yegane şeydir.

Löwy ve Sayre, Romantik idealin bir özelliğinin, kaybolan şeyi çocuklukta aramak olduğunu söylemişlerdir: Bunun sebebi 'yetişkinler toplumunun tümünü insanlığın daha ilkel bir durumuna, 'çocukluğuna' çeken değerlerin çocuklarda korunmuş olarak bulunabileceği' anlayışıdır. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 45) Taylan Altuğ ise Platoncu bir okumayla yaptığı Schiller analizinde, sanatçının ikinci dereceden bir taklitçi olarak, sanatın asla hakikate ulaşamayacağından ötürü, sanatçının yaptığı işin, ciddi insanlara yakışmayan bir *oyun* olduğunu söylemiştir. (Altuğ, 2012, s. 16) Uygarlıkla birlikte özgürlük, insan yaşamından silinmiş ve ide olarak güzelin dünyasına taşınmıştır. Böyle bir durumda özgürlük ancak duyular aracılığıyla görünüşe çıkarılabilir. Bu da 'sanat oyunu' sayesinde gerçekleşir. (Altuğ, 2012, s. 19) Temenuga Trifonova'nın ifadesiyle, insan özgürlüğe göre yeniden oluşturulmayacak, fakat özgürlük idesi insana göre yeniden oluşturulacak; insan özgürlük idesine inanmayı öğrenecektir. (Trifonova, 2010, s. 89)

Friedrich Schiller, *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*, kitabındaki 2. mektupta, 'sanat, özgürlüğün kızıdır,' der. Sanat, emirlerini de Schiller nazarında 'özgürlüğün kızı'ndan almaktadır. (Schiller, 1982, s. 7) Schiller'e göre 'sanatçı, kendi çağının çocuğudur.' (Schiller, 1982, s. 55) Schiller, 9. mektupta şöyle bir soru yöneltmiştir: 'Sanatçı, dört bir yanını saran yozlaşmış çağ karşısında kendini nasıl koruyacak-

tır?’ (Schiller, 1982, s. 57) Kuşkusuz özgür sanat oyunu sayesinde. Schiller’e göre *güzel*, ne yalnızca bir yaşam ne de yalnızca bir formdur; güzel, yaşayan bir formdur. (Schiller, 1982, s. 107) Nitekim Schiller, *Über die Asthetische Erziehung des Menschen*’de oyun dürtüsünü *yaşam formu* olarak tanımlar. *Yaşam formu* kavramı ise, (güzel) fenomenin tüm estetik niteliklerini belirlemek için kullanmıştır. (Schiller, 1982, s. 101)

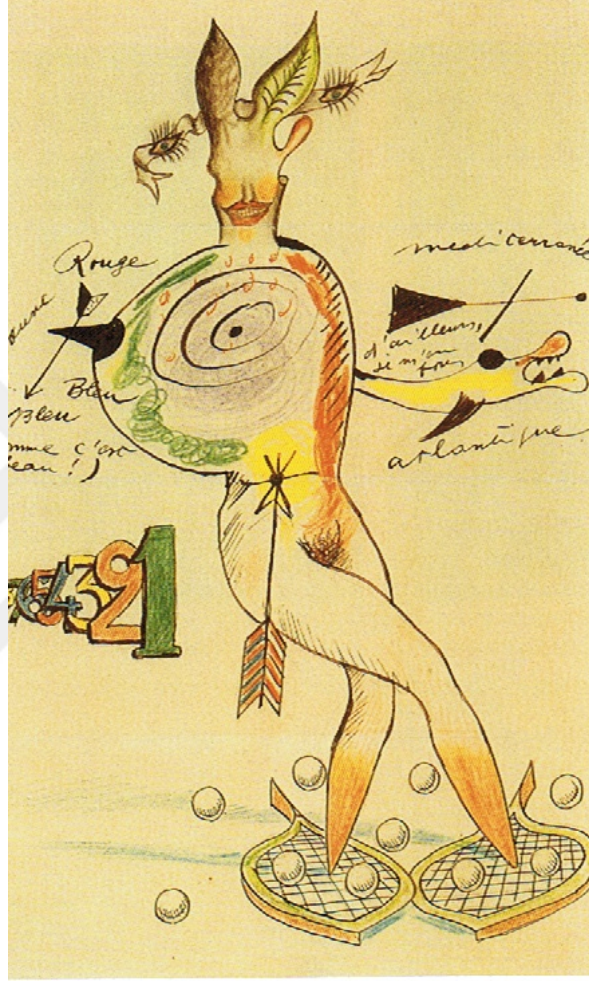
Marie-Christian Wilm, *Huizinga’s and Schiller’s Theories of Freedom as the Foundation of Their Concepts of Play* adlı makalesinde, Schiller’in *Aesthetic Education* metninin aklın ve hayal gücünün karşılıklı etkileşiminden kaynaklanan Kant’ın *Güzelliğe* dair inancıyla dolu olduğunu söylemiştir. (Wilm, 2011, s. 146) Marie-Christian’ın da belirttiği üzere, *güzellik*, *oyun* ve *özgürlük* kavramları *Aesthetic Education*’da birbirleriyle ilişkilidir. Bu üç kavram oyun kavramını meydana getiren esas dinamiklerdir. Schiller’e göre ruh güçlerinin oyunu, özgürlüğün temelidir. (Wilm, 2011, s. 149)

Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley ve John William Polidori gibi Romantik yazarların, Alpler’in bir ucunda toplanıp kimin daha korkunç romanı/öyküyü yazacağına dair bir iddiaya girmesi ve yazı yazma pratiğini bir oyuna dönüştürmesi sonucunda Mary Shelley’in *Frankenstein ya da Modern Prometheus* (1823) adlı eseri ortaya çıkmış ve hayal-gücünün edebiyattaki en iyi ürünlerinden biri olmuştur.

Oyun bir ölçüde kendinde olmama durumuna da işaret etmektedir. Kişinin kendisini dışında, başka biri haline bürünmesi; rol yapması (role-playing) anlamına gelmektedir. Oyunun içerdiği bu kendinde olmama hali, aklın devre-dışı kalmasını zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla oyunun zorunlu olarak öngördüğü aklın iptali ve gerçeklikle olan bağın yitimi, Sürrealist düşüncede de vücut bulur.

Bu açıdan Man Ray, Max Morise, Joan Miro ve Yves Tonguy gibi Sürrealist sanatçıların *Müstesna Kadavra* (1927) çalışması son derece yerinde bir örnek oluşturur. (Şekil 4.1) *Müstesna Kadavra* çalışması, sanatçılar ya da ‘oyuncular’ tarafından oynanan bir oyuna dönüştürülmüştür. Oyunda herhangi bir amaç ya da önceden belirlenmiş bir kural yoktur. Bu oyun esnasında oyuncular, sürrealist bir jest olarak, oyun boyunca akıllarına gelen bir imgeyi ya da sözcüğü spontane bir şekilde oluşturmuşlardır. Oyunculardan hiçbiri bir diğersinin neyi çizdiğini veya yazdığını bilmemektedir. Sonuç tamamen

rastlantısaldır. *Müstesna Kadavra*, oyun pratiğiyle ortaya çıkan hayal gücünün bir ürünüdür. Eski bir oyun geleneğine dayanan *Cadavres exquis* Sürrealistler için resim pratiğine dnmştr.



şekil 4.1: Man Ray, Max Morise, Joan Miro, Yves Tanguy, Kağıt zerine izim.

Max Ernst'in devasa bir 'fil' yaratmak için çeşitli cansız objeleri bir araya getirdiği *The Elephant of Celebes* (1921) resmi, müstehcen bir çocuğun kafiyelerine sahiptir ve resim ismini bundan almıştır: 'The elephant of Celebes has sticky yellow bottom grease, The elephant from India can never find the hole, ha, ha' ('Fil Celebes yapış yapış sarı makine yağına bulaşmıştır, Hindistan'dan olan fil deliği asla bulamaz.') (Smith, 1996, s. 136) (şekil 4.2)



Şekil 4.2: Max Ernst, Fil Celebes, 1921, Tuval üzerine Yağlıboya, 125.4 x 107.9 cm, Tate Galeri, Londra. (Smith, 1996)

Bir diğer Sürrealist sanatçı olan John Miro'nun resimlerinde de 'çocukluk' ve otobiyoğrafik geleneğin izleri görülür. Edward Lucie Smith *Visual Arts in the Twentieth Century* (1996) kitabında Miro'nun Sürrealistlerin *cadavres exquis* (*Müstesna Kadavra* ya da *Leziz Ceset*) resim yapma pratiğinden etkilendiğini söylemiştir. Edward Lucie Smith'in deyişiyle Miro da, sürrealistlerin bu tür 'karmaşık' resim serilerini genişletmiştir. Miro yabancı ve garip olanı resmetmek yerine, bilindik olana tekinsiz bir özellik vermek için, var olan resmi yeniden şekillendirmiştir. (Smith, 1996, s. 137) Miro'nun *Dutch Interior I* (1923) adlı resmi bun bir örnektir. Bu resim, 17. yüzyıl Hollandalı sanatçı Hendrik Maertenz Sorgh'un *The Lute Player* (1661) resminin yeniden yorumlanmasıdır. (Şekil

4.3) Smith'e göre Miro'nun çalışmasında izleyici, Miro'nun işiyle ve onun bilinçdışı öğeleriyle baş başa bırakılmıştır. (Smith, 1996, s. 139) (Şekil 4.4)



Şekil 4.3: Joan Miro, Hollandalı'nın İç Dünyası, 1928, Tuval üzerine Yağlıboya, 91.8 x 73 cm, MoMA, New York. (Smith, 1996)



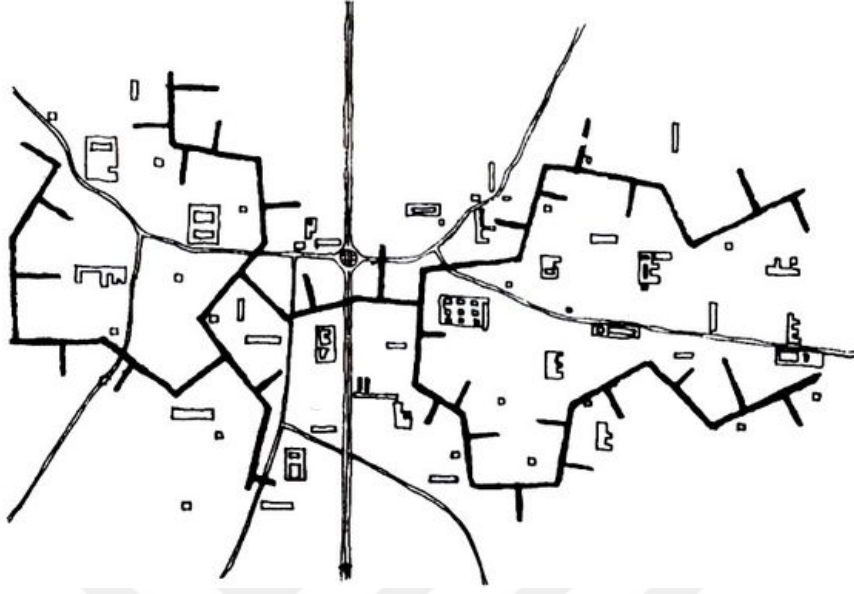
Şekil 4.4: Hendrick Martensz, Lut Çalan, 1661, Tuval üzerine Yağlıboya, 51.5 × 38.5 cm (20.2 × 15.1 in), Rijks Müzesi, Amsterdam (Smith, 1996)

Sitüasyonist sanatçılardan Guy Debord ve Asger John'un çizdikleri *The Naked City* (1957) ve Peter Smithson'ın *Cluster City* (1961) adlı haritaları bir tür oyun pratiğini akla getirir. (Şekil 4.5 ve Şekil 4.6) Simon Sadler'e göre bu sanatçılar, şehrin sosyal ekolojisini çözümü ve resmetme, şehrin alışlagelmiş davranışıyla ilgili bir empatiyi açıklığa kavuşturma yollarını aramışlardır. Bunu yaparken Romantiklerden gelen oyun dürtüsü de önemli olmuştur. Örneğin Peter Smithson ve Alison Smithson, *Independent Group*'tan meslektaşları Nigel Henderson'un Bethnal Green'in sokaklarında oyun oynayan çocukları çektiği fotoğraflardan (*Photograph of Children Playing on Chisenhale*

Road, London, 1949-1956) yararlanmışlardır. (Şekil 4.7) Amaçları topluluk ve kimlik yapılarını yıkmaktır. Situasyonistler, ruh hallerini, davranışlarını ve seçim rotalarını etkileyen faktörleri analiz ederek, kendi üzerlerinde bir deney yapmayı tercih etmişlerdir. Situasyonistler doğal canlı biçimlerin, şehrin kümelenmesi aracılığıyla beslendiğini düşünmüşlerdir. Guy Debord ve Asger John 1956 ve 1957’de çalışan sınıfın bölgelerini belirme sürecinde, Paris’in sokak haritalarını küçük parçalara ayırmışlardır. (Sadler, 1998, s. 20) Guy Debord’un *The Guide psychogeographique de Paris* (1956) ve *The Naked City* (1957) haritaları, yeniden geliştirme (ya da inşa etme) ile tehdit edilen (burjuva ve kapitalizm yüzünden bozulmuş olan) Paris’in merkez bölgeleri için bir rehber işlevi görmüştür. *The Naked City* işi ismini, aynı adı taşıyan ve New York’ta geçen drama-belgesel dedektiflik filminden almıştır. M. Christine Boyer’e göre *The Naked City* filmini (1948) izleyen birisi, kent mekanının yeniden inşasına dair bir izlenime sahip olacağını, (ki bu yok olmanın eşiğinde bir kenttir) kentsel dönüşüm ile parçalara ayrılmış, otomobiller tarafından istila edilmiş bir kentin artık yayalar tarafından doğrudan deneyimlenemeyeceğini söylemiştir. Simon Sadler’e göre bu filmin yarattığı aynı etkiyi Guy Debord ve Asger John’un çalışmasında da görmek mümkündür. (Sadler, 1998, s. 61)



Şekil 4.5: Guy Debord, Asger John, Çıplak Şehir, 1957. (Sadler, 1998)



Şekil 4.6: Peter Smithson, Küme Şehir, 1952. (Sadler, 1998)



Şekil 4.7: Nigel Henderson, Chisenhale Yolunda Oyun Oynayan Çocuklar, 1951, Fotoğraf, Tate, Londra. (Sadler, 1998)

Simon Sadler'e göre Situasyonistler, mimarilerinin bir gün gündelik yaşamı kökten değiştireceğine ve sıradan bir yurttaşı anarşinin, deneyimin ve oyunun dünyasına bırakacağına inanmışlardır. Ivan Chtcheglov'un ifadesiyle 'Mimari, zaman ve mekanı en iyi şekilde ifade etme, gerçekliği değiştirme, rüyaları meydana getirme aracıdır.' Hatta Guy Debord, sokağı görme biçiminindeki değişimin, resmin görme biçimindeki değişimden çok daha önemli olduğunu vurgulamıştır. (Sadler, 1998, s. 69) Simon Sadler, Situasyonist şehrin açık ve kapalı (sınırlandırılmış) alanlar, karanlık ve aydınlanma, tecrit ve dolaşım arasındaki karşıtlıkların oyunu olduğunu ifade etmiştir. (Sadler, 1998, s. 70-72) Guy Debord 'Devrimci Romantikler olacağız' sözüyle Romantiklerin mirasını taçlandırmıştır.

Situasyonistlerin temel amacı, 'dünyayı değiştirmektir.' Bunun için de 'situasyon'lar inşa etmişlerdir. (Artun, 2015, s. 178) Situasyonistlerin 'birleştirici kentçilik' olarak ortaya koydukları kavram, Romantizm'in 'gesamtkunstwerk' (topyekün sanat) kavramıyla paralellik gösterir. Guy Debord'un ifadesiyle 'birleştirici kentçilik', bütün sanatların ve tekniklerin çevrenin bütünleşmiş bir kompozisyonuna katkıda bulunma araçları olarak kullanılmasını öngörmektedir. Guy Debord'a göre bütünsel sanat, kendini ancak kentçilik düzeyinde somutlaştırabilir. (Artun, 2015, s. 298) Guy Debord amaçlarının duyguları harekete geçiren situasyonlar (durumlar) yaratmak olduğunu söylemiştir. Bu da Guy Debord nazarında, yeni bir oyun cinsinin icat edilmesiyle mümkün olabilir. Situasyonist oyun, standart oyun biçimlerinden farklıdır. Situasyonist oyun bir rekabet içermez ve hayatın akışından bağımsız değildir. (Artun, 2015, s. 299-300) Romantiklerde ve Schiller'de görünen oyunun özgürleştirici veçhesiyle benzerlik taşır. Situasyonistler, yeni situasyonlar ve kolektif çevreler yaratarak; halkın edilgen konumundan etkin konuma, yani oyuncuktan 'yaşayanlar' statüsüne yükseltmeyi amaçlar. Bunda şiir de oyun kadar önemlidir. Guy Debord, şiirsel konuları ve nesnelere çoğaltmaktan söz etmiştir. Aynı zamanda şiirsel konulara ilişkin oyunlar düzenlenmesinin Situasyonistler için önemini vurgulamıştır. (Artun, 2015, s. 301-302) Guy Debord *Situasyonist Tanımlar* (1958) yazısında, *inşa edilmiş situasyon*'dan 'birleştirici bir ambiyansın ve olaylara dayalı bir oyunun kolektif bir biçimde örgütlenmesiyle, somut ve kasıtlı olarak inşa edilmiş bir hayat anı' olarak ifade etmiştir. (Artun, 2015, s. 311)

4.3. Hegel'in 'Sanatın Ölümü' (Death of Art) Tezi ve Sanatın Bağımsızlık İlkesi

Hegel öncelikli olarak sanatı bir *sensuous schein* (duygulara hitap eden bir görünüm) olarak ifade eder. Hegel'in *schein* kavramını yorumlayan Houlgate'e göre esasen ideanın bir görünümü olan *schein*, aynı zamanda bir devrim olarak da görülebilir. Bu nedenle de sanat, gerçekliği görünür kılmak, duyguları ve hisleri güzellik olarak açığa çıkarmak için yapılır. Houlgate, Hegel'deki gerçeklik meselesini açar; Hegel nazarında 'gerçeklik' (truth), 'birleştirme' (unification) ve 'uzlaşma' (reconciliation) anlamlarına gelmektedir; ancak bu gerçeklik günlük deneyimlerde görülen şeylerin taklidi ya da temsili anlamına gelmez. Hegel'e göre 18. yüzyılda çok yetenekli sanatçılar vardır. Bu sanatçılar bir nesneyi ya da herhangi bir şeyi birebir resmedebilir; fakat bu tarz resim sadece yaşamın ve doğanın kötü bir kopyası olabilir. (Houlgate, 1991, s. 213) Nitekim, Hegel'e göre sanatın amacı kesin olarak doğanın ya da görünen dünyanın kopya edilmesi değildir. Hegel *Lectures on Aesthetics* (1835) adlı çalışmasında, güzel idesinin doğada bulamayacağını, ancak insan sanatının (human art) 'doğaüstü' ürünlerinde bulunabileceğini söylemiştir. (Pillow, 2000, s. 171) Öte yandan, Houlgate sanatın amacının doğanın taklidi anlamına gelmemesine rağmen, gerçekliğin ifadesinin yaşamın, özellikle de insanoğlunun tasviri olacağını söyler. Ama böyle bir tasvir, empirik gerçekliğin kendi yararı için bir taklidi anlamına gelmez. (Houlgate, 1991, ss. 213-214) Resim (Sanat) kendi dışında bir hakikati temsil etmez. (Bumin, 1998, s. 114) Sanatın hakikati bizatihi kendisidir. Houlgate, Hegel için sanatın temel amacının dünyayı değiştirmek değil; fakat insanlara nefes alacakları bir alan yaratmak olduğunu; bu yüzden de sanatın toplumsal ve politik meselelerle ilgilenmeyen bir düşünme faaliyeti ve teorik bir yöntem olduğunu söyler. (Houlgate, 1991, s. 218) Sanatın bu tarz ifadesi, 1848 idealleriyle de örtüşmektedir.

Şöyle ki, 1848 Devrimleri'nin yansıması sanattaki ifadesini *I'art pour I'art* (Sanat için sanat) olarak bulur. Frederich Burwick *I'art pour I'art* kavramının kökeninin Almanya'ya dayandığını söyler. *I'art pour I'art* kavramının kullanılması Theophile Gautier ve C. Baudelaire'e aittir. Bu kavram *the fin de siècle* (yüzyılın sonu)'nunda en yüksek noktasına ulaşmıştır. (Burwick, 2001, s. 17) Kavramın önemi toplumsal değerlere yönelik sahip olduğu direniş ve başkaldırıdan ileri gelir. Fransız Benjamin Constant'ın ifadesiyle

I'art pour I'art ‘sanat için sanat, amaçsız olarak ya da herhangi bir amaç için sanatı kışkırtır, ama sanat kendisine ait olmayan bir amacı başarır.’ (Burwich, 2001, s. 18) 1848 Devrimi yeni bir sanatın doğuşunu müjdelemiştir. Fransa’nın önemli sanat gazetelerinden biri olan *L’Artiste*, 1848’i sanatın alevlerini yeniden canlandıran ‘özgürlük dehası’ olarak yüceltmiştir. Clement de Ris de aynı yayımda; politikada, toplumsal düşünce ve ahlak alanında olduğu gibi, sanat alanında da engellerin kalktığını, ufkun genişlediğini söyler. (Nochlin, 2011, s. 1)

Schelling, Kant’ın *Ding an sich* kavramıyla analogi kurarak *Kunst an sich* kavramını ortaya atar. Schelling’in ortaya attığı bu kavram esas itibariyle Kant’ın estetik yargıdaki sanatın bağımsızlığı ve ‘ilgisizlik’ ilkesinden yola çıkar. *I'art pour I'art*’ın savunucularından Fransız filozof Victor Cousin, Sorbonne’da verdiği derslerde (1818) Schelling’in bu kavramı üzerinde durur: ‘güzel, neyin yararlı, neyin iyi ya da neyin kutsal olduğunu gösteren bir yol olamaz; o yalnızca kendisine yol gösterebilir.’ Ancak Cousin için *I'art pour I'art* bir otonomi olmasına rağmen, Schiller ve Schelling’inden farklı olarak tüm insan zekasına komuta eden bir ‘devrim’ olmadığını söyler. Edgar Allan Poe ise 1849’da yazdığı *The Poetic Principle* kitabından şiirin bağımsızlığını savunur. Poe’ya göre şiir yalnızca şiir için yazılmalıdır. (Poem for poem’s sake.) Ona göre bu türde bir şiir herhangi bir şiirden çok daha soyludur. ‘Bir şiir yalnızca şiirdir; daha fazlası değildir.’ (Burwich, 2001, s. 41-43)

Kant *Kritik der Urtheilskraft* (1791) adlı kitabında ‘güzeli yarardan ayırarak’ sanatlara özgürlük alanı sağlamıştır. Estetik yargısı Kant nazarında biçim olarak vardır; ve Kant, amaç ve ilgi bağlamını güzelden ayırmıştır. (Burwich, 2001, s. 28) Benjamin Constant ve de Staël sanatın kendi kendisini belirleyen ‘amaçsız amaçlılık’ ilkesi ve sanatın politika ve ahlaki kısıtlamalardan kurutulması hakkındaki fikirlerin yayılmasında önemli rol oynamışlardır. Romantizm’in önemli figürlerinden biri olan De Staël yazdığı *De l’Allemagne* adlı eserinde, Kant ve Schelling’in ortaya koyduğu sanat teorilerini savunmuştur ve bu ilkelerin Fransa’da yayılmasını sağlamıştır. Benjamin Constant da Schelling de, esas itibariyle Kant’ın üzerinde ısrarla durduğu sanatın ‘amaçsız amaçlılık’ (ZweckmaBigkeit ohne Zweck) ilkesi üzerinde durmuştur ve bu kavramı açıklamaya çalışmışlardır. (Burwich, 2001, s. 19)

De Staël ise Kant'ın öne sürdüğü sanatın 'ilgisizlik' argümanını, Victor Cousin'ın *I'art pour I'art* savunmasını öngören bir bağımsızlık bildirgesi olarak sunmuştur. *I'art pour I'art* başlangıcından itibaren, politik ve ahlaki otoriteye karşı muhalefet eder; *I'art pour I'art*'ın estetik ayrımı direnişçi bir hareket içerir. (Burwich, 2001, s. 29)

1801'de Friedrich Schlegel edebiyat ve sanat üzerine (*Vorlesungen über schöne Literature und Kunst*) Berlin'de verdiği bir dizi dersin bir bölümünü kendi sanat öğretisi (*Kunstlehre*) ve Kant'ın 'amaçsız amaçlılık' kavramının açıklamasına adanmıştır. Friedrich Schlegel, belli bir amaç doğrultusunda resim ya da şiirin yapılamayacağını söyler. Ona göre, çoğu kimse sanatı yararlık bağlamında değerlendirmeye girişir, ancak bu yönde bir teşebbüs yalnızca sanatı aşağılar ve meselenin yanlış anlaşılmasına neden olur. Schlegel'e göre sanatın özünde faydalı olma isteği yoktur: Güzel belli ölçüde yarar karşıtıdır ve yarardan ayrı tutulması gerekir. (Burwich, 2001, s. 32) Amerikalı Romantik ressam Thomas Cole ise 1836'da yazdığı *Essay on American Scenery* adlı makalesinde, özellikle kendi çağı için yavan bir yararcılığın her duygu ve hissi soğurmaya hazır olduğunu söylemiştir. (Rodner, 1988, s. 11)

Schlegel'in sanatın 'amaçsız amaçlılık' ilkesine getirdiği yorumunda sanat, herhangi bir amaçta itaat etmekte özgürdür, fakat sanat ancak zihnin ürettiği bir amacın (hayal gücünün) sonuçlarını açığa çıkarabilir. Yani, sanat yalnızca sahip olduğu kendi kendisini belirleyen (özerk) ilkelere hizmet edebilir. Öte yandan Friedrich Schlegel göre sanatın amacı kendisindedir; yani sanat esasen kendisinde amaçtır. (Zweck an sich) Friedrich Schlegel'in kardeşi A. W. Schlegel de kendi sanat öğretisini (*Kunstlehre*) sanatın kendi kendisine yeterliliğine, onun ahlaki olarak İyi'den temel farkı ve bağımsızlığına adanmıştır. Schlegel'e göre sanat otonomdur; fakat sanat dışsal bir temayül tarafından kendi yasasını belirlemek zorunda kaldığında heteronomdur. (Burwich, 2001, s. 32-34)

Schelling'e göre sanat, sanatçının aklıyla dolu bir şeydir. Schelling sanatı akıl ve şeydeki (matter) bir uzlaşım olarak ele almıştır. Öte yandan, Schelling'in tabiriyle sanat bir özgürlük faaliyeti ve dışsal bir mecburiyete yönelik otonomidir. Sanatın bu yönde bir yorumu, özerk olan sanatın politika ve ahlakın etkilerinden uzak durmayı zorunlu kılmıştır. Frederich Burwick'e göre otonom sanatın altında yatan gerekçe; sanatçının eserini toplumsal bir sansüre karşı güvence altına alma isteğinden ileri gelmektedir.

(Burwich, 2001, s. 35-36) Öte yandan, Schelling'in *vitalizm* düşüncesi 'Alman estetik felsefesi ve sanat felsefesi üzerinde etkili olmuştur. Isaiah Berlin'e göre ise, doğadaki her şeyin canlı olduğunu varsayan *vitalizm* düşüncesinde sanatçı, zorunlu olarak kendi içine dönmek ve 'içinde hareket eden karanlık ve bilinçsiz güçleri bilinç düzeyine çıkarmak' durumundadır.¹² (Berlin, 2004, s. 121) Dolayısıyla, bu türden bir yargı sanatçı fenomeninin ne olduğunun belirlenmesinde son derece önemlidir. Sanat yapıtı, sanatçı tarafından meydana getirilen bilinç-dışı bir faaliyettir. Isaiah Berlin bunu şöyle açıklar: 'Tam benlik-bilinci olan herhangi bir sanat yapıtı, Schelling için, bir çeşit fotoğraf gibidir. Sadece bir kopyadan, bir bilgi parçasından ibaret olan, tıpkı bilim gibi, dikkatli bir gözlemden sonra gördüklerimizin tam bir berraklık ve kesinlikle bilimsel bir biçimde kaydedilmesinden oluşan herhangi bir sanat yapıtı - o, ölümlüdür.' (Berlin, 2004, s. 122) Dolayısıyla Schelling nazarında sanatın, kişinin tam olarak kendi bilincinin dışında, bilinç-dışı gerçekleştirdiği bir eylem neticisinde ortaya çıktığı söylenebilir. Ancak yaptığı şeyin farkında olmayan sanatçı, Schelling nazarında 'canlı' bir sanat eseri meydana getirebilir.

Thomas De Quincey de *Confessions of an English Opium-Eater* adlı kitabıyla birlikte, *I'art pour I'art*'ın önemli savunucularından biri olmuştur. Thomas De Quincey, *Murder Considered as One of the Fine Arts* adlı eserinde, edebi bir eleştirmen olarak, ahlaki değerlerin estetik bir kriter olarak uygulanmasına karşı çıkar. Ona göre şiir ve sanatın hiçbir öğretici işlevi olamaz. 19. yüzyıl İngiliz edebiyatı daha önce hiç olmadığı kadar sanatın bağımsızlığı ilkesini savunur; sanatın dine ve ahlaki amaçlara olan bağımlılığına şiddetle karşı çıkar. Ona göre şiir ancak dogma ve doktrinlerin kölesi olmamak şartıyla bir yararı (ZweckmaBigkeit) gerçekleştirebilir. Frederich Burwick'e göre bu açıdan Thomas De Quincey, edebiyatın amacının öğretmek ve haz vermek olduğu Horasyan (Horatian) edebiyatı eleştirir. Quincey' e göre bu bir bilgi edebiyatıdır, fakat kimse bunu bir şiir olarak göremez. Horace, şiirin gerçek etkisini açıklamak için son derece muğlak ve zayıftır. (Burwich, 2001, s. 38-39)

¹² Bu dönem fotoğrafın sanat olup olmadığı Schelling ve Charles Baudelaire vb. düşünürler tarafından yoğun bir biçimde tartışılmıştır. Baudelaire *Fotografî Sanat mı?* adlı metninde fotoğrafı eleştirmiştir. Baudelaire'e göre fotoğraf, 'öğrenimlerini tamamlayamayacakları kadar yeteneksiz ya da tembel, bütün başarısız ressamın sığınağı'dır. Ve 'yaratıcılığın kurumasına yol açacak, sanatı yozlaştıracaktır.' Ayrıntılı bilgi için bakınız: Enis BATUR, 'Fotografî Sanat mıdır?', **Modernizmin Serüveni**, s. 26-27.

Romantik şair John Keats de , *I'art pour I'art*'in önemli savunucularından biri olmuştur. Keats *Endymion* şiirinde güzelliği 'ebedi bir haz' olarak ifade eder: 'A thing of beauty is a joy forever'. *Ode on a Grecian Urn* şiirinde ise güzellik için şöyle demektedir: 'Güzellik hakikattir; ya da hakikat güzellik—hepsi bu/Yeryüzünde bildiğin, ya da bilmen gereken her şey.' (Burwich, 2001, s. 39-40) Keats, sanatta var olan ahlaki yargıların özgürlüğü ilkesi olan *Kunst an sich* kavramını benimsemiştir. Ona göre *an Lago an Imogen*, yani karanlık taraf ve aydınlık taraf sanatta eşit derecede mevcuttur. Sanat gerçekliği taklit etmez, onunla yarışır. Sanat bunu sahip olduğu çarpıcılık (ya da 'şok etkisi') sayesinde başarır. Sanatların mükemmelliği de sahip olduğu bu çarpıcılıktan gelmektedir. Burwick'i göre, güzellik gerçeklik tarafından belirlenmez, güzellik kendi gerçekliğini yaratır: 'Hayal gücünün güzellik olarak kavradığı şey gerçeklik (truth) olmalıdır.' (Burwich, 2001, s. 40-41)

Theophile Gautier, *Art in 1848* adlı yazısında, 1848 Devrimi'nin yeni bir çağın işareti ve 'yeni' bir sanatsal kültürün doğuşu olarak coşkuyla karşılandığını belirtmiştir. Aynı metninde Gautier, 1789'un Cumhuriyetçi retoriğinde, sanatsal kültürün Yunan ve Roma eserlerindeki canlılığın ve ifadedeki düzeltici gücün, 1848 Cumhuriyetçileri için değişmesi gereken klasik otoritenin çöküşü olduğunu ifade etmiştir: "Arbededen çıkan duman kent meydanlarını doldurur ve kaybolan değerleri gizler; ama çok geçmeden bir rüzgâr ortaya çıkar ve tüm tozları siler, ahmak bulutları alıp götürür ve sanatın mabedi tüm berraklığıyla yeniden görünür; gökyüzünün değişmez maviliğine saçılır." (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 315) Gautier'nin metaforik sanat tahayyüllü, sanatın kullerinden yeniden doğduğunu müjdelirken; aynı zamanda 'yeni' bir sanatın da habercisidir. Sanat, 19. yüzyılın toplumsal, ekonomik kargaşasından kendini yalıtmıştır. Gautier'ye göre sanat, tüm bu kargaşanın ve olayların üzerindedir. Sanat, sahip olduğu fikirlerin gücüyle egemen olur; o tüm uygarlığı içerir ve tüm bu kargaşanın arasında dünyanın cehresini değiştirebilir. Şairin dizesi, heykeltıraşın heykeli dışında geriye hiçbir şey kalmaz. Şehrin koşuşturması, burjuvaların korkusu beyhudedir. (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 316) Theophile Thore'nin devrimci sanat tezinde 'sanat yalnızca sağlam inançlarla değişir; ve bu inançların sağlamlığı toplumu değiştirmek için yeterlidir.' Linda Nochlin'e göre Thore'nin bu savı, 19. Yüzyıl ortasında görsel sanatlarda ilerici düşüncenin ve devrimci sanatın temel meselesidir. (Nochlin, 2011, s. 1)

Houlgate, Hegel nazarında protestanlığın, sanata ve tarihe özgürlük kazandırdığını ve dinden bağımsız hale geldiğini söyler. Protestanlık, ‘dini sanat’ın gerilemesine, sanatın bağımsızlığının artmasına yol açarken; sanatın laik olana ve sıradan hayata ilgi duymasına neden olmuştur. Protestanlıkla birlikte sanat, özgürlük ve gerçeklik (truth) ifadesinin bir aracı olarak kalır. Bu ‘özgürlük’ laik insan karakterinin içerdiği özgürlük anlayışının, ilahi aşk ve içe dönük dinsel özgürlüğünden çok daha fazlasını ifade eder. Bu nedenle sanat bilinçli bir şekilde bizatihi insan üretiminin kendisi olmaktadır. Hegel’e göre Post-Reformasyon dönemi sanatının konusunu, günlük yaşamdan, yani sıradan olandan alır. (Houlgate, 1991, s. 236) Sanatın merkezinin insan olması ve sekülerleşme sanatın kendisini dinden bağımsız hale getirmiştir. Ancak Hegel’e göre sanatın özerkliğini kazanmasının bir bedeli vardır: Sanat, dinden ayrılmasıyla birlikte gerçekliğin (Truth) görünümü olarak dini eşitliğini kaybeder; böylece sanat da kendi sınırlarını keşfeder. Houlgate, bu tarz bir ifadenin Hegel’de ‘sanatın çözülmesi’ (*dissolution of art*) anlamına geldiğini söyler. Öte yandan, Houlgate, Hegel’in tam olarak sanatın öldüğünü söylemediğini ifade eder. Modern dünyada sanat ölmez; çünkü ideal estetiğin bireysel görünümü daima insan ilgisinin bir nesnesi olarak kalacaktır. Sanat ölmez fakat dinin altında ve felsefenin bir parçası olarak kendine yer bulur. Modern gelişmeler ‘sanatın ölümü’ meselesini gündeme getirmiştir. Post-Reformasyon sanatı, genellikle sanatla ilgili ele alınabilecek şeylerin kapsamını genişletmiştir; 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başında sanatçılar, sınırsız ve yeni bir özgürlük anlayışını hissetmeye başlamışlardır. Hegel’e göre modern sanatçılar, herhangi bir konuyu veya stili seçme özgürlüğüne sahiptirler. Oysa, daha öncenin Grek, Roma, Ortaçağ sanatçıları genellikle belli konuları ve topluma hitap eden stilistik unsurları yapmak zorunluluğundaydı. Houlgate’in ifadesiyle, modern sanatın bu içeriği klasik ideadan, ilahi sevgiden ya da kahramanlıktan yoksundur. Ancak modern sanat, insan hayatına getirilen belli başlı tüm belirlenmiş kısıtlamalardan kurtulmuş ve ‘yeni’ sanat nesnesi olarak düzenlenmiştir. (Houlgate, 1991, s. 237) Kirk Pillow’e göre Hegel, hayal gücünün yorumlayıcı bir ürünü olan estetik birliği ifade etmeye olanak sağlayan sanatsal ifadenin bir felsefesini önermiştir. (Pillow, 2000, s. 171)

Hegel, modern estetik özgürlüğün ortaya çıkışını olumlu karşılar, fakat yine de modern sanatçıya birtakım kısıtlamalar getirilmesi gerektiğini söyler. Modern estetik özgürlük

Hegel'e göre soyut olmamalı, ama 'birlik', 'uyum' ve 'uzlaşım'ı benimseyen somut bir özgürlük olmalıdır. Houlgate, sınırsız özgürlük ifadesinin Hegel nazarında, sanatın ölümü ve güzeliğin tahribi olarak görüldüğünü söyler. (Houlgate, 1991, s. 238)

Hegel'e göre reform sonrası sanat, dini kavramı ortadan kaldırmış ve insan yaşamı tüm zenginliğiyle ve çeşitliliğiyle sanatın odak noktası olmuştur. Bu anlamda manzara resmi Hegel için önemlidir. Hegel manzara resmini, insanoğlunun duygularının ve hislerinin ifadesinin bir yolu olarak yorumlamıştır. (Houlgate, 1991, s. 238) Taylan Altuğ, *Son Bakışta Sanat* adlı kitabında sanatın bu 'yeni' konusu için şöyle der: 'Sanatın konusu dini ve ahlaki alandan kendilerine geri çekilmiş, yalnızca dolaysız olarak olduğu şey olmak isteyen tikel karakterlerdir; kendi tutkuları, aşkları, amaçları ve kendilerini çevreleyen rastlantısal koşullar ile bireylerin yaşamlarıdır...Sanatın ödevi ise kendi kendini belirleyen özgür karakterlerin incelenmesi işine dönüşmüştür. (Altuğ, 2012, s. 115) İnsani olan veya insan özelliği taşıyan her şey sanatın içeriği haline gelmiştir. Hegel'e göre bu evre Romantik dönemin sıradan hayata yöneldiği üçüncü evredir. (Altuğ, 2012, s. 114) Romantik sanat, etik ve ilahi bir hakikat içermeyen saf bir gerçeklik ile ne gerçekliği ne de etik ve ilahi hakikati olmayan saf bir öznelcilik olarak modernliğe evrilmiştir. (Altuğ, 2012, s. 117)

Öte yandan Hegel, güzelliğin sınırlarını aşan birtakım estetik eğilimden söz eder. Bunlardan ilki doğal, tabii ve sıradan olanın özgürlüğüdür. Hegel'e göre bazı sanatçılar, sıradan olanı tercih etmekte; idealize edilmemiş, kaba bir dünyeviliği yeğlemektedirler. Drama yazarları Kotzebeu ve Iffland'ı örnek göstererek; burjuva hayatının günlük yaşamını tasvir etmelerini şiirsel görüden yoksun olmakla açıklar. Modern sanattaki ikinci eğilim ise 'öznelcilik', özellikle de Romantik ironinin öznelliği'dir. Romantik ironi modern özgürlüğü ifade eder. Hegel'e göre, Romantik ironi, doğal formlarla ya da rasyonel kavramlarla bağlantı kurması veya onları çözüme uğratması için hayal gücüne izin verir. (Houlgate, 1991, s. 238) Taylan Altuğ, geçmişte tinin estetik ifade bulduğu bütün belirlenimli nesnellik biçimlerini yıkmakla modern humour ve ironinin, bireysel insan öznelliğinin estetik ifadeyi aştığını; ve sanatın idealinin bu şekilde parçalanmasıyla birlikte, bütün düzeylerde biçim ve içerik bağıntısının tam bir çözümünün gerçekleştiğini söyler. (Altuğ, 2012, s. 116) Dolayısıyla sanatta biçim ve içerik zorunluluğu ortadan kalmıştır. Altuğ, sanatta ideanın yokluğunun hiçbir konu ya da amaç birliği

gözetmeksizin malzemenin salt rastlantısal şekilde ilişkilendirilmesine neden olduğunu söyler. (Altuğ, 2012, s. 120) Tinin hakikatini ifade etmenin aracı olarak sanat, Hegel nazarında yıkıma uğrar; bu da sanatın ölümüdür. Altuğ, Romantik sanatın tarihinin 'kendi alanı içinde ve bizzat sanat biçimi içinde sanatın kendini aşması' olarak görülse de; bunun Hegel'e göre kendini aşma içerisinde yine de insanın kendi içine bir geri çekilişi olduğunu söyler. Böylece insanın kendi yüreğine inişi; bu sayede sanatın, içerik ve içeriğin işlenişine ilişkin bütün sabit kılınmış kısıtlamalardan kendisini soyup atarak, insan yüreğinin derinliklerini ve yüceliklerini, sevinçleri ve üzüntüleri ile çabaları, yapıp-etmeleri ve yazgıları ile insanlığı, yeni kutsalların kutsalı yapmıştır. (Altuğ, 2012, s. 122) Sanatın öznelliğinin yanı sıra sanatçının da özneliği söz konusudur. Sanat artık sanatçının öznel bakışını ve kendi yaratıcı, üretici güçlerini görünür kıldığı bir etkinlik alanı olmuştur. (Altuğ, 2012, s. 118) Öte yandan her şey sanatın konusu haline gelebileceği gibi aynı zamanda her tür malzeme de sanat eserinin nesnesi olabilir. (Altuğ, 2012, s. 119) Romantik sanatçının ideali bu anlamda dışsal dünyanın sanatsal malzeme içerisinde öznel yeniden yaratımıdır. Altuğ'a göre, Romantizm'le birlikte kendi yaratıcılığının farkına varan sanatçı, 'sanatçı üniforması'nı kuşanmıştır. (Altuğ, 2012, s. 119-120)

Houlgate, öznelciliğin en yakın örneklerinin Dadaizm ve Sürrealizm akımlarında bulunabileceğini söyler. Bu akımlarda bilinçdışının ve irrasyonel olanın etkisi en yüksek amaçtır. Dadaizm'de olduğu gibi, Sürrealist ve Dadaist resimlerde de doğal formların bağlamından koparılması söz konusudur. Nitekim böyle bir sanat, sanatçının insanoğlunu tasvir etmedeki geleneksel tekniklerden kurtulmasının özgürlüğünün ifadesidir. Bu tarz resimler, akıl, uyum ve uzlaşma tarafından belirlenmemiş soyut bir özgürlük adına ideal estetiğe saldırı olarak yorumlanabilir. Modern sanattaki üçüncü eğilim, Hegel'in ideal güzellik anlayışına direkt bir tehdit olarak yorumladığı şey; sanatçının belli bir koldan ziyade sanatsal üretim sürecine ve sanat aracının kendisine olan ilgisidir. Bu müzikte ve resimde sırasıyla, seslerdeki serbest doğaçlama ve renklerdeki etkileşimdir. (Houlgate, 1991, s. 239) Hegel'in belirlediği modern sanattaki son eğilim ise, bazı sanatlarda artmakta olan soyut fikirlerin ve felsefi düşüncenin estetik idea için bir tehdit oluşturmasıdır. Schiller'in şiirleri Hegel için bu anlamda eleştirilir. (Houlgate, 1991, s. 240) Tülin Bumin'in deyişiyle 'Şiir tinsellikten, kavramdan, evrensellikten bir şeyler

aldıkça estetik alanın dışına düşer'. (Bumin, 1998, s. 110) Peter Bürger'e göre ise 'Romantik sanatla birlikte sanat kendi sonuna ulaşmış ve daha yüksek bilinç formlarının - felsefenin- önünü açmıştır. (Burger, 2003, s. 155)

Houlgate'in deyimiyile, 'modern dünya yaşamın her alanına soyut bir görünüm vermektedir ve sanat geçmişte olduğundan daha kavramsal olacaktır. Modern dünyada 'düşünce' güzel sanatı aşmıştır.' (Houlgate, 1991, s. 240) Tülin Bumin ise Hegel'in 'sanatın ölümü' meselesini tersten okur; ona göre sanatın kavrama ulaşması için kendi kendisini silmesi, ölmesi zorunludur. (Bumin, 1998, s. 119) Bunun da altında yatan neden ise, sanatın anlamı açığa çıkarmasının ancak figürün silinmesiyle mümkün olabileceğidir. (Bumin, 1998, s. 118) Aynı zamanda bu sanatta hakikate ulaşmanın temel yoludur.

5. ROMANTİZM DÜŞÜNCESİNİN PLASTİK SANATLAR BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

‘Sanatçının tek yasası, sahip olduğu duygulardır.’

-Caspar David Friedrich

Romantik dünya görüşünün izleri yalnızca düşünce alanında değil, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl sanatında da görülmüştür. Friedrich Schlegel, Friedrich Schiller, Friedrich Hegel ve diğer düşünürlerin ortaya koyduğu kavram ve fikirler plastik sanatlar alanına da sırayet etmiştir. Düşünce alanında olduğu gibi, resim alanında da Romantizm bir kopuşu ifade eder. Bu ayrım en başta Romantizm’in ‘yeni’ olanı ele almasından ileri gelir. Adorno *Estetik Teori* (1970) kitabında, modern sanat kuramının merkezine ‘yeni’ kategorisini koymuş ve bu ‘yeni’ kategorisini modern sanatla ilişkilendirmiştir. Adorno’ya göre ‘yeni’ kategorisi, gelenekten, yani modernizme kadar varolan her şeyden kopuş anlamına gelmektedir. (Öndin, 2009, s. 113) Peter Bürger’in de sözünü ettiği gelenekten kopuş, yalnızca sanatlarda görülen teknik bir yenilenme olarak okunamaz. (Burger, 2003, s. 115) Bu hem düşünsel hem formal anlamda değerlendirebilecek bir imha sürecidir. Baudelaire’e göre ise Romantizm eşittir modern sanattır ve ‘yeni’ olandır. ‘Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir - yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlemdir.’ (Baudelaire, 2003, s. 97) Romantizm, ‘yeni’ olandır. Renato Poggioli (1907-1963) *Avangard Kuramı* (1968) adlı kitabında, avangardın Romantizm kaynaklı olduğunu belirtmiştir. (Burger, 2003, s. 14-15) Poggioli’ye göre, her avangart tarihi Romantizm’le başlar. (Artun, 2015, s. 25) Peter Bürger’e göre ise Avangardistler, sanatın Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını önermişlerdir. Bu sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülüp muhafaza edilmesidir. (Burger, 2003, s. 99) Bunu da estetik aracılığıyla yapmışlardır. Bu yönden Marcel Duchamp’tan (1887-1968) ayrılırlar. Ayrıca bu türden bir avangardist ifade, Romantizm’in amaçladığı sanat ve hayat arasındaki bariyerlerin ortadan kaldırılmasıyla paralellik taşımaktadır.

Avangart sanatta görülen sanatın bir tür 'eylem' halini alması, Romantizm'den kalan bir mirastır. Özellikle Fichte'de de görülen, yaşamın eylemle başladığı ve insanın bir tür eylem olduğu fikirleri bu noktada sonra derece önemlidir. 'Eylem', Fichte'de özgürlükle yankılanır. Schiller'in insanı özgürlüğe taşıyacağına inandığı 'oyun terapisi' kavramı, Fichte'de karşılığını 'eylem'de bulur. Bu eylemlilik, sanatın özgürleşmesinde önemli bir adım olmuştur.

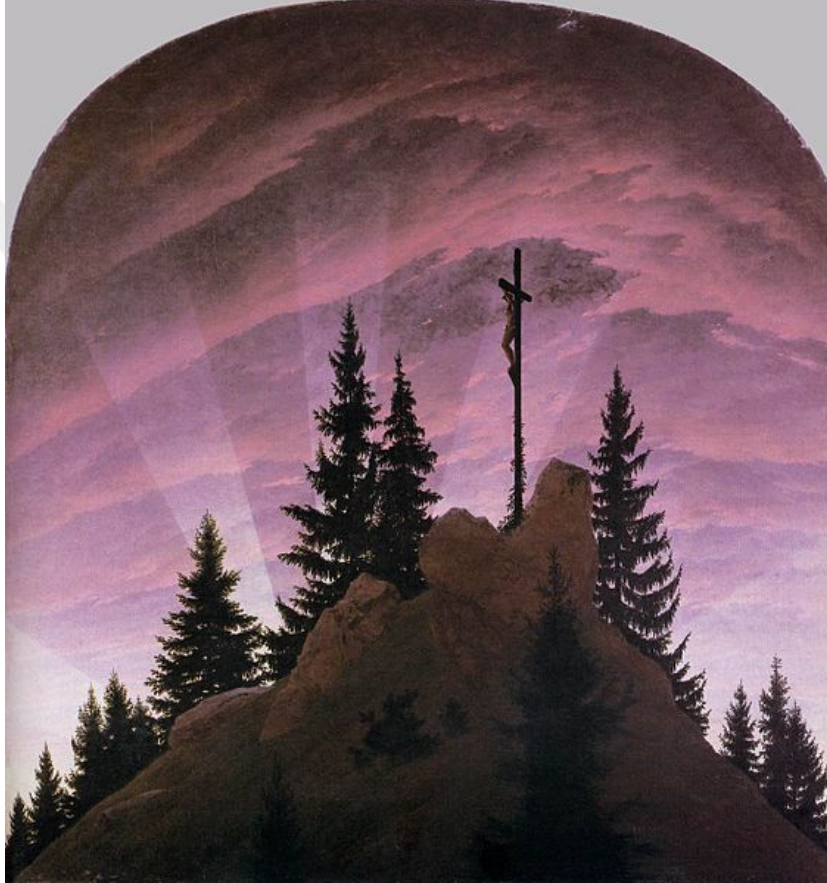
Hayal gücü, Romantizm'in temel niteliklerinden biridir. Kuşkusuz, Romantik sanatçı hayal kurabildiği ölçüde özgürdür. Charles Baudelaire'nin ifadesiyle, 'Dünyayı hayal gücü yaratmıştır ve hayal gücü yönetecektir.' (Artun, 2011, s. 109) Hayal gücü, Romantiklerden, 20. yüzyıl avangart sanatçılarına kalan bir diğer mirastır. Sürrealizm başta olmak üzere birçok dönemin sanatçısı Romantik hayal gücünden etkilenmiştir. Pablo Picasso'nun deyimiyle (1881-1973) 'hayal edebildiğin her şey gerçektir.' Dolayısıyla görünmeyenin ötesindeki gerçekliği hayal ettirmek, sis perdesinin arkasındaki gizemi aralamak; korkunç, tekinsiz ve gerçeküstü olan her tür imge, Romantik düşüncenin bir mirasıdır. Hayal gücüne dair bu türden karanlık imgeler, Romantik düşünceden önceki dönemlerde de bulunabilir, ancak rahatsız edici olana bu derecede ehemmiyet verilmesi Romantiklerle birlikte görülmüştür. Hayal gücünün bu kadar yoğun yaşandığı bir dönemde, resim düzlemindeki formların değişime uğraması son derece doğaldır. Hayal gücünün tetiklediği çağrışımlar sonucunda formlar resim yüzeyinde erimiş ve silişmiştir. Bu, aynı zamanda Hegel'in klasik sanatta bulduğu form-içerik arasındaki mükemmel uyumun ortadan kalkmasıdır. Öte yandan, dönemin toplumsal ve ekonomik koşulları; hızla gelişen makineleşme, artan nüfus ve tüm bunların beraberinde getirdiği 'hız' Romantik sanatta karşılığını bulmuştur. William Turner, William Blake, Caspar David Friedrich ve bunun gibi Romantik sanatçılar, yapıtlarını izleyiciye hazır bir şekilde vermemişlerdir. Onların ortaya koyduğu çalışmalar, ilk bakışta kavranması güç, yorumlama gerektiren işlerdir. En nihayetinde, formun özgürleşmesiyle birlikte, insanlığın kurtuluşuna dair umutlar ve ütopyalar artmıştır. (Artun, 2015, s. 24)

Rengin Romantikler için özel bir anlamı vardır. Çünkü artık renk ile belli duyguların, düşüncelerin, hislerin resim düzlemi üzerindeki ifadesinden söz edilebilmektedir. Rengin bu türden ifadesi, kazandığı yeni ereğine işaret eder. Elbette renk ile duyguların anlatılması, Romantik bir mirastır ve bu miras Van Gogh (1853-1890) başta olmak

üzere, Henri Matisse'de (1869-1954) ve Alman Dışavurumcular'da da devam etmiştir. Tüm bunlarla birlikte sanat, hayal gücünü de yanına alarak izleyicide 'şok etkisi' uyandıracak, onu şaşırtacak ve sarsacaktır. Arnold Hauser, Romantizm'in orta sınıfa özgü bir duygulanım olduğunu ve evrensel gerçekliğe sahip, kuralcı klasik dünya görüşüne karşı bir 'silah' olduğunu ifade etmiştir. (Hauser, 1984, s. 60) Bu görüş, Kenet Clark'ın *The Romantic Rebellion* (1973) kitabında sözünü ettiği, *Romantic Versus Classic Art* görüşünden farklı olarak salt formalist bir okumadan ziyade, geleneksel, kalıplaşmış bir sanat anlayışının ötesine geçme; kanıksanmış (aynı zamanda da akademikleşmiş) sanat yapma pratiğinin değişmesi olarak okunması gerekir. Bir yüzyıl sonra, Dadaizmle birlikte sanatın bu türdeki 'devrimci' yapısı, Romantizm'den aldığı mirasın üstüne koyarak, izleyicide 'şok etkisi' yaratacaktır. Walter Benjamin, Arnold Hauser'in Romantizm için söylediği 'silah' metaforuna, Dadaizm çerçevesinden bakmıştır: "Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde olan sanat yapıtı, Dadacılar da bir 'mermi'ye dönüşür. İzleyiciyi çarpar. Dokunsal bir nitelik kazanır." (Benjamin, 2008, s. 74)

Huch Honour'a göre, görsel sanatlarda William Turner, Caspar David Friedrich, John Constable, Eugene Delacroix, William Blake, Theodore Gericault vb. ressamların resimleri, insanların hem doğaya hem de sanata olan görme biçimleri üzerinde tümenden bir değişime neden olmuştur. (Honour, 1979, s. 26) Honour'a göre, Caspar David Friedrich'in *The Cross in the Mountains*, J. M. W. Turner'ın *The Fall of an Avalanche in the Grisons* ve A.-J. Gros'un (her ne kadar onun genel sanat anlayışını Romantik olarak kabul etmek mümkün olmasa da) *Napolyon on the Battlefield of Eylau* çalışmaları erken 19. yüzyılın ana akım resimleri arasındadır. (Şekil 5.1) (Şekil 5.2) (Şekil 5.3) Caspar David Friedrich'in *The Cross in the Mountains* resmiyle ilgili olarak; Katolik ülkelerde çarmıh tasvirlerinin bir anıt ya da haç nesnesi olarak son derece yaygın olduğunu; ancak gün batımının renkleriyle kızarmış bir tepede düz çimler, köknarlar ve bulutlar ile hakikati (truth) doğa haline getirmesine rağmen resmin neredeyse sanrı gibi olan tüyler ürpertici bir sessizlik ve sükunet duygusu taşıdığını söylemiştir. Dindar bir Protestan olan C. D. Friedrich, herhangi bir komisyon olmadan yaptığı bu resmi ilk önce İsveç'in Protestan Kralı'na göndermeye niyetlenmiş, fakat daha sonra Katolik Graf ve Gräfin von Thunhohenstein'a -Schloss Tetschen'deki özel bir kilisenin altar panosu olarak- satmaya

ikna edilmiştir. Honour'a göre bu resim, mezhepçiliği aşan dine yönelik 'yeni' bir tutumun ifadesidir; bu şaşırtıcı görüntü, daha önceki herhangi bir dinsel görünümünden (resimden) oldukça farklıdır. Resim, altında çok anlamlı bir okumayı mümkün kılacak detayları barındırmaktadır. Resmin esas etkisi zamanının ötesinde olan sekülerliğinden gelmektedir. (Honour, 1979, s. 27)



Şekil 5.1: Caspar David Friedrich, Dağlardaki Haç, 1807-1808, Tuval üzerine Yağlıboya, 115 cm x 110 cm, Galerie Neue Meister, Dresden. (Honour, 1979).



Şekil 5.2: William Turner, Grisons'daki Çığ Düşmesi, 1810, Tuval üzerine Yağlıboya 120 x 90 cm, Tate Modern, Londra. (Honour, 1979).



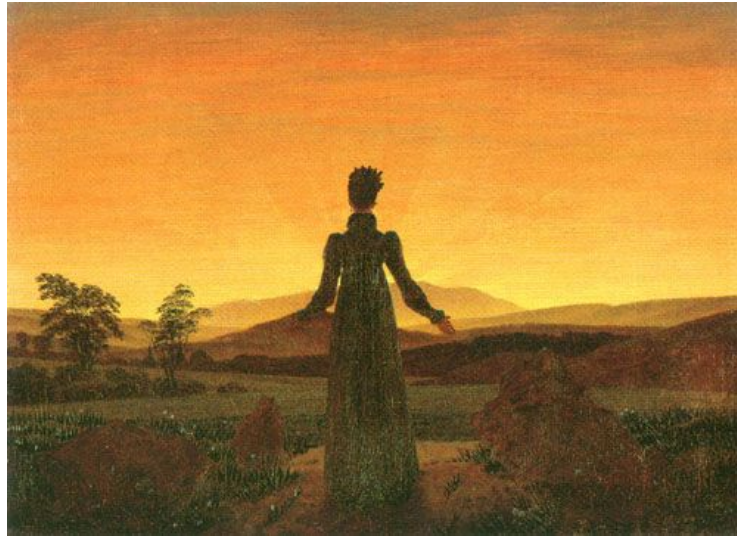
Şekil 5.3: Antoine-Jean Gros, Eylau Savaşın Napolyon, 1807, Tuval üzerine Yağlıboya, 104.9 × 145.1 cm, Toledo Müzesi, Ohio. (Honour, 1979).

Resim ilk kez Dresden’de C. D. Friedrich’in stüdyosunda sergilendiğinde (1808), bir ziyaretçinin ifadesiyle: ‘Odaya giren herkes harekete geçmiş; en boşboğazlar bile, sanki bir kilisedelermiş gibi son derece ciddi ve sessiz bir tonda konuşmuşlardır.’ Dönemin sanat eleştirmeni ve gazetecisi Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr’un *Zeitung für die elegante Welt* gazetesinde yayımladığı eleştirisinde; resim ve resmin elde ettiği başarının yazarı çılgına çevirdiği anlaşılmaktadır. Ramdohr, bu resmi manzara resminin bir manifestosu olarak lanse eder; ‘manzara resminin bu zamana kadar bilinmeyen kavramı’nın ‘beğeni anlayışı’nı tehlikeye sokabileceğini ve onun ‘mükemmel’ resim anlayışından mahrum bırakabileceğini söylemiştir. Ramdohr, resmi, tarihin dehşet verici olayları ve zamanın yıkıcı ruhu ile ilişkilendirmiştir. Son olarak, ciddi bir tavırla, sessizliği sürdürmenin ödemelik olacağını söylemiştir. (Honour, 1979, s. 28) Öte yandan Robert Rosenblum, Romdohr’un belli bir dini konuyu alegorize etmek ya da ibadete özgü duyguları uyandırma amacı için dahi manzara resmi kullanmanın iyi bir fikir olup olmayacağını merak ettiğini söylemiştir. Rosenblum ayrıca, C. D. Friedrich’in bu tarzda bir resim anlayışının Romdohr nazarında inanca ters düştüğünü belirtmiştir. Rosenblum, bu resmin tümüyle ampirik bir gözlemin modern dünyasına ait olarak yorumlanmış olabileceğini söylemiştir. (Rosenblum, 1977, s. 25)

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Claude Poussin ve Ruisdael gibi ressamların resimlerine referanslar vererek ve Fransız teorisyen Pierre- Henri de Valenciennes’den alıntılar yaparak, C. D. Friedrich’in kabul edilmiş tüm geleneksel manzara resmi kurallarını altüst ettiğini söylemiştir. Bu durum C. D. Friedrich’in kompozisyon anlayışıyla ilgilidir. Işık ve gölgenin kullanımı, hava perspektifini kullanmayı reddetmesi vb. biçimsel açıdan gözükten nedenlerdir. Hanour’un ifadesiyle Friedrich yeryüzünü karanlığa çevirmiştir. Dinsel bir ideayı alegorize etmek için manzara resminden faydalanmıştır. (Honour, 1979, s. 28)

Caspar David Friedrich, 18. yüzyıl manzara resminin, gözü uzaktaki mesafelere çeken ölçelendirilmiş düzlemlili yapısını kırmıştır. Onun resmi, bir ön plana sahip değildir: çerçevenin en alt çizgisi, resmi tepe ve ağaçlar boyunca keser. Honour’un ifadesiyle; manzara, sanki seyirci havada asılı kalmış ya da yüksek bir pencereden dışarıya bakışyormuş gibi sunulmuştur. Geleneksel dini resim anlayışından tamamen ayrılmıştır. (Honour, 1979, s. 28) Robert Rosenblum C. D. Friedrich üzerinde, Alman Romantik teo-

log F. E. D. Schleiermacher'in etkisi olduğunu söyler. Rosenblum'a göre Schleiermacher 'modern teolojinin reformist bir figürü'dür. Schleiermacher teolojisini, kutsal olanı kilisenin dışında aramak üzerine oluşturmuştur. Can çekişmekte olan kilisenin geleneklerini, modern dünyanın yeni deneyimlerine entegre etmeye çalışmıştır. Dolayısıyla Rosenblum, Friedrich için Schleiermacher'in, kutsal alanın seküler deneyime dönüştürülmesi bakımından önemli bir figür olduğunu ifade etmiştir. (Rosenblum 1977, s. 15) Dolayısıyla, Caspar David Friedrich'in *The Cross in the Mountains* (*Dağlardaki Haç*) resmi de bu anlamda kutsal olanı seküler olana yakınlaştırma çabası olarak okunabilir. Tüm bunlara ek olarak, *The Cross in the Mountains* resmine bakıldığında, dağların ve ağaçların resmin 4'te 3'lük bir alanını kapladığı görülmektedir. Çarmıha gerilmiş İsa, son derece ufak ve ayrıntıda kalmış bir figür olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca İsa izleyiciye bakar pozisyonda değil, yandan resmedilmiştir. Kiliseye gelmiş herhangi bir kişinin, altar panosunda İsa'yı seçebilme olasılığı son derece düşüktür. Dolayısıyla izleyicinin, bu tarz bir resim karşısında; resmin, dini konulu bir resim mi yoksa manzara resmi mi olduğunu anlaması kolay değildir. Resim bu yönüyle son derece kışkırtıcı ve şaşırtıcıdır. Ayrıca Rosenblum, C. D. Friedrich'in *Woman in Morning Light* ve *Two Men by the Sea* gibi resimlerinin, doğaüstü deneyimin bir parçası olduğunu ve geleneksel dini imgelerden doğaya dönmüş resimler olduğunu söylemiştir. (Rosenblum, 1977, s. 22) (Şekil 5.4) (Şekil 5.5)



Şekil 5.4: Caspar David Friedrich, *Gün Işığında Kadın*, 1818-1820, Tuval üzerine Yağlıboya, 22 x 30 cm, Museum Folkwang, Dresden. (Rosenblum, 1977).



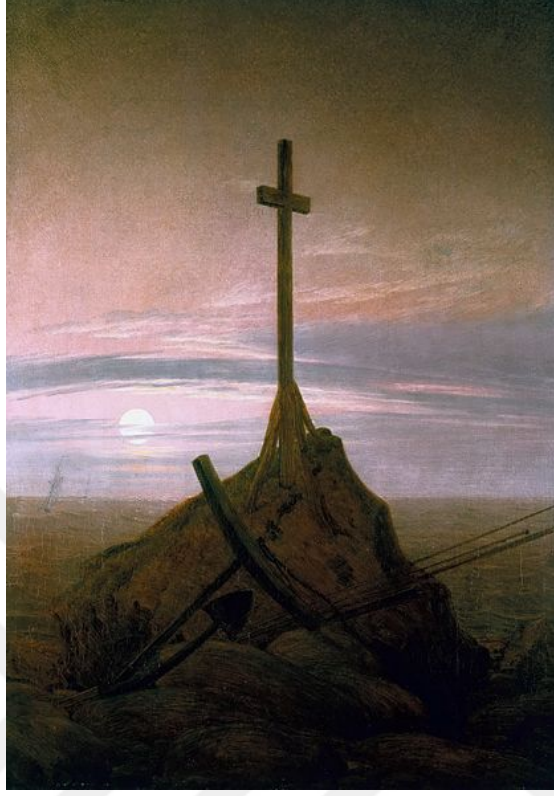
Şekil 5.5: Caspar David Friedrich, *Deniz Kıyısında İki Kişi*, 1817, Tuval üzerine Yağlıboya, 51 cm x 66 cm, Alte National Galerie, Berlin. (Rosenblum, 1977)

Rosenblum'a göre C. D. Friedrich'in *Winter Landscape with Church* (1811) ve *Cross at Rügen* (1815) resimleri de *The Cross in the Mountains* resmiyle benzerlikler göstermektedir. (Şekil 5.6) *Winter Landscape with Church* tablosunda, çarmıhla belirlenmiş bir kiliseye varmak üzere olan bir hacı yer almaktadır. Çam ağacının önünde, koltuk değneklerini atmış oturur vaziyetteki hacı ve çarmıh, resimde belli belirsiz gözükmektedir. Arka planda yer alan katedral bulutlarla kaplanmış, zorlukla seçilmektedir. *Cross at Rügen*'de ise, kaba bir denizci haçı, Rügen Adası'nın sahilinde yükselen aya karşı olarak resmedilmiştir. Haçın yanında ise bir de çapa vardır. Rosenblum, resimde yer alan insan yapımı objelerin ve doğa olaylarının bilimsel bir şekilde adada yaşanan bir anın kayda alınması olarak açıklanabileceğini; ancak resimdeki dikkat dağıtıcı nesnelerin ve olayların yokluğunun ve kompozisyonun son derece yalın oluşunun 'yeni' bir Hristiyan yorumu olarak görülebileceği söylemiştir. (Rosenblum 1977, s. 27) Dolayısıyla bu görüşten yola çıkarak, Hegel ile C. D. Friedrich arasında bir ilişki kurmak gayet mümkündür. Hegel'in reform sonrası sanatın kendini 'dini sanat'tan

(*kunstreligion*) yalıtması ve sanatın laikleşmesi hakkındaki görüşleri son derece önemli olmuştur. Üstelik tüm bunlara ek olarak, Hegel nazarında manzara resminin önemli oluşu -‘insanoğlunun duygularının ve hislerinin ifadesinin bir yolu’ olmasından dolayı- C. D. Friedrich ile ortak bir okuma yapmayı mümkün kılmaktadır. Hegel’in *sanatın ölümü* (*death of art*); Houlgate’in ise *sanatın çözülmesi* (*dissolution of art*) olarak gördüğü Romantizm’in 3. evresinin 19. yüzyıl Romantizm’indeki en iyi resimsel örneklerini bu bağlamda C. D. Friedrich vermiştir. Öte yandan C. D. Friedrich’in resimlerinde genel olarak asimetrik bir yapıdan söz edilebilir. Haç, çam ağacı, buzul gibi nesneleri resmin tam ortasına koyarak geleneksel bir perspektif anlayışının dışında resimler yapmıştır. *Cross at Rügen* ve *The Polar Sea 1824 (Wreck of the Hope)* resminde de görülebilir. (Şekil 5.7) (Şekil 5.8)



Şekil 5.6: Caspar David Friedrich, Kilisel Kış Manzarası, 1811, Tuval üzerine Yağlıboya, 33 cm x 45 cm, National Galeri, Londra. (Rosenblum, 1977)



Şekil 5.7: Caspar David Friedrich, Rügen'de Haç, 1815, Tuval üzerine Yağlıboya, 45 × 33.5 cm, Brandenburg Palace, Postham. (Rosenblum, 1977).



Şekil 5.8: Caspar David Friedrich, Umudun Yitişi, 1823-1824, Tuval Üzerine Yağlıboya, 126.9 × 96.7 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg. (Rosenblum, 1977)

Rosenblum Caspar David Friedrich’de görülen dini sanatın dönüşümü meselesine modern sanattan bir örnek vererek açıklamıştır: Rosenblum’a göre Gauguin’in *Yellow Christ*’i klasik bir ‘Çarmıhta İsa’ resmi değildir. (Şekil 5.9) Daha ziyade Brittany’de sıradan köylüler tarafından tapılan insan-yapımı bir çarmıh vardır. Rosenblum’a göre bu insanlar tıpkı C. D. Friedrich’in resimlerindeki yolcular, keşişler ve denizciler gibidir. (Rosenblum, 1977, s. 27-28) Nitekim her iki sanatçı da sözde ‘dini konulu’ bir resmi, oldukça yalın, sade ve günlük hayatta geçiyormuş gibi betimlemişlerdir. Sıradan insanlar kutsal alana dahil edilmişlerdir.



Şekil 5.9: Paul Gauguin, Sarı İsa, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92.1 × 73 cm, Albright- Knox Art Galerisi, New York. (Rosenblum, 1977).

Caspar David Friedrich, resimlerinde sembolik ifadenin gücünü kullanmıştır. Seküler olanı vurgulamak adına sembolik ifadeye başvurmuştur. Rosenblum'a göre C. D. Friedrich transandantal deneyimi ortaya çıkarmak için yeni bir sembol arayışına girmiştir. Bu sembolik ve transandantal deneyimlerin izlerine C. D. Friedrich'in gemi resimlerinde de rastlanır. Onun sonsuzluğu anımsatan *Woman at a Window* (Penceredeki Kadın); yaşamdan ölüme geçişin adeta bir sembolü olarak görülen *Abbey under Oak Trees* (Meşe Ağaçları Arasındaki Manastır); insan hayatının evrelerini anlattığı *Stages of Life* vb. resimlerde görülmektedir. (Rosenblum, 1977, s. 30-33) (Şekil 5.10) (Şekil 5.11) Rosenblum'a göre C. D. Friedrich, insanın umutlarının ve yaşamdan ölüme geçişin bir sembolü olarak gemileri kullanmıştır. *Wreck of the Hope* resmi de bu anlamda önemlidir. Gezgin William Parry'nin 1819-20'de kuzeybatıya yaptığı seferle ilgili notlarından etkilenen C. D. Friedrich, Rosenblum'un deyimleriyle olayları, seyahat illüstrasyonlarını trajediye; 'kimsenin olmadığı bir ölüm arazisi'ne çevirmiştir. Kaza yapmış gemi, kırılmış buzul piramidiyle gizlendiğinden zorlukla seçilebilmektedir. 'Bu soğuk doğa olgusu Gotik bir mozole halini almıştır.' (Rosenblum, 1977, s. 34)



Şekil 5.10: Caspar David Friedrich, Penceredeki Kadın, 1822, Tuval üzerine Yağlıboya, 44 cm x 37 cm, Alte National Galeri, Berlin. (Rosenblum, 1977).



Şekil 5.11: Caspar David Friedrich, Meşe Ağaçları Arasındaki Manastır, Tuval üzerine Yağlıboya 1810, 110.5 × 171 cm, Alte National Galeri, Berlin. (Rosenblum, 1977).

Caspar David Friedrich, Rus Şair Zhukovsky şöyle demiştir: ‘Beni kuşatan, beni bulutlarla, kayalarla birleştiren şeye kendimi teslim etmeliyim; olduğum şey olmak için. Bir başıma olmalıyım, doğayla iletişim kurmak için.’ (Wolf, 2015, s. 47) Friedrich’in birçok resminde izleyiciyle bir tür oyun içerisine girdiği görülür. Örneğin *On the Sailing Baot* (Yelkenlide, 1818-1820) resminde, geleneksel perspektif anlayışının dışına çıkarak, izleyiciyi resme dahil etmiştir. Norbert Wolf, *On the Sailing Baot* resmi için, ‘Sanki gemideyiz ve gözümüz, geminin baş tarafında oturan çiftin oraya yönlendirilmiştir.’ der. (Wolf, 2015, s. 50) (Şekil 5.12) Nitekim Friedrich izleyicinin, Tıpkı Turner’da olduğu gibi belli bir anı deneyimlemesini istemiştir.



Şekil 5.12: Caspar David Friedrich, Yelkenlide, 1818-1820, Tuval üzerine Yağlıboya, 71 cm x 56 cm, Hermitage Müzesi, Petersburg. (Wolf, 2015)

Friedrich'in çağdaşlarından William Turner da güneş ışığını tutkulu ve yarı dinsel bir biçimde resmetmiş, hatta 1846'da Royal Akademi'de sergilediği resminde, altın sarısı ışık huzmesini melek formunun içinde dondurmuştur. Rosenblum, bu türde doğal olanı doğa üstü olana çevirebilme kapasitesi bakımından William Turner'ın pırıltılı ışığının Empresyonistler'inkinden farklı olduğunu söylemiştir. Aynı zamanda, C. F. Friedrich'deki doğanın yoğun incelemesine dayalı resim anlayışının da, 19. Yüzyıl Realist manzara ressamlarından farklı olduğunu ifade etmiştir. Rosenblum'a göre, Turner ve onun Kuzeyli çağdaşlarında insan duyguları doğanın alanına indirgenmiştir. Onlarda insan hem talihsiz hem de işgalci işlevi görebilir; çığ, kar fırtınası, dalgalı deniz tarafından yutulabilir ya da doğanın sessizliği, doğaüstü gizemler (sis ile örtülmüş aydınlık gökyüzü, ufuklar ve denizin sınırsız görünüşleri vb.) tarafından soğurulabilir. (Rosenblum, 1977, s. 25)

William S. Rodner *J. M. W. Turner, Romantic Painter of the Industrial Revolution* adlı kitabında, William Turner'ın kendi çağında yaşanan dönüşüme bizzat tanıklık ettiğine ve resimlerinde bunu yansıttığına dikkat çekmiştir. Rodner'e göre W. Turner, Endüstri Devrimi'nin bir ressamı olarak, 'buhar' temalı resimler yapmıştır. Rodner'a göre, W. Turner'ın yaşadığı 'çalkantılı' dönem dikkate alındığında, Endüstri Devrimi'nin imgelelerini resme dahil etmesi son derece doğaldır. (Rodner, 1988, s. 5) Rodner, W. Turner'ın konularını ele almak adına doğrudan bir deneyimi tercih ettiğini söyler. W. Turner buharlı gemilerin, trenlerin düzenli bir yolcusudur ve Britanya'da kendisini üretim atölyelerine götüren çok sayıda tura katılmıştır. Kalabalık şehirlerin kirli havasını solumuş ve mallarla dolu yük gemilerini incelemiştir. (Rodner, 1988, s. 5) William Vaughan ise William Turner'ın tanık olduğu şeyleri kaydettiğini vurgulamıştır. (Vaughan, 1978, s. 158) Bu anlamda W. Turner'ın tıpkı bir *flaneur* gibi hareket ettiği söylenebilir. Turner, bir *flaneur*'ün yaptığı gibi kenti keşfetmek, onu deneyimlemek istemiştir. Charles Baudelaire'nin kent gezgini olarak tanımladığı *flaneur* misali, W. Turner da yeni metropolde sürekli hareket halinde olmuştur. Walter Benjamin'in ifadesiyle, 'birçok dahi hakiki birer *flaneur*'dür; çalışkan, üretken bir *flaneur*... Bir Ressamın ya da sanatçının, işiyle en ilgisiz görüldüğü zaman, çoğunlukla aslında işine en fazla daldığı andır.' (Baudelaire, 2003, ss. 33-34) Öte yandan, Rodner'ın da ifade ettiği gibi, W. Turner kendi çağının izini sürerken; dönemin teknolojik yeniliklerini kullanmıştır: baskı resim, çelik gravür vb. Bu durum, tıpkı Romantik düşüncenin modern yöntemleri reddetmeden modernizmi eleştirmesi gibidir. Rodner, William Turner'ın çağın dönüşümlerine kayıtsız kalmadığını ve bunu resimsel düzleme aktardığını ifade ederken; aynı zamanda bu teziyle John Ruskin'in W. Turner'ın Endüstri Devrimi'nin bir ressamı olmadığı argümanını çürütmeye çalışmıştır.

Caspar David Friedrich'in gezgini, avare kişisi ise adından da anlaşılacağı gibi *Wanderer above a Sea of Mist* (Sis Denizinin Üzerindeki Gezin, 1818) tablosundaki *Wanderer* (gezin) dir. *Gezin*, sivri, siyah bir kayanın en tepesinde arkası dönük ayakta durmaktadır. Figür, vadiden yükselen sisli denize doğru gözünü dikmiş bakmaktadır. Norbert Wolf, *Wanderer above a Sea of Mist* resmi için şöyle der: 'Dünya gezgini, ruhani alanlara yükselen dağların ve sisin ötesine bakmaktadır.' (Wolf, 2015, s. 58) Wolf'a göre, arkası dönük figür Friedrich'in çalışmasında son derece tipiktir. Çünkü bu figür, hem

formal terimler hem de resmin altında yatan anlam katmanları bakımından izleyici ve resim arasında ara buluculuk yapmaktadır. (Wolf, 2015, s. 58-59) Böylece Friedrich, bir ölçüde izleyiciyi de resme dahil etmeye çalışır. İzleyicinin arkası dönük figürle ilişkiye girmesi; bir anlamda empati kurması istenmiştir. Arkası dönük figür Friedrich'in kendisi olabileceği gibi, izleyicinin bizatihi kendisi de olabilir. Huch Honour'a göre, Friedrich'in figürleri manzara resmine genellikle yabancıdır. Manzarayla ilişkileri yoktur. Honour'a göre *Wanderer*, ne bizim dünyamıza ne de kendi dünyasını aittir. Gerçekliğin bir köşesinde durmaktadır. Hareketsiz, soyutlanmış bir şekilde, hem doğanın içinde hem de dışında görülürler. Muğlaklık ve yabancılaşmanın sembolleridir. (Honour, 1979, s. 81) Friedrich'in deyimiyile, 'Sanat, insanoğlu ve doğa arasında bir ara bulucudur.' (Honour, 1979, s. 81-82)

Öte yandan, *Wanderer above a Sea of Mist* resmi dahil olmak üzere Caspar David Friedrich'in resmindeki kişiler doğayı izlemektedir. (Şekil 5.13) Bu kişiler, doğanın bizatihi içerisinde, bir gözlemci gibi flaneur titizliğiyle doğayı gözlemler. Doğa, Friedrich'in resimlerinde gözlemlenecek bir alandır. Doğa, Friedrich'in adeta laboratuvarıdır.



Şekil 5.13: Caspar David Friedrich, *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin*, 1817, Tuval üzerine Yağlıboya, 98 × 74 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg. (Honour, 1979)

Tıpkı Turner'ın her anlamda değişmekte olan bir ülkenin, Sanayi Devrimi'nin yaşandığı bir İngiltere'nin içerisine doğması gibi, Manet de dönüşmekte olan bir ülkenin başkenti olan -hatta Walter Benjamin'in deyişiyle sanatın başkenti- Paris'in içine doğmuştur. 1850'ye kadar Paris, birçok açıdan hala bir Ortaçağ şehridir. Dar ve dolambaçlı sokakları, ağaçtan yapılmış evleri ve kanalizasyonlarının yetersizliği vs. Bu durum 1852 yılında değişmeye başlamıştır. Napolyon'un darbe günlerinde, Paris'in yeniden inşasına ve tasarlanmasına karar verilmiştir. Baron Georges Haussmann ile yeni su ve kanalizasyon sistemleri, yeni bulvarlar, daha geniş sokaklar, sokak lambaları, ulaştırma merkezleri, parklar, yeni binalar vb. yapılmıştır. Eskininin yerine açılan geniş sokakların amacı Eisenman'ın da dediği gibi şehrin savunulmasını, top atışlarını kolaylaştırmak; barikatları pasivize etmektir. (Eisenman, 1994, s. 350) Bu olayların bir tanığı olan Manet, bir flaneur edasıyla Paris'te yaşanan infaz olayını *The Barricade* (Barikat, 1871) resiminde gözler önüne sermiştir. (Şekil 5.14) Eisenman, modern şehrin yaşadığı dönüşümle pek çok bireyin -şair Baudelaire ve ressam Manet de dahil- *flaneur*'ün alt kültüre ait tutumunu benimsediğini söylemiştir. Eisenman'a göre, *flaneur* ve modernist resim bir anlamda birbiriyle ilişkilidir. (Eisenman, 1994, s. 351) Eisenman'ın deyişiyle flaneur, Paris sokaklarında yavaşça dolaşır, tıpkı bir dedektifin gizemli bir suçu çözmek için ona yardımcı olacak ipuçlarını araması gibi gördüğü her şeyi mercek altına alır. Manet'nin *Music in the Tuileries* (Tuileries'de Müzik, 1862) bu anlamda son derece önemlidir. (Şekil 5.15) Manet bu resminde, birçok tanıdık arkadaşını ve dostunu, kibar bir topluluğun arasına serpiştirmiştir. (Eisenman, 1994, s. 351) Manet kendisini de resmin içine dahil etmiştir. Kendisini ve arkadaşlarını, mercek altına aldıkları şehrin ve burjuva halkının nasıl görüldüğünü dışardan bakan bir gözün perspektifiyle 2 boyutlu resim düzlemine nakşetmiştir.

Aynı zamanda *flaneur*'in kente dair yaklaşımında eleştirel bir tutum da vardır. Walter Benjamin nazarında *flaneur*, iş gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan iş bölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra, insanların iş gücü peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder.' (Benjamin, 2008, s. 148)



Şekil 5.14: Edouard Manet, Barikat, 1871, Suluboya, 462 x 325 mm, Szépművészeti Müzesi, Budapeşte. (Eisenman, 1994).



Şekil 5.15: Edouard Manet, Tuileries'de Müzik, Tuval üzerine Yağlıboya, 1862, 76 cm × 118 cm, National Galeri, Londra. (Eisenman, 1994)

Sanatın ‘yeni’ halini alması, ‘ayna değil, fener işlevi görmesi’ Baudelaire nazarında da son derece önemli olmuştur. Constantin Guys (1802-1892) 19. yüzyılda pek de önemli bir ressam olmamasına rağmen, Baudelaire için son derece esaslı bir sanatçı olmuştur. Constantin Guys’ın önemi Baudelaire’e göre kent hayatını bir *flanuer* titizliğiyle resmetmiş olmasıdır. Baudelaire’in ifadesiyle Constantin Guys ve bütün iyi ve hakiki ressamlar doğadan değil, zihinlerine yer etmiş imgeden çizerler.’ Bunun iyi bir örneği, Constantin Guys’ın *Meeting in the Park* (Parkta Buluşma, 1860) resmidir. (Baudelaire, 2003, s. 44) (Şekil 5.16) Constantin Guys kalabalıklar için şöyle der: ‘Bir kalabalık içerisinde sıkılabilen, aptalın tekidir. Evet, yineliyorum, bir aptaldır, hem de aşağı görülmesi gereken bir aptal.’ (Benjamin, 2008, s. 131)



Şekil 5.16: Constantin Guys, Parkta Buluşma, 1860, Karakalem resim, 21.7 x 30 cm, Metropolitan Müzesi, New York. (Benjamin, 2008).

William Vaughan, W. Turner'ın resimsel başarısının, ondan sonra gelen Empresyonistler ve onların takipçilerini etkilediğini ifade etmiştir. Ayrıca Vaughan, Turner'ın tarzındaki radikal bir değişimden de söz etmiştir: Vaughan'a göre bu değişim, biriken bir deneyimin sonucunda (kümülatif bir etki olarak) kademeli olarak gerçekleşmiştir. Erken dönem suluboya resimleri, son dönem çalışmalarını domine eden aydınlık ve atmosfer etkilerininin oluşmasında önemli olmuştur. Vaughan bu durumun, Turner'ın ünlü 'girdap' kompozisyonu için de geçerli olduğunu söylemiştir. Turner'ın ilk kez yağlıboya olarak sergilenen *Fishermen at Sea* (Denizdeki Balıkçı, 1796) tablosunda bu 'girdap' kompozisyonu örtük bir biçimde görülmektedir. (Vaughan, 1978, s. 160-161) (Şekil 5.17)



Şekil 5.17: William Turner, *Denizdeki Balıkçı*, 1796, Tuval üzerine Yağlıboya, 914 mm x 1,222 mm, Tate Britain, Londra. (Vaughan, 1978).

William Vaughan, *The Campanile and Ducal Palace* (Çan Kulesi ve Ducal Sarayı, 1819) adlı suluboya resmini, William Turner'ın geç dönem 'büyük' işlerini karakterize edecek bir yaklaşımın doğuşuna işaret ettiğini söylemiştir. Resim, düz bir yüzeyin üzerinde renklerin kullanılmasından oluşmaktadır ve bu Vaughan'a göre ışık ile aydınlatılan bir dünyanın kopyası değildir. Ancak Vaughan nazarında, W. Turner'ın

suluboya resimleri, atmosferik bir etkinin uyandırılmasına yönelik olduğu için soyut değildir. (Vaughan, 1978, s. 170) Böylelikle, William Turner'ın geç dönem resimlerinde görülen soyut eğilimler konusunda W. Vaughan, Huch Honour ve Robert Rosenblum'dan ayrılır. Gowing, Turner'daki suluboya resminin deneysel kullanımını Cezanne'dan önceki resimde son derece özgün olduğunu söylemiştir. (Gowing, 1966, s. 16)

Robert Rosenblum *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* kitabında, Caspar David Friedrich'in özellikle *Monk by the Sea* (Deniz Kıyısında Keşiş) resmi üzerinde durarak, modern resme olan yakınlığından söz etmiştir. (Şekil 5.18) Rosenblum, Caspar David Friedrich'in bu resminin 1810'da Berlin Akademisi'nde ilk kez seyirci karşısına çıktığında yaptığı etkiyle (bir ölçüde şok etkisi), Mark Rothko'nun 1950'lerde yaptığı etki arasında bir bağ kurmuştur. *Monk by the Sea* resminde görünen büyük boşluk ile Mark Rothko'nun resimlerindeki 'hiçlik' imajları arasında benzerlikler vardır. (Rosenblum, 1977, s. 10)



Şekil 5.18: Caspar David Friedrich, *Deniz Kıyısında Keşiş*, 1808/1810, Tuval üzerine Yağlıboya, 171.5 cm x 110 cm, Alte National Galeri, Berlin. (Rosenblum, 1977).

Robert Rosenblum, Friedrich ile Soyut Dışavurumcu ressam Rothko arasındaki benzerliğin, yalnızca formal bir yakınlık mı yoksa benzer hisler ve amaçlarla ('amaçsız amaç') mı ortaya çıktığını sorgulamıştır. Mark Rothko'nun çağdaşları arasında da benzer eğilimlerin olduğuna değinmiştir: Jackson Pollock, Clyfford Still, Barnett Newman vb. gibi. Rothko'nun maddesel olmaktan uzak soyut resim anlayışı, Pollock'ta benzer şekilde tinsel bir enerjinin anaforları ve Clifford Still'de ise kaya ve kabuk gibi ölçsüz şekillerin aralıksız biçimlerde büyümesi arasında benzerlikler kurmuştur. Rosenblum aynı tür benzerliği Friedrich'in çağdaşları arasında William Turner'da da bulur. Turner'ın puslu gündeğümü ve günbatımı resimleri Rothko'nun resimleri gibi mistik ve durgundur. Aynı zamanda, Turner'ın resimlerindeki 'kar fırtınasının ve fırtınalı denizlerin körleştiren devinimi' Pollock ile benzerlikler taşırken; benzer coğrafi yapılar, dağların ve mağaraların konturları ve antik yüzeyleri arasında yakınlıklar vardır. (Rosenblum, 1977, s. 12) Hatta Caspar David Friedrich'in Alman ressam arkadaşı Gerhard von Kügelgen'in karısı Marie Helene'in, *Monk by the Sea* resmini eleştirdiği görülür: 'bakılacak hiçbir şey yoktu, -botlar yoktu, hatta bir deniz canavarı bile yoktu-'. Rosenblum bu eleştirinin son derece haklı olduğunu söyler: 'resim ilginç bir şekilde bomboştur; hiçbir nesne, tür resmi olarak değerlendirilebilecek öyküleyici bir olay, yani hiçbir şey yoktur. Fakat yalnızca kimsesiz tek bir figürün -Fransisken keşişi-, kesintisiz devam eden yatay bir çizgi ile karşılaşması ve onun üzerinde sonsuzluğa uzanan kasvetli, puslu gökyüzü...' (Rosenblum, 1977, s. 13) Öte yandan, Rosenblum, Friedrich'in bu resminin, modern izleyicide, dinin transandantal beklentilerini yerine getirmek üzere bir resim olduğu düşüncesi olmasına rağmen, *Monk by the Sea*'nin herhangi bir dini konuyu ele almadığı ve bu nedenle de pre-Romantikler, yani pre-Modern prensipler tarafından hiçbir suretle dini resim olarak düşünemeyeceğini söylemiştir. (Rosenblum, 1977, s. 14)

Caspar David Friedrich'in *Monk by the Sea* resminde görülen büyük boşluk, onun 1824'te yaptığı *Evening (Akşam)* adlı resminde de görülür. (Şekil 5.19) Bu resimde, *Monk by the Sea*'nin aksine herhangi bir kara parçası da yoktur. Resim sadece deniz ve gökyüzünden meydana gelmiştir. Gökyüzü, resmin neredeyse 5'te 4'lük bir kısmını kaplamaktadır. Norbert Wolf, Friedrich'in 1820'lere kadar hiç değişmemiş olan tarzında devrimin de etkisiyle beraber kırılmalar yaşandığına işaret etmiştir. Wolf'a göre Frie-

drich'in resimlerinde yer tutan monokrom (tek renkli ya da renksiz) rengin kullanımı, daha fazla ayırt edilen bir paletle yer değişmiştir. Cilalı bölümler impastonun alanlarıyla tamamlanmıştır. Renk aralığı sıklıkla ışık değerleriyle arttırılmıştır. Friedrich'in resimleri daha gevşek ve spontane bir hale gelmiştir. Norbert Wolf' göre Friedrich'de görülen bu değişimde İngiliz etkisi vardır. Wolf, İngiliz Romantik ressam John Constable ve benzer şekilde çalışan diğer İngiliz ressamlarının, Friedrich'in bulut çalışmaları ve özellikle de *Evening* gibi resimleri üzerinde etkisi olduğunu ifade etmiştir. Oldukça ufak olan bu yağlıboya resim, Wolf'a göre son derece yenilikçi ve avangart karakterdedir. Goethe, Friedrich'in bu çalışmasını gördüğünde, resme hayran olmuş ve kendi meteorolojik çalışmalarının illüstrasyonunu yapmasını istemiştir. Ancak Friedrich, duygusal olarak boyadığı bulut imgesini ve hayalini bilimsel bir sisteme indirgemeyi reddetmiştir. Norbert Wolf'e göre, Caspar David Friedrich'in etkileyici bulut tasarımı onun sahip olduğu hedeflerin ve hayalin bir sonucudur. Friedrich'in 1820'de yaptığı *Drifting Clouds* (Uçuşan Bulutlar) resmi de bulut tasvirlerine bir diğer örnektir. (Wolf, 2015, 61-62) (Şekil 5.20)



Şekil 5.19: Caspar David Friedrich, Akşam, 1824, Mukavva üzerine Yağlıboya, 20 cm x 27.5 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim. (Wolf, 2015).



Şekil 5.20: Caspar David Friedrich, Uçuşan Bulutlar, 1820, Tuval üzerine Yağlıboya, 18.3 cm x 24.5 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg. (Wolf, 2015)

Caspar Friedrich David'in 1826 tarihli *Sunrise over the Sea* (Deniz üzerinde Gün Doğumu) adlı çalışması, Rosenblum'un sözünü ettiği büyük boşluk çalışmalarına benzer. Norbert Wolf bu resim için denizin, her şeyi soğuran bir element olarak tasvir edildiğini söylemiştir. (Şekil 5.21) Deniz, güneşten gelen simetrik ışınları emmektedir. Wolf'un ifadesiyle resimde izleyicinin pozisyonunu belirleyecek ne bir sahil, ne bir kıyı şeridi, ne de bir gemi vardır. Wolf, Friedrich'in kompozisyonu, en basit resimsel geometri, ışık ve renk araçlarına indirgediğini söylemiştir. (Wolf, 2015, 78-79) Dolayısıyla anlatılmak istenen en asgari objelerle ifade edilmiştir.



Şekil 5.21: Caspar David Friedrich, Deniz Üzerinde Gün Doğumu, 1826, Kağıt üzerine Mürekkep Kalem,

William Turner'da da tıpkı Caspar David Friedrich'de olduğunu gibi büyük boşlukların sergilendiği resimlerle karşılaşmaktadır. Olivier Meslay *J. M. W. Turner: The Man Who Set Painting on Fire* (2005) adlı kitabında, Turner'ın ölümünden uzun süre sonra, eleştirilenlerin onun resimlerindeki soyut meselesini gündeme getirdiğine değinmiştir. Turner'ın birçok çalışması soyut, kabataslak ve 'bitirilmemiş' olarak yapılmıştır. (Meslay, 2005, s. 124) Turner'ın 1840'larda gerçekleştirdiği 30 civarında çalışması gizemli bir şekilde 'bitirilmemiş' (soyut) resimler olarak kalmıştır. Meslay'ya göre 20. yüzyılın ikinci yarısındaki sanatçıların gerçekleştirdikleri yapısal bozulma denemeleri için Turner bir başlangıç noktası olmuştur. (Meslay, 2005, s. 125) Meslay'ın deyimiyle, Turner'ın çoğu çalışmasının formlardan yalıtıldığı; ışık, atmosfer olayları ve renk kombinasyonlarının izinin sürüldüğü görülmektedir. Meslay, Turner'ın form ve çizgiyi terk etmesinden daha da önemli olduğunu düşündüğü bir problematiğe değinmiştir; o da konunun yokluğudur. Meslay'a göre Turner çalışmalarını 'soyutlama'dan daha çok 'çıkartım' ile gerçekleştirmiştir: Turner renk ve yağmur, sis ve buhar gibi ışığın etkilerini basit bir şekilde elde etmek için katı öğeleri (nesnelere) resminden çıkarmıştır. (Meslay, 2005, s. 125-126)

Caspar David Friedrich, tıpkı Empresyonistler gibi günün farklı zamanlarında, değişen havanın izlenimlerini resmetmiştir. Friedrich bu izlemelerini *Morning* (Sabah, 1820-1821), *Midday* (Öğle Vakti, 1822), *Afternoon* (Öğleden Sonra, 1822), *Evening* (Akşam, 1820-1821) adlı resimlerinde ortaya koymuştur. (Şekil 5.22) (Şekil 5.23) (Şekil 5.24) (Şekil 5.25)



Şekil 5.22: Caspar David Friedrich, Sabah, 1820-1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 22 × 30.5 cm, Lower Saxony State Müzesi, Hanover. (Wolf, 2015)



Şekil 5.23: Caspar David Friedrich, Öğle Vakti, 1822, Tuval üzerine Yağlıboya, Lower Saxony State Müzesi, Hanover. (Wolf, 2015)

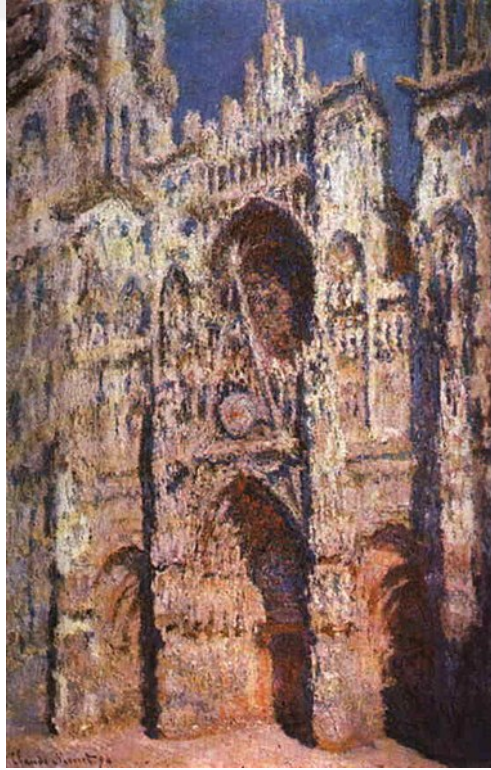


Şekil 5.24: Caspar David Friedrich, Öğleden Sonra, 1822, Tuval üzerine Yağlıboya, 22 × 31 cm, Lower Saxony State Müzesi, Hanover. (Wolf, 2015)

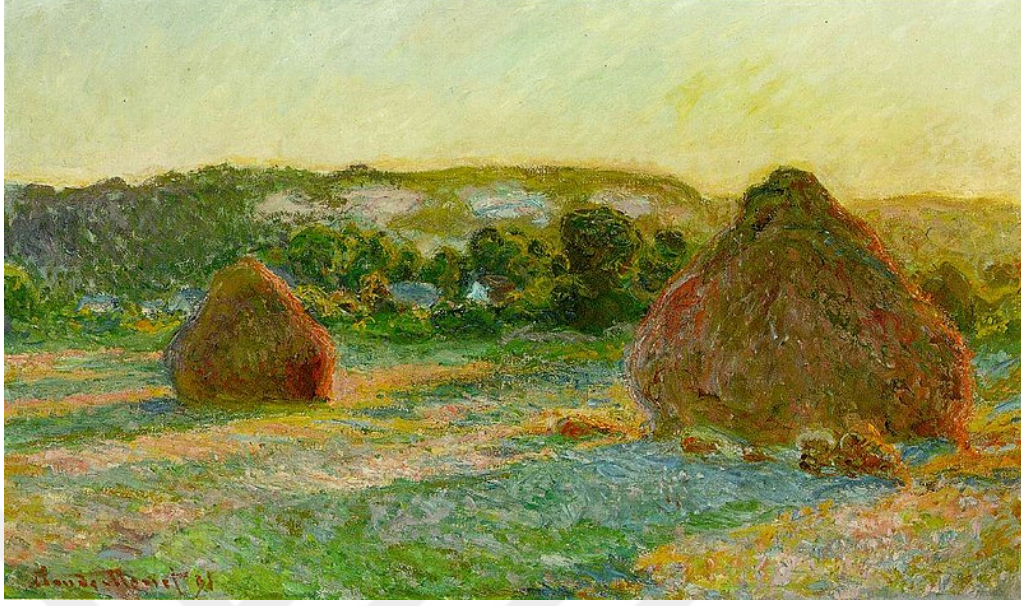


Şekil 5.25: Caspar David Friedrich, Akşam, 1820-1821, Tuval üzerine Yağlıboya, 22 × 30.5 cm, Lower Saxony State Müzesi, Hanover. (Wolf, 2015)

Friedrich'in manzara resimleri hayal gücünün ve deneyimlerinin ürünüdür. Friedrich'in doğanın farklı zamanlarındaki izlenimlerini resme aktarmasıyla Claude Monet'nin (1840-1926) *Rouen Cathedral*'i serisi (Rouen Katedrali, 1892-1893) arasında paralellik kurmak mümkündür. (Şekil 5.26) Claude Monet, tıpkı Friedrich gibi, *Rouen Cathedral*'nin günün farklı zamanlarında aldığı değişimi konu alan bir seri yapmıştır. Monet'nin *Rouen Cathedral* serisinden önce yaptığı *Haystack in the Sun* (Saman Yığınları, 1890-91 serisi de buna dahil edilebilir. (Şekil 5.27) Monet, tıpkı *Rouen Cathedral* serisinde olduğu gibi, bu resminde de saman yığınlarını günün farklı ışık ve atmosfer etkileri altında incelemiştir. Wassily Kandinsky'nin (1866-1944) tanımıyla '*Haystack in the Sun*, soyut resmin öncüsüdür.' Christoph Asendorf, Monet'nin çalışmasının spesifik bir konuya ve biçimsel metodlara odaklandığını söylemiştir. Asendorf'a göre Monet, büyük şehirdeki modern hayatın ressamıdır. Aynı zamanda, ülkedeki olayların ve doğanın ressamıdır. Asendorf, bu nedenle Monet'nin motiflerinin kaynağının kendinden geldiğini söylemiştir. Esas önemli olanın, Monet'nin olayları resmetme tarzı olduğunu ifade etmiştir. (Asendorf, 2015, 207)



Şekil 5.26: Claude Monet, Rouen Katedrali, 1894, Tuval üzerine Yağlıboya, 107 × 73.5 cm, Musee d'Orsay, Paris. (Asendorf, 2015)



Şekil 5.27: Claude Monet, Saman Yığınları, 1897, Tuval üzerine Yağlıboya, 60 × 100 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago. (Asendorf, 2015)

Christoph Asendorf, bu tarz resim biçiminde atmosferik olguların dönüşümünün ve görünümünün ve bulutların tasvirinin son derece önemli olduğu ifade etmiştir. John Ruskin *Modern Painters 3* kitabında, bulutluluğu modern resmin ayırt edici özelliği olarak tanımlamıştır. Bu durum da Ruskin nazarında modern resmi, erken dönem resimlerinden ayıran dönüm noktasıdır. Ruskin'e göre insan, zevki Ortaçağ'ın tutarlılığında, onun açıklığında ve 'aydınlığında' buluyorken; öte yandan karanlıkta coşmayı, değişkenlikte zafer elde etmeyi de beklemektedir. Asendorf'un makalesinde belirttiği üzere, Ruskin kendi döneminin modern resmini soyut olmakla eleştirir ve ortaçağın tutarlılığıyla mukayese eder. (Asendorf, 2015, 207) Ancak William Turner da, Monet de ve onlardan sonra gelmiş olan 'modern' ressamlar da çağın bir tanığıdır ve dönüşmekte olan dünyayı resme 'avangart' bir yöntemle taşımışlardır. William Turner ve Caspar David Friedrich'in ve Claude Monet'nin resimlerinde görülmeye başlayan duman, hız, bulutlar, makineler ve devinim kuşkusuz modern resmin doğal seleksiyonudur. Resmin bir anlamda geçirmek durumunda olduğu zorunlu bir evrimdir.

Christoph Asendorf'un ifadesiyle, suyun ve bulutların hareketliliği ve akıcılığı, artık statik olmayan bir dünya kavramının işaretleridir. (Asendorf, 2015, 207) Artık son derece dinamik, hareket halinde olan bir dünya söz konusudur. Kalabalıklar akış

halindedir. Tıpkı Monet'nin *The Boulevard des Capucines* (Capucines Bulvarı) tablosunda olduğu gibi. (Şekil 5.28)



Şekil 5.28: Claude Monet, Capucines Bulvarı, 1873-1874, Tuval üzerine Yağlıboya, 80.3 × 60.3 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. (Asendorf, 2015)

Caspar David Friedrich, özellikle *The Cross in the Mountains* ve *Monk by the Sea* resimleri üzerinden sanat-hayat ilişkisini kurmak gayet mümkündür. Hemen hemen çoğu Romantik yazarın ya da düşünürün belirttiği üzere; -ki bu tez dahilinde Friedrich Schlegel'in kendi metinlerinde ve özellikle Hegel'in 'sanatın ölümü' metninde değinilen, 'Romantizm'in gündelik hayata yönelmesi- F. Beiser'in deyimiyile 'sanat ile hayat arasındaki bariyerleri yıkma' çabası, Caspar David Friedrich'in resim yaklaşımında da görülebilir. İnsanın, doğanın ve insan elinden çıkan -insan yapımı- şeylerin sanatın içine eklenmesi söz konusudur. C. D. Friedrich bunu dini olanı, dini olmayan ile entegre ederek gerçekleştirmiştir. Rosenblum, Caspar David Friedrich'in bu türden bir sanatsal

yaklaşımını; ‘erken Hıristiyan sanatı ikonografisini değiştirmeye yönelik bir arzu’ olarak yorumlamıştır. (Rosenblum, 1977, s. 26) Böyle bir yaklaşım, sanatın sekülerleşmesi adına son derece önemli olmuştur.

Eric Hobsbawm, *Sanayi ve İmparatorluk* kitabında, 19. yüzyılda İngiltere’nin tam anlamıyla sanayileşmiş bir ülke olduğuna ve bunu geleneksel yöntemlerle gerçekleştiren Birmingham’da değil, üretimini teknolojinin de yardımını kullanan Manchester’da gerçekleştiğini vurgulamıştır. İngiltere bu dönemde Hobsbawm’ın da ifadesiyle çok sayıda işçi göçü yaşamıştır. Bunun temel sebebi ekonomik ve toplumsal çalkantılar olmuştur. (Hobsbawm, 2000, s. 32) William Rodner, 19. yüzyılda İngiltere’de yaşanan ani nüfus artışıyla W. Turner’ın sanat anlayışı arasında bir okuma yapmıştır. Rodner 1851’de nüfus patlaması yaşandığına, Britanyalıların genelinin artık kırdan yaşamadığına, kent nüfusunun kırsal nüfusu aştığına değinmiştir. Şehirlerdeki nüfus 100,000’in üzerindedir, bu rakam Avrupa’nın herhangi bir şehrindeki nüfustan çok daha fazlasına tekabül etmektedir. (Rodner, 1988, s. 6)

Endüstriyel Devrim’e tepkiler de olmuştur. Hava kirliliği, koku, gürültü vb. genel eleştiriler arasındadır. Charles Dickens, Friedrich Engels, Thomas Carlyle gibi yazarların da yer aldığı eleştirilerde, eleştirmenlerin genel düşüncesi endüstriyel faaliyetlerin doğanın bütünlüğüne zarar verdiği ve çoğunlukla doğal yerleri tahrip ettiği üzerine olmuştur. Ancak Rodner’in ifadesiyle, pratik ve yararlı teknolojik gelişmeler takdir edilmeye başlandığında, eleştirilerin sesi de kesilmiştir. Değişime direnenlere rağmen, İngiltere değişimleri kabul etmiş görünmektedir. (Rodner, 1988, s. 8-9) Percy Shelley (1792-1822) ise dönemin Londra’sını şöyle betimlemiştir: ‘Bir kenttir cehennem, Londra’ya çok benzeyen, Kalabalık ve dumanla dolu bir kent.’ (Benjamin, 2008, s. 154)

Buhar’ 19. yüzyılın ilk yarısındaki bilimsel buluşlarından biridir. ‘Buhar’ teması, William Turner’ın resimlerine eklenmiş durumdadır. *Snow Storm -Steam-Boat off a Harbour’s Mouth-* (Kar Fırtınası-Buhar Gemisi, 1842), *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway* (Yağmur, Buhar, Hız- Büyük Batı Demiryolu, 1844) resimlerinde ‘buhar’ın önemini vurgulamıştır.¹³ (Rodner, 1988, s. 7) (Şekil 5.29) (Şekil

¹³ Rodner’in ifadesiyle Britanya 1850 itibarıyla buhar gücünün dünyada en yaygın kullanıcısıdır. Öte yandan Rodner’a göre W. Turner, tıpkı çağdaşları, gibi endüstrinin yükselişinin Romantizm’in önemli bir

5.30) William Turner, endüstrileşmekte olan bir ülkenin yaşadığı dönüşümün imgesini yaratırken bunu *Romantik* duygularla yapmıştır. Ancak Rodner William Turner ve diğer Romantiklerde görülen, doğanın üstünlüğüne olan inancın, makineleşmenin varlığını ortadan kaldırmadığını söyler. Tüm bunlara rağmen Turner, Rodner nazarında endüstriyi Romantik bir bakış açısıyla ilahlaştırmıştır. Doğanın ışığı ve atmosfer ortasındaki ‘buhar’ı resmetmiştir. Hatta, doğanın egemenliği altındaki bir endüstriyi gözler önüne sermiştir. Rodner, makinenin gücünün insanı doğayla etkileşim içerisine soktuğunu; ve bu zamansızlık ve ‘yeni’ güç arasındaki etkileşimin de Turner’ın hoşuna gittiğini söylemiştir. (Rodner, 1988, s. 13)



Şekil 5.29: William Turner, Kar Fırtınası-Buhar Gemisi, 1842, Tuval üzerine Yağlıboya, 91 cm x 122 cm, Tate Britain, London. (Rodner, 1988).

yönü olan doğayla girilen yoğun bir ilişkiye karşı olduğunu düşünmüştür. Ayrıntılı bilgi için bakınız: William S. RODNER, **J. M. W. Turner, Romantic Painter of the Industrial Revolution**, s. 7



Şekil 5.30: William Turner, Yağmur, Buhar, Hız- Büyük Batı Demiryolu, 1844, Tuval üzerine Yağlıboya, 91 × 121.8 cm, National Galeri, London (Rodner, 1988).

Öte yandan Rodner, William Turner'ın Londra'nın Thames bölgesiyle olan yoğun münasebeti sonucunda *Rain, Steam and Speed* adlı resmin doğdunu söylemiştir. *Rain, Steam and Speed* resmi, tren yollarının erken 19. yüzyıl hayatında merkezi bir konumda olduğunu vurgular niteliktedir. Turner'ın bu resminde yer alan tren, İngiltere kırsal bölgesini adeta ikiye yararak geçmektedir. Tren, mühendis Isambard Kingdom Brunel'in (1806-1859) inşa ettiği *Maidenhead* köprüsü üzerinden *River Thames*'ı geçer. Turner'ın sıklıkla kullandığı 'girdap' kompozisyonu bu resim için de geçerlidir. Rodner'in ifadesiyle gökyüzü, altın ve beyaz girdaplarla boyanmıştır. Aynı zamanda bu girdaplar, tren vagonlarının arkasında ve üzerinde dikey çizgiler oluşturmaktadır. Ayrıca bu türden bir yaklaşım, trenin vagonlarını neredeyse görünmez hale getirmiştir. 1844 Royal Akademi'de sergilenen bu resim, Turner'ın olgunluk döneminin bir ürünüdür. 1844 yılında *Art-Union*'da bir eleştirmenin yaptığı yoruma göre: 'Turner, uzun süredir formların dünyasını terk etmiştir.' (Rodner, 1988, s. 140) Rodner'e göre resimde yer alan çizgiler, viyadüğün eşit derece düz duvarlarıyla yansıtılmıştır ve tren vagonlarının uzun dikdörtgenleriyle gözü sonsuzluğa, belirsizliğe ve uzaklara çekmektedir. Öte yandan Rodner, demiryolu hattını tuval üzerinde iki noktada tanımlamanın, dikkati demir ve makine

elemenlerinde ve resmin adından da anlaşıldığı gibi ‘hız’ üzerinde yoğunlaştırdığını söylemiştir. ‘Göz, renk vasıtasıyla gelmekte olan trene odaklanır. ...göz karanlık makineye döner.’ Dolayısıyla Turner bu resminde siyah ile aydınlık arasında bir kontrast kurmuştur. Siyah, teknolojinin etkilerini göstermektedir. Bu kömürle çalışan bir makinenin yaptığı bir etkidir. Rodner, Turner’ın endüstrinin *Romantik* görünümünü ilahlaştırdığına inanmıştır. (Rodner, 1988, s. 141)

‘Buhar teması’ Turner sonrası ressamlar üzerinde de etkili olmuştur. *Rain, Steam and Speed* resminde yer alan trenin kendi buharıyla belli belirsiz hala gelmesi, diğer bir deyişle silinmesi, Claude Monet’nin *Saint-Lazare Station* (1877) resimlerinde de görülür. (Şekil 5.31) Christoph Asendorf, *Fluid World* makalesinde C. Monet’nin *Saint-Lazare Station* (Saint-Lazare İstasyonu) resmi için, temsil ve motif arasındaki spesifik bir ilişki hakkında çıkarım yapmanın mümkün olabileceğini söylemiştir. Asendorf, ‘Monet burada bir istasyon mu resmediyor? Yoksa istasyon, devinim ve değişime olan yoğun bir ilgilinin aracı mıdır?’ der. Theodore Reff’e göre ise ‘insanların, makinelerin, dumanın ve atmosferin dinamik akışının yeniden üretilebilir olması Monet’nin kavramının özüdür..’ (Asendorf, 2015, 207)



Şekil 5.31: Claude Monet, Saint-Lazare İstasyonu, 1877, Tuval üzerine Yağlıboya, 81.9 × 101 cm, Fogg Müzesi, Massachusetts. (Asendorf, 2015)

William Turner, bir flaneur gözüyle yaşadığı çağın endüstriyel dönüşümünü, Romantik bakış açısıyla ele almıştır. Rodner, Turner'ın *Rain, Steam and Speed* resmindeki konu seçiminin yalnızca zamanın moduna uymasında değil, aynı zamanda insan koşulları üzerindeki temel hakikatleri desteklemek adına modern teknolojinin kullanımının sanatsal programını tamamlamıştır. Rodner'e göre Turner demiryollarını tasvir eden ilk ressam olmamasına rağmen, onun yaklaşımı böylesine bir konuyu çekinmeden kamusal bir yoldan betimlemiş olması daha önce görülmemiş bir şeydir. (Rodner, 1988, s. 142) Rodner'in ifadesiyle, Turner'ın *Rain, Steam and Speed* resminden önce, tren yolları endüstrileşmenin önde gelen manifestosu olmuştur. Tren yolları, erken dönemde (1800'lerin başı) yalnızca kısa mesafeye kömür taşımıştır. İlk kez amaca uygun tren 1825'te yalnızca Stockton'dan Darlington'a; 5 yıl sonra ise daha amacına uygun olarak Manchester ve Liverpool'a sefer yapmıştır. Turner'ın resmi görüldüğünde ise, tren yolları her yerde yaygınlaşmıştır. (Rodner, 1988, s. 143-144) Rodner'e göre Turner, çağdaş tanıkların duygusal tepkilerini akla getiren ateşle parlayan bir lokomotif resmetmiştir. (Rodner, 1988, s. 144)

Rain, Steam and Speed'de görülen makinenin, demirin, endüstrinin ve ateşin izlerine bir *The Hero of a Hundred Fights* (Yüz Dövüşün Kahramanı, 1800-1810, reworked 1847) tablosunda rastlanır. (Şekil 5.32) Turner bu tabloda bir döküm atölyesini resmetmiştir. Döküm atölyesinin sıcaklığı, kırmızı renkle verilmiştir. Rodner'e göre Turner 'maddenin, ateş tarafından dönüştürüldüğünü görmektedir.' (Rodner, 1988, s. 145)



Şekil 5.32: William Turner, Yüz Dövüşün Kahramanı, 1800-1810, Tuval üzerine Yağlıboya, 90.8 x 121.3 cm, Tate, Londra. (Rodner, 1988).

Modernizm ile birlikte *fragman estetiğinden* söz edilmeye başlanmıştır. Fragmanlar esasen Friedrich Schlegel'in *Athenaeum*'daki yazılarında görülmüştür. Daha sonra özellikle Charles Baudelaire (*Paris Sıkıntısı*) ve Walter Benjamin'in metinlerinde kullanılmıştır. Teodor W. Adorno'ya (1903-1969) göre, 'fragman estetiği' toplumsal bir olgunun, uzmanlaşmış, parçalı bir iş bölümünün göstergesidir. Adorno için Wagner'in besteleri de fragmanlardan oluşmaktadır. (Baudelaire, 2003, s. 48)

Fragman estetiği düz yazının yanı sıra, 19. ve 20. yüzyılda plastik sanatlar alanında da görülmektedir. Artık form akademik olarak ele alınan klasik *peinture* olmaktan çıkmaya başlamıştır. 19. yüzyılın Romantik ressamalarda görülen bu değişim, 20. yüzyıl sanatına/sanatçılarına da sirayet etmiştir. Kuşkusuz Caspar David Friedrich, William Turner, William Blake, Eugene Delacroix vb. Romantik ressamların 20. yüzyıl sanatçıları üzerinde dönüştürücü etkisi olmuştur. Edouard Manet (1832-1883), belki de bu anlamdaki ilk uğrak olabilir. Manet formların 2 boyutlu resim yüzeyinde erimesine ve hacimselliğini yitirmesine örnek teşkil eder. Resim, Romantik ressamlarla birlikte seyircide bir 'şok etkisi' yaratmaya başlamış, bu Manet'de devam etmiş, Dadaizm'de ise artık bir manifesto halini almıştır.

Manet *Olympia* (1863) adlı tablosu sergilendiğinde, Caspar David Friedrich'in *Cross in the Mountains* resminde olduğu gibi, hatta daha bile fazla eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştiriler, resmin tekniğinin 'kabalığı', formlar ve oranlardaki bozulmaların yanı sıra, Manet'nin ünlü Rönesans sanatçısı Tiziano'nun *Venüs* adlı tablosundaki Venüs'ün yerine, 'Paris'in gözde bir fahişesini yerleştirmesinden kaynaklanmıştır. Charles Baudelaire'e göre Manet, bir anlamda Rönesans *peinture*'ünü fahişeleştirmiştir. (Baudelaire, 2003, s. 48) Bu modern resmin harbecisi olabileceği gibi, aynı zamanda geleneksel resim anlayışına da bir saldırı olarak okunabilir. Manet'nin *Olympia* tablosunda, çıplak bir kadın uzanmakta ve izleyiciye doğrudan bakmaktadır. (Şekil 5.33) Yanında siyah bir kadın, elinde çiçek tutmakta, sağda ise siyah bir kedi yer almaktadır. John Berger, Manet'nin *Olympia*'daki kadın figürünü geleneksel olan kadın imgesi yerine koymasını bir başkaldırı olarak okumuştur. (Berger, 1986, s. 63) Aynı çıplaklık ve izleyiciye utanmadan doğrudan yapılan bakış, Romantik ressam Francisco Goya'nın (1746-1828) *Çıplak Maya* (1797-1800) resminde de görülür. Benzer tepkiler Goya'nın *Maya* resmi için de olmuş, Goya resminden dolayı engizisyon mahkemesinde yargılanmıştır. (Şekil

5.34) Stephen F. Eisenman *Nineteenth Century Art a Critical History* kitabında, *Olympia* resminin içerik ve kompozisyon bakımından uyumsuz olduğunu söylemiştir. Salonda sergilenen akademik tarzda yapılmış bir resmin cilalanmış yapısı *Olympia*'da yoktur. Eisenman nazarında *Olympia*, son derece kaba bir görünüm sergilemektedir. Figürün göğüslerinde, omuzlarında, belinde ve kalçasında oransızlık hakimdir. Eisenman'ın deyimiyle Manet, figürleri akademik anlamda modellemeyi reddederek ve ustaca kullandığı ışık gölgeler ile primitif ve çocuk resminde (sanatında) bulunan düzlük ve kabalığı ortaya çıkarmıştır. T. J. Clark ise *Olympia*'dan şöyle söz eder: 'kirli elli, kırışık ayaklı kurtizanın vücudu, morgda gösterilen bir kadavranın rengine sahiptir. Kömürle çizilmiş konturlar, yeşilimsi ve kan çanağı gözler halkı tahrik etmektedir.' (Eisenman, 1994, s. 354) Eisenman'a göre Manet, kabul edilmiş ırk ve cinsiyet fikirlerini reddetmesi ve çıplak janrını yıkması nedeniyle eleştirmenlerin ve burjuva çevresinin tepkisini çekmiştir. *Olympia* esasında dönemin önde gelen, tanınmış bir kurtizanı değildir. Yalnızca iş gücüne sahip (seks işçisi) bir proleterdir. Hatta, eleştirmenler *Olympia* için insan-dışı (subhuman): bir tür dişi goril... yataktaki maymun(lar), işçi sınıfından bir ceset olarak yazmışlardır. (Eisenman, 1994, ss. 354-355) Tepkilerin aşırılığı ve Manet'nin resme yaklaşımından, sanat yoluyla cinsiyet ve sınıf ayrımı gibi kalıplaşmış normları yıkmaya çalıştığı anlaşılmaktadır.



Şekil 5.33: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Tuval üzerine Yağlıboya, 1,300 mm x 1,900 mm, Musee d'Orsay, Paris. (Eisenman, 1994).



Şekil 5.34: Francisco Goya, Çıplak Maya, 1795-1800, Tuval üzerine Yağlıboya, 98 x 191 cm, Prado Müzesi, Madrid. (Symmons, 1998).

Paul Cezanne (1839-1906) ise Manet'nin *Olympia*'sını bir adım ileri taşımış, *Modern Olympia* (1874) adlı tablosunda, kendini resme dahil etmiştir. (Şekil 5.35) Baudelaire bu türden bir yaklaşımın modernist bir ironi olduğunu söylemiştir. (Baudelaire, 2003, s. 55) Böylece Manet de, Cezanne da Tiziano ve onun Venüs'üne atfedilen kutsallığı yıkmaya çalışmış; F. Beiser'in deyimiyle 'sanat ile hayat arasındaki bariyerleri' kaldırmayı amaçlamıştır.



Şekil 5.35: Paul Cezanne, Modern Olympia, 1874, Tuval üzerine Yağlıboya, 46 x 56 cm, Musee d'Orsay, Paris. (Baudelaire, 2003)

5.1. Romantik Hayal Gücü ve Sürrealizm İlişkisi

Michael Löwy ve Robert Sayre *İsyan ve Melankoli* kitabında, Romantizm'in gerçeküstücülük ile olan münasebetiyle ilgili olarak şöyle söylemişlerdir: 'Gerçekten de Romantik ya da 'yeni' Romantik birçok eser, kasıtlı olarak gerçekçi değildir; fantastik, sembolist, daha ileriki dönemde de gerçeküstüdür.' (Löwy ve Sayre, 2016, s. 24) Onlara göre, Romantizm'in gerçekliğe olan bu yaklaşımı, toplumsallığı dışladığı anlamına gelmez; aksine, hayali, ütopyayı, olağanüstü bir evreni yaratmak ve modern dünyanın gri, monoton, incelikten uzak gayri insani gerçiliğini bir tepki olarak sunmaktır. Bu doğrultuda ortaya koydukları kavram ise *eleştirel gerçekdışılık*'tır. Bu kavramın izleri Novalis, E.T.A. Hoffmann, sonraki dönemde ise Charles Fourier, Moses Hess ve William Morris gibi ütopyacı ve devrimci yazarlarda da görülmüştür. (Löwy ve Sayre, 2016, s. 25)

E. T. A. Hoffman ve Ludwig Tieck gibi Alman Romantik yazarlar, gerçeküstücü imgelere kendi yazınsal çalışmalarında önem vermişlerdir. Huch Honour, delilik ile akıl arasındaki ince bir çizginin E. T. A. Hofmann'ın çalışmarında önemli bir yeri olduğunu vurgulamıştır. Honour'a göre Hofmann'ın karakterleri genellikle müzisyenler ve sanatçılardan meydana gelmiştir. (Honour, 1979, s. 274) E. T. A. Hoffman'ın yazmış olduğu öykülerde, bir nesne herhangi bir anda kendisi dışında bir şeye dönüşebilir. Hoffman'ın *Altın Saksı* öyküsündeki ünlü Anselmus karakterinin başından geçen olaylar bu açıdan önemlidir. Anselmus Kreuz Kilisesi önündekeyken tutmaya çalıştığı kapı tokmağının bir anda yok olup bir sırtmaya dönüşmesi, ardından kilise çanı kordonunun bir boğa yılanına dönüşüp Anselmus'u sıkıca sarması ve hiçbir şey olmamış gibi bir anda kendini Rektör Yardımcısı Paulmann'ın odasındaki yatakta yatar vaziyette bulması gibi gerçeküstü öğeler Hoffman'ın öykülerinde sıkça görülmektedir. Bunlar gerçekle hayal arasında yaratılmış kurmacalardır. Hoffman'ın yarattığı karakterler, uyuşturunun da etkisiyle bilinçdışı faaliyetini ortaya çıkarır. Bilinçdışının bu şekilde halüsinojen maddelerle uyarılması, Romantiklerden sonra sürrealistlerde de sıkça rastlanan bir durumdur.

Erken Romantik hayal gücünün resimsel düzleme yansımasına en iyi örnekler kuşkusuz Henry Fuseli (1741-1825) ve William Blake (1757-1827) gibi sanatçıların 19. yüzyılda

ortaya koymuş olduğu çalışmalarıdır. Bu iki sanatçının ortak yönü sadece bilinçdışı öğeleri resim düzlemine taşımaları değil, aynı zamanda hem ressam hem de şair olmalarıdır. Bu anlamda Romantizm'in *Gesamtkunstwerk* idesi, şair-ressam bünyesinde vuku bulmuş olur. Henry Fuseli yazar ve öğrenci olarak 'Storm and Stress' grubunun liderleriyle iletişim halinde olmuş ve Almaya'daki zamanlarında Herder ile tanışmıştır. (Vaughan, 1978, s. 48) Rosenblum *19. Yüzyıl Sanatı* kitabında Fuseli'den, akıldışı olanı araştıran öncü ressamlardan biri olarak söz etmiştir. (Rosenblum, 2005, s. 48)

Henry Fuseli'nin *The Nightmare* (Karabasan) adlı tablosu kabus, düş, rüya, dehşet vb. olayların resimsel düzlemdeki ifadesine verilebilecek en iyi örnektir. Rosenblum'a göre İsviçre doğumlu ressam Fuseli, 1779 yılında Anakara'dan Londra'ya döndüğünde, düşlerinde rüyaların meydana getirdiği şeylerin görünüşleriyle izleyiciyi heyecanlandırmıştır. (Rosenblum, 2005, s. 48) (Şekil 5.36) Fuseli'nin *The Nightmare* tablosu halkın önüne ilk kez çıktığında, korkunun ikonu olmuştur. (Myrone, 2006, s. 43) *New Monthly Magazine*'nin 1831 yılında Fuseli hakkında yapılan eleştiride şöyle denmiştir: 'bulanık rüyalar gibi görünen hayali ve muğlak imgeleri bize gerçek ve görünür kılan oydu.' (Myrone, 2006, s. 43) William Vaughan bu türden bir eleştirinin Fuseli'nin *The Nightmare* tablosu sonucu ortaya çıktığını söylemiştir. Vaughan, resim ilk kez 1781 yılında Royal Akademi'de sergilendiğinde, resmin konusunun son derece ilginç olduğuna ve daha sonraki çalışmalarda bu konunun çok fazla kullanıldığına vurgu yapmıştır. (Vaughan, 1978, s. 49) Öte yandan Vaughan resmin retorliğini, rüya ve uykuyla ilişkili bilinçdışı bir dürtünün ortaya çıkmasıyla ilişkilendirmiştir. Nicholas Powell'a göre Fuseli, bir rüyayı tasvir etmemiş, aksine bir karabasan anında deneyimlenmiş baskı ve dehşet duygularını mümkün olduğunca çabuk resmetmiştir. (Vaughan, 1978, s. 50) Bu açıdan Fuseli, tıpkı William Turner ve Caspar David Friedrich'in çalışmalarında görülen 'deneyimi resmetme' işini gerçekleştirmiştir. Ayrıca Vaughan'a göre Fuseli, bu çalışmasında irrasyonel olandan ziyade erotizmle ilgilenmiştir. Fuseli, *The Nightmare* için tıbbi bir düşünceden faydalanmıştır. Dr. John Bond'un 1753 yılında belirttiği, genç kızlarda sıklıkla görülen karabasanların regl sancuları sonucunda ortaya çıktığı fikri Fuseli'yi etkilemiştir. Bu türden rüyalar genellikle cinsel istismarla ilişkilidir ve şeytanla kurulan ilişkiye dair dedikoduları doğurur. Resimde ise sırtüstü uzanan figürün göğsüne iblis tarafından şiddetli bir baskı yapıldığı görülmektedir. Vaughan'a göre bu türden bir

istismar ya da saldırı, bazen ateşli bir at formunda tasvir edilmektedir. Bununla beraber, bu durum genellikle erkek mağdurlarla da ilişkili olarak görülmektedir. Vaughan Fuse-
li'nin bu resiminde, at ile yaygın erkeklik arasında bir ilişkiyi resmettiğini söylemiştir. Resimdeki at figürü, dumanlar içerisindeki kafasını perdenin arasından çıkarır; Vaughan'ın deyimiyle bu tarz bir yaklaşım ise tecavüze işaret etmektedir. (Vaughan, 1978, s. 50)



Şekil 5.36: Henry Fuseli, Karabasan, 1781, Tuval üzerine Yağlıboya, 101.6 × 127 cm, Detroit Sanatlar Enstitüsü, Detroit. (Vaughan, 1978)

Ressam Benjamin Robert Haydon'a (1786-1846) göre Fuseli, *The Nightmare* resmiyle 'kanlı' bir şöhret kazanmıştır. (Carter, 2014, s. 14) Fuseli'nin, kabuslarla dolu rüyaları ortaya çıkarmak için çığ et (domuz) yediği söylenmiştir. (Carter, 2014, s. 15) Fuseli, *Lectures on Painting* adlı kitabında rüyalar hakkında şöyle söylemiştir: 'rüyalar, sanatın keşfedilmiş bölgelerinde biridir, ve duygunun kişileştirmesi olarak adlandırılabilir şeydir.' (Myrone, 2006, s. 13) Christopher Frayling'e göre Fuseli düşlerden, rüyalardan, rol-yapmadan (play-acting) süper kahramanlardan etkilendiğinden daha çok etkilenmiştir. (Myrone, 2006, s. 13)

Christopher Frayling *Fuseli's The Nightmare: Somewhere between the Sublime and the Ridiculous* makalesinde, eleştirmenlerin eski ahitten, Truva savaşçılarından, Rönesans

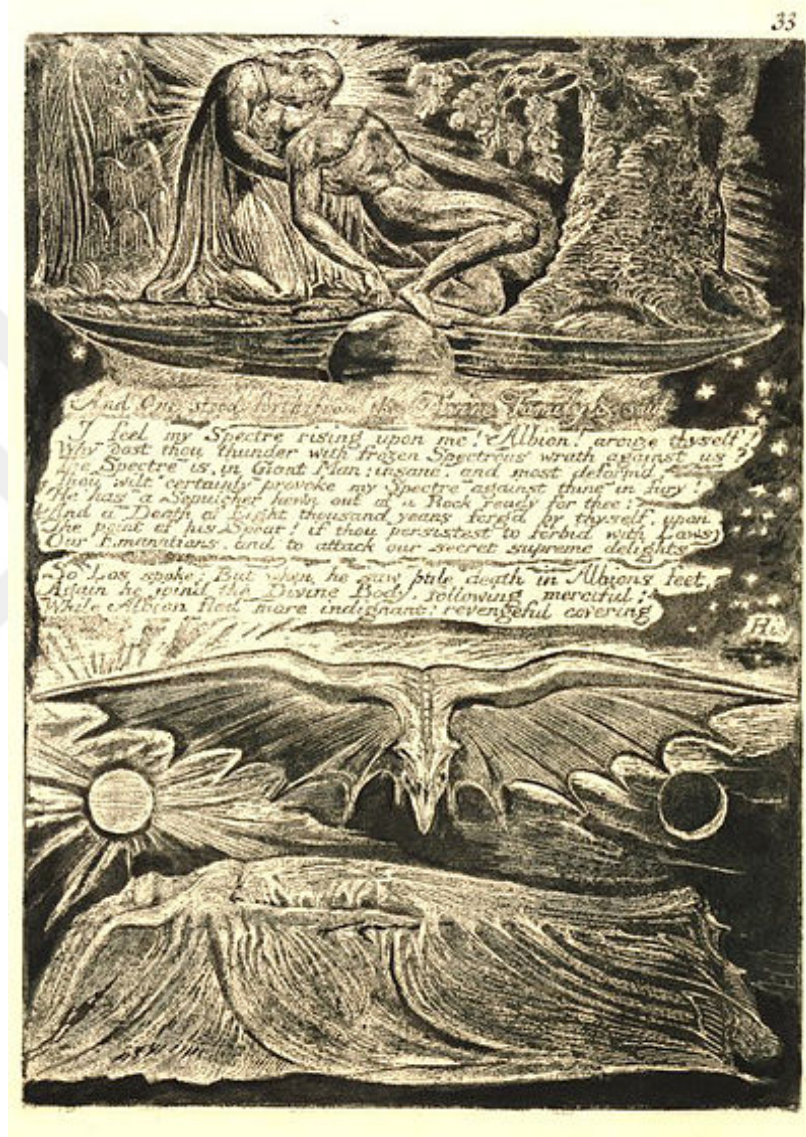
sanatçılarında ya da Shakespeare oyunlarındaki krallardan kaynaklanan rüya temalı resimlere alışık olduğunu, ancak Fuseli'nin *The Nightmare*'nin modern döneme ait yeni bir şeyi başlattığını söylemiştir. (Myrone, 2006, s. 11) Bu görüş, Fuseli'nin gerçeğe ait bir kadın figürünü rüyaların tetiklediği bilinçdışı öğelerle birlikte almasından gelmektedir. Kadın figürü ne bir kahraman ne de eski ahitten alınmış kutsal bir figürdür. Hatta, resimdeki kadın figürünün Fuseli'nin platonik aşkı Anna Landolt olabileceği söylenmiştir. (Myrone, 2006, s. 45) Christopher Frayling'e göre bu türden bir yaklaşım, resmin kişisel terimlerle okunmasına izin vermektedir. Böylece resim bir tür seksüel intikam sahnesine dönüşmüştür. Kadının üzerinde bulunan ve baskı yaratan iblis figürü, Fuseli'nin kendisini temsil etmektedir.

Christopher Frayling, Fuseli'nin *The Nightmare*'i ile Mary Shelley'in *Frankenstein*'i arasında bir ilişki olduğunu vurgulamıştır. Christopher Frayling, Shelley'in *Frankenstein*'nin *The Nightmare*'in bir röprodüksiyonu olarak okunabileceğini söylemiştir. Frayling, Shelley'in *Frankenstein*'ni yazmadan evvel, *The Nightmare*'i kesinlikle bildiğini ifade etmiştir. Mary Shelley'in kocası Percy Shelley (1792-1851) ise *The Nightmare* adında bir korku hikayesi yazmış ve kitabın illüstrasyonlarını Fuseli'nin yapmasını arzu etmiştir. Percy Shelley yazdığı hikayenin altına *Ghasta* adını verdiği Gotik bir şiir de eklemiştir:

'sonunda geldi gece, ah! korkunç vakit,
Ah! dondurucu vakit uyandırır ölüyü
Alçalan bulutları sürdüğünde iblisler
Yatağında oturmuştu hayalet.' (Myrone, 2006, s. 45-46)

William Blake yazdığı *Jerusalem* şiirinin illüstrasyonunu (*plate 33*) Fuseli'nin *The Nightmare* resminden yola çıkarak yapmıştır. (Şekil 5.37) Christopher Frayling'e göre Blake'in bu çalışması, onun öznel mitolojik imgeleminin resim düzlemine yansımadır. (Myrone, 2006, s. 50) Resim, Blake tarafından iki bölüme ayrılmıştır. Üst kısım, İngiltere'nin ruhunun *Blake vari* kişileştirilmesi olan Albion'u gösterir. Albion, palmye (İsa'nın zaferini sembolize eden) ve meşe ağacı (çarmığa gerilmeyi sembolize eden) arasındaki İsa'nın kollarına düşmektedir. Alt kısımdaki sahnede ise düz bir zeminde uzanan Jerusalem'in kadın figürü gösterilmektedir. Kadın figürün üzerinde yer alan metinle de hissettirilen '*Spectre*' (yarasa) figürü, Fuseli'nin iblisini anımsatır. (Myrone,

2006, s. 50) Ayrıca William Blake'in resim ile metni bir arada kullanması da son derece önemlidir.



Şekil 5.37: William Blake, Levha 33 Jerusalem, 1804-1821, Kabartma Gravür, British Museum, Londra. (Myrone, 2006).

William Blake'in *The Ghost of a Flea* (Pirenin Hayaleti, 1819-20) resmi de tıpkı Fuse-
li'nin *The Nightmare* eseri gibi bilinçdışı öğeleri içermektedir. (Şekil 5.38) Blake *The
Ghost of a Flea* resminde mit, folklor ve kişisel bir mitoloji kullanmıştır. Martin My-
rone'nin ifadesiyle, her iki resim de (*The Head of The Ghost of a Flea*) Gotik

ikonografiyi, özellikle de vampirizm mitini barındırmaktadır. (Myrone, 2006, s. 208) Blake'in işindeki yaratık, yok edici olarak vebanın kişileştirilmesi olarak ele alınmıştır. Martin Myrone'a göre Blake'in yarattığı, Fuseli'nin korku iblisinin anlılarını taşır. (Myrone, 2006, s. 209)



Şekil 5.38: William Blake, Pirenin Hayaleti, 1819-1820, Pano üzerine Tempera, 21.5 × 16 cm, Tate Britain, Londra. (Myrone, 2006)

Henry Fuseli'nin *The Nightmare* tablosundan sonra da, bilinçdışı güçleri ortaya koymaya devam etmiştir. Bunu da Shakespeare, Homer ve Dante gibi yazarların sözlerinden aldığı ilhamla yapmıştır. *A Midsummer Night's Dream* (Bir Yaz Ortası Gece Rüyası) resmi bunlardan biridir. (Şekil 5.39) Rosenblum'un ifadesiyle izleyici, Titania'nın kontrolünde yerçekimine meydan okuyan bir dünyaya yükselir. Rosenblum'a göre Fuseli, Shakespeare'i kaynak alıp resme daha çok kamusal öğeler vererek, seksüel hayal gücünün aşırı bölgelerini araştırır. Rosenblum'a göre, Fuseli'de aklın reddi hem resimsel hem de duygusaldır. Rosenblum, Fuseli'nin resimlerinin, bilinçdışının egemenliği adına Rönesans perspektifinden uzaklaştığını söylemiştir. Onun figürleri, şehvetli fantezilerin

'yeni' yaratıklarını yaratmak için, anatomi derslerini ihlal etmiştir. (Rosenblum, 2005, s. 48-49) Bu durum Fuseli'nin çağdaşı akademik ressam Benjamin West (1738-1820) hakkında yaptığı eleştirilerde de görülebilmektedir. Fuseli'ye göre West'in figürleri, 'her biri birbirinden türemiş başlara sahip evcil, anlamsız ve kişiliksiz kuklalardır.' Fuseli nazarında West, 'zekadan ve ruhtan yoksundur.' (Carter, 2014, s. 15) J. J. Winckelmann'ın 'soylu yalınlık ve sakin yücelik' tezi, Fuseli'ye göre edilgen, boş ve duygusuzdur. İngiltere'de çoğu sanatçı Winckelmann'ın sanat hakkındaki fikirlerini benimserken; Fuseli, Winckelmann'ın öğretilerine karşı çıkmıştır. (Carter, 2014, s. 15) Sarah Carter'a göre Winckelmann, sanatçının kopya etmesini salık verirken; Fuseli, kendi edebiyatında, sanatında ve idrakinde hayal gücünü bir ideal olarak benimsemiştir. (Carter, 2014, s. 16)



Şekil 5.39: Henry Fuseli, Bir Yaz Ortası Gece Rüyası, 1790, Tuval üzerine Yağlıboya, 2172 x 2756 mm, Tate, Londra. (Carter, 2014).

William Vaughan, Fuseli'den yaklaşık 17 yıl sonra Goya'nın benzer tarzda ele aldığı *The Sleep of Reason* (Aklın Uykusu, 1797-1799) resmini yaptığını söylemiştir. (Şekil 5.40) Fuseli'de görülen bilinçdışı tavır, Goya'nın resmi için de geçerlidir. Goya bu resminde, hiçbir tıbbi açıklamanın cevaplayamadığı düşler tarafından eziyet edilen bir

adamı göstermiştir. (Vaughan, 1978, s. 50) Goya'nın bu baskısı *Los Caprichos*'un içerisinde yer almıştır. *Los Caprichos* iki bölüme ayrılır: İlk bölümde toplumsal hastalıklar doğrudan resmedilmiştir. İkinci bölümdeki baskılar ise fantastik bir görünümde tasvir edilmiştir. Bu betimlemeler, dünyanın şeytanlarını bir karabasan olarak eski edebi tarzda tasvir etme geleneğine dayanmaktadır. Goya devler, goblinler, cadılar, baykuşlar ve yarasalar gibi gecenin garip yaratıklarını resmetmiştir. *The Sleep of Reason* resmi de bunlardan biridir. Goya bu resminde bir sanatçıyı tasvir etmiştir. Petra ten-Doesschate Chu'ya göre bu kişi ressamın kendisi de olabilir. Masanın üzerinde uyuyakalmış kişi, baykuşlar ve yarasalar tarafından saldırıya uğramaktadır.

Petra ten-Doesschate Chu ise yaşanan bu saldırının sanatçının rüyasında yaşadığı bir saldırı olabileceğini ifade etmiştir. Dünyanın şeytanları akıl uykudayken ortaya çıkmaktadır. Goya ise şöyle demiştir: 'akılın terk ettiği hayal gücü mümkün olmayan canavarlar yaratır; o tüm sanatların anası ve mucizelerin kaynağıdır.' (Chu, 2012, s. 155) Michale Löwy, *Morning Star* kitabında, dünyanın yeniden büyülenmesinin Romantik stratejiler arasında olduğunu söylemiştir. Bu da mitlerin kullanılmasıyla mümkün olabilir. Bunlar sembollerin ve alegorilerin, hayaletlerin ve şeytanların, tanrıların ve iblislerin kullanılmasıdır. Löwy aynı zamanda yeni mitlerin yaratılması durumundan da söz etmiştir. Dini özünü yitirmiş yeni bir mitoloji yaratımı dini-dışı, seküler bir görünüm kazanmaktadır. (Löwy, 2010, s. 12) Bu da Hegel'in sözünü ettiği 'yeni' sanata işaret etmektedir.



Şekil 5.40: Francisco Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratıyor, 1799, Gravür, 188.98 mm x 149.10 mm, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas City. (Vaughan, 1978)

William Blake 1810’da yazdığı metinde, ‘benim işimin doğası düşsel ve hayalidir... Bu hayal gücünün dünyası, sonsuzluğun dünyasıdır, demiştir’ (Honour, 1979, s. 289) William Blake’in akla yaklaşımı onu devre dışı bırakmak olmuştur. Aklın yerine hayal gücünü, düşü koymuştur. Hugh Honour, William Blake’in akla dair yaklaşımının onun yapmış olduğu 3 büyük renkli baskıdan okunabileceğini söylemiştir: *Hecate* (1795), *Nebuchadnezzar* (1795), *Newton* (1795). (Şekil 5.41) (Şekil 5.42) (Şekil 5.43) *Hecate* yanında tıpkı Goya’nın resimlerini anımsatan kanatlı bir yaratık, baykuş, eşek ve bir büyücülük kitabı vardır. *Nebuchadnezzar* resmi ise, *Nebuchadnezzar*’ın kambur formu Honour nazarında, Blake’in en korkunç resimlerinden biridir ve hayvansal bir şehvet uğruna akli terk eden bir adamı gösterir. (Honour, 1979, s. 289) *Newton* indirgemeci bilimin eleştirisi olarak okunabilir. Ayrıca Blake’in *Newton* resmiyle, Goya’nın 3 Mayıs resmi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. İki sanatçı da resmini sol çaprazdan başlayarak aydınlık ve karanlık taraf olmak üzere iki kısma ayırmıştır. Bu ayırım Romantizm’in sembolik diliyle paralellik gösterir. Aydınlık taraf ilerlemeyi, usu ve gücü elinde

tutan tarafı simgelerken; karanlık taraf Romantiklerin aradığı uzak geçmişe özlemi simgeler.



Şekil 5.41: William Blake, Hecate, 1795, Kağıt üzerine suluboya ile mürekkep ve kara kalem, 44 cm × 58 cm, Tate Britain. Londra. (Honour, 1979)



Şekil 5.42: William Blake, Nebuchadnezzar, 1795, Kağıt üzerine suluboya ile mürekkep ve kara kalem, 54.3 × 72.5 cm, Tate Britain. Londra. (Honour, 1979)



Şekil 5.43: William Blake, Newton, 1795, Kağıt üzerine suluboya ile mürekkep ve kara kalem, 460 x 600 mm, Tate Britain. Londra. (Honour, 1979)

Rodner'e göre, İngiliz sanatçı ve entelektüeller içgüdü ve sezgi, hatta 'hayal gücü' (imagination) ile donatılmış nesnel bir kavrayışın iç yüzünü anlamayı başarmışlardır. Bunlardan biri de William Turner'dır. Çoğu İngiliz, *hayal gücünün* Romantikler için bir varoluş bütünü olmasında hem fikirlerdir. İskoçyalı düşünür Dugald Steward (1753-1828) *Philosophical Essays* (1810) makalesinde *hayal gücü*'nü, algımızda ya da kavrama yetimizde var olmayan nesnelere temsil etme gücüne sahip olmasından dolayı yüceltmıştır. Steward'a göre *hayal gücü*, seçme ve birleştirme gücüyle, eserlerini (ya da ürünlerini) doğada bulunandan çok daha mükemmel bir biçimde verebilir. William Wordsworth'ün ifadesiyle, '*hayal gücü*, gerçekte, mutlak gücün diğer bir adıdır.' John Ruskin ise *Modern Painters* (Modern Ressamlar) kitabında, hayal gücünün 'şeylerin yüzeyinde görünenden daha esaslı bir hakikate eriştiğini ifade eder. (Rodner, 1988, s. 16) Öte yandan Rodner, Turner'ın yaratıcı süreç içerisinde hayal gücüne oldukça önem verdiğini söylemiştir. Bu yalnızca *Imagination and Reality* (1966) sergisinde kabul edilmemiş, Turner'ın tüm sanat yaşamı boyunca hayal gücü kavramıyla ilişkisi kabul görmüştür. (Rodner, 1988, s. 16) Lawrence Gowing, *Imagination and Reality*'de

Turner'ın *The Burning of the Houses Parliament* (1834-1835) tablosuyla ilgili olarak, resimde fantastik bir gücün açığa çıktığını söylemiştir. (Şekil 5.44) Gowing' e göre, gerçeklik ve hayal gücü arasındaki bariyer bir daha geri gelmeyecek biçimde ortadan kalkmıştır. Ateş bir müddet, yaygın bir konu ve Turner'ın yaşamının geri kalanı için ateşli bir çağrışımdan elde edilen sıcak rengin ışığı olmuştur. Düşler yoğun ve yaygındır. Gowing'e göre Turner'ın sonraki resimlerinde, renklerin etkileşimi alev ve su ile belirlenmiştir (Gowing, 1966, s. 45)

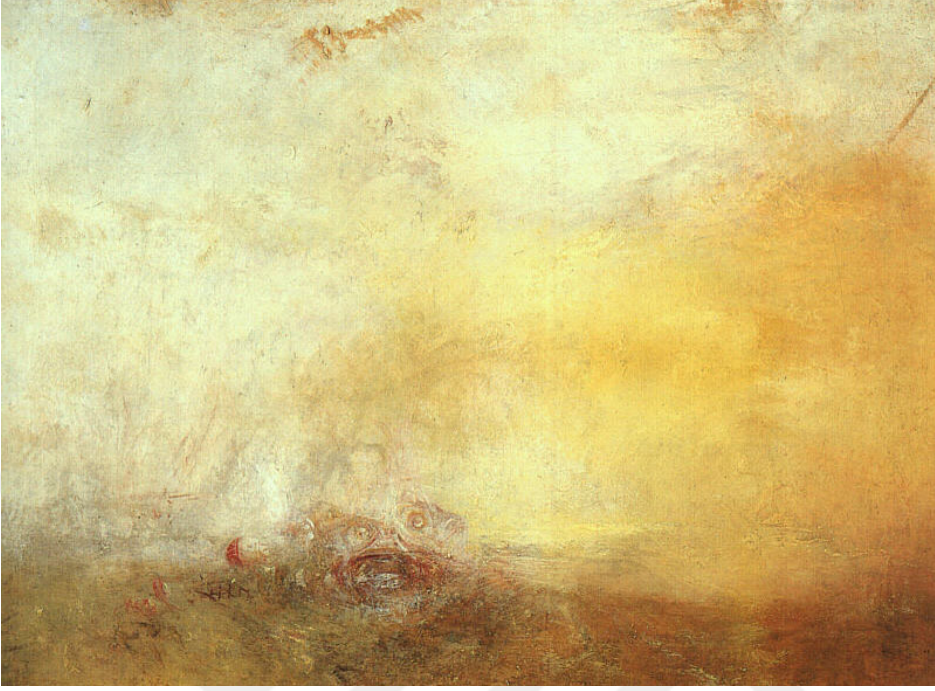


Şekil 5.44: William Turner, Parlamento Binasının Yangını, 1834/1835, Tuval üzerine Yağlıboya, 92 cm x 123.1 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia. (Gowing, 1966).

Soğuk renkler William Turner'ı uzun süre meşgul etmiştir. Bunun bir örneği olan *Snow Storm* (1842) resminde, deniz ve karın dehşetini bir arada ele almıştır. *Snow Storm* resmi Gowing'e göre, W. Turner'ın hayatında Westminster yangını kadar önemli bir olay olmuştur. 'Bütün bir ömrünü düşünmekle geçirdiği bir hayalin gerçek olmasıdır.' Bir ziyaretçi Turner'ın atölyesine gelmiş ve annesinin Turner'ın *Snow Storm* resmini beğendiğini söylemiştir. Bunun üzerine Turner, ziyaretçiyi paylaşmış ve şöyle demiştir: 'Ben bu resmi anlaşılmış olmak için yapmadım, fakat böyle bir sahnenin neye benzeyeceğini göstermeyi arzuladım. Beni gemi direğine bağlamaları için denizcileri tuttum. 4 saat gemi direğine bağlı kaldım ve kaçmayı hiç düşünmedim. Hiç kimsenin işi

değil bu resmi beğenmek.’ diye yanıt vermiş, ziyaretçi ‘Ama annem bir keresinde böyle bir sahneyi yaşadı ve tüm bunlar beni ona geri götürdü,’ diye karşılık vermiş. Turner’ın yanıtıysa ‘Senin annen bir ressam mı? Hayır. O zaman başka bir şey düşünmüş olmalı,’ olmuştur. (Gowing, 1966, s. 45-48) Gowing’e göre Turner’ın hikayesi muhtemelen tam anlamıyla doğrudur; ancak tepkisi ve özverisi şaşırtıcıdır. Turner’ın hayal gücü gerçeklik tarafından harekete geçirilmiştir. Düş ve form arasındaki denge, her zaman olduğundan daha devingen bir biçimde sil baştan kurulmuştur. Tehlike imgesinin asimetrik yayılımı en uç ve özel form olan genişleyen spiral içerisine doğru bükülmüştür. *Snow Storm* üzerine bir eleştirmenin ifadesiyle: ‘*Snow Storm* fırtınanın içinde olmanın bir resmidir. Araştırma için herhangi bir referans yoktur; Turner onun içerisinde ve onu resmetmiştir. Turner her anlamda bir kahramandır. *Snow Storm*, dayanıklılığın ve meydan okumanın bir resmidir.’ Gowing’e göre suyun hareketi, Turner’ın da gösterdiği gibi gözün ve imgenin hareketidir. Resimsel sürecin hareketi olağanüstü bir açıklıkla resmedilmektedir. Gowing’in deyimiyile *Snow Storm*’un momentumu, yani hızı sonraki çalışmalarında da hissedilmiştir. Gowing’e göre Turner’ın sanatı imgelerin ve hareketin izleriyle doludur. Turner, resmin kinetik gücüyle uyarılır. Yağlıboya resimlerinde bir dalganın, bir bulutun ya da figürlerin üzerindeki ışığı vurgulayan paralel dokunuşlar bir hareketin evrelerini resmetmiştir. Bazen bunlar bir palet bıçağının yapışkan, kaygan hareketiyle yapılmıştır. (Gowing, 1966, s. 45-48) Böylece *Snow Storm* resmi, hızı, deneyimi, hayal gücünü, düşü bir araya getirmiştir. Resim, deneyimin eyleme dönüşmüş halidir.

William Turner’ın *Sunrise with Sea Monster* (Deniz Canavarlı Gün Doğumu, 1840) adlı tablosu da düşün, hayal gücünün bir diğer örneğidir. (Şekil 5.45) Asimetrik *Deniz Canavarı* tuvalde görülmekte ve kaybolmaktadır. (Gowing, 1966, s. 48) *Deniz Canavarı* tabloda belli belirsiz olarak görülmektedir.



Şekil 5.45: William Turner, Deniz Canavarlı Gün Doğumu, 1840, Tuval üzerine Yağlıboya, 121.9 cm x 91.4 cm, Tate Britain, Londra. (Gowing, 1966, s. 48)

Romantiklerin hayal gücüne verdiği önem, 20. yüzyıl avangard sanatında Sürealizm’le birlikte zirveye ulaşmıştır. Romantik düşüncenin temelinde var olan biçim-içerik arasındaki ayrım Sürealizm’de nihai noktasına ulaşmıştır. Michael Löwy *Morning Star* (2009) adlı kitabında, Sürealizm’in geniş bir incelemesini yapmış ve Romantizm ile olan ilişkisine değinmiştir. Löwy’e göre, Sürealizm asla edebi ve sanatsal bir okul olmamıştır. Fakat Sürealizm, dünyayı yeni baştan büyülemek adına yıkıcı ve isyankar girişimdeki insan ruhunun bir tür hareketidir. Löwy, düşüncelerine şöyle devam eder: ‘uygarlık ve onun değerleri tarafından yok edilmiş olan şiir, tutku, hayal gücü, büyü, mit, mucize, rüya, isyan ve ütopyik idealler gibi insan varoluşunun özündeki sihirli boyutların yeniden inşası için girişilen bir teşebbüstür bu.’ Gerikafalı bir rasyonaliteye, hayatın ticarileşmesine, dar görüşlülüğe, endüstri toplumuna karşı bir protestodur. Aynı zamanda, yaşamı dönüştürmek adına duyulan ütopyik ve devrimsel bir arzudur. (Löwy, 2010, s. 1) Sürealizm’in sözcüsü Andre Breton ise, Sürealizm’in insanlığa kurtuluş yolunu açacak olan bir dünya görüşü getirdiğine inanmıştır. (İpşiroğlu, 2012, s. 186) Sürealizm bu açıdan Romantizm’e oldukça yakındır. Löwy’ göre 1924’te başlayan Sürealist düşünce, bugün de devam etmektedir. Sürealizm’in dünyayı büyülemekten kastı, Romantik

düşünce çerçevesinde değerlendirilecek olursa, insanı özgürlüğe kavuşturan temel dinamik olduğu anlaşılır. Löwy'e göre Sürrealizm belli bir ruh durumundan, itaatsizlikten, isyan ve bilinçsizlikten kaynaklanan zihinsel bir dönüşümdür. Ve bu zihinsel dönüşüm, yalnızca müzelerde ve kütüphanelerde bulunan işlerle sunulmaz. Aynı zamanda oyunlarda, gezintilerde, tavırlarda ve faaliyetlerde de eşit oranda görülür. (Löwy, 2010, s. 2)

Löwy'e göre Walter Benjamin, Pierre Naville ve Guy Debord gibi düşünürler, Sürrealizm'den etkilenmiş ve Sürrealizm'in Romantizm'in 20. yüzyıldaki en yüksek ifadesi olduğunu düşünmüşlerdir. Löwy, Sürrealizm'in, Friedrich Schlegel, Novalis, William Blake, Samuel Taylor Coleridge vb. gibi sanatçılar ve düşünürlerle paylaştığı şeyin, dünyayı yeni baştan büyülemek adına yoğun ve kimi zaman ümitsiz bir şekilde girişilen teşebbüs olduğunu söylemiştir. (Löwy, 2010, s. 9) Ve Sürrealistler için bu pratiğin, toplumun devrimci dönüşümünden ayrılamaz olduğunu ifade etmiştir. (Löwy, 2010, s. 9)

Löwy, Friedrich Schlegel'in 19. yüzyılın şafağında yeni bir mitoloji fikrini icat ettiğini söylemiştir. (Löwy, 2010, s. 13) Schlegel gözünü geleceğe çevirmiştir. İnsanoğlu bir gün kehanetsel gücünü yeniden keşfedecek ve *Altın Çağ*'ı karşılayacaktır. *Altın Çağ* ise geçmişte değil, gelecektedir. Löwy'nin deyiimiyle Schlegel, mite ütöpik bir yücelik katmış ve mit-yaratıcıları ile büyüsel gücü bir arada ele almıştır. (Löwy, 2010, s. 14) Löwy'nin deyiimiyle, 150 yıl sonra Sürrealistler közleri körüklemiş ve karanlığın kalbindeki mağarayı aydınlatmıştır. Breton ve arkadaşları için mit sonra derece önemli olmuştur. (Löwy, 2010, s. 15) Löwy'e göre Sürrealistler, Romantik yöntemi kullanarak (Schlegel'den gelen) yeni bir mit yaratmışlardır. Bunu da zihnin en diplerinde yatanı arayarak yapmışlardır. Ancak bu şekilde, gerçek dünyada ifade edemedikleri duyguları, ifade etme olanağını yakalamışlardır. (Löwy, 2010, s. 15) Sürrealist mitin en iyi örneği Breton'un mitolojik çalışması olan *Arcanum 17*'dir. (1944) *Arcanum*'da şair, Isis ve Osiris mitlerini, Lucifer mitini, özgülük meleşini uyandırır. (Löwy, 2010, s. 17) *Arcanum* aynı zamanda insan ruhunun özgürlüğüyle de ilgilidir. Löwy'nin kitabının da ismi olan *Morning Star*, Lucifer'in sırtından düşmüş bir yıldızdır. Bu yıldız, isyanın alegorik görüntüsünü temsil eder. Löwy'nin deyiimiyle, insanın bu türden bir isyandan öğrendiği şey, başkaldırının kendisidir ve yalnızca başkaldırının ışığın taşıyıcısı olduğudur. Ve bu ışık kendisini yalnızca üç method aracılığıyla açık eder: şiir, özgürlük ve aşk. Şiirsel bir

mit olarak Sürrealizm, Romantizm'in 150 yıl önce dile getirdiği ideallerin mirasçısıdır. (Löwy, 2010, s. 17-18)

Andre Breton, 1924'te *Sürrealist Devrim* dergisi için yazdığı Sürrealist Manifesto'da (1924), *Hayal gücü* ve *Özgürlük* kavramlarını bir arada kullanmıştır: 'Sevgili hayal gücü, en çok sevdiğim yanın affetmemendir. Özgürlük kelimesi beni heyecanlandırmaya yeten tek şey. ...kendimi, hata yapmaktan korkmaksızın hayal gücüne adamam için yeter.' (Artun, 2015, s. 189) Aynı metinde Breton, delilik ile hayal gücü arasında bir ilişki kurmuştur. Deliler, Breton nazarında hayal güçlerinin kurbanlarıdır ve yaptıklarından ötürü özgürlüklerini tehlikeye sokmazlar. (Löwy, 2010, s. 182-183) Onların delilikleri hayal güçlerini tetikleyen temel şeydir. Bu bağlamda, delilik ya da deliler ile hayal gücü arasında kuvvetli bir ilişki vardır. Sürrealistlerden önce Romantikler için de delilik ve hayal gücü arasındaki ilişki önemli olmuştur. Romantik ressam Theodore Gericault (1791-1824), akıl hastaları üzerinde çalışmalar (1822-1823) yapmıştır. Kenneth Clark, Gericault'nun hem erkek hem de kadın delilerinin son derece ürkütücü görüntülere sahip olduğunu söylemiştir. (Clark, 1974, s. 196) Marquis de Sade'nin (1740-1814) ifadesiyle, 'Romantik ölüm arzusunun habercisidir.' Kenneth Clark, resmin konusuna dair bu türden bir yaklaşımın Gericault'nun ait olduğu Romantizm geleneğinin bir ürünü olduğunu ve Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Swinburne, Rimbaud ve hatta Dostoyevsky gibi yazarları ortaya çıkaran şeyin de bu geleneğin bizzat kendisi olduğunu vurgulamıştır. (Clark, 1974, s. 196) John Berger Gericault'un *Madman* (Deli) resmi için, 'gözleri hiçbir koruyucu melek tarafından korunmayan, dağınık saçlı, yamuk yakalı adam portresi 'yaratıcı dikkati' gösterir.' demiştir. (Berger, 2017, s. 125) (Şekil 5.46) Gericault'un yaptığı bu portrelerde poz verenlerin gözleri şüpheyle başka yere bakmaktadır. Uzaktaki ya da hayali bir şeye odaklandıklarından değil; artık alışkanlıkları gereği, yakında olan şeylere bakmaktan kaçındıklarındandır. (Berger, 2017, s. 126)



Şekil 5.46: Teodore Gericault, Deli, 1820, Tuval üzerine Yağlıboya, 61.2 cm x 50.2 cm, Ghent Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent. (Honour, 1979)

Gericault'nun kendisi zihinsel bozukluk belirtileri göstermiş ve intihar girişiminde bulunmuştur. Huch Honour bu durumdan yola çıkarak, Gericault'nun yaratıcı sanatçı ile delilik arasında bir ilişkinin farkında olabileceğini söylemiştir. Yaratıcı sanatçı ile delilik arasındaki ilişki, Romantiklerin özellikle önem verdikleri şeydir. (Honour, 1979, s. 274)

Gericault'nun yanı sıra Goya da 'delilik' ile ilgilenmiştir. Goya'nın 1793'te yaptığı *The Yard of a Madhouse* (Tımarhane Avlusu) resmi bu anlamda önemlidir. (Şekil 5.47) Huch Honour, o dönemki akıl hastanelerinin birer hapisane gibi tasarlandığını ve kalanlara hastadan ziyade, suçlu gibi davranıldığını söylemiştir. Goya'nın *The Yard of a Madhouse* resmi de, o dönemki akıl hastahanelerinin görünümü hakkında yargıda bulunmak açısından önemlidir. (Honour, 1979, s. 271) Resimde, akıl hastahanesinin avlusunda iki çıplak deli dövüşmektedir. Diğer deliler ise çuval bezi giymektedirler. Elinde kırbaç olan 'akıllı' kişi ise muhafızdır ve deliler tarafından etrafı sarılmıştır. Goya 'hastalık ve felaketlerle meşgul olan hayal gücünü kullanmak adına bu resmi yaptığını

söylemiştir. Goya bu tarz bir resmi herhangi bir komisyonun siparişi olmadan, tamamen hayal gücünün yaratıcı güçlerini ortaya koyarak yapmıştır. Huch Honour'a göre Goya'nın düşüncesi gizemli olmaktan bile fazladır. (Honour, 1979, s. 272) Esrarengiz ve anlaşılmazdır. Bilinçdışının resim üzerindeki tezahürüdür.



Şekil 5.47: Francisco Goya, Tımarhane Avlusu, 1794, Kalay Kaplı Demir üzerine Yağlıboya, 43.8 × 32.7 cm, Meadows Müzesi, Dallas. (Honour, 1979).

Sürrealistler için rüyalar son derece önemli olmuştur. Çünkü hayal gücünün tetiklenmesinde rüyaların hatırı sayılır bir etkisi vardır. Andre Breton da rüyaların önemine *Sürrealist Manifesto*'da (1924) değinmiştir. Breton, çalışmalarını rüyalar üzerine yoğunlaştıran Sigmund Freud'a (1856-1939) ayrı bir önem vermiştir. Breton, Freud'un keşiflerine minnet duyulması gerektiğini söylemiştir. Breton nazarında bu keşifler, hayal gücünün yeniden öne sürülmesi noktasına önemlidir. (Artun, 2015, s. 188)

Romantik yazar Mary Shelley'in *Frankenstein ya da Modern Prometheus* (1823) romanı, 19. yüzyılda bilinçdışının sanatsal üretimdeki etkisine güzel bir örnektir. Shelley'in, gördüğü bir rüya sonrasında ünlü *Frankenstein* romanını yaratması, rüyaların hayal gücüyle olan ilişkisini gösterir. Erinç Özdemir, Mary Shelley'in Romantik özneyi barındıran romanına '*Frankenstein'in Yazarı*' *Mary Shelley'in Romancılığı* kitabında değinmiştir. Erinç Özdemir, *Frankenstein*'daki tanrısallaşma ve hayal gücü temasının, Romantik şairlerde de olduğunu vurgulamıştır: Blake insan doğasının acıma, sevgi ve düş gücü aracılığıyla tanrısallaşacağına, Coleridge insan algısının ve 'birincil imgelem'in (en üstün düşleme yetisinin) 'sonsuz BENİM' (tanrısal benliğin) bir yansıması olduğunu söylemiştir. (Özdemir, 2004, s. 30) Andre Breton ise sürrealizm üzerine şöyle demektedir: 'Rüya ve gerçeklik olmak üzere, ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan *sürreallikte* bütünleşeceğine inanıyorum'. (Breton, 2010, s. 18) Breton'nun inancı, rüyaların hayatın temel sorunlarını bulmak için de kullanılabileceği üzerinedir.

Sürrealist sanat, irade ve aklın işe karışmadığı, başıboş kalan bilinçdışı güçlerinin etik ve estetik yıkarak insan kişiliğini devirdiği ve onu 'otomatizm'e sürüklediği yerde başlamıştır. (İpşiroğlu, 2012, s. 186) Güzellik bağlamında bir değerlendirme yapan Breton, güzelliğin gerçek olmayanda yattığını söylemiştir. Breton'a göre, güzellik üretmek isteyen bir kişi, mümkün olduğunca gerçeklikten uzaklaşmalıdır. (Breton, 2010, s. 59) Ayrıca sürrealist sanatçılar, bilinçdışı olanı tetiklemek için uyuşturucu ve hipnoz gibi yöntemleri de kullanmışlardır. Bu sanatçılar, uyuşturucu ve hipnoz aracılığıyla ruhsal otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmıştır. (Antmen, 2008, s. 133-135)

Öte yandan Sürrealizm, tıpkı Romantiklerde olduğu gibi yaşadığı dönemin koşullarına eleştirel bir gözle bakmıştır. Burjuva değerlerine karşı olan Sürrealistler'in, politik yarıları da oldukça kuvvetlidir. Romantikler'in Aydınlanmanın, Fransız Devrimi'nin, karşıdevrimin, Terör Dönemi'nin, Endüstri Devrimi'nin yıkıcı etkilerine karşı aldıkları tavırla, Sürrealist'lerin burjuva toplumuna yönelik tavırları arasında bir benzerlik vardır. Her iki akım da akıl ve onun olumsuzluklarına karşı düşünsel ve sanatsal bir tepki göstermiştir. Sürrealistler için bu tepki akla ve gerçekliğe karşı rüyalar ve bilinçdışı öğelerin sanatsal perspektiften ele alınmasıyla görülmüştür. Sürrealistlere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür Romantik devrimcidir.

(Antmen, 2008, s. 135) Romantizm ile başlayan biçim ve içerik arasındaki ilişkinin imhası, Sürrealizm’de de devam etmiştir. Sürrealist sanatçılar, Hegel’i haklı çıkaracak şekilde biçim bozmalara gitmiştir. Hatta biçim bozmanın da ötesinde geçerek kolaj, frotaj, buluntu nesnelere vb. kullanmışlardır. Sürrealistler için bir nesne kendisinden başka bir anlama gelebilir. Resim yüzeyinde birbiriyle alakasız nesnelere bir arada ele alınabilir. Şair Lautreamont sürrealist rastlantısallık üzerine şöyle der: ‘Bir ameliyat masasında, dikiş makinesiyle şemsiyenin rastlantısal buluşmasının güzelliği’dir. (Antmen, 2008, s. 137)

Sürrealizm’de birbiriyle ilişkisiz gibi görülen nesnelere birlikteliği ve nesnenin kendisi dışından başka bir şey dönüşmesi Sürrealist sanatçıların sıklıkla başvurduğu teknikler arasındadır. Bunun da en tanınmış örneği kuşkusuz Salvador Dali’dir. Norbert Lynton’un deyimiyle bu anlayış, nesnelere çarpıtılmasıyla meydana gelmektedir ve bu da kişide şaşkınlık ve tedirginlik yaratmaktadır. ‘Bu çarpıtlamalar sonunda, kayalar ete dönüşmekte, saatler erimekte, boşluklar katılaşmakta, böylece izleyicide bir mide bulantısı, baş dönmesi ve yön yitirme gibi tepkiler ortaya çıkmaktadır’. (Lynton, 1982, s. 181-182)

Salvador Dali’nin neredeyse bütün resimlerinde bilinçdışı öğelere, çarpıtmalara rastlanmaktadır. Ancak 1933 tarihli *The Enigma of William Tell* (William Tell’in Muamması) resmi, hem bilinç-dışı olan göstermesi hem de Romantik olana önemiyet vermesi açısından önemlidir. (Şekil 5.48) Resmin ismi, Friedrich Schiller’in 1804 yılında yazdığı *William Tell* adlı dramaya göndermede bulunmuştur. Schiller’in hikayesi, William Tell isimli İsviçreli ünlü bir nişancının bağımsızlık mücadelesini konu almıştır. Dali *The Enigma of William Tell* resmi için William Tell’in kendi babası, elindeki ufak çocuğun ise kendisi olduğunu söylemiştir. (Neret, 2015, s. 30) Dali’ye göre William Tell, normalde elinde olması gereken elma yerine, küçük Dali’nin çiğ etini (pirzolasını) tutmaktadır ve Dali’nin ifadesiyle ‘onu yemeyi planlamaktadır.’ William Tell’in ayağının hemen yanında yer alan fındıklar, Dali ve karısı Gala’nın görünümeleridir. Dali’ye göre Gala, ayağın tehdidi altındadır; ayağın ufak bir hareketi onu kolayca parçalayabilir. Gilles Neret, Dali’nin bu resmini onu evlattıktan reddeden babasıyla girdiği bir mücadele olarak yorumlamıştır. (Neret, 2015, s. 30) Dali baba-çocuk ilişkisini Fried’dan yaptığı alıntıyla tarif etmiştir: ‘babasının otoritesine direnen ve onun üs-

tesinden gelen kişi bir kahramandır.’ Dali de böylelikle baba figürünü silerek, kendini kahraman ilan etmiştir. (Neret, 2015, s. 32)



Şekil 5.48: Salvador Dali, William Tell'in Muamması, 1933, Tuval üzerine Yağlıboya, Moderna Museet, Stockholm. (Neret, 2015)

Dali'nin Willam Tell'e, Lenin'in suratını vermesi de oldukça ilginçtir. Resim 1934'te *Salon des Independants*'ta sergilendiğinde, Andre Breton tarafından sert bir şekilde eleştirilmiştir. Breton resmi bir 'karşı-devrim eylemi' ve Bolşevik lidere karşı bir ihanet olarak yorumlamıştır. (Neret, 2015, s. 30-31) Dali'nin hem baba temasını hem de otorite figürünü resmin merkezine yerleştirmesi Goya'nın *Oğlunu Yiyen Satürn* (1819-1823) resmini akla getirmektedir. (Şekil 5.49) Goya *Oğlunu Yiyen Satürn* resminde, tıpkı Dali'nin yaptığı gibi resmi bir tür kanibalizme çevirmiştir. Dali kendi kanibalizm sahnesini Willam Tell hikayesine dayandırırken; Goya ise kaynağını Batı geleneğinde önemli bir yere sahip olan 'babalar ve oğullar' efsanesine dayandırmıştır: Kronos efsanesinin – Satürn geç dönem Roma ismidir- en erken versiyonunu Hesiodos, *Theogonia* kitabında yaklaşık sekizinci yüzyılda yazmıştır. (Morgan, 2016, s. 1) Hesiodos'a göre başlangıçta Khaos vardır. Sonsuz bir boşluktan Khaos. Bu boşluktan Gaia (Toprak Ana) doğdu ilkin; sonra ölümler ülkesinin en derin yeri Tartaros; sonra Eros (Aşk). (Cömert, 2006 s. 20) Ef-

saneye göre Gaia, kendi yarattığı Uranos'la (Gök) birleşip erkek ve dişi Titan'ları, Ky-plop'ları ve Hekatonkheir'leri doğurmuştur. Bu doğurma sürecinden hemen sonra evrene egemenlik savaşının belirtisi Uranos tanrının doğan çocuklarını Gaia'nın karnından gerisin geri tıkmasıyla baş göstermiştir. (Erhat, 1972, s. 115) Bunun üzerine Kronos, annesi Gaia'nın eline verdiği tırpanla babası Uranos'un hayalarını kesmiştir. Bu tanrı kuşakları arasındaki çekişmenin ilk aşamasıdır. (Erhat, 1972, s. 118) Jay Scott Morgan *Goya'nın Satürn'nün Gizemi* adlı makalesinde; tahta hileyle geçen kişinin, kalbinde daima korkuyla yaşayacağını söyler. Nitekim Kronos çocuklarından birinin, tıpkı kendisi gibi, tahtını ele geçireceğini öğrenir ve onları doğar doğmaz yutar. (Morgan, 2006, 1) Babanın alt edilip egemenliğin elinden alınması teması işlenmiştir. (Morgan, 2006, 1) Morgan makalesinde; Antikçağ mitolojisinden yola çıkarak Goya'nın Satürn'ü arasında bir analogi kurar. Morgan'a göre Goya'nın Satürn'ü marazi olarak, edebi bir konunun açıklayıcısıdır. Resimdeki Satürn, kurnaz bakışlıdır; oğlunun iki bacağını birbirine kenetlemiş ve ağzıyla çocuğunu yemektedir. (Morgan, 2006, 2) Karanlıklar içinde kendi oğlunu yemekte olan tanrı, tıpkı Yunan mitolojisinde olduğu gibi çocuklarından birinin kendisini devirip yerine geçeceğinden korkmaktadır. Gözlerindeki dehşet ifadesine rağmen iktidar hırsı her şeye egemen olmuştur. (İnankur, 1997, s. 33)

Morgan, Goya'nın *Oğlunu Yiyen Satürn* çalışmasıyla, insanoğlunu uyarmış olabileceğine dikkat çekmiştir. Savaşların, zalimliklerin, batıl inançlara bağlılıkların ve sahte peygamberlerin insanoğlunu yok olmaya götürebileceğini ifade etmiştir. Morgan'a göre, oğlunu yemekte olan baba, yüzündeki ifadesiyle, "Bunu yapmaya mecbur muyum?" sorusunu sorar. (Morgan, 2006, 3)



Şekil 5.49: Francisco Goya, Oğlunu Yiyen Satürn, 1819-1823, Tuval üzerine Yağlıboya, 146 × 83 cm, Prado Müzesi, Madrid. (Symmons, 1988)

Satürn burada ne kendisi ne de başkasıdır. Mimetik bağlamda değerlendirildiğinde; sahne sanatlarındaki bir aktör gibi Satürn'ün tasviri ne Napolyon ne de tam olarak Satürn'ün kendisidir. Tıpkı bir Shakespeare oyununda Hamlet'i canlandıran aktörün ne kendisi ne de tam anlamıyla Hamlet oluşu gibi. Goya'nın Satürn'ünü de alışlagelmiş Satürn imgelerinin dışında resmedilmiştir. Klasik dönemde Kronos ya da Satürn zamanın kişileştirilmesi sonucu bir elinde kum saati, diğer elinde tırpan taşıyan beyaz sakallı, pelerinli bir adam olarak tasvir edilmiştir. Rönesans ve Barok sanatında, genellikle, kanatlı ve çıplaktır. Bazen de bir yılan ve ejderha ile yer almıştır. (Panofsky, 1972, s. 71) Kronos, tanrıların en büyüğü ve en yaşlısıdır. Tarımın koruyucusu olarak genellikle elinde bir orak¹⁴ taşımıştır. Satürn, gezegenlere ait hükümdar sıfatıyla tuhaf bir şekilde uğursuz bir karakter olarak görülmeye başlamıştır. Asık suratlı, uyuşuk ve kasvetli bir

¹⁴ Orak, geleneksel olarak, hem bir tarım aracı hem de bir kısırlaştırma aleti olarak yorumlanır.

yaradılışa sahiptir. Satürn gezegenlerin en hareketsizi olarak görülmüş ve genellikle ölümle ilişkilendirilmiştir. Seller, kıtlık ve diğer tüm hastalıkların sorumlusu olarak gösterilmiştir. (Panofsky, 1972, s. 75) Kronos'un erken dönem tezahürleri genellikle Rhea'nın sarılı bir taşı Kronos'a verirken tasvir edilmiştir. Mitolojik bir hikâyenin tezahürü olan sarılı bir taşın Kronos tarafından yutulma sahnesi, Goya'da karşılığını bir tür kanibalizm şeklinde bulmuştur.

Kant'ın 1790 yılında yayınlanan *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabında ele aldığı “sembol” kavramını doğrudan analogi olarak yorumlamıştır. Semboller dolaylı, şemalar ise dolaysız gerçekliğin tezahürleridir. Şemada, bir nesnenin tasvirini yapabilmek için o kavramın zihinde olması gerekmektedir. Sembolde ise, bir çeşit “sembolize etme” eylemi söz konusu olduğundan, şemada olduğu gibi dolaysız değildir. Kant'ta despot devlet, el değirmeni işlevini görür. Dolayısıyla yansıtma durumu vardır. Tek kişinin mutlak egemenliğini gösterir. El değirmenini despotik devlete benzeterek, sembolü analogi olarak ele almıştır. Önce “bireysel mutlak irade” bir kavram olarak tek bir kişiye bağlı bir mekanizma olması bakımından el değirmenine onun işleyişini yansıtması nedeniyle fiziksel anlamda uygulanır. Sonra da “bireysel mutlak irade” ortak “yansıtma ilkesi” olarak alınıp despotik devletin “sosyo-politik” anlamda işleyiş biçimine benzemesi bakımından “el değirmeni,” “despotik devlet”in sembolü yapılıdır. (Haşlakoğlu, 2014, s. 79-86)

Kant'ın “despotik devlet ve el değirmenine analogik olarak uyguladığı yansıtma ilkesi”ni, Goya'nın Satürn'ü üzerinden de okumak mümkündür. Goya, başlangıçta Aydınlanma'ya ve Fransız Devrimi'ne büyük bir yakınlık duymuştur. Hatta, 1808 yılında Napolyon'un İspanya'yı işgaliyle birlikte liberal reformların işgalciler tarafından gerçekleştirileceği ümidini taşımıştır. Ancak gerçek hiç de istediği gibi olmamıştır. Beklentisinin aksine Fransız ordularının vahşetiyle sonuçlanmıştır. Goya'nın 1810-1815 yılları arasında yaptığı pek çok resim bu vahşeti yansıtır. (İnankur, 1997, s. 30) 1808'de meydana gelen İspanyol Bağımsızlık Savaşı Goya'nın üzerinde etkili olmuştur. *Oğlunu Yiyen Satürn* tablosundaki Satürn, Goya'nın gözünde despotik devletin tezahürü olarak görülebilir. Tıpkı Kant'ın despotik devletin tanımını yaparken analogi bağlamında karşılığını bulan el değirmeninde olduğu gibi, Satürn'le despotik devlet arasında analogik bir ilişki kurulabilir. Resimde ele alınan Satürn –despotik devlet- ile kurulan analogik bağlamın

karşılığı doğrudan bir kişi olmak zorunda değildir.¹⁵ Satürn, bir insanın sembolü olmaktan ziyade bir kavramdır; nefret, kıskançlık, kibir vb. Goya, esasen bir düşünceye vücut bulmak ister. Kant açısından bakıldığında; bu analogik bağlamın gerçekleşmesi muhayyile (Einbildungskraft) sayesinde mümkün olur. Sembolü kavram ve duyu nesnesi bağlamında düşünmez. (Haşlakoğlu, 2014, s. 79-86) Kant'taki güzelliğin timsali olan şey aynı zamanda güzelliğin sembolüdür. Aynı zamanda Kant, deha kavramını ortaya koyarken; estetik idea icat eden kişinin deha olduğunu söyler. Bunun ışığında, Goya da yeni bir estetik idea ortaya koymuştur. Bunu da güzelin karşısına çirkinini koyarak yapmıştır. *Quinta del Sordo*'da yaptığı resimlerde bunun örnekleri görülür.¹⁶ (Morgan, 2006, s. 3.) Bu tarz bir yaklaşımın habercisi olarak, bir anlamda 20. yüzyıl avangard sanatçılarının ilerde yapacaklarının sinyallerini vermiştir.

5.2. Yeni Bir Estetik Yönelim Olarak Yüce Kavramı

Sublime, yani *Yüce* kavramı antik dönemden itibaren neredeyse tarihin birçok evresinde tartışılmıştır. *Yüce*'nin etki alanı ilk başlarda retorik ve edebiyat alanıyla sınırlıyken; *Yüce* kavramını üzerinde yoğunlaşan yazar ve düşünürler tarafından, kavramın kapsama alanı müzik, edebiyat, şiir, plastik sanatlara kadar ulaşmıştır. Hatta, *Güzel* ve *Yüce* olmak üzere; iki kavramı karşılaştırılmıştır. *Yüce* kavramının şekillenmesinde ve geliştirilmesinde ilk olarak İngiliz daha sonra da Alman düşünürleri önemli olmuştur.

Emily Brady, *Sublime* (Yüce) kavramının, tarih boyunca edebiyat, şiir, resim, müzik, mimari vb. çok geniş bir alanlarda etkili olduğunu vurgulamıştır. *Sublime*, yani *Yüce* kavramının kapsamı; klasik ve 18. yüzyıl kuramlarından post-modern fikirlere kadar uzanmıştır. (Brady, 2013, s. 1) Emily Brady'e göre *Sublime*, Addison, Allison, Gerard, Edmund Burke, Kant vb. düşünürler tarafından yapılan teorik tartışmalar neticesinde, 18. yüzyılda doruk noktasına ulaşmıştır; felsefede ve özellikle de estetik alanda *Sublime*

¹⁵ Burada sözü edilen kişi Napoléon Bonaparte'dır.

¹⁶ Sağırın Evi: Goya, 1819 yılında bu eve taşınır ve kısa bir süre sonra yeşil ve gök mavisi renkleriyle yaptığı canlı manzara ve dağlar, nehirler, eşekler, küçük figürler, hatta kastanyet (parmaklara takılıp çalınan zil) çalıp dans eden bir adamın yer aldığı resimlerle evin duvarlarını doldurmuştur. Tüm bunlar son yıllardaki radyografi ve stratigrafi çalışmaları sayesinde ortaya çıkmıştır. Sonra birden bire Goya'nın sanatı farklı bir boyuta taşınmıştır. Renkli manzaraların üzeri kapanmıştır. *Quinta*, onun iç dünyasının yansımaları olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Jay Scott MORGAN, *The Mystery Of Goya's Saturn*, s. 3.

ile ilgili çağdaş tartışmalar belirlenmiştir.¹⁷ (Brady, 2013, s. 2) Brady, 19. yüzyılda ise kavramın, felsefe ve estetik kuramda daha az ilgi çekici olduğunu, fakat şiirde, edebiyatta, sanatlarda ve manzara deneyiminde önemli bir rol oynadığını söylemiştir. (Brady, 2013, s. 6) Emily Brady'nin de ifade ettiği gibi *Sublime*, 18. yüzyılda estetik değer kategorisinin merkezi konumuna gelmiştir. *Yüce* kavramının kökenleri, 1. yüzyıl Greek eleştirmen Longinus'un *On the Sublime* metnine dayanmaktadır. Brady'e göre Longinus'un tezi, daha çok retorik ve soylu bir dil ile ilgili olmasına rağmen, onun öne sürdüğü fikirler ve konular daha sonraları *Yüce* ile ilgilenmiş yazarlar tarafından benimsenmiştir: Yüceliğin, büyük ve devasa şeylerle ilişkisinin nasıl olduğu vb. konular. Ayrıca Brady, Longinus'un *Yüce*'nin net bir tanımını yapmadığını, dilin mükemmelliğine dair bir göndermede bulunduğu, fakat yine de onun kaynaklarını, içeriğini, karakterini incelediğini söylemiştir. (Brady, 2013, s. 12) Böylelikle Longinus, *Yüce* kavramının örneklerini Homer'e, onun ünlü eseri *Odyssey*'e ve oradaki diyaloglara atıfta bulunarak yapmıştır.

Öte yandan, Emily Brady, Longinus'tan sonra onun etkisiyle *Yüce* kavramı üzerine fikirler öne süren düşünürlerden *The Sublime in Modern Philosophy* kitabında bahsetmiştir: Nicolas Boileau, Longinus'un *Yüce* kavramını İngiliz düşüncesine entegre etmiş; John Dennis (yüzyılın dönümünde) Longinus'un kavramından etkilenmiştir. Brady, John Milton gibi şairlerde, *Yüce* kavramının izlerini bulabileceğini söylemiştir. Bunlar coşku ya da coşkulu tutkuları, yani hayranlık, korku, dehşet içeren yoğun duyguları uyandırabilir. (Brady, 2013, s. 13-14) Joseph Addison ise, *On the Pleasures of the Imagination* (1712) adlı makalesinde ortaya koymuş olduğu estetik teoriler, *Yüce* tartışması açısından önemli olmuştur. Brady, Addison'ın Longinus'tan etkilenmiş olmasına rağmen, *Yüce*'nin kullanım alanını genişlettiğini; 'büyüklük' olarak, yani biçimsel yönüyle dışsal nesnelere göndermede bulunmak koşuluyla ele aldığını söylemiştir. Brady'nin deyimiyle Addison, *Yüce*'yi edebiyatın bağımsız bir biçimi olarak teorileştirmiştir. Addison'a göre geniş ovalar, devasa boz çöller, büyük dağ öbekleri, yüksek kayalıklar ve uçurumlar, uçsuz bucaksız denizler yücenin özellikleri arasındadır. Emily Brady, Addison'ın bu tarz bir estetik yargı kavramını 'kaba bir ihtişam türü' olarak

¹⁷ Sublime'in kökeni Antik döneme dayanmaktadır. Greek'çe hupsos 'yükseklik', Latince anlamı ise Sublimis, yani yüce, soylu, yükseltilmiş. Etimolojik anlamı ise 'Sub' ve 'limen' kelimelerinden gelmiştir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Emily BRADY, *The Sublime in the Modern Philosophy*, s. 2

tanımladığını söylemiştir. Ona göre izleyiciler, tüm bu nesnelere ile dolu hayal gücü aracılığıyla hazzı deneyimlemektedirler. Addison için önemli olan genişlik, büyüklük, sınırsızlık, enginlik, ölçsüzlüğün ve belirsizliğin ihtişamıdır. (Brady, 2013, s. 16)

Emily Brady, Addison'ın Alp'lere yaptığı seferin onu çok etkilediğini söylemiştir: Addison, deniz seferleri boyunca, fırtınalar tarafında 'fırlatılmış' olma deneyimini ilk elden kaydetmiştir. Emily'e göre, hayal gücü üzerindeki büyüklüğün (yahut yüceliğın) en güçlü etkilerinden biri olan deniz ya da okyanusa dair bir fikrin, Addison'ın görüşüne bir katkıda bulunmuş olabileceğini söylemiştir. (Brady, 2013, s. 16)

John Baillie, Alexander Gerard, Lord Kames, Archibald Allison ve Edmund Burke *Yüce*'nin kavramlaştırılmasında ve sınırlarının belirlenmesinde önemli olan figürler arasındadır. John Baillie *An Essay on the Sublime* (1747) adlı kitabında tıpkı Addison'ın yaptığı gibi *Yüce* kavramının kapsamını genişletir. Emily Brady, Baillie'in *Yüce* tanımına göre, '*Yüce*, nesnelere büyüklüğüyle ilgili bir işlemdir; ki yalnızca büyük ve devasa nesnelere ruhu besleyebilir.' Bu nesnelere Baillie nazarında, Nile Nehri, Tuna Nehri, büyük okyanuslar, yüksek dağlar ve bunun gibi büyük doğal nesnelere dir. Dolayısıyla Baillie'ye göre *Yüce*'nin gücü ruhu doyurmasında yatmaktadır. (Brady, 2013, s. 18)

Öte yandan Emily Brady, 18. yüzyılda gelişen *Yüce* beğeni doğrultusunda, o dönemde *Büyük Tur* adıyla Britanya, Avrupa ve Kuzey Amerika'nın dağ manzaralarını görmek için seyahatler yapıldığına değinir. Brady'e göre, İngiliz Romantizm'i 19. yüzyıl itibarıyla *Yüce* için önemli bir döneme işaret etmektedir. Özellikle Romantik şairler, doğanın tüm formlarına tapmışlardır: Brady, kırsal alanları inceleyen ünlü İngiliz şairi John Clare'i ve English Lake District adlı vahşi ve kırsal alanları şiirlerine konu edinen William Wordsworth ve Samuel Taylor Coleridge'ı örnek gösterir. Emily Brady için, bu geleneğe göre doğa, insan hayatının bağımsız bir parçası olarak araştırılmış ve önemsenmiştir. Ancak doğanın canlılığı, öznenin hayal gücünü yakalamak ve kendisini (ya da ben'i) zenginleştirmek için gerekli olmuştur.¹⁸ (Brady, 2013, s. 100) Böyle bir ifade, Romantik *Dünya Görüşü* ile yakından ilişkilidir. Ki Brady de, bu tarz bir *Dünya*

¹⁸ Bu aynı zamanda turizmin erken bir formudur; ana kara ve Britanya'daki üst sınıf tarafından yapılmıştır. Aynı zamanda şiirler, roman yazarları ressamlar bu tura katılanlar arasındadır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Emily BRADY, *The Sublime in the Modern Philosophy*, s. 100.

Görüşü'nün *Yüce*'yi insan-doğa ilişkisinin içine konumladığını; ve böyle bir yaklaşımın Kant'ta ve onun seleflerinde görülenlerden çok daha sarıh olduğunu ifade etmiştir. Ona göre Romantik ben (ya da öz) doğayla uyumlu olarak tasvir edilmiştir: 'Coleridge'nin estetik organizması bütünün, döngüsel ekolojik süreçlerin içine konumlandırılmış bir ben'i tanımlar. (Brady, 2013, s. 101-102) Emily, Wordsworth'un çalışmalarında doğayı, şiirsel ifadeyle doldurmak; şair ve okurun duygularını canlandırmak için hayal gücünü kullandığını söylemiştir. (Brady, 2013, s. 102) Öte yandan, Emily, Wordsworth ve Coleridge'nin ortak çalışması olan *Lyrical Ballads* (1798) adlı eserine değinerek; eserin tanıdık ve tanıdık olmayan mekanların deneyimlerine dayanan doğal imgeleri içerdiğini söylemiştir. Ayrıca Emily'e göre Coleridge'nin *Rime of the Ancient Mariner* ve *Ode to a Nightingale* eserleri de, ben (ya da öz) ve doğa arasında bir ilişkiyi incelemiş ve doğanın vasıflarını övmüştür. (Brady, 2013, s. 106)

Kenneth Clark, Edmund Burke'un *Inquiry into Origins of the Sublime*'de (1757) *Yüce*'nin amaçlarını belirttiği ve Romantizm'in konusunu kategorize ettiği kitabıyla, Winckelmann'ın 1755'de yayımladığı *Reflections on the Imitation of Greek Art* (1765) kitabını karşılaştırmıştır. Kenneth Clark'a göre iki kitap arasındaki fark yalnızca teknik değil, aynı zamanda 'ün metninde ifade ettiği gibi felsefedeki bir değişime (ona göre; tüm sanatlarda daha sonra görünür olacak) görünür bir ifade kazandırması bağlamında önemli olmuştur. (Clark, 1974, s. 19) Kenneth Clark'a göre, Romantikler, Winckelmann'ın sanat için ön gördüğü 'soylu yalınlık ve sakin yücelik' ilkesi yerine sanatın duyguları ve özellikle de yücenin kaynağı olan korku duygusunu harekete geçirmek olduğunu ifade etmiştir. (Clark, 1974, s. 20) Emily Brady, Edmund 'ü, *Yüce* kavramını üzerine söz sahibi olan diğer düşünürlerden ayırmıştır. Brady'e göre Burke, estetik teori tarihinde, 'güzel ve yüce' arasındaki ayrımı net bir biçimde koymuştur. Brady nazarında Burke, *Yüce* kavramın belirlenmesinde etkili olmuş; ve bunu diğer düşünürlere göre çok daha sarıh bir biçimde gerçekleştirmiştir. '*Yüce*, duygularımızın en güçlü olanıdır; bu yüzden de etki anlamında güzelden çok daha güçlüdür'. (Clark, 1974, s. 22-23)

Edmund Burke *Yüce* düşüncesinin ya da ifadesinin kaynağı hakkında şöyle söylemektedir: 'acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her türlü şey, başka bir deyişle, her-

hangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey "yücenin" kaynağıdır.' Edmund Burke'a göre *Yüce*, 'zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkarandır'. Burke, acıyla ilgili olan kavramların hazla ilgili olanlardan çok daha güçlü olduğuna inanmıştır. Bu düşünce doğrultusunda *Yüce ve Güzel* kavramlarının kapsamını belirlemiştir. (Burke, 2008, s. 42) Burke'ün ifadesiyle 'şaşkınlık, dehşet gibi duygular da, muazzam ve yüce nitelikte olan duygular arasında yer alırlar. 'Şaşkınlık, ruhun bütün hareketlerinin geçici olarak durduğu, bir derecede dehşet içeren bir durumdur. Bu durumda zihin, nesnesi ile öyle dolmuştur ki, ne başka bir şey düşünebilir, ne de kendini meşgul eden o nesne üzerine uslamamada bulunabilir. Yücenin müthiş gücü de bundan kaynaklanmaktadır. Şaşkınlık yücenin en üst etkisidir; ikinci derecede etkiler ise hayranlık, huşu ve saygıdır.' (Burke, 2008, s. 61) Ayrıca, Emily Brady, Samuel Monk'un *The Sublime* (1960) aldığı kitabına referansla, Samuel Monk'un şiirde korku ve dehşet gibi konuların hayli yaygın olduğu Burke çağı edebiyatının dehşet, mezarlıklar, doğaüstü olaylar, harabeler gibi olaylarla yakın münasebeti olduğunu vurgulamıştır. Brady'e göre Edmund Burke'ün ortaya koyduğu *Yüce* kavramı, erken dönem *Yüce* teorilerinden bu açıdan da ayrılmaktadır. (Brady, 2013, s. 24)

William Vaughan, Burke'ün teorisinin hem sanatın telkin edici bir özelliği olması hem de rahatsız edici olana yeni bir önem vermesi açısından Romantikler için hayati bir önem taşıdığını söylemiştir. (Vaughan, 1994, 37) Öte yandan, Edmund Burke'e göre, 'görüntü olarak korkunç olan her şey, boyutları bakımından azametli olsun ya da olmasın, yücedir. Uçsuz bucaksız ve dümdüz bir ova, bir okyanus kadar engin olabilir; ama zihnimizi bizzat okyanus kadar muazzam bir şeyle doldurması mümkün değildir. Bu durum okyanusun dehşet verici bir şey olmasından kaynaklanır. Nitekim ister daha görünür ister daha örtülü biçimde olsun, dehşet bütün durumlarda *Yüce*'nin ifadesidir.' (Burke, 2008, s. 61-62) Edmund Burke'ün *Yüce ve Güzel* kavramları üzerine yaptığı tanımlamaya göre; '*Yüce* nesnelere boyutları bakımından muazzamken, *Güzel* olanlar nispeten ufaktır. *Güzel* olan düzgün ve parlak olmalıdır; muazzam olan ise kaba ve özensiz. *Güzel* olan muğlak olmamalıdır, muazzam olan ise karanlık ve kasvetli olmalıdır. *Yüce* acıya dayanırken, güzel hazza dayanmaktadır.' (Burke, 2008, s. 128-129) Öte yandan, boyutların muazzamlığı da Edmund Burke nazarında yücenin etkili bir nedeni

olarak görülmüştür. Büyüklükten kast edilen; boy, yükseklik ve derinliktir. Bir kayanın ve dağın yaptığı etki uçsuz bucaksız düz bir tarlanın yaptığı etkiden çok; ayrıca dikey bir yüzeyin yüceyi oluşturma gücü yatık bir yüzeye göre daha fazladır. Engebeli ve bozuk bir zeminin etkileri de, pürüzsüz ve parlak olan yerlerden daha güçlü olmuştur. (Burke, 2008, s. 75-76)

Edmund Burke, ‘herhangi bir şeyi çok korkunç bir hale getirmek için belirsizliğin şart’ olduğunu söylemektedir. (Burke, 2008, s. 62) Brady, bu ifadeyi Edmund Burke’ün belirsizliği merkezi bir konuma getirdiği diğer bir yenilik olduğunu söylemiştir. Netliğin karşıtlığını ifade eden belirsizlik, karanlık, şüphe, kargaşa ve ben benzer şeyleri kapsamaktadır. Hayaletler, cinler, ölüm, sınırsızlık ve sonsuzluk gibi nitelikler de bunlara dahildir. Brady, tüm bunların Edmund Burke’e göre, anlaşılabilir fikirlere şekil vermek adına insanın yeteneklerini sınaması bakımından *Yüce*’nin ifadesi olduğunu belirtir. (Brady, 2013, s. 25) Ayrıca ‘Belirsizlik’ Edmund Burke’ün renk tartışmasında da önemli bir yere sahiptir. Burke’ göre ‘Bütün renkler ışığa bağlıdır. Bu nedenle de öncelikle ışık ve onun karşıtı olan karanlık ile birlikte ele alınmalıdır.’ (Burke, 2008, s. 83) Brady, Burke’den aldığı kavramı şöyle açar: ‘ışığın uçları yücedir; güneş gibi. Ya da çok parlak olan bir ışık her şeyi belirsiz hale getirebilir. Karanlık ise belirsizliğinden dolayı ışığın yaptığından çok da güçlü bir etkiye sahiptir. Koyu ve kasvetli renkler, bulutlu ve karanlık gökyüzüleri, aydınlık ya da canlı renkler ile karşılaştırıldığında *Yüce* olana daha yoğun bir temayül gösterirler.’ (Brady, 2013, s. 25) Burke’ün belirsizlik ve renk ifadesi Caspar David Friedrich’in tablolarında da sıklıkla görünen bir durum olmuştur.

Emily Brady’ye göre *Yüce*, Romantik düşünce ve sanatlarda bir merkez olmuş ve doğa yazımı için yeni bir alan olmuştur. (Brady, 2013, s. 117) Ona göre, sanatlar *Yüce* kavramının tarihinde karmaşık bir duruma sahip olmuşlardır: Bazı yazarlar, *Yüce* olmak için resmen, müzikten, şiirden yararlanırken, diğerleri de sanatları yalnızca yüce olguların görsel temsilleri aracılığıyla onu temsil etme, ifade etme ya da aktarma kabiliyeti olarak belirlemişlerdir. (Brady, 2013, s. 119)

Robert Rosenblum, 1769’lar ve 1770’lerle birlikte bir grup sanatçının aniden vahşi doğadaki spesifik alanlara yöneldiğinden söz etmiştir. Edmund Burke’ün *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1759) kitabının,

ilham verici bir korkunun deneyimlerini arayan ilk Romantik jenerasyon için temel bir estetik kaynak olduğunu söylemiştir. Rosenblum'a göre bu dönemdeki bazı sanatçılar - genellikle Romantikler-, Burke'ün 'yüce' kavramı ışığında resimler yapmışlardır. Bunlar, Rosenblum'a göre sırasıyla George Barret, Caspar Wolf, James Ward, Frederic Edwin Church, Caspar David Friedrich vb. sanatçılardır. George Barret İrlandalı manzara ressamı olarak İrlanda topraklarını 'yüce doğanın coğrafi bir olayı' olarak 1760'ların Londralı izleyicileri için resmetmiştir. George Barret'in *Powerscourt Waterfall* (Powerscourt Çağlayan, 1767) adıyla yaptığı resim buna örnek olarak gösterilebilir. (Şekil 5.50) Rosenblum'a göre aynı dönemde, İsviçreli ressam Caspar Wolf, Alp'lerin heyecan verici dağları ve çağlayanlarını resmetmiştir.¹⁹ (Rosenblum, 1977, s. 17) Caspar Wolf'un *The Lauteraar Glacier* (Lauteraar Buzul, 1776) resmi de yücenin güzel bir örneğidir. (Şekil 5.51) Bir diğer sanatçı, İngiliz James Ward'dır. Rosenblum, onun *Gordale Scar* (Gordale Kayalık, 1811-15) adlı resmini uzun bir süre resmedilemez olarak düşünülen bir yeri resmettiğini söylemiştir. (Rosenblum, 1977, s. 18) Ayrıca, Emily Brady, *Yüce* manzaralara yönelik bu yeni beğenin, *Hudson River School*'dan Thomas Cole, Frederic Church ve Alfred Bierstadt ve Avrupa'dan Salvator Rosa, Caspar David Friedrich ve William Turner gibi bir grup sanatçının resimlerinde görüldüğünü söylemiştir. Sanatçıların konuları büyük manzaralar, kimi zaman küçük insanların doğanın içerisinde ya da dalgalı denizlerde 'fırlatılmış' gemilerin olduğu fırtınalı deniz resimleridir. Özellikle Avrupa ve Kuzey Amerika'daki yerler çoğu kez tasvir edilmiştir. (Brady, 2013, s. 121) Brady'e göre bu sanatçılar, zamanının görsel araçları, yani iki boyutlu resim düzleminde *Yüce* konusunu yakalamaya çalışmışlardır. James Ward'ın *Gordale Scar* (Gordale Kayalık) resminde olduğu gibi, yüksek bir çağlayan ile ufak figür arasında kontrastlara gidilmiş, zamanda belli bir an seçilip resmedilmiştir. (Brady, 2013, s. 122) (Şekil 5.52) Thomas Cole (1801-1848) ise Amerika'nın el değmemiş topraklarını (*Rural Nature*) büyük manzaralar şeklinde resmetmiştir. Cole'un resmettiği bu kırsal tabiat ihtişamlı gökyüzü, azametli dağların yüceliği ve yemyeşil topraklarıyla ruhu coşturur. (Rodner, 1988, s. 12)

¹⁹ Robert Rosenblum, jeolojik harikaların daha önceleri, görsel ve duygusal huşu kaynağından ziyade kıtasal ulaşım için bir engel olarak görüldüğü, ama bu dönem için meselenin farklı algılandığını söyler. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Robert ROSENBLUM, **Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko**, s. 17.



Şekil 5.50: George Barret, Powercourt Çağlayan, 1767, Tuval üzerine Yağlıboya, 03.5 x 127.6 cm, Walker Art Gallery, Liverpool. (Rosenblum, 1977).



Şekil 5.51: Caspar Wolf'un *The Lauteraar Glacier*, 1776, Tuval üzerine Yağlıboya, 55 x 82.5 cm, Kunstmuseum Basel, Basel. (Rosenblum, 1977).



Şekil 5.52: James Ward, Gordale Kayalık, 1812, Tuval üzerin Yağlıboya, Tate Britain, Londra. (Rosenblum, 1977)

William Vaughan'a göre, doğa güçlerinin insan üzerindeki etkisine William Turner'ın tablolarında sıklıkla rastlanılır. Vaughan'un deyişiyle 'Turner için doğa, en çok insan ile yankılanır.' (Vaughan, 1994, s. 167) William Turner'ın *The Wreck of a Transport Ship* (Nakliye Gemisinin Enkazı, 1810) ve *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps* (Kar Fırtınası: Alpleri Geçen Anibal, 1812) tabloları için yorumda bulunmuştur. (Şekil 5.53) (Şekil 5.54) Vaughan ilk eseri yorumlarken, durumun vehametini anlatmak amacıyla 'her şey denizin merhametine kalmıştır.' demektedir. (Vaughan, 1994, s. 163) İkinci eser içinse, William Turner'ın kullanmış olduğu teknik bir yeniliğe dikkati çekmiştir. Turner, bu resminde fırça yerine spatula kullanmış ve daha sonra Van Gogh tarafından da kullanılacak olan 'impasto' adlı tekniğin ilk örmeğini vermiştir. (Vaughan, 1994, s. 168) Böylece resimde yer alan bulutların ve fırtınanın Alp'leri geçmekte olan *Hannibal ve Ordusu* üzerindeki etkisini daha yoğun bir biçimde serbest fırça vuruşlarını kullanarak resim düzlemine aktarmıştır. Rodner, 1832 yılında *Athenaeum*'da bir yazarın W. Turner'ın yeteneğiyle ilgili övgü dolu şeyler söylediğini ifade etmiştir. Yazara göre Turner'ın yeteneği sanat aracılığıyla doğal çevrenin enerjisini uyandırmıştır. 'Dirimsiz

doğanın krallığı odur: kasırgalarının sözcükleri vardır. Fırtınaları konuşur, onun eşsiz manzaraları üzerinde nefes aldığı havada yaratıcı bir şey vardır.’ Kenneth Clark’a göre ise Turner, ‘doğadaki en aşırı olan şeye özlem ile, yani karada ve denizlerdeki katastrofik çığlar, yıkıcı fırtınalar aracılığıyla korkunç ve tarifi imkansız bir güzellikteki evrende insanoğlunun içler acısı yetersizliğini göstermiştir.’ Rodner, Turner’ın tablolarında görülen doğanın vahşeti, insanoğlunu önemsiz bir hale getirmektedir; ufak figürler haline gelen insanoğlu hayat mücadelesi içine girmiştir. *The Fall of an Avalanche in the Grisons* (1810) resminde, mütevazı bir kulübe, devasa bir kaya parçasıyla ezilmiştir. (Rodner, 1988, s. 12)



Şekil 5.53: William Turner, Nakliye Gemisinin Enkazı, 1810, Tuval üzerine Yağlıboya, 241 x 173 cm, Tate, Londra. (Vaughan, 1994)



Şekil 5.54: William Turner, Alpleri Geçen Anibal, 1810-1812, Tuval üzerine Yağlıboya, 144.7 × 236 cm, Tate Britain, Londra. (Vaughan, 1994)

Immanuel Kant'ın *Critique of the Power of Judgement* (1790) eserinde ele aldığı *Yüce* kavramı da son derece önemlidir. Emily Brady, Kant'ın *Yüce* kavramını ortaya koymasında *Yüce* ile uğraşan ve bu tez dahilinde ismi geçen İngiliz düşünülerinin etkisi olduğunu ifade etmiştir. Almanya'da ise Baumgarten (1714-1762) ve Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) *Yüce* kavramı üzerinde etkili olmuş düşünürlerdir. Brady'e göre Mendelssohn'ın, Alman düşüncesinde *Yüce* kavramının anlaşılmasında önemli katkısı olmuştur. Mendelssohn'un *On the Sublime and Naive in the Fine Sciences* (1758) adlı makalesi, Edmund Burke'ün *Philosophical Enquiry* metnini yayımladıktan bir yıl sonra ortaya çıkmıştır. Brady'e göre Mendelssohn'ın bu makalesinde Christian Wolf (1679-1754) ve Alexander Gottlieb Baumgarten gibi düşünürlerin etkisi vardır. Ancak Mendelssohn bu metniyle, Alman düşünürlerinin dikkatini Burke'ün *Yüce* kavramı metnine çekmeye çalışmıştır. Mendelssohn'ın makalesi, bir anlamda Burke'ün *Philosophical Enquiry* metninin yeniden değerlendirilmesidir. (Brady, 2013, s. 48) Mendelssohn, *Yüce* kavramının sınırlarını belirlerken, Burke ile benzer yargılarda bulunmuştur. Mendelssohn, 'büyüklük' ile 'genişlik'i birbirinden ayırmıştır. Ona göre bunlar *Yüce*'nin iki temel özelliğidir. Dipsiz denizler, engin araziler, zamanın sonsuzluğu, gözün ulaşabileceğinin ötesinde her türlü derinlik ve yükselik vb. Brady'e göre Mendelssohn'ın bu türde bir *Yüce* tanımı Kant'ın üzerinde etkili olmuştur. Kant'ın 'biçimsizlik' fikrini

bu bağlamda şekillenmiştir. Mendelssohn'ın 'büyüklük' ve 'güç' üzerine yaptığı ayırım da Kant'ın *Yüce* yargısındaki 'dinamik yüce' ve 'matematik yüce' kavramları üzerinde belirleyici olmuştur. (Brady, 2013, s. 48-49)

Emily Brady'e göre Kant'ın *Yüce* kavramı üzerine düşüncelerine *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime* (1764), *Anthropology from a Pragmatic Point of View* (1798), ve *Critique of the Power of Judgment* metinlerinde rastlanır.(brady 53) Brady, *Critique of the Power of Judgment*'ta Kant'ın, *Yüce*'nin analizine, onu *Güzel* ile karşılaştırmakla başladığını söyler: 'Güzel' ve 'Yüce' her ikisi de Kant nazarında estetik yargı türüdür. Bu iki yargı türü de 'ilgisizdir' ve ilgi bağlamından ayrı bir estetik değer yargısı gösterir. Böylece 'Güzel' ve 'Yüce' her ikisi de kendi adına estetik bir değer yargısı içermektedir.' Brady, Kant'ın tıpkı Burke gibi *Güzel* ve *Yüce* kavramları arasında keskin bir ayırım yapmıştır. *Yüce*, nesnenin biçimsizlik ve sınırsızlığı ile ilişkilidir. Kant' göre, *Güzel* form ile *Yüce* biçimsizlik arasındaki ayırım, farklı bir yaratıcı faaliyete neden olmaktadır. (Brady, 2013, s. 56)

Kant'ta *Yüce* kavramı, matematik ve dinamik *Yüce* olarak iki ayrı şekilde kategorize edilmiştir. Bu ayırım *Yüce* olanın gücünün boyutları (büyüklük) ile ilgili olmasıdır. Kant'a göre '*Güç*, büyük engellere göre üstün olan bir yetidir. Doğa estetik yargıda üzerimizde hiçbir erki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak *Yüce*'dir'. (Kant, 2011, s. 120) Doğa'nın bu türden dinamik *Yüce* ifadesi Kant nazarında insanda doğal olarak korkuya neden olacaktır. Kayalar, şimşekler, fırtına bulutları, volkanlar, geçtikleri her yeri altüst eden kasırgalar, uçsuz bucaksız okyanuslar, güçlü bir ırmağın çağlayanları Kant'a göre dinamik *Yüce* 'nin kaynaklarıdır. (Kant, 2011, s. 121)

Brady bu ayırımın Kant'tan önce, 18. yüzyılda, Baumgarten tarafından matematik ve dinamik *Yüce* olmak üzere ele alındığına değinmiştir. (Brady, 2013, s. 59) Kant *Critique of the Power of Judgment* kitabında, matematik *Yüce*'yi belirlemede büyüklük üzerinde durmuştur. Kant büyük ve büyük olmayan üzerinden meseleyi açıklamaya çalışmıştır. (Kant, 2011, s. 108) Öte yandan, matematiksel bir büyüklükte 'en' büyük yoktur; çünkü sayılar sonsuza kadar gidebilmektedir. Fakat estetik büyüklük hesaplamasında Kant'a göre bu mümkündür. (Kant, 2011, s. 109) Kant matematik *Yüce* 'nin örneklerini Mısır Piramitleri, Roma'daki St. Peter Kilisesi gibi örnekleri vererek yapmıştır. Brady'nin

ifadesine göre bu örnekler *Yüce* kavramı üzerinde önemli olmuş Britanyalı Alexander Gerard (1728- 1795) ve Lord Kames (1696-1782) tarafından daha önce verilmiştir. Kant'a göre 'duyular ve hayal gücü, yüksek dağlar, karanlık gökyüzü gibi ezici büyüklükteki doğal nesnelere karşılaştığında kendi güçlerinin sınırlarına itilir.' (Brady, 2013, s. 59) Kant nazarında matematik *Yüce*'de duygular ve hayal gücü aşırıdır. Brady'e göre bu türde dehşet ve korku ile karşı karşıya kalan insan fiziksel olarak kendini küçük hisseder. Ancak bu duygu, Kant'ın da ifade ettiği gibi fiziksel olarak güvenli bir yerde olma koşuluyla mümkündür. Korku insanın doğayla ilişkisine farklı bir boyut getirmiştir. (Brady, 2013, s. 60-61) Robert Rosenblum'un Caspar David Friedrich, Barnett Newman ve Rothko gibi sanatçıların resimlerindeki büyük boşluklar üzerinde durarak kurduğu Romantik ilişkiyi, *Yüce* sanat bağlamında da kurmak mümkündür. Barnett Newman ve Rothko'nun resimlerinde görülen büyük boşluklar, *yüce* sanat bağlamında değerlendirilebilir. Bu açıdan Barnett Newman'ın 1948'de yazdığı *The Sublime is Now* makalesi son derece önemlidir. Newman bu makalesinde yüce sanat üzerine şöyle bir soru sormuştur: 'Eğer efsane ya da mitosların yüce olarak nitelendirildiği bir zamanda yaşamıyorsak, yüce sanatı nasıl yaratabiliriz?' (Newman, 2010, s. 27) Newman'ın bu soruya yanıtı kuşkusuz *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951) adlı çalışması olmuştur. (Şekil 5.55) Jean-François Lyotard *The Sublime and the Avant-garde* (1988) adlı makalesinde, *yüce* kavramını açıklarken; 'burada ve şimdi'de olmayı *yüce* deneyimin bir nesnesi olarak tanımlamıştır. ('burada' ve 'şimdi' Newman'ın işlerine bir göndermedir.) Lyotard'a göre *yüce* ifade, gösterilmeyen ya da Kant'ın tabiriyle sunulmayan (dargestellt) bir şeyle ilişkilidir. (Lyotard, 2010, s. 27) Esasen bu, Newman'ın resimlerinin bir temsil ya da kendisi dışındaki bir şeye göndermede bulunmayan yapısıyla ilgilidir. Lyotard şöyle demektedir: 'Sanat doğayı taklit etmez, ama ayrı bir dünya yaratır. (eine Zwischenwelt) Paul Klee'nin söylediği gibi 'sisli bir dünya' dır bu.(eine Nebenwelt) (Lyotard, 2010, s. 33)



Şekil 5.55: Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-1951, Tuval üzerine Yağlıboya, 242.2 x 541.7 cm, MoMA, New York. (Url-1)

Öte yandan Lyotard, tıpkı kendisinden önceki düşünürler gibi, 18. ve 19. yüzyılda *yüce*'nin mutluluk ve acı, haz ve endişe, coşkunluk ve keder gibi duygularla ilişkilendirildiğini ifade etmiştir. Lyotard'a göre tüm bu duygular Romantizm'le de ilişkilidir. Lyotard, *Yüce*'nin modern'i karakterize etmek adına sanatsal duyarlılık aracı olabileceğini söylemiştir. (Lyotard, 2010, s. 31) Lyotard'a göre Newman'ın *yüce* ile münasebeti 'zaman' bağlamında önemli olmuştur. Newman *yüce*'yi *burada* ve *şimdi*' bağlamında değerlendirmiştir. Dolayısıyla 'an' Newman için son derece önemlidir. Yatay ve dikey olarak yaptığı devasa işler, boyutları bakımından azametli olmaları *yüce* ifadeyi arttıran unsurlardır. Ancak Lyotard, Newman'ın 'burada ve şimdi'de bulmayı arzuladığı *yüce*'nin, Romantik sanattan farklı olduğunu söylemiştir. Ama yine de Newman, Romantizm'in esas meselesini, yani resimsel bağlamda ifade edilememelik/tanımlanamazlık yönünü reddetmemiştir. (Lyotard, 2010, s. 30) Tanımlanamazlık ile vurgulanmamak istenen, resmin kendisinden başka bir anlama gelemeyeceği veya bir kitap gibi okunamayacağıdır. Nesnenin resim düzleminde sifra indirgenmesiyle sergilenen büyük boşlukların altında yatan temel eğilim de buradan gelmektedir: okunacak bir şeyin olmaması. Lyotard tanımlanamaz olanın orada değil, başka bir sözcükte ya da zamanda değil, 'burada' olduğunu söylemiştir. Öte yandan *yüce* herhangi bir yerde, orada geçmişte ya da gelecekte değil, 'şimdi'dedir. (Lyotard, 2010, s. 30) Tüm bunlar Newman'ın *Here I, Here II, Here III, Not Over There, Here* işlerinde görülmektedir. (Şekil 5.56) (Şekil 5.57)



Şekil 5.56: Barnett Newman, Burada I, 1950, sıva ve boyalı ağaç, The Menil Collection, Houston. (Url-1)



Şekil 5.57: Barnett Newman, Orada Değil, Burada. (Url-2)

Robert Rosenblum, 1961’de yazdığı *Abstract Sublime (Soyut Yüce)* adlı makalesinde, Romantik *yüce* ressamlarıyla, *Abstract Sublime* olarak adlandırabilecek bir kavramı arayan bir grup Amerikalı ressam arasında bir ilişkinin olabileceğini söylemiştir. Rosenblum’a göre Caspar David Friedrich’in *Monk by the Sea* (Deniz Kıyısında Keşiş), William Turner’ın *Evening Star* (Akşam Yıldızı, 1809) ve Rothko’nun *Light, Earth ve Blue* (Işık, Yeryüzü ve Mavi, 1954) resimleri arasında görsel ve duygusal bir yakınlık vardır. (Şekil 5.58) (Şekil 5.59) Rothko, tıpkı Turner ve Friedrich’te olduğu gibi izleyiciyi sonsuzluğun sınırına yerleştirmiştir. Rosenblum’a göre Friedrich’deki ufak keşiş ve Turner’daki balıkçı, tıpkı James Warde’nin *Gordale Scar*’ındaki şatoda olduğu gibi, panteist tanrının sonsuz büyüklüğü ve onun canlılarının sonsuz küçüklüğü arasında keskin bir karşıtlık kurmuşlardır. Rosenblum’a göre Turner ve Friedrich, resimlerini transandantal manzara resmi bağlamında yapmışlardır. Rosenblum’un deyimiyle bu resimler su (ya da deniz), gökyüzü ve yeryüzünden meydana gelen kutsal üçlü (trinity) gibidirler. (Rosenblum, 2010, s. 110)



Şekil 5.58: William Turner, Akşamlı Yıldız, 1809, Tuval üzerine Yağlıboya, 91.1 x 122.6 cm, National Galeri, Londra. (Rosenblum, 2010)



Şekil 5.59: Mark Rothko, Işık, Yeryüzü, Mavi, 1954, Tuval üzerine Yağlıboya, 191.5 x 170 cm. (Rosenblum, 2010)

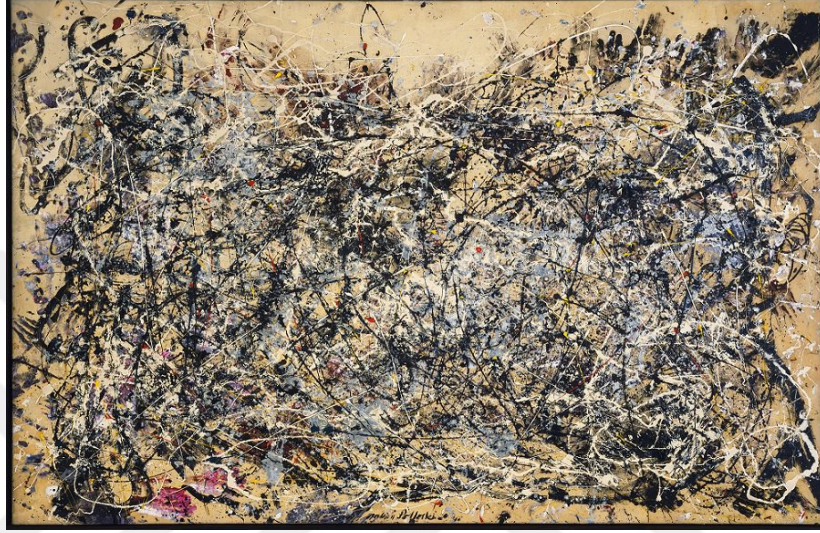
Turner'ın *Kar Fırtınası* resminde (1842) görülen sonsuzluk, statik olmaktan öte dinamikdir ve Kant'ta görülen dinamik yüce kategorisinde değerlendirilebilir. Rosenblum'un deyimiyle, aklın müdahalesinden evvel, buhar, fırtına, deniz ve kar zavallı adamın işinin etrafında dönmektedir. Tıpkı geminin bir hayaleti gibi. Rosenblum, Romantik ressam John Martin'in de Turner'da olduğu gibi *yüce* ifadeyi resmettiğini söylemiştir. John Martin'in *The Creation* (Yaratılış, 1831) gravürü, karakteristik olarak yücedir. Rosenblum'un deyimiyle Martin, *The Creation* resmiyle izleyiciyi *yüce*'nin eşiğine yerleştirmiştir. (Rosenblum, 2010, s. 110) (Şekil 5.60)



Şekil 5.60: John Martin, Yaratılış, 1831, Metal Baskı, 25.4 cm x 35.6 cm, V&A Collection, Londra. (Rosenblum, 2010)

Öte yandan, Rosenblum, Willam Turner ve John Martin’de görülen her şeyi soğuran girdap tasvirleriyle Jackson Pollock’un *perpetuum mobile* resimleri arasında bir benzerlik olduğunu ifade etmiştir. Turner’ın deniz resimlerinde görülen girdap tasvirleriyle, Pollock’un soyut resim diliyle yaptığı kıvrılarak dönen labirentleri arasında bir ilişki vardır. Bu açıdan William Turner’ın *Kar Fırtınası* resmiyle Pollock’un *Number 1* (Numara 1, 1948) resimleri benzer bir okumayı mümkün kılmaktadır. Pollock *Number 1* resmini 68*104 boyutlarında yapmıştır. Rosenblum’a göre bu devasalık *yüce*’nin üretilmesine hizmet etmektedir. Rosenblum’un deyimiyile ‘ bitmez tükenmez bir sonsuz enerji ağında, insan kendini neredeyse kaybeder’. Pollock’un *Full Fathom Five* (Beş Ku- laç), *Ocean Greyness* (Okyanus Grilik), *The Deep* (Derin), *Greyed Rainbow* (Grileştirilmiş Gökkuşağı) resimleri doğayla ilgili bölgeleri açık eder. (Şekil 5.61) (Şekil 5.62) (Şekil 5.63) (Şekil 5.64) (Şekil 5.65) Rosenblum’un deyimiyile, ‘ister rüzgar, ister fırtına tarafından gerçekleştirilmiş olsun, Pollock daima, doğanın evcilleştirilemez güçlerinin yüce gizemlerini anımsatır.’ Barnett Newman da 1940’larda tıpkı Rothko ve Pollock gibi doğa elementlerine göndermede bulunan resimler yapmıştır. Rosenblum, Newman’ın tundra iklimini görme arzusu taşıdığını söylemiştir. Kuşkusuz bu durum tundranın ağaçsız, geniş, düz ve boş topraklarından ileri gelir. Bu türden bir doğa imgesi, Newman’ın sanat anlayışıyla örtüşür. Newman 114,5 inç gibi devasa boyutlardaki *Vir*

Heroicus Sublimus resminde, izleyiciyi, tundranın arktik boşluğuna benzer bir boşluğa yerleştirmiştir. Aynı zamanda 144 fit kare olan resim, başlığın kahramanı gibi yuce ve destansı bir sadeliği başarmıştır. (Rosenblum, 2010, s. 111)



şekil 5.61: Jackson Pollock, Numara 1, 1948, Tuval üzerine Sır ve Metalik Boya, 160 × 259.1 cm, MOCA, Los Angeles. (Rosenblum, 2010)



şekil 5.62: Jackson Pollock, Beş Kulaç, 1947, Tuval üzerine Yağlıboya, 129.2 x 76.5 cm, MoMA, New York. (Rosenblum, 2010)



Şekil 5.63: Jackson Pollock, Okyanus Grilik, 1956, Tuval üzerine Yağlıboya, 146.7 x 229 cm, Guggenheim Müzesi, New York. (Rosenblum, 2010)



Şekil 5.64: Jackson Pollock, Derin, 1953, Tuval üzerine Sır ve Yağlıboya, 150.2 x 220.4 cm, Georges Pompidou, Paris. (Rosenblum, 2010)



şekil 5.65: Jackson Pollock, Grileştirilmiş Gökkuşağı, 1953, Keten üzerine Yağlıboya, 182.9 x 244.2 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago. (Rosenblum, 2010)



6. 20. YÜZYIL AVANGART SANATINDA TEMSİLİYETİN KIRILMASI VE ROMANTİK ETKİ

Romantizm’le başlayan süreçte sanat, kendisi dışında başka bir şeye göndermede bulunmayan, başlı başına özerk bir alan halini almıştır. Kant’ın güzeli hoşlanmadan ayırması, ‘amaçsız amaç’ ilkesi bağlamında sanatın doğrudan kendisine göndermede bulunması; yani sanatın amacının bizatihi kendisi olması anlamına gelmektedir. Kant’ın ortaya koyduğu ‘amaçsız amaç’ (ereksiz erek) ilkesi Alman Romantikleri (Friedrich Schlegel, Friedrich Schelling, Schiller vb.) tarafından da benimsenmiştir. Hegel ise Romantizm’in 3. evresi dediği bölümde, Romantizm’in dini sanattan (*kunstreligion*) koparılarak seküler bir sanat haline geldiğini vurgulamıştır. Böylece Hegel nazarında sanat, Romantizm ile birlikte kendini dinden soyutlarken, aynı zamanda Romantizm’e kadarki araçsallığından da kurtulmuş olur. Kutsal olandan kendini yalıtın sanat, Hegel’e göre yerini felsefeye (düşünceye) bırakmıştır. Sanatın felsefe/düşünce halini alması ise figürün ve nesnenin resim yüzeyinden silinmesiyle mümkün olmuştur. Dolayısıyla sanatın düşünce olması, sanattaki temsilin ortadan kaldırılmasıyla doğru orantılıdır.

Jose Ortega y Gasset (1883-1955) *Sanatın İnsansızlaştırılması* makalesinde, 19. yüzyılda sanatçıların katı estetik öğelerini en aza indirgediklerini söylemiştir. Ortega’nın ifadesiyle bu yöndeki bir teşebbüs sanatın saflaşmasına yönelik bir tutumdur. (Gasset, 2016, s. 360) Ortega’nın sözünü ettiği ve Romantik sanatçılarda da görülen katı nesnelere en aza indirgenmesi meselesi, aynı zamanda sanatın gündelik hayata yönelmesinin önünü açmıştır. (*Hegel’in Sanatın Ölümü Tezi ve Sanatın Bağımsızlık İlkesi* bölümünde tartışılan ‘seküler sanat’ meselesi böylece önem kazanır.) Ortega aynı makalesinde, ‘yeni’ sanatın tanımlarını belirlemiştir. Ortega’nın ‘yeni’ sanata dair ortaya koyduğu tanımlar, Romantiklerin ilk adımlarını attığı ve avangart sanatı belirleyen vasıflar olarak okunabilir: ‘Sanatın insansızlaştırılması, canlı biçimlerden uzaklaşma, sanat eserinin sanat eserinden başka bir şey olmaması, sanatı sadece oyun sayma, köklü bir şekilde alaycı olma, taklitten kaçınma vb. niteliklerdir. (Gasset, 2016, s. 361) Ortega’ya göre ‘yeni’ sanatın sanat olmaktan başka hiçbir iddiası yoktur. (Gasset, 2016, s. 365)

Sanattaki temsiliyetin ortadan kalmasına yönelik ilk adımlar Romantikler ile birlikte atılmıştır. Sanattaki temsiliyetin kırılması, biçim-içerik ilişkisinin kopmasını zorunlu kılmıştır. Böylelikle resim, geleneksel perspektif kurallarının dışına çıkmaya başlamıştır. Biçim-içerik arasındaki evrensel uyumun bozulması da yavaş yavaş doğaya yaklaşımın değişmesine neden olmuştur. Artık doğaya bakan sanatçı gördüğünü değil, düşündüğünü resmetmiştir. Böylelikle resimde biçimsel bozulmalara gidilmiştir. Guillaume Apollinaire (1880-1918) *Modern Resimde Konu Üzerine* adlı makalesinde, ressamların doğa gözlemleri yapmaları durumunda dahi, onu taklit etmekten kaçındıklarını ve doğal tasvirlerin temsilinden uzak durduklarını ifade etmiştir. (Apollinaire, 2016, s. 213) Apollinaire'e göre sanatta gerçeğe benzemek önemini yitirmiş ve konu modern resimde önemsiz hale gelmiştir. (Apollinaire, 2016, s. 213) Apollinaire'nin 'yeni' sanat tahayyülü saf sanata ulaşmayı arzulayan sanatçılardan geçmektedir.

Romantiklerle birlikte renk, biçimin yerini almıştır. Duyguların resim yüzeyinde renk aracılığıyla aktarılmaya başlanması Romantik bir gelenektir. William Turner ve Eugene Delacroix gibi Romantik sanatçıların çalışmalarında bunun izlerine rastlanmaktadır. Daha sonra Van Gogh'da, Alman Dışavurumcuları'nda ve özellikle de Matisse'de rengin bu türden etkisi son derece önemli olmuştur. Nitekim Romantik sanatçılarla başlayıp Fovistler ve Alman Ekspresyonistler ile devam eden süreçte, konu yerini renge ve biçim bozulmalarına, formların imhasına bırakmıştır.

Goethe'nin geliştirdiği renk kuramı teorisi de duyguların renk ile anlatılması bakımından önemli olmuştur. Goethe'nin renkleri belli duygulara karşılık gelmektedir. Goethe, renk çemberini ikiye ayırmıştır: sarı, turuncu ve kırmızı renkler 'pozitif' renklerdir. Canlı, heyecanlı, arzulu duygular uyandırır. Bir diğeri ise 'negatif' renklerdir: mavi-yeşil, mavi ve mor renkler huzursuz, hassas ve endişeli izlenimler üretir. Lawrence Gowing, Goethe'nin renk kuramının Turner üzerindeki etkisine değinmiştir. Gowing'e göre W. Turner'ın *The Evening of the Deluge- Shade and Darkness* (Tufan Akşamı-Gölge ve Karanlık, 1843) resmi 'negatif' renklere, *Light and Colour - Morning After the Deluge* (Işık ve Renk- Tufan Sonrası Sabah, 1843) resmi de 'pozitif' renklere örnek teşkil eder. (Şekil 6.1) (Şekil 6.2) *Light and Colour - Morning After the Deluge* resminde girdap, Goethe'nin renk tonları içerisinde dönüp dolaşmaktadır. Gowing'e göre bu resim, havayla ilgili renklerin saf bir birleşimidir. İki resimde de bir tür 'imha' söz konusudur.

Renk ve ışık net bir şekilde su ve buharla (ya da sis) belirlenmiştir. Hatta Gowing'e göre Turner'ın son dönem çalışmalarının çoğu su ve buhar birleşiminde, suya verdiği sınırsız anlamlardan meydana gelmektedir. (Gowing, 1966, s. 51)



Şekil 6.1: William Turner, Tufan Akşamı-Gölge ve Karanlık, 1843, Tuval üzerine Yağlıboya, 787 x 781 mm, Tate, Londra. (Gowing, 1966)



Şekil 6.2: William Turner, Işık ve Renk- Tufan Sonrası Sabah, 1843, Tuval üzerine Yağlıboya, 787 x 787 mm, Tate, Londra. (Gowing, 1966)

Charles Baudelaire *Modern Hayatın Ressamı* kitabında, rengin modern sanatta oynadığı etkin rolden söz etmiştir. Baudelaire'e göre 'Romantizm Kuzey'in oğludur, Kuzey de koloristtir.' (Baudelaire, 2003, s. 97) Renge verilen ehemmiyet, aynı zamanda irrasyonel olanı içerir. Baudelaire'nin ifadesiyle 'katıksız bir desencinin başlıca meziyeti temiz ve kesin bir çizgidir.' (Baudelaire, 2003, s.104) Böylece bir desencinin resme yaklaşımı rasyonel iken, koloristinki irrasyoneldir.

Baudelaire, renk söz konusu olduğunda Eugene Delacroix'yı ayrı bir yere koymuştur. Çünkü renk Delacroix'nın resimlerinde son derece belirleyicidir. Baudelaire, 'Romantizm ve renk beni doğrudan Eugene Delacroix'ya' götürüyor' derken, aynı zamanda onu modern resmin merkezine yerleştirmiştir. (Baudelaire, 2003, s.105) Baudelaire'e göre Delacroix'ın bakış açısında çizgi yoktur. (Baudelaire, 2003, s. 116.) Odilon Redon'a göre Delacroix, renksel bir ifade yaratmış ve Romantizm'i formdan ziyade duygunun bir zaferi olarak düşünmüştür. (Noon, 2015, s. 33) Öte yandan Patrick Noon *What is Delacroix?* adlı makalesinde Baudelaire'in, Delacroix'nın geleneksel olmayan resim pratiğini, onun renk teorisi araştırmaları ve resimlerindeki form bozulmaları, abartılı hareketler ve anatomik orantısızlık ile ilişkilendirdiğine değinmiştir. (Noon, 2015, s. 33) Delacroix 'rengin forma yaşam verdiğini ve yaşamın güzelin ayrılmaz bir parçası olduğunu' sıklıkla vurgulamıştır. (Noon, 2015, s. 33) Delacroix'nın *Apollo Slays Python* (Python'u Öldüren Apollon, 1850) resmi, renge verdiğini önemi göstermesi açısından değerli bir çalışmadır. (Şekil 6.3)



Şekil 6.3: Eugene Delacroix, Python'u Öldüren Apollon, 1850, Tuval üzerine Yağlıboya, 800 cm x 750 cm, Louvre Müzesi, Paris. (Noon, 2015, s. 33).

Baudelaire nazarında Delacroix, sanatçının derinlerinde yatan içsel düşünceyi kavramış ve çalışmalarını bu bağlamda gerçekleştirmiştir. (Baudelaire, 2003, s. 114) Patrick Noon, Delacroix'nın *Dictionary of Fine Arts* çalışmasında, 20. yüzyıl modernizminin mottosu olarak nitelendirilebilecek olan şeyi yazdığını söylemiştir: ‘Genç sanatçı, bir konu bir istiyorsun? Her şey bir konu; konu sensin; doğadan evvel duyguların, izlenimlerin hepsi birer konu. Kendi içine bakmalısın, etrafına değil.’(Noon, 2015, s. 32)

Christopher Riopelle, *Afterlife Delacroix's Posthumous Fame* adlı makalesinde, Delacroix'nın resimsel yönden anlaşılması zor bir düşünür olarak tanımlandığını ve Matisse'i cezbeden şeyin de bu olduğunu ifade etmiştir. (Riopelle, 2015, s. 59) Matisse, Delacroix'ya ayrı bir önem vermiştir. Christopher Riopelle'ye göre Matisse, Delacroix'nın da etkisiyle, Fovist rengin aydınlık alanlarını kanvasına boydan boya yapmıştır. (Riopelle, 2015, s. 61) Matisse, baktığı her yerde Delacroix'nın manzarada yansıttığı şeyi görmüştür. (Riopelle, 2015, s. 62)

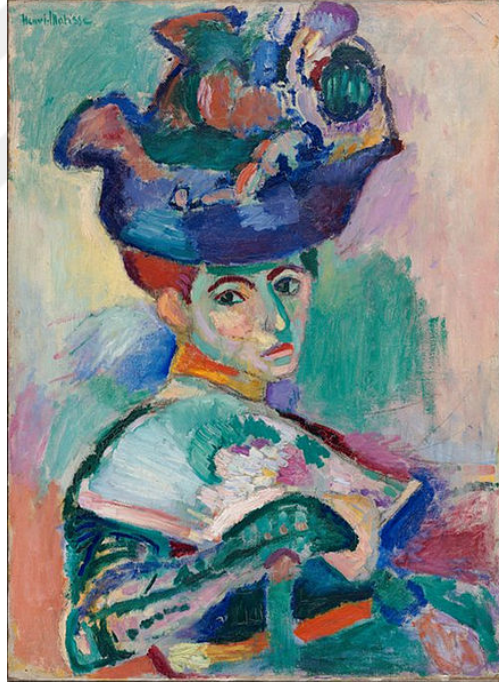
Baudelaire, Eugene Delacroix'nın ‘evcilleştirilemez bireyselliğe’ sahip olduğundan söz etmiştir. (Baudelaire, 2003, s. 113) Baudelaire'nin Delacroix'ya atfettiği yakıştırmaya

benzer bir ifade 20. yüzyılda Fovistler için de kullanılmıştır. Lawrence Gowing 1900'de Henri Matisse'in hayvansı bir tutkunun ifadesiyle kendini anlattığını ifade etmiştir. (Gowing, 1979, s. 34) Gowing'e göre hayvansal nitelik Matisse için özel bir değere sahip olmuştur. (Gowing, 1979, s. 34) Bu hayvansal özellik 'vahşi hayvanlar' olarak adlandırılmış olan Fovistlerin doğal bir dürtüsüdür. 1905 yılında *Sonbahar Salonu*'nda Matisse ve arkadaşlarının resimleri sergilendiğinde *Vahşi Hayvanlar* ismi verilmiştir. (Gowing, 1979, s. 49) Gowing'e göre nesnelere spesifik ve pozitif renklere kavuşmuş ve rengin kullanımı geleneksel prensiplerden uzaklaşmıştır. (Gowing, 1979, s. 49-50) Matisse doğal renkleri kopyalamamış ve analiz etmemiştir. Ama Gowing'in deyişiyle doğal renkleri ters-yüz etmiştir. Bir anlamda Matisse doğayı görünenin aksine, kendi renk paletine uygun olarak resmetmiştir. Gowing'in deyişiyle Matisse'in 'yeni' resimleri, kırmızı ve yeşilin etrafında dönmektedir. Kırmızı ve yeşil kombinasyonu bu ters-yüz etme durumunu sağlamıştır. Matisse aynı zamanda derinliği yadsımış ve boyalı bir yüzeyde karar kılmıştır. Gowing'e göre Matisse'in 1905 baharında yaptığı resimlerin çoğunda bu anlayış göze çarpmaktadır. Aynı zamanda bu resimler natüralist görünümünden kurtuluşun örnekleridir. (Gowing, 1979, s. 50)

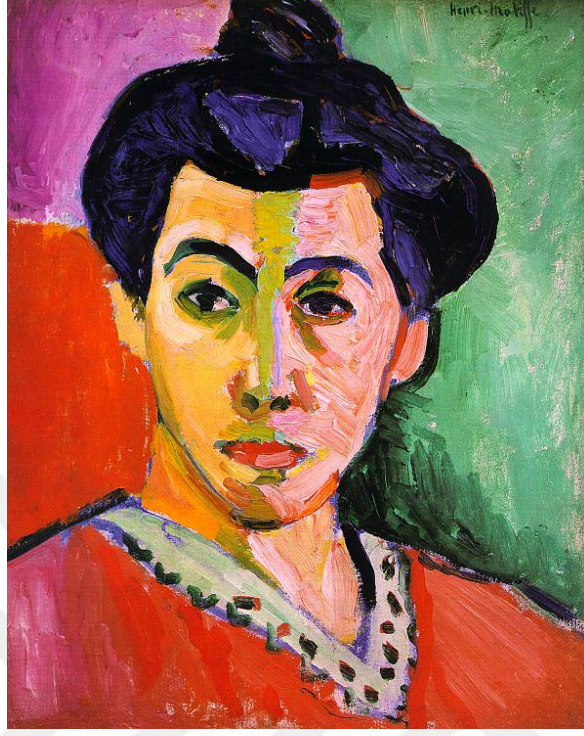
Henri Matisse'in Fovizm'in başlangıç noktası olarak gördüğü temel şey 'araçların saflığına dönme cesareti'dir. (Matisse, 2016, s. 418) Fovist sanatçı Maurice de Vlaminck 'bir çılgınlık içerisindeyim, yeni bir dünya yaratmak istiyorum. ... gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya' derken, görünen dünyanın, temsilin dünyasının dışına çıkmak istemiştir. (İPŞİROĞLU, 2011, s. 25) Vlaminck'in bu ifadesi Fovistlerin sanatsal pratiğini açığa vurur. Fovistlerin sanat pratiği renklerle yaratılmak istenen bir dünyanın tahayyülüdür. Bu sanatçılar yeni bir dünya yaratımı adına içgüdülerine başvurmuşlardır. Bu, Delacroix'nın modern sanatçıya verdiği 'kendi içine bakmalısın, etrafına değil.' tavsiyesinde de böyledir. Vlaminck bunu şöyle ifade etmiştir: 'tonları abartıyor, algılanabilecek her konuyu renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizgilenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü.' (İPŞİROĞLU, 2011, s. 25)

Lawrence Gowing, 20. yüzyıl devrimleri arasında en iyi hazırlanmış olanın Fovizm olduğunu söylemiştir. (Gowing, 1979, s. 51) Rengin özgürce kullanılması Fovistlerin bir

özelliğidir. Matisse renk alanları yaparak rengin özgürlüğünü ilan etmiştir. Böylece daha saf rengi, katıksız olanı bulmaya çalışmıştır. Gowing'ın deyişiyle Fovist işlerde yeşil ve kırmızıya gösterilen önem resim yüzeyinde coşkulu bir şekilde dağıtılmıştır. (Gowing, 1979, s. 54) Matisse'in karısını resmettiği *Woman with a Hat* (Şapkalı Kadın, 1905) ve *Green Stripe* (Yeşil Çizgi, 1905) tablolarında bu durum izlenebilmektedir. (Şekil 6.4) (Şekil 6.5) *Woman with a Hat* resminde yeşil, modeli belirleyen kırmızı, turuncu ve mor lekelerin arasından ve etrafından geçmiştir. *Green Stripe*'de ise yeşil, koyu sarı (toprakta elde edilmiş) ve ışığını pembeliği arasındaki gölgenin bir şeridi olarak belirlenmiş ve sabitlenmiştir. (Gowing, 1979, s. 54-55) Gowing'e göre Matisse'in bu formülasyonu son derece etkileyicidir. (Gowing, 1979, s. 55)



Şekil 6.4: Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, Tuval üzerine Yağlıboya, 80.56 x 59.69, San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco. (Gowing, 1979)

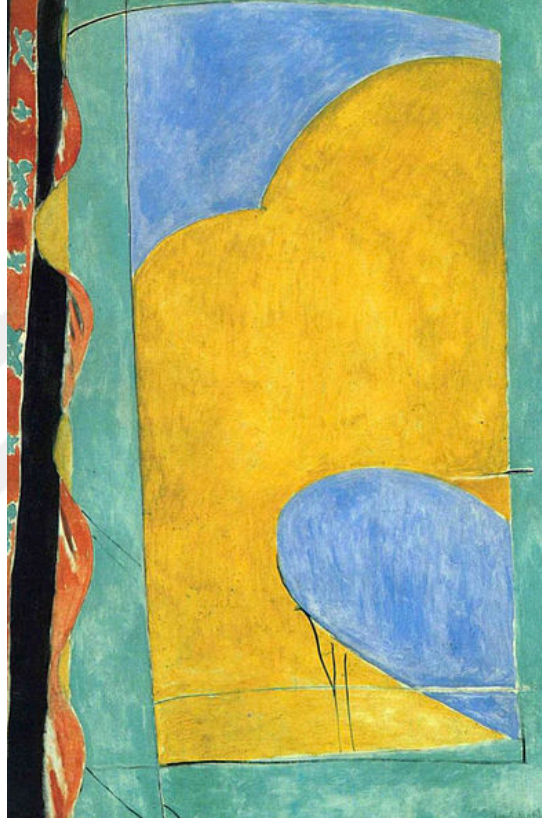


Şekil 6.5: Henri Matisse, Yeşil Çizgi, 1905, Tuval üzerine Yağlıboya ve Tempera, 40.50 x 32.5, Statens Museum for Kunst, Copenhagen. (Gowing, 1979)

Lawrence Gowing'e göre yalnızca renk Matisse için sanatın esas maddesidir. (Gowing, 1979, s. 108) Matisse tanımın çocuksu basitliğinin arayışındadır. (Gowing, 1979, s. 114) Onun resimlerinde biçim renge sığmamaya başlamıştır. Renk biçimi aşar ve böylece resimde deformasyon görülür. Gowing'in deyimiyle Matisse, rengin en derin anlamını keşfetmiş ve rengi her şeyi saran bir şey olarak görmüştür. Matisse'e göre renk her şeyi soğurmaktadır. Gowing'e göre bu tür bir yaklaşım aynı zamanda Kübizm'in antitezidir. Braque'e göre renk ne soğurur ne de soğurulur. Bu anlamda Kübizm ve Braque nazarında renk nötrdür. (Gowing, 1979, s. 114)

Matisse'in 1915 yılında yaptığı *Composition* (Kompozisyon) çalışmasından, resim düzlemine yaklaşımındaki kırılma rahatlıkla okunabilir. *Composition*, Matisse'in pencere resimlerinin hem en dolularından hem de en boşlarından biridir. (Şekil 6.6) Bu resimle birlikte renk, herhangi bir objeyi ya da mekanı tanımlayabilir olmaktan çıkmıştır. (Gowing, 1979, s. 121) Matisse'in resim düzlemine yaklaşımındaki kırılmada 1912-1913 yılları arasında yaptığı Fas ziyareti de etkili olmuştur. Fas'tan Nice'e dönüşünde

Gowing'e göre Matisse'in sanatı analogik bir etki kazanmış; 'çevre' biçimin yerini almıştır. (Gowing, 1979, s. 117) Matisse'in sözleri bu açıdan önemlidir: 'doğal olarak orada olan mekanı ve şeyleri (güneş, gökyüzü vs.) sanki dünyadaki en basit şeylermiş gibi ifade ediyorum... Yalnızca duygularımı görselleştirmeyi arzuluyorum.' (Gowing, 1979, s. 121)



Şekil 6.6: Henri Matisse, Kompozisyon, 1915, Tuval üzerine Yağlıboya, 146 cm × 97 cm, Museum of Modern Art, New York City. (Gowing, 1979)

Matisse ve diğer Fovist ressamalarda görülen içgüdüsel resim yapma pratiğine Alman Dışavurumcu ressamalarda da rastlanmaktadır. İçgüdülerin tetiklediği duygu durumları sanatçılar için önemli olmuştur. Böylece irrasyonel bir resim yapma pratiğinden de söz edilebilir. Çünkü Romantizm'le başlayan ve Hegel'in ifade ettiği sanatın dinden ayrılması, dışavurumcu sanatçılarda da görülmüştür. Böylelikle sanat artık, herhangi bir dini konuyu referans almaz. Sanatçının öznelliği önem kazanır. Alman Dışavurumcu sanatçılar, Romantik bir tavırla, modern toplumun ve Sanayi Devimi'nin yıkıcı etkilerine

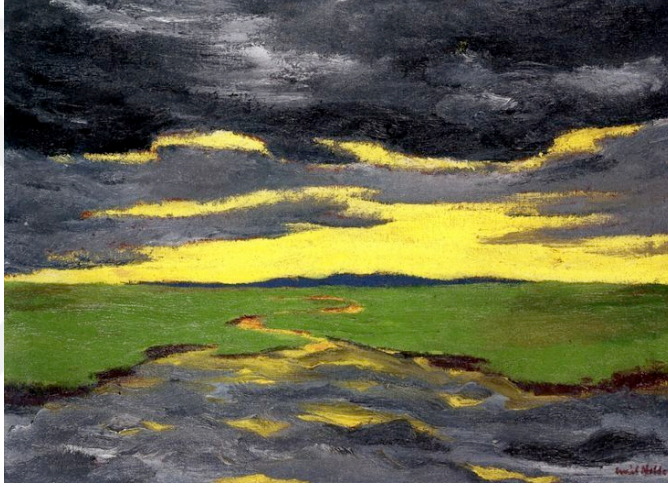
karşı doğadan yana bir tavır almışlardır. Doğayla kurdukları ilişki bu sanatçıların en saf ve masum olana yönelmelerine; böylece primitif olanı resim pratiklerinin merkezine koymalarına yol açmıştır. Primitif olana verilen ehemmiyet özneliği de beraberinde getirmiştir. Ernst Ludwig Kirchner'in eski bir Alman geleneği olan ağaç baskı tekniğini kullanması Romantik bir jest olarak okunabilir. Bu tür bir eğilim geçmişle kurulan saf bir ilişkinin tezahürüdür. (Erich Heckel de geç dönem Alman Ortaçağ ağaç baskı tekniğine ilgi duymuştur. Ağaç baskı tekniğinin dışında, Ekspresyonistler Japon baskı tekniğinden de etkilenmişlerdir. (Selz, 1974, s. 79) Romantizm'le başlayan süreçte sanat ve sanatçının bireyselliğine, bağımsızlığına verilen önem Alman Dışavurumcularında da görülmüştür.

Peter Selz 1905 tarihinde *Die Brücke*'nin kuruluşunu modern resim tarihindeki en devrimci olaylardan biri olarak nitelendirmiştir. (Selz, 1974, s. 67) *Brücke*'nin isim babası Karl Schmidt-Rottluff'dir Bu isim altında 4 sanatçı 1905 yılında bir araya gelmişlerdir.) *Die Brücke*, yani Köprü tüm devrimci ve yükselen öğeleri bir araya getirmiştir. (Selz, 1974, s. 83) Aynı zamanda bu ifade grubun da hedefini yansıtmaktadır. Selz, Dresden'de kurulan *Brücke*'nin lideri ve sözcüsü konumundaki Ernst Ludwig Kirchner'in (1880-1938) geniş, canlı fırça vuruşlarıyla çalıştığını ve aynı zamanda bu tür bir resim pratiğinin Fovistlerinkine (özellikle Vlaminck'in resimlerine) benzediğini söylemiştir. (Selz, 1974, s. 72) *Die Brücke*'nin kurucularından olan dört mimarlık öğrencisi (Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)) mimarlıktan resme yönelmiş ve geçmiş kuşakların sanatlarını/sanatçıları reddetmişlerdir. (Selz, 1974, s. 77-78) Selz'e göre Ekspresyonizm, gençlik enerjisinin, yeniliğin, tarihselleştirme ve akademinin yavanlığından kurtulmanın bir manifestosudur. *Die Brücke* akademilerin doğru ve tamamlanmış formalizmini, düz, çizgisel resim pratiğini reddetmiştir. (Selz, 1974, s. 77-78) Selz'in deyişiyle bu genç sanatçıların amacı şeylerin özüne, doğrudan yeni bir yöntemle nüfuz etmek olmuştur. Başlangıcından itibaren ekspresyonist düz yazı, şiir ve eleştiri saf olanla, *the Urform* denilen içsel gereklilik ifadesi olarak sanatla ilgilenmiştir. Selz'e göre bu sanatçılar pragmatik amaçlar için değil; içgüdüsel, sezgisel bir tavırla bir araya gelmişlerdir. (Selz, 1974, s. 78) Dolayısıyla bu sanatçıların doğayla kurdukları ilişki içgüdüsel/sezgisel olmuştur. Daima sezgisel bir ifadenin arayışında olmuşlardır. (1904 yılında Munich New

Artist's Association'da gerçekleşen Henri Matisse, 1905'te Galerie Arnold'da Van Gogh, Paul Cezanne ve Paul Gauguin sergileri Die Brücke sanatçıları için önemli olmuştur. Van Gogh ve Edvard Munch ile benzer arzulara ve coşkulara sahip olduklarını kabul etmişlerdir. Ancak bu sanatçılardan etkilenmiş olmalarına rağmen, grubun bazı üyeleri bu etkiyi daha sonra reddetmiştir. (Selz, 1974, s. 72-82) Peter Selz'e göre, Van Gogh'un ifadeye verdiği önem, Dresden'li genç ressamlar üzerinde etkili olmuştur. Ekspresyonist sanatçılar, Van Gogh'un çalışmalarında geçmişin parçalanmasını görmüşler ve şiddetli fırça vuruşlarını, öfkeli formları ve sembolik renkleri kullanarak yeni formlar yaratmışlardır. (Selz, 1974, s. 82) Karl Schmidt-Rottluff doğada kontur ve plastik bir formun olmadığını, yalnızca rengin bulunduğunu söylemiştir. (Selz, 1974, s. 83) Emil Nolde, rengin karşısında diğer unsurları ikinci plana atmıştır. Selz'e göre Munch'in çizgiyle yaptığı şeyi, Nolde renk ile yapmıştır. Renk, herhangi bir nesneyi temsil etme ya da dekoratif olma özelliğini yitirmiştir. Onun yerine renk, sembolik ve ifadeci bir nitelik kazanmıştır. Selz'e göre Wassily Kandinsky ile ortaya koyulmuş olan insan duygusunun bir ifadesi olarak, saf rengin tinsel değeriyle ilgili olan kavramlar Nolde'de görülmektedir. Nolde renk hakkında şöyle demiştir: 'Ressamın malzemeleri olan renkler: ağlama ve gülme, düş ve saadet, ateşli ve kutsal, şarkılar ve ihtişamlı korolar gibidirler. Titreşimdeki renkler; gümüş çanların çalışı ve bronz çanların tınlaması misali, mutluluğun, tutkunun ve aşkın, ruhun, kanın ve ölümün ilanı gibidirler.' (Selz, 1974, s. 87)

Robert Rosenblum, 19. yüzyıldan sonra Romantizm'in geçici süreyle unutulmasının ardından, 20. yüzyılda tekrar gündeme geldiğini ifade etmiştir. Rosenblum'a göre Emile Nolde, Franz Marc ve Wassily Kandinsky bu açıdan önemli sanatçılar arasındadır. Rosenblum, Emil Nolde'nin Schleswig-Holstein'da yaptığı resimlerin Romantik manzara resmi geleneğini devam ettirdiğini söylemiştir. (Rosenblum, 1977, s. 135) Nolde'nin *Marsh Landscape* (Bataklık Manzarası) resminde olduğu gibi, Kuzey Almanya'nın sisli kıyı bölgelerinin görünümü kasvetli bir havada resmedilmiştir. (Şekil 6.7) Rosenblum'a göre *Mars Landscape* resmi Caspar David Friedrich'in bir yüzyıl önce ele aldığı, genellikle figürün olmadığı, uçsuz bucaksız deniz, yeryüzü, ufuk ve gökyüzünün olduğu resimleri akla getirmektedir. Nolde'nin deniz manzaraları, kuzey Romantik resim tarihindeki tanıdık duyguları hatırlatmaktadır. Rosenblum, Nolde'nin *Steam Tug on the*

Elbe (Elbe’de Buhar Gemisi, 1910) resminde Elbe nehriindeki ufak şilebin görünümü ile William Turner’ın *Staffa, Fingal’s Cave* (Staffa Fingal’ın Mağarası, 1832) resmindeki gemi arasında bir benzerlik kurmuştur. (Rosenblum, 1977, s. 135) (Şekil 6.8) (Şekil 6.9) Rosenblum’a göre Nolde’nin bu resmi, Turner’ın geç dönem deniz resimlerinin bir nakaratı gibidir. Her iki resim de, insan yapımı ufak geminin doğa güçleri karşısındaki çaresizliği vurgulanmaktadır. Üstelik iki resimde de tutarsız dalgalar, kapalı bir gökyüzünün değişken bulutları, gizli bir güneşten yayılan ışık göze çarpmaktadır. (Rosenblum, 1977, s. 135)



Şekil 6.7: Emil Nolde, Bataklık Manzarası, 1916, Tuval üzerine Yağlıboya. (Rosenblum, 1977)



Şekil 6.8: Emil Nolde, Elbe’de Buhar Gemisi, 1910, Tuval üzerine Yağlıboya. (Rosenblum, 1977)



Şekil 6.9: William Turner, Staffa Fingal'ın Mağarası, 1832, Tuval üzerine Yağlıboya, 113.7 x 144.8 x 8.9 cm, Yale Center, New Haven. (Rosenblum, 1977)

Robert Rosenblum'a göre erken 20. yüzyılın diğer birçok sanatçısı tıpkı Nolde ve Romantikler gibi duygu ve ifadenin çocuksu sadeliğinin peşinde olmuştur. (Rosenblum, 1977, s. 138) Bu tür bir arayış Romantik geleceğin bir devamıdır. Rosenblum'un deyimiyle Alman sanatçılar, 1. Dünya Savaşı'nın arifesinde, Avrupa'yı domine eden orta-sınıf materyalizminin riyakarlığına tepki göstermişlerdir. Bu aynı zamanda bir yüzyıl öncesinde Romantiklerin burjuva ve Sanayi Devrimi'nin etkilerine gösterdikleri tepkiyle benzer yönler içermektedir. Alman Dışavurumcu ve Der Blaue Reiter grubunun üyesi Franz Marc bu açıdan önemlidir. Nazan-Mazhar İpşiroğlu'na göre Franz Marc, Alman Romantizmi'nin doğa sevgisinden, doğayla özdeşleşmeden ve bir tür doğa Panteizmi'nden yararlanmıştı. (İpşiroğlu, 2011, 33) Marc, sanat yaratımını hakikatin ifadesi adına bir araç olarak düşünmüştür. Marc, tinsel olanın ifadesini hayvanları metafor olarak aldığı bir resim anlayışında görmüştür. Franz Marc *Deer in Forest* (Ormanda Geyik, 1909) resminde, güzel ve uyumlu bir yüzey yaratmamak için ışığın etkilerini gizlemeyi tercih etmiştir. (Şekil 6.10) Bunun yerine, doğadaki hayvanların birliğini sem-

bolize ederek bakir ağaçların arasından izleyiciye doğru bakan geyiğin bulunmasını istemiştir. (Rosenblum, 1977, s.139)



Şekil 6.10: Franz Marc, Ormanda Geyik, 1909, Tuval üzerine Yağlıboya. (Rosenblum)

Franz Marc daha sonra Paris'te Robert Delaunay'ın ortaya koyduğu kübist zeminlerin üzerine binen parlak ışık dizileriyle yaptığı resimlerden etkilenmiştir. Bu yeni deneyim Franz Marc'ın sanatsal üslubunu soyuta yaklaştırmıştır. Apollinaire'in Orphism adını verdiği bu üslupta Franz Marc, aynı amaçlar doğrultusunda resimler yapmıştır. Franz Marc'ın *Deer in Forest II* (Ormanda Geyik II, 1913-1914) adını verdiği resim 1909 yılında yaptığı resimle benzer amaçlar taşır, fakat resimsel üslup açısından farklıdır. (Şekil 6.11) *Deer in Forest II* resmindeki zarif hayvanlar, 1909 yılında yaptığı resminde olduğu gibi, doğayla uyumlu bir görüntüde kamufle edilmişlerdir. (Rosenblum, 1977, s. 139-140) Alman Dışavurumcu Franz Marc resimlerinin temasını genellikle hayvanları konu etmesi Dışavurumcuların doğayla kurdukları ilişkinin bir işareti olarak okunabilir. Marc resmine hayvanları dahil ederek saf olanın peşinden gitmiştir. Onun hayvanları

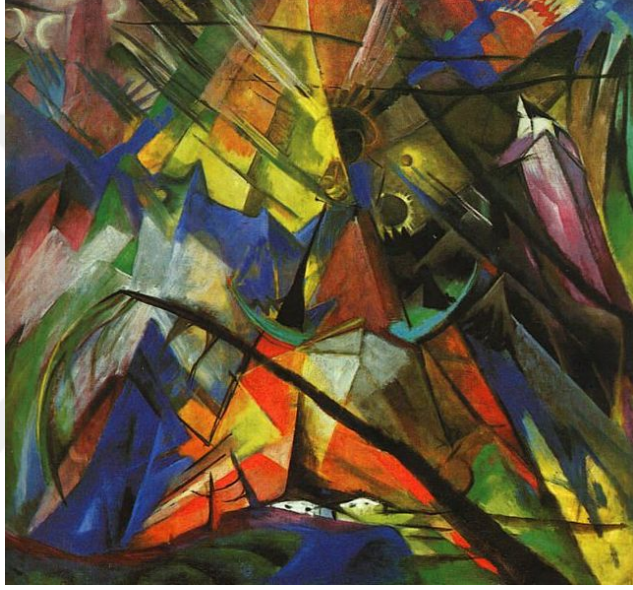
hayvanat bahçesinde yer alan hayvanlar değildir. Daha ziyade doğada özgürce gezinmekte olan hayvanlardır. (Rosenblum, 1977, s. 141)



Şekil 6.11: Franz Marc, Ormanda Geyik II, 1913-1914, Tuval üzerine Yağlıboya, 110 x 100.5 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe. (Rosenblum)

Böylece hayvanlar aracılığıyla verilmek istenen özgürlük idesinden de söz edilebilir. Franz Marc'ın tinsel bir mesajı iletmek adına yeni resimsel bir dil yarattığı söylenebilir. Franz Marc, yaşadığı yozlaşmış materyalist dünyaya sanatı aracılığıyla tepki göstermiştir. Sanat onun için bir tür arınma şeklidir. *Tyrol* (Tirol, 1913-1914) Marc'ın kıyametle ilgili apokaliptik bir çalışmasıdır. (Şekil 6.12) Marc resminde, yüce bir afet olayını göstermiştir. Alpler'e ait bir felaket görüntüsü, gün batımındaki dağın üzerinde ışık ve gölgenin karşılıklı etkileşimiyle meydana gelen manzaraya karşı çıkar. Ön planda devasa bir ağacın, deprem tarafından yıkıldığı görülmektedir. Robert Rosenblum, Franz Marc'ın *Tyrol* resminin Caspar David Friedrich ve William Turner'ın felaket resimlerini akla getirdiğini söylemiştir. (Rosenblum, 1977, s. 144-145) Özellikle de Turner'ın 1810 yılında yaptığı *Fall of an Avalanche in the Grisons* resminde, doğanın yıkıcı güçleri

tarafından tehdit altında olan ufak bir kulübenin resmedilmiş olması bu anlamda önemlidir. Wassily Kandinsky'nin *Little Pleasures* (Küçük Hazlar, 1913) resmi de kıyametle ilgili tasvirlerinden biridir. (Şekil 6.13) Dağın üzerinde yer alan ve fırtına tarafından harabeye dönmüş gemi Turner'ın resimlerini akla getirir. Rosenblum'a göre Kandinsky ve Marc'ın yaptığı bu türden resimler, Romantik imgelemin etkisini yansıtmaktadır. (Rosenblum, 1977, s. 147)



Şekil 6.12: Franz Marc, Tirol, 1914, Tuval üzerine Yağlıboya, 135.7 × 144.5 cm, Pinakothek of the Modern, Münih. (Rosenblum, 1977)



Şekil 6.13: Wassily Kandinsky, Küçük Hazlar, 1913, Tuval üzerine Yağlıboya, 110.2 x 119.4 cm, Guggenheim Müzesi, New York. (Rosenblum, 1977)

Romantizm’de görülmeye başlayan biçim-içerik ilişkisindeki kopuş, Kübizm ve Dadaizm ile birlikte doğal formların bağlamından ayrılmasına yol açmıştır. Kübizm ve Dadaizm’de artık, form, oran, orantı ve uyum gibi ‘ideal estetik’ kriterlerinden söz edilemez. Sanatçı, sanatsal üretim sürecine, sanat aracının doğrudan kendisine odaklanmaya başlamıştır. Konu, modern sanatta artık ikinci plana itilmiştir. Sanatta ve sanatçıda gerçekleşen bu türden bir değişim, Hegel’e göre ideal güzellik anlayışına yönelik en büyük saldırıdır. Böylelikle sanat, hakikatini kendi nesnesinde ve sanat düşüncesinde aramaya başlamıştır. Kübizm’de artık temsil edilen yalnızca sanatın kendisidir. Bu değişim, Dadaizmle ve özellikle de Marcel Duchamp ile birlikte sanatın yerini düşünceye, yani felsefeye bırakmasıyla sonuçlanmıştır. Sanat, estetik belirleyiciliğinden sıyrılmış ve yalnızca plastik değeriyle var olmuştur. Sanatçı artık Picasso’nun da söylediği gibi nesnelere gördüğü gibi değil, düşündüğü gibi resmeye başlamıştır. (Schwartz 1971, s. 59)

Kübizm sanatçıları figürleri ve nesnelere en temel (basit) biçimlerine indirgemişlerdir. Resimlerde biçimler, tüm ayrıntılarından soyutlanarak kenarları yontulmuş büyük bloklarla verilmiştir. (İpşiroğlu, 2012, s. 170) Sanatın temsili unsurlarını ortadan kaldırmışlardır. (Golding, 1959, s. 184) Biçim bozular Kübizm’de bir adım öteye geçmiş ve biçimlerin

parçalanmasına yol açmıştır. John Golding'ın deyimiyle Kübizm resme yeni bir form ve mekan algısı getirmiştir. (Golding, 1959, s. 186) Bunda Henri Bergson'ın süre kavramı da önemli olmuştur. Henri Bergson'un *Yaratıcı Tekamül* kitabında ele aldığı zaman ve hareket kavramları boş ve soyut olmaktan ziyade, daimi bir değişim ve oluş içerisinde. Bergson'a göre hakiki hareket, oluş halinde bulunan bir aksiyondur; somut ve canlıdır. (Bergson, 2017, s. 27) Bergson'un ifadesiyle 'somut zaman, şuurun bir oluşu ve yaratıcı tekamüldür.' (Bergson, 2017, s. 28) Bu durum dünyanın olmuş ve bitmiş olmadığı ve sürekli oluş ve devinim içerisinde olmasıyla da ilgilidir. Bergson nazarında dünya, her an değişen dinamik bir alemdir. (Bergson, 2017, s. 61) Ve böyle bir dünya ancak sezgiyle kavranabilir. Öte yandan Bergson'ın *estetik tekamül* anlayışı, sanatı felsefeye yakınlaştırma çabasıdır. Bergson'ın ifadesiyle 'sanat, her şeyden önce canlılara dönmüş ve yalnız sezgiye başvuran bir düşüncüdür.' (Bergson, 2017, s. 60) Dolayısıyla Bergson, Hegel'in bir yüzyıl önce söylediği sanatın düşünce (felsefe) oluşu ifadesini doğrulamıştır. Bergson'ın sezgisel felsefe anlayışı, Fovizm, ve Alman Ekspresyonistler olmak üzere 20. yüzyılın birçok sanat eğiliminde görülmüştür. Sanatçıların iç güdülerini (sezgileri) sanatlarının temel çıkış noktası olmuştur. Eugene Delacroix bunun öncüsü olarak görülebilir. Ancak Kübizm bu noktada sezgiyle kavranan sanat anlayışından ayrılmaktadır. Çünkü Kübistler resimlerinde, duyulardan arınmış olan düşünsel hacmi ve hacim kavramını vermek istemişlerdir. (İpşiroğlu, 2011, s. 28) Kübizmi Romantik düşünceye yakınlaştıran nitelik, biçim-içerik ilişkisindeki kopuş ve kübizmin sanatta yarattığı devrimsel anlayıştır.

Kübizm, Henri Bergson'ın da etkisiyle Analitik Kübizm (1910-1915) olarak adlandırılan dönemde, Georges Braque (1882-1963) ve Pablo Picasso (1881-1973) ile doğadaki formlar parçalanmaya başlamıştır. Bergson'ın da etkisiyle 4. boyutun resme dahil edilmesi söz konusudur. Kübizm'de parçalanan formlar, resim yüzeyi üzerinde yan yana ve üst üste olmak üzere bir araya getirilmiştir. Sanatçılar, nesnelerin farklı açılardan, farklı deneyimlerini sunmuşlardır. Böylelikle resim Rönesans'tan beri var olan tek kaçımlı geleneksel perspektif anlayışının dışına çıkmıştır. Sanat, doğanın bir kopyası olmaktan kurtulmuştur. Sanat yapıtı, sanatçının düşüncesinde yarattığı özerk bir yapıt olmuştur. (İpşiroğlu, 2012, s. 170) Öte yandan artık sanatçı için doğadaki nesnelerin görünümünü değil, bu nesnelerin kavramlarını vermek esas amaç haline gelmiştir.

(İpşiroğlu, 2012, s. 170) Nazan-Mazhar İpşiroğlu'nun da belirttiği gibi, kbizimle birlikte tek bakış noktasını kıran bir kavram ressamlığından söz edilebilir. (İpşiroğlu, 2011, s. 40) Guillaume Apollinaire *Kübist Ressamlar* metninde Kübizmin eski resim ekollerinden bir taklit sanatı olmamasıyla değil, yaratıma yönelen bir kavrayış sanatı olmasıyla ayrıldığını söylemiştir. (Apollinaire, 2016, s. 215) Apollinaire' göre ressamlar kavramsallaştırılmış gerçekliği temsil ederken, aynı zamanda 3 boyut etkisi de verebilir, ancak bunu sadece gerçekliği birebir kopya ederek yapmaz. Bunun yolu kavranılan ya da yaratılan biçimlerin niteliğini çarpıtılarak mümkün olabilir. (Apollinaire, 2016, s. 215) Picasso'nun sanat simsarı olan *Ambroise Vollard'ın Portresi* (1910) ve Braque'nin *Violin and Palette* (Keman ve Palet, 1910) resimlerinde görüleceği üzere devinim, hareket ve hız resim yüzeyinde hissedilir. (şekil 6.14) (şekil 6.15) Zaman kavramıyla birlikte Braque ve Picasso'nun resimlerinde 4. boyuttan söz edilebilir. Picasso ve Braque'in aynı ismi taşıyan resimlerinde *Girl with Mandolin* (Mandolinli Kız, 1910) dışsal referans noktaları ortadan kaldırılarak saf bir soyutlama yaratılmıştır. (Schwartz, 1971, s. 56) (şekil 6.16) (şekil 6.17) Böylelikle resim artık dış dünyaya göndermede bulunmaz. Paul Waldo Schwartz'a göre Braque, doğrudan soyut formun alanına doğru yönelmiştir. Braque, görenin ve görünmeyenin rollerini ters-yüz etmiştir. (Schwartz, 1971, s. 58) Kbizim'in bu türden saf soyutlamaya olan eğilimi, soyut sanatın dayanak noktası olmuştur. 1914 itibariyle soyut Avrupa sanatında önemli bir güçtür. John Golding'e göre savaş boyunca (I. Dünya Savaşı) birçok ressam soyut ile kbizim arasındaki ilişkiyi kurmuştur. Piet Modrian (1972), Kazimir Malevi (1879-1935), Alexander Rodchenko (1891-1956) gibi çok sayıda ressam kbizmi soyut resim anlayışına yönelik bir adım olarak görmüşlerdir. (Golding, 1959, s. 183-184)



Şekil 6.14: Pablo Picasso, Ambroise Vollard'ın Portresi, 1910, Tuval üzerine Yağlıboya, 92 x 65 cm, Puşkin Müzesi, Moskova. (Golding, 1959)



Şekil 6.15: Georges Braque, Keman ve Palet, 1910, Tuval üzerine Yağlıboya, 91.7 x 42.8 cm, Guggenheim Müzesi, New York. (Golding, 1959)



Şekil 6.16: Pablo Picasso, Mandolinli Kız, 1910, Tuval üzerine Yağlıboya, 100.3 x 73.6 cm, MoMA, New York. (Golding, 1959)



Şekil 6.17: Georges Braque, Mandolinli Kız, 1910, Tuval üzerine Yağlıboya, 92 x 73 cm, Bavarian State Painting Collections, Münih. (Golding, 1959)

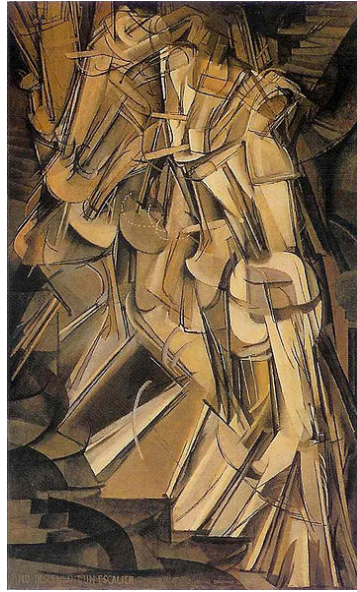
Kübizm'deki benzer eğilimler Marcel Duchamp'da da görülmüştür. John Golding, 1914 itibariyle Francis Picabia (1879-1953) ve Duchamp'ın Dada ruhunu Kübizm'de bulduklarını söylemiştir. (Golding, 1959, s. 182) Duchamp'ın erken dönem çalışmalarında Kübizm etkisi görülür. 1911 tarihli *Portrait* ya da *Sonata* (Portre ya da Sonat, 1911) gibi resimlerinde Kübistlerde görülen, nesnenin çeşitli açılardan görünümünün tek bir resimde gösterilmesi özelliği vardır. (Şekil 6.18) Aynı modeli farklı açılardan resmetmiştir. John Golding'in deyişiyle bu anlayış, doğrudan bir kübist etkidir. (Golding, 1959, s. 164) Golding 1911 yılının sonunda Duchamp'ın sanatında bir dönüm noktası yaşandığına değinmiştir. Hareketin birbirini izleyen evrelerinde figürlerin yerleştirilmesiyle ilgili bir problematikte meşgul olmuştur. (Golding, 1959, s. 164-165)

Bu iki boyutlu resim düzlemine üç boyutlu formları yerleştirmekle ilgilidir. 1912'de yaptığı bu anlayışla yaptığı resmi *Nude Descending a Staircase* (Merdivenden İnen Çıplak) Duchamp'ı ready-made'lere götürecek gelişmenin başlangıcıdır. (İpşiroğlu, 2012, s. 38) (Şekil 6.19) Bu resim Duchamp'ın resimde devinimi verme girişimi olarak görülebilir. Çıplak kol ve bacaklar, çeşitli pozisyonda devam ederler ve sürekli hareket halindedirler. Bunda sinemanın ve kronofotografın da etkisi vardır. Duchamp bu

çalışmasında, geleneksel natüralist çıplak görünümünün dışına çıkarak çıplaklığı ve onun devinimini tasvir etmek için yalnızca soyut çizgileri kullanmıştır. Arturo Schwarz, Duchamp'ın bu çalışması için, 'bir kez daha Duchamp için önemli olanın ideanın kendisinin somut bir form olmadığını görüyoruz.' demiştir. (Tomkins, 2014, s. 14)



Şekil 6.18: Marcel Duchamp, Sonat, 1911, Suluboya, 145.1 x 113.3, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. (Tomkins, 2014)



Şekil 6.19 Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912, Tuval üzerine Yağlıboya, 57 x 35, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. (Tomkins, 2014)

Marcel Duchamp'ı Romantik düşünceye yakınlaştıran en önemli nokta, yaptığı ready-made'ler (hazır-nesne)'dir. Duchamp'ın ready-made'lerle yaptığı yenilik, tam olarak düşünceyi sanatın merkezine yerleştirmesidir. Ready-made'lerde belirleyici etken sanatçının seçimidir. Seçilen hazır-nesne bağlamından koparılarak, yeni bağlam içerisine yerleştirilir. Sanatçının seçimi gibi sanatçının düşüncesi, ortaya koyduğu fikir de önem kazanır. Böylelikle sanatçı hem sanat-hayat arasındaki bariyerleri yıkarken, hem de düşünce esaslı sanat/eylem gerçekleştirmiş olur. Ancak bu hazır-nesnelere birlikte artık estetik bir amaç güdülmez. Duchamp'ın 1917 tarihli *Fountain* (Çeşme) adlı hazır-nesnesi bunun bir örneğidir. (Şekil 6.20) *Fountain*'e yapılan tüm eleştirilere ve intihal söylemlerine karşı Duchamp, *Fountain*'nin bizzat sanatçı tarafından yapılıp yapılmasının bir önemi olmadığını, asıl meziyetin o nesnenin (sanatçı tarafından) seçilmiş olmasında yattığını söylemiştir: '...Sıradan bir günlük malzemeyi aldı(m), onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi(m) - o nesne için yeni bir düşünce yarattı(m).' (Duchamp, 2016, 283) Norbert Lynton, Duchamp'ın amacının sanatçı/sanat-nesnesi/halk ilişkileri olduğunu ifade etmiştir. (Lynton, 1982, s. 133) Esasında Duchamp sıradan ve seri üretim nesnesini sanat yapıtı olarak sergileyerek sanatın Rönesans'tan itibaren süregelen kutsallığını da yıkmış olur. Sanat nesnesi artık Walter Benjamin'in de sözünü ettiği gibi 'biricik' olmaktan çıkmıştır. Böylelikle sanat nesnesi sanatçının önüne geçmekten öte, sanatçının edimi her şeyin üstünde yer almıştır. Böyle bir yaklaşım izleyicinin de eser karşısında etkin bir rol oynamaya başlayacağını habercisi olmuştur. Bu tarz düşünce odaklı bir sanat üretimi, Romantik dünya görüşünün sanatta ulaşabileceği son nokta olarak görülebilir. Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'inde sözünü ettiği sanatın sonu iddiasının gerçekleşmiş halidir.

Nitekim, düşüncenin sanat olmasıyla birlikte, sanat hakikatini kendi ölümünde bulmuştur. Sanat, başka bir formda; düşünce formunda varlığını sürdürmeye devam etmiştir.



Şekil 6.20: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hazır-Nesne. (Url-3)



7. SONUÇ

Romantizm, yalnızca kendinden önceki sanat akımlarına tepki olarak doğmuş bir sanat akımına indirgenemeyecek kadar yoğun düşünsel üretimin gerçekleştiği bir dönemi kapsamaktadır. Bu durum Romantizm'in devrimci karakterinden, bir dünya görüşü (*weltanschauung*) olmasından ve Batı düşüncesini şekillendirici rolünden kaynaklanmaktadır. Öte yandan, Romantizm çağın dönüşümlerinden ve toplumsal olgulardan bağımsız düşünülemez. 18. ve 19. yüzyılda gerçekleşen sosyo-ekonomik değişimler; Aydınlanma, Fransız Devrimi, Endüstri Devrimi vb. olgular, Romantizm düşüncesinin oluşmasında önemli olmuştur.

Romantizm üzerine yazan düşünürlerin ortak kanısı, Romantizm'in Almanya kökenli olduğu üzerinedir. Isaiah Berlin'in tezine göre Almanya'nın Fransa karşısında yaşadığı bir tür 'aşağılık kompleksi', siyasi birliğini geç sağlamış olması vb. nedenler, Romantik düşüncenin Almanya'da hasıl olmasının temel sebebidir. Bununla birlikte, Almanya'nın özellikle *FrühRomantik*'lerle başlayan yoğun düşünsel faaliyetleri; Friedrich Schlegel kardeşlerin kurduğu Athenaeum dergisinde toplanan Romantiklerin üretimleri, Romantizm'in şekillenmesinde son derece önemlidir. Schlegel'in fragmanları, *Romantik şiir* kavramı ve şiir ile felsefeyi yakınlaştırma çabası, Wagner'in *Gesamtkunstwerk* kavramı, Friedrich Schiller'in *özgürlük* ve *oyun terapisi (spieltrieb)* kavramları, Hegel'in 'sanatın ölümü' tezi gibi daha sonra 20. yüzyılda da etkili olacak nice kavram, Alman Romantikleri tarafından ortaya konulmuştur.

Romantizm, Hegel nazarında 'sanatın ölümü'dür. Romantizm ile birlikte sanat, sekülerleşmeye başladıkça biçim-içerik dengesi ortadan kalkar. Sanat, dinsel bir referansa ihtiyaç duymaz ve giderek kendi içine dönmeye başlar. Bu durum, Hegel'in alışık olduğu ideal güzellik anlayışına göre terstir. Sanatın laikleşmesiyle biçim-içerik ilişkisi bozulmuş, böylece geleneksel perspektif anlayışından uzaklaşmıştır. Artık sanatçının amacı gördüğünü değil, düşündüğünü (tahayyül ettiğini) resmetmek olmuştur. Biçim-içerik dengesinin bozulmasıyla renge verilen önem artmıştır. Romantizm ile birlikte renk, biçimi aşmıştır. William Turner ve Eugene Delacroix'nın eserlerinde renge verilen

ehemmiyet görülebilir. Rengin biçime olan egemenliği 20. yüzyılda da devam etmiştir. Sanatçılar renk ile daha saf olana ulaşmaya çalışmışlardır. Renk ile ulaşılmak istenen saflık, soyut sanatın da önünü açan temel eğilimdir. Aynı zamanda rengin biçime karşı egemenliği, irrasyonelin rasyonele olan egemenliği de demektir. Romantizm ile birlikte görülmeye başlayan bilinçdışı eğilimler, 20. yüzyılda, özellikle de Sürrealist sanatçılarda da görülür. Hayal gücü, Romantiklerin sanatsal üretimindeki en önemli malzemesi olmuştur. Romantizm ile birlikte sanatçının doğayla olan ilişkisinde değişimler başlamıştır. Sanatçı artık gördüğünü çizmez. Caspar David Friedrich ve William Turner'ın resimlerinde bunun izlerine rastlanmaktadır. Resim yüzeyindeki nesnelere giderek azalmaya başlamıştır. Nesnelere azalmasıyla birlikte, resim yüzeyinde büyük boşluklar meydana gelir. Bu durum 'nesnesiz-resmin', yani soyut resmin çekirdeklerini oluşturur.

Sanatçının doğayla olan ilişkisinin değişmesi, nihayetinde temsiliyetin ortadan kalmasına yol açmıştır. Böylelikle sanat, artık kendisi dışında bir şeye gönderme yapmaz. Sanatın konusu bizatihi sanattır. Hatta, artık sanatın bir konusundan dahi söz edilemez. Çünkü modern sanatla birlikte konu ortadan kalkmıştır. Hegel'in söylediği gibi sanat ölmüştür. Sanat, estetik idealini yitirmiştir. Hegel'in iyi bildiği ideal sanat ölmüştür; fakat başka bir formda, düşünce formunda yaşamını sürdürmeye devam eder. Duchamp *Fountain* ile sanatın düşünce olduğunu göstermiştir.

Romantik düşüncenin izleri, bu tez kapsamında incelemeye dahil edilmeyen birçok sanat akımında da görülebilir. Bu durum Romantik düşüncenin özünde devrimci ve sanatı dönüştürücü yapısından ileri gelmektedir. Romantizm'de görülen sanatın amacının bizatihi kendisi olması (Kant'ın 'estetik yargıdaki sanatın bağımsızlığı ve 'ilgisizlik' ilkesi' burada önemlidir) ve araçsallığından kurtulması, sanatın bağımsızlığının temel şartıdır. Romantizm'de görülmeye başlayan sanatın bağımsızlık ilkesi, 20. yüzyılda da artarak devam etmiştir. Ancak, 21. yüzyılda sanatın çıkmazlarından biri olarak görülen şey, sanatın bağımsızlık ilkesini tekrar yitirmesidir. Sanatın giderek araçsallaştırılması ve ontolojisinin parçalanmasıdır. Kim bilir Romantizm üzerine yapılacak yeni çalışmalar, sanatın bu açmazı karşısında 'yeni' çözümler getirebilir.

KAYNAKLAR

- Altuğ, T.** (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A.** (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık,
- Apollinaire, G.** (2016). *Sanat ve Kuram, Kübist Ressamlar*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Artun, A.** (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Artun, A.** (2015). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Asendorf, C.** (2015). *Monet and the Birth of Impressionism. Fluid World*. Munich: Prestel Publishing.
- Aytaç, G.** (2008). *Schiller*. (G. Aytaç, Çev.) İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Baudelaire, C.** (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Berger, J.** (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berger, J.** (2017). *Sanatta Direniş*. (A. Biçen, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berlin, I.** (2004). *Romantikliğin Kökleri*. (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H.** (2017). *Yaratıcı Tekamül*. (M. Ş., Tunç, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları.
- Bernofsky, S.** (2005). *European Romanticism. The Infinite Imagination: Early Romanticism in Germany*. Blackwell Publishing, s. 86-100.
- Beiser, C. F.** (2006). *The Romantic Imperative*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Benjamin, W.** (2008). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brady, E.** (2013). *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*. New York: Cambridge University Press.
- Breton, A.** (2010). *Sürrealist Manifestolar*. (A. Günebakanlı, A. Güngör ve Y. Seber, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Bumin, T.** (1998). *Hegel*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burger, P.** (2003). *Avangard Kuramı*, (E. Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (M. B. Gümüşbaş, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Burwick, F. (2001). *Mimesis and Its Romantic Reflections*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Carter, S. (2014). *Henry Fuseli and the Sexual Sublime*, Yüksek Lisans Tezi. <https://atrium.lib.uoguelph.ca>

Chu,-T. P. (2012). *Nineteenth Century European Art*. New Jersey: Prentice Hall.

Clark, K. (1974). *The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classic Art*. New York: HarperCollins Publishers.

Cömert, B. (2006). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Yayınları.

Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Yayınevi.

Eisenman, F. S. (1994), *Nineteenth Century Art A Critical History*, London: Thames and Hudson.

Faucault, M. (1984), *What is Enlightenment?*, Haziran, 05, 2018, <https://leap.colostate.edu>.

Facos, M. (2005), *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New Jersey: Blackwell Publishing.

Gautier, T. (1848). Art in Theory. *Art in 1848*. Willey-Blackwell. s. 315-320.

Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Golding, J. (1959). *Cubism: A History and an Analysis*. London: The University of Press Glasgow.

Gowing, L. (1966). *Turner: Imagination and Reality*. London: Museum of Modern Art.

Gowing, L. (1979). *Matisse*. London: Thames and Hudson.

Griffiths, P. (2010) *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. (M. H. Spatar, Çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Harrison, C., Paul, W., Jason, G. (1988). *Art in Theory 1815-1900*. United Kingdom: Willey-Blackwell.

Harrison, C., Paul, W., Jason, G. (2001). *Art in Theory 1648-1815*. United Kingdom: Willey-Blackwell.

Harrison, C., Paul. (2016). *Sanat ve Kuram*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Haşlakoğlu, O. (2014). *Kant Estetiğinde Sembol Tanımının Eleştirisi*. Mavi Atlas, s. 79-86.

- Hauser, A.** (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hegel, G. W. F.** (1988). *Lectures on Aesthetics 1820-9*. (B. Bosanquet, Çev.). Willey-Blackwell, s. 58-69.
- Heine, H.** (2015). *Romantizm Okulu*. (Ö. B. Albayrak, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hobsbawm, E.** (2000). *Devrim Çağı 1789-1848*. (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Honour, H.** (1979). *Romanticism*. New York: Harper & Row.
- Houlgate, S.** (1991). *An Introduction to Hegel*. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Hof, U. I.** (2004). *Avrupa'da Aydınlanma*. (Ş. Sunar, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- İnankur, Z.** (1997). *19. Yüzyıl Avrupasında Resim ve Heykel Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M.** (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalpereset Yayınevi.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M.** (2012), *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*. İstanbul: Hayalpereset Yayınevi.
- Kant, I.** (1911). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kant, I.** (1996). *What is Enlightenment?*. (M. J. Gregor, Çev.). Haziran, 05, 2018, <http://www.columbia.edu/acis/ets/CCREAD/etscc/kant.html>.
- Löwy, M.** (2010). *Morning Star*. Texas: University of Texas Press.
- Löwy, M., Sayre, R.** (2016). *İsyan ve Melankoli*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Smith, E.L.** (1997). *Visual Arts in the 20th Century*. New York: Prentice Hall.
- Lynton, N.** (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Liotard, J.F.** (2010). *The Sublime and the Avangarde*, The Sublime, London: Cambridge. s. 27-33.
- Meslay, O.** (2005). *J. M W. Turner: The Man Who Set Painting on Fire*. London: Thames and Hudson.
- Morgan, J. S.** *The Mystery of Goya's Saturn*. Haziran, 05, 2018, <http://cat.middlebury.edu/~nereview/22-3/morgan.html>
- Myrone, M.** (2006). *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. Tate, London

- Neret, G.** (2015). *Dali*. London: Tashen.
- Newman, B.** (2010) *The Sublime is Now*. The Sublime. London: Cambridge. s. 27
- Nochlin, L.** (2011). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. London: Thames & Hudson.
- Noon, P.** (2015). *What is Delacroix? Delacroix: and the Rise of Modern Art*. London: National Gallery London.
- Öndin, N.** (2009). *20. Yüzyıl Sanatının Kurumsal Dili*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, E.** (2004). *Frankenstein'in Yazarı Mary Shelley'in Romancılığı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Panofsky, E.** (1972). *Studies in Iconology*. New York: Harper & Row.
- Pillow, K.** (2000). *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge: Mit Press.
- Riopelle, C.** (2015). *Afterlife Delacroix's Posthumous Fame*. Delacroix: and the Rise of Modern Art. London: National Gallery London.
- Rodner, W.** (1988). *J. M. W. Turner: Romantic Painter of the Industrial Revolution*. London: University of California Press.
- Rosenblum, R.** (1977). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Routledge.
- Rosenblum, R.** (2005). *19th-Century Art*. New Jersey: Prentice Hall.
- Rosenblum, R.** (2010). *Abstract Sublime*. The Sublime, Cambridge, London, s. 111
- Sadler, S.** (1998). *The Situationist City*. Cambridge: Mit Press.
- Safranski, R.** (2013). *Romantik*. (A. Nalbant, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schiller, F.** (1982). *On the Aesthetic Education of Man*. (E. H., Wilkonson, Çev.). New York: L. A. Willoughby. Clarendon Press.
- Schwartz, P. W.** (1971). *The Cubists*. London: Thames and Hudson.
- Schiller, F.** (2010). *Bir Eğitim Ülküsü Olarak Ruh Yüceliği*. (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Selz, P.** (1974). *German Expressionist Painting*. Los Angeles: University of California Press.
- Symmons, S.** (1998). *Goya*. London: Paidon.

Trifonova, T. (2010) *Schiller'in Estetik Eğitiminde ve Estetiğin Ahlaki Evriminde Yüceliğin Yeri*. Bir Eğitim Ülküsü Olarak Ruh Yüceliği. (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Tomkins, C. K., Adina, K. (2014), **Marcel Duchamp**, New York: Gagosian Gallery.

Url-1:<<https://www.moma.org/collection/works/79250>>, erişim tarihi 1.4.2018.

Url-2:<<https://theartstack.com/artist/barnett-newman/not-there-here>>, erişim tarihi 1.4.2018.

Url3:

:<<http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpEdWNoYW1wX0ZvdW50YWluZS5qcGc>>, erişim tarihi 1.4.2018.

Vaughan, W. (1978). *Romantic Art*. New York: Oxford University Press.

Vaughan, W. (1994). *Romanticism and Art*. London: Thames & Hudson.

Wagner, R. (1892). *The Art-Work of the Future*. Art in Theory 1815-1900. (William Ashton, Çev.). United Kingdom: Willey-Blackwell. s. 471-478.

Williams, R. (2017). **Kültür ve Toplum 1780-1950**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Wilm, M. C. (2011). *Huizinga's and Schiller's Theories of Freedom as the Foundation of Their Concepts of Play*. Aesthetics and Modernity from Schiller to the Frankfurt School. London: Peter Lang AG.

Wolf, N. (2015). *Friedrich*. Köln: Taschen.

Zaibert, M. E. (2007). *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*. , New York: State University of New York.