

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT PROGRAMI

SANATTA YÜCENİN TEMSİL SORUNU (20. YÜZYIL - 21. YÜZYIL)

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan:
20116217 Oğuz Alp Dedeoğlu

Danışman:
Prof. Dr. Nilüfer Öndin

İSTANBUL - 2017

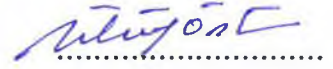
Oğuz Alp DEDEOĞLU tarafından hazırlanan **Sanatta Yücenin Temsil Sorunu** (20. Yüzyıl-21. Yüzyıl) adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 12 / 06 / 2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :


Jüri Üyesi : Prof.Dr. Nilüfer ÖNDİN (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Dr. Burcu PELVANOĞLU



Jüri Üyesi : Doç.Dr. Ayşe Hazar KÖKSAL BİNGÖL
(Özyeğin Ü Öğr.Üy.)



Yedek Jüri Üyesi : Doç.Dr. Esra ALIÇAVUŞOĞLU KARAVELİ
(M.Ü.Öğr.Üy.)

.....

Yedek Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. E. Osman ERDEN

.....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
İÇİNDEKİLER	II
ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
SUMMARY	VI
RESİMLER LİSTESİ.....	VII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi	3
2. YÜCENİN ETİMOLOJİSİ	3
3. LONGİNUS'TAN KANT'A YÜCE MESELESİ	4
3.1. XVIII. yüzyılda Yüce Üzerine Düşünceler.....	11
3.2. Edmund Burke'ün Yüce Üzerine Analizi.....	17
3.3. Kantçı Matematik ve Dinamik Yüce.....	22
3.4. Romantik Yüce ve Schiller.....	26
4. GÜZEL SANATLAR VE YÜCE	29
4.1. XVII. ve XVIII. Yüzyılda Sanatta Yüce Üsluba Dair Yorumlar	29
4.2. Yüce Bağlamında Güzel Sanatlar ve Edebiyat	39
4.2.1. Gotik Edebiyat ve Resimde Gotik İmgeler	47
4.3. Doğa ve Romantik Yüce.....	56
4.3.1. Amerikan Yüce.....	60
4.4. Romantik Yücenin Düşüşü	64
5. XX. VE XXI. YÜZYILDA YÜCE VE SANAT	68
5.1. Yücenin Çağdaş Literatürü ve İçeriği	68
5.2. Temsil Sorunu	73
5.3. Temsil Sorununun Estetik ve Teorik İçerikleri	76
5.3.1. Postmodern.....	76
5.3.2. Avangart	79
5.3.3. Parergon	80
5.3.4. Şey ve Yüceltim	82

5.3.5. Endüstri	89
5.4. Çağdaş Sanatta Yücenin İçerikleri ve Temsil Sorunu	92
5.4.1. Boyut	93
5.4.2. Boşluk.....	97
5.4.3. Dehşet ve Travma.....	104
5.4.4. Endüstri	108
5.4.5. Yeni Medya ve Teknoloji.....	111
6. SONUÇ	114
7. KAYNAKÇA	193
7.1. Kitaplar.....	193
7.2. Makaleler.....	196
8. ÖZGEÇMİŞ	197

ÖNSÖZ

“Sanatta Yücenin Temsil Sorunları (20. Yüzyıl ve 21. Yüzyıl)” konulu yüksek lisans tezimin kaleme alınmasında destekleri ve sabırları için danışmanım Prof. Dr. Nilüfer Öndin’e teşekkür ederim. Ayrıca çalışmamın yazım aşamasında motivasyonumu sürekli kılan Özden Şenay’a, aileme ve sevgili dostlarıma ayrı ayrı müteşekkirim.

OĞUZ ALP DEDEOĞLU

HAZİRAN 2017

ÖZET

“Sanatta Yücenin Temsil Sorunları (20. yüzyıl ve 21. yüzyıl)” konulu yüksek lisans tezinde yüce kavramının kökenlerinden yola çıkılarak estetikte izlediği yol incelendi. Estetikte başlı başına kavram olarak ele alınan yücenin güzel sanatlarla ilişkisi sanat tarihinden örneklerle tespit edildi. 20. ve 21. yüzyılda sanatta yücenin konumu, “temsil edilemezlik” bağlamında estetik, kültürel, psikanaliz teorileri üzerinden tartışıldı. Aynı dönemlerde yüce kavramı ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisi olan sanat çalışmaları üzerinden temsil edilemeyen yücenin temsil pratikleri incelendi.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Yüce, yüceltim, temsil edilemezlik, estetik, Romantizm, Modernizm, Postmodernizm,

SUMMARY

In the master thesis entitled “Problems of Representing Sublime in Art – XXth and XXIst century”, the sublime conception’s course in aesthetic has been researched based on the origins of the sublime concept. The sublime’s relations with the fine arts, which are regarded as concepts in aesthetics in themselves, has been determined with examples from art history. The situation of sublime in art in XXth and XXIst century has been discussed through aesthetic, cultural and psychoanalytical theories in the context of unrepresenting. The unrepresenting sublime’s representing pratics has been studied through the art works which has been related directly or indirectly to the sublime concept in the same period.

KEY WORDS: Sublime, sublimation, unrepresenting, aesthetic, Romanticism, Modernism, Postmodernism,

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa no.</u>
Resim: 1. Michelangelo, Sistina Şapeli, 1508-1512, Fresk, 40 m x 14 m, Vatikan	119
Resim: 2. Sistina Şapel, Sbyl (Detay) 1510, Fresk, Cappella Sistina, Vatikan	120
Resim: 3. Michelangelo, Son Yargı (Detay) 1537-41, Fresk, 1370 x 1220 cm, Cappella Sistina, Vatikan	121
Resim: 4. Johann Heinrich Füssli, Macbeth'in Zırhlı Başın Hayaliyle Karşılaşması, 1793-94, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167.7 x 134.3 cm.	122
Resim: 5. Franco Zuccarelli. Macbeth'in Cadılarla Buluşması, 1760. Tuval Üzerine Yağlıboya, Folger Shakespeare Library.	123
Resim: 6. William Hogarth, Şeytan, Günah ve Ölüm, 1735-40, Tuval Üzerine Yağlıboya, 619×745cm, Tate Gallery.	124
Resim: 7. Nicolai Abraham Abildgaard, Fingal, Ay Işığıyla Atasının Hayaletini Görür, 1782, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 62 cm.	125
Resim: 8. Asmus Jacob Carstens, Fingal'in Loga'nın Ruhunu Mağlup Etmesi, 1797, Tuval Üzerine Yağlıboya.	126
Resim: 9. Anne Louis Girodet, Ossian Fransız Kahramanların Hayaletlerini Karşılıyor, 1801, Tuval Üzerine Yağlıboya, 192 x 182 cm.	127
Resim: 10. Giovanni Battista Piranesi, Hapishane Düşleri, 1749-50, Gravür, 54.5 x 41.5 cm.	128
Resim: 11. Giovanni Battista Piranesi, Gaius Cestius Piramidi -Roma İzlenimleri, 1750-78, Gravür, 38.5 x 54 cm.	129
Resim: 12. Johann Heinrich Füssli, Ithuriel'in Mızrağının Dokunuşundan İblisin Doğuşu, 1779, Tuval Üzerine Yağlıboya, 230,5 x 276,3 cm. Tate Gallery	130

- Resim: 13. Johann Heinrich Füssli, Kont Ezelin Bracciafero Medusa'nın Bedeni Üzerinden Esinleniyor, 1780, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49 x 61 cm. Sir John Soane's Museum. 131
- Resim: 14. Johann Heinrich Füssli, Kâbus, 1781, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101.6 x 127 cm. Detroit Institute of Arts 132
- Resim: 15. Salvator Rosa, Dağ Manzarasında Bir Avcı ile Savaşçılar, 1670, Tuval Üzerine Yağlıboya, 142 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris. 133
- Resim: 16. Joseph Wright, Püskürten Vezüv, 1776-80, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122 x 176,4 cm, Tate Gallery. 134
- Resim: 17. John Martin, Büyük Günün Gazabı, 1851-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 965 x 303,2 cm, Tate Gallery. 135
- Resim: 18. John Martin, Manfred Jungfrau Dağında, 1837, Suluboya, Guaj. Birmingham Museum. 136
- Resim: 19. Philip James De Loutherbourg, Alplerde Bir Çığ Olayı, 1803, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109,9 x 160 cm, Tate Gallery. 137
- Resim: 20. Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusunun Alpleri Geçışı, 1812, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 237,5 mm, Tate Gallery. 138
- Resim: 21. Joseph Mallord William Turner, Köle Gemisi, 1840, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8 x 122.6 cm, Museum of Fine Arts Boston 139
- Resim: 22. Caspar David Friedrich, Sis Denzinin Üzerindeki Gezgin, 1818, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98.4 x 74.8 cm, Kunsthalle Hamburg 140
- Resim: 23. Thomas Cole, Yaşam Yolculuğu; Çocukluk, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134.3 x 195.3 cm, National Gallery of Art. 141
- Resim: 24. Thomas Cole, Yaşam Yolculuğu; Gençlik, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134.3 x 194.9 cm, National Gallery of Art. 142

- Resim: 25. Thomas Cole, Yaşam Yolculuğu; Yetişkin, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134.3 x 202.6 cm, National Gallery of Art. 143
- Resim: 26. Thomas Cole, Yaşam Yolculuğu; Yaşlılık, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133.4 x 196.2 cm, National Gallery of Art. 144
- Resim: 27. Thomas Cole, İmparatorluk Yolu; Yabani Evre, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.7 x 160.7 cm, New York Historical Society. 145
- Resim: 28. Thomas Cole, İmparatorluk Yolu; Pastoral ya da Kırsal Evre, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.7 x 160.7 cm, New York Historical Society. 146
- Resim: 29. Thomas Cole, İmparatorluk Yolu; İmparatorluğun Başarısı, 1835-36, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.2 x 193 cm, New York Historical Society. 147
- Resim: 30. Thomas Cole, İmparatorluk Yolu; Felaket, 1833-36, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.7 x 160.7 cm, New York Historical Society. 148
- Resim: 31. Albert Bierstadt, Rocky Dağlarında Fırtına, 1866, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210.8 x 361.3cm, Brooklyn Museum. 149
- Resim: 32. Jasper Francis Cropsey, Starrucca Viyadüğü, 1865. Tuval Üzerine Yağlıboya, Toledo Museum of Art. 150
- Resim: 33. Joseph Mallord William Turner, Yağmur, Buhar ve Hız, 1844, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 121.8 cm, The National Gallery. 151
- Resim: 34. Ford Madox Brown, Bir İngiliz Sonbahar Günü, 1852-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71,7 x 134,6 cm, Birmingham Museum. 152
- Resim: 35. James Ward, Gordole Kayalığı, 1812-1814?, Tuval Üzerine Yağlıboya, 332,7 x 421,6 cm, Tate Gallery. 153
- Resim: 36. Clifford Still, 1957-D, No:1, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 287 x 403,9 cm, Albright-Knox Art Gallery. 154

- Resim: 37. Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş, 1808-1810, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie. 155
- Resim: 38. Joseph Mallord William Turner, Gece Yıldızı, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.1 x 122.6 cm, The National Gallery. 156
- Resim: 39. Mark Rothko, Mavi Üzerine Yer Işığı, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 191.5 x 170 cm. 157
- Resim: 40. Paul Cezanne, Elma ve Armutlu Natürmort, 1891-1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44.8x58.7 cm, The Metropolitan Museum of Art 158
- Resim: 41. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tretyakov Gallery. 159
- Resim: 42. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913, Ressam Taburesi Üzerine Yerleştirilmiş Metal Jant, 1,3 m x 64 cm x 42 cm. 160
- Resim: 43. Piero Manzoni, Sanatçı Boku, 1961, Metal, Kağıt ve “Sanatçı Dışkısı”, 4.8 x 6.5 cm. 161
- Resim: 44. Giacomo Balla, Hızlanan Otomobil, 1912, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 55.6 x 68.9 cm, Museum of Modern Art. 162
- Resim: 45. Luigi Russolo, Arabanın Dinamizmi, 1912-1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106x140 cm, Centre Pompidou. 163
- Resim: 46. Fernand Leger, Mekanik Elementler, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92.1x59.7 cm. 164
- Resim: 47. Anish Kapoor, Marsyas, 2002, Enstalasyon. Tate Gallery. 165
- Resim: 48. Miroslaw Balka, Nasıl?, 2009, Enstalasyon. Tate Gallery. 166
- Resim: 49. Miroslaw Balka, Şeylerin Düzeni, 2013, Gladstone Gallery. 167
- Resim: 50. Richard Serra, Zaman Meselesi, 2005, Guggenheim Museum Bilbao 168
- Resim: 51. Richard Serra, Yatık Kemer, 1979, Enstalasyon 169

- Resim: 52. Anthony Gormley, Teşhir, 2010. 170
- Resim: 53. Anthony Gormley, Kuzeyin Meleği, 20 x 50 m, 1998,
Bakır, Beton, Siper Çeliği. 171
- Resim: 54. Barnett Newman, Vir Sublimis Heroicus, 1950-51, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 242.2 x 541.7 cm, Museum of Modern Art. 172
- Resim: 55. Barnett Newman, Şimdi II, 1967, Tuval Üzerine Akrilik,
335.9 × 127.3 cm, 173
- Resim: 56. Barnett Newman, Ol I, 1970, , Tuval Üzerine Akrilik,
283.2 x 213.4 cm, Detroit Institute of Arts 174
- Resim: 57. Mark Rothko, Bordo Üzerine Kırmızı, 1959, Tuval Üzerine
Akrilik, 266.7 x 238.8 cm, Tate Gallery. 175
- Resim: 58. Lucio Fontana, Bekleme, 1960, Tuval, 93 x 73 cm, Tate
Gallery. 176
- Resim: 59. James Turrel, Acro Green, 1968, Yansıtma Işık. 177
- Resim: 60. James Turrel, Aten Reign, 2013, Entalasyon, Guggenheim
Museum New York. 178
- Resim: 61. Doug Wheeler, SF NM BI SP 2000, 2000, Guggenheim
Museum Bilboa. 179
- Resim: 62. Olafur Eliasson, Hava Projesi, 2003, Tate Gallery. 180
- Resim: 63. Joseph Beuys, Auschwitz Kanıtları, 1956-1964. 181
- Resim: 64. Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni, 1974. 181
- Resim: 65. Anselm Kiefer, İşgaller, 1969. 183
- Resim: 66. Anselm Kiefer, Varus, 1976, Çuval Bezi Üzerine Akrilik ve
Yağlıboya, 200 × 270 cm, Centre Pompidou. 184

Resim: 67. Anselm Kiefer, Almanya'nın Manevi Kahramanları, 1973, Tuvale Takılmış Çuval Bezi Üzerine Fügen ve Yağlıboya..	185
Resim: 68. Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı, 1991, Cam, Boyalı Çelik, Silikon, Köpekbalığı Ve Formaldehit Çözeltisi, 217 x 542 x 180 cm.	186
Resim: 69. Edward Burtynsky, Nikel Atıklar No:30, 1996.	187
Resim: 70. Andreas Gursky, 99 Cent, 1999.	188
Resim: 71. Andreas Gursky, Shanghai, 2000.	189
Resim: 72. Andreas Gursky, Montparnasse, 1993.	190
Resim: 73. Roy Ascott, LPDT2, 1983.	191
Resim: 74. Ryoji İkedada, data.tron, 2009, 8 DLP Projektör, Bilgisayarlar, 9.2ch Müzik Sistemi.	192

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

“Sanatta Yücenin Temsil Sorunları – XX. ve XXI. Yüzyıl” adlı tezimin asıl amacı, XX. ve XXI. yüzyıllarda “temsil edilemezliğin temsili” olarak anlamlandırılan yüce teorisi ile sanat çalışmaları arasında bağlantıları irdelemektir. “Sunulamaz olanın sunumu” fikri, yücenin 1950 sonrası yaşadığı “Rönesans” döneminde karşımıza çıkmaktadır.¹ “Rönesans” dönemini temsilen ele aldığımız Lyotard ve çağdaşlarının metinlerine baktığımızda çağdaş yücenin, XX. yüzyıl öncesi yüce teorileriyle ilişkili olduğu görülmektedir. Bu sebeple tez, XX. ve XXI. yüzyılları odak alsa da yüce teorisinin kökenine dair bir inceleme de içermektedir. Dolayısıyla yüce kavramının düşünce tarihinde ilk ortaya çıkışı, estetik serüveni, XVII. ve XVIII. yüzyılda yüce sanat modası, yüce teorisine akademinin bakışı, yücenin düşüşü, postmodern yüce teorisinin sanatta çıkış noktaları, tezimin asıl amacına hizmet etmiştir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

“Sanatta Yücenin Temsil Sorunları – XX. ve XXI. Yüzyıl” adlı tezimin ilk bölümü olan “Yücenin Etimolojisi” (Bölüm 2) “Yüce” kelimesinin kökenini içermektedir. “Longinus’tan Kant’a Yüce Meselesi” (Bölüm 3) Yüce teorisinin ilk çıkış noktasından Romantik dönemi içine alan teorik bir incelemeyi ele alır. İncelemenin aşamalarını, yüce üzerine yazılmış temel metinler oluşturur. Metinlerin kendi aralarında ilişkileri, farklılıkları, örneklerle incelenmiştir. “Longinusçu Yüce ve XVIII. yüzyıl Estetiğine Etkisi” (Bölüm 3.1) alt başlığı, yüce kavramını derinlemesine inceleyen Yüce Üzerine [*Peri hýpsous*] adlı ilk yazın örneğini konu alır. Longinus tarafından yazılan eser, hem ilk olma özelliğinden hem de XVII. ve XVIII. yüzyıl teorilerini etkilemiş olmasından dolayı tezin kapsamına dâhil edilmiştir. “XVIII. yüzyılda Yüce Üzerine Düşünceler” (Bölüm 3.2) yücenin estetikte yol almasına

¹ 1988 yılında yücenin Rönesans evresine damgasını vuran editöryel bir çalışma hazırlanmıştır. Orijinal baskı için bkz. **Du süblime**, Jean-François Courtine, Michel Deguy, Éliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Marin, Jean-Luc Nancy, Jacop Rogozinski, Belin, Paris, 1988.

sağlayacak temel metinleri içermiştir. Bu bölümde doğa ile yüceye dair ilk özdeşleştirmelere rastlarız. “Edmund Burke’ün Yüce Üzerine Analizi” (Bölüm 3.2) yüceyi ilk defa mufassal şekilde inceleyen Burke’ün çalışmasını odak alır. Bu çalışmada güç ve dehşetin cazibesi olarak yücenin ele alınması yücenin estetiğine kalıcı bir etki bırakmıştır. “Kantçı Matematik ve Dinamik Yüce” (Bölüm 3.3) XX. yüzyıl ve günümüz yüce metinlerinin referans noktası olan Kantçı yüce teorisinin iki işlevini ele alır. Ayrıca bu bölüm tezimizin esas konusu olan “temsil edilemezlik” kavramının estetik bağlamda önemli referans noktasını oluşturur.

“Güzel Sanatlar ve Yüce” (Bölüm 4) başlığı, yüce kavramının özellikle resim sanatında izdüşümlerini irdeler. “XVII. ve XVIII. Yüzyılda Sanatta Yüce Üsluba Dair Yorumlar” (Bölüm 4.1) yücenin moda olduğu yüzyıllarda akademi dünyasının yüceye dair izlenimlerine yer verilir. “Yüce Bağlamında Güzel Sanatlar ve Edebiyat” (Bölüm 4.2) dönemin sanat ruhunu yansıtan “şiir gibi resim” anlayışı odak alınarak kurgulanmıştır: Söz konusu dönemde yüce duyguyu en iyi edebiyatın yansıttığına dair düşünce hâkim olduğundan yücenin edebi örneklerine yer verilmiş, onların doğrudan ve dolaylı resim sanatıyla ilişkisi irdelenmiştir. “Doğa ve Romantik Yüce” (Bölüm 4.3) imkansızlığın duygusu yücenin sanatta üslup olarak doruğa ulaştığı Romantizmi odak almaktadır. “Amerikan Yüce” (Bölüm 4.3.1) Avrupa’daki romantik hareketin “Yeni Dünya”daki etkisi sonucu ortaya çıkan yüce literatürüne *American Sublime* olarak giren üslubun örneklerini içermektedir. “Romantik Yücenin Düşüşü” (Bölüm 4.4) XIX. yüzyıldaki gelişmelerin yüce modasına olumsuz etkilerini irdelemektedir.

“XX. ve XXI. Yüzyılda Yüce ve Sanat” (Bölüm 5) tezimizin esas konusunu içermektedir. “Yücenin Çağdaş Literatürü ve İçeriği” (Bölüm 5.1), başlığı altında yüce kavramının XX. yüzyıl sanat dünyasındaki sürecine yazılı metinler üzerinden değinilmektedir. “Temsil Sorunu” (Bölüm 5.2), bölümünde ise yücenin temsil edilemezliği üzerine giriş yapılarak, sunulamazlık ve temsil ilişkisi irdelenmektedir. “Temsil Sorununun Estetik ve Teorik İçerikleri” (Bölüm 5.3), temsil problematiğinin

yüce bağlamında teorik içeriğini oluşturan metinler ele alınmıştır. Bu bölüm altında sırasıyla “Postmodern” (Bölüm 5.3.1), “Avangart” (Bölüm 5.3.2), “Parergon” (Bölüm 5.3.3), “Şey ve Yüceltim” (5.3.4), “Endüstri” (5.3.5) konuları ele alınmıştır.

“Çağdaş Sanatta Yücenin İçerikleri ve Temsil Sorunu” (Bölüm 5.4) bölümünde çağdaş sanatın yüce içerikleri örnekleri üzerinden irdelenmiştir. Bu bölüm altında “Boyut” (Bölüm 5.4.1), “Boşluk” (Bölüm 5.4.2), “Dehşet ve Travma” (Bölüm 5.4.3) “Endüstri” (Bölüm 5.4.4), Yeni Medya ve Teknoloji (Bölüm 5.4.5) içerikleri üzerinden çağdaş sanattaki temsil ve yüce ilişkisi örneklendirilmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, XX. ve XXI. yüzyılda yücenin temsil sorununun temellendirilmesini yapabilmek için yüce kavramının düşünce tarihinde çıkış noktasına ve uğrak yerlerine değinilmiştir. Yüce teorisinin çıkış noktası retorik alanında olduğundan yücenin edebi tarafına dair örneklendirmelere de yer verilmiştir. Tez, beşinci bölüme kadar kronolojik olarak edebiyat, resim, teori karşılaştırmalarıyla ilerlemektedir. Beşinci bölüm sonrası sanatta temsil edilemezlik fikri odak alınır. Bu bölümde referans alınan temel metinler söz konusu dönemlerde üretilen sanat çalışmalarıyla birlikte incelenir. Yücenin temsil edilemezliği fikri aynı zamanda sanat tarihinde ve estetikte yüceyi yeniden okuma fırsatı doğurmuştur. Dolayısıyla bu bölümde belli bir kronoloji izlenmemiş olup günümüz sanat çalışmalarının yanı sıra sanat tarihinde yer edinen belli örneklere de yer verilmiştir.

2. YÜCENİN ETİMOLOJİSİ

Yüce, Yunanca hupsos, [ὕψος] Latince sublimis [sublīmis] kelimelerine dayanır. Hupsos, Türkçe’de yükseklik kelimesinin karşılığıdır. Sublimis ise coşkulu,

soylu, yüksek, azametli kelimelerine karşılık gelir. Bir nesneye yönelik bu kelimelerle atıfta bulunulduğunda o nesnenin yüksek veya azametli olduğu ima edilir. Bununla birlikte kimi nesnelere belirli özelliklerinden dolayı verilen tepkinin yükseklik ve coşku hissi içerdiği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla yüce kelimesi bu iki durumun da karşılığında kullanılabilir.

3. LONGİNUS'TAN KANT'A YÜCE MESELESİ

3.1. Longinusçu Yüce ve XVIII. yüzyıl Estetiğine Etkisi

MS I. yüzyılda yaşadığı düşünülen edebiyat eleştirmeni Longinus, *Yüce Üzerine* [*Peri hypsous*] adlı eseri dışında kendisi hakkında çok az bilgi sahibi olunabilmiş bir yazardır. En eski kopyası X. asra ait olan eserinde ismi Dionysios veya Longinus olarak geçmektedir.² Bizanslı âlimin yaptığı bir çalışma sonucunda Halikarnossoslu Dionysios³ ve Cassius Longinus⁴ olarak iki isim alternatifi üretilmiştir. Yazarın ismi hakkında bir sonuç elde edilemediğinden eserin yazarı Pseudo-Longin [Sahte Longin] olarak da kullanılmıştır.

Yüce Üzerine, yücenin tarihi çalışmasının baş kaynaklarından biridir. Yüce bağlamında kaleme alınmış ilk çalışmadır. Ancak yüce kavramı retorikte Longinus öncesinde de kullanılmıştır. Longinus kitabının ilk cümlesinde Caecilius'un⁵ yazmış olduğu yüce olana dair eserine göndermede bulunur. *Yüce Üzerine* çalışmasının tezimiz açısından iki önemi vardır. Birincisi yücenin tarihi açısından elimizde olan ilk derinlemesine yazılmış yazılı kaynak olmasıdır. Dönemin yüce anlayışına ışık tutar. İkinci önemi ise çevirilerinin yapılmasıyla XVIII. yüzyılda büyük bir üne kavuşmuş olması, tartışmaların ilgi odağı olmasıdır. Estetik ilminin temelini teşkil eden bu tartışmalar Burke, Kant, Schiller, Hegel ile devam etmiş günümüze kadar uzanmıştır.

² LONGIN, *Yüce Poetika*, Çev. Fatih Tepebaşı, 95.

³ Halikarnaslı Dionysios, (MÖ. 54 – MS. 87)

⁴ Cassius Longinus (MÖ. 212 – 272)

⁵ Longinus'un hocası olduğu tahmin edilen Caecilius, Yunanlı bir hatiptir.

Longinus'un eseri, retorik üzerine yazılmış bir eserdir. Eserinde Cicero (MÖ. 106-43), Demosthenes (MÖ. 384-322), Herodotos (MÖ. 484-425) Platon (MÖ. 427-347), Ksenefon (MÖ. 430-355) gibi hatip, düşünür ve şairlere yer vermiştir. Onları yüce bağlamında derinlemesine araştırır.

Yüce Üzerine, retorik eleştirisi minvalinde bir çalışma olduğundan, retorik yüceye dair detaylı bilgiler içerir. Estetikte ise Longinus'un retorik yüce üzerine geliştirdiği düşünceleri *Longinusçu yüce* olarak anılmaktadır. Longinusçu yüce ile XVII. yüzyılda gündeme gelen *yüce olan* ayrı ama ilişkili konulardır. Samuel Monk, Longinusçu yüceden yola çıkarak *retorik* yüce hakkında şu çıkarsamayı yapmıştır: “yüce üslup⁶ üzerine yazmak, retorik üzerine yazmaktır; Yüce⁷ üzerine yazmak, estetik üzerine yazmaktır, Yüce üslup bir sonluda anlam kazanır; yücelik, kendi kendisinde bir sondur.⁸

Susan Stewart'a göre Longinus, sanatta yüceliğin temsil edilişinin, bedensel ya da bilişsel acının yinelenmesi ve denetlenmesinin temsil edilişi olduğuna inanıyor ve ekliyor; dinginlik içinde anımsanan coşkular, insancıl amaçlara uygun biçim verilmiş olarak ya anlayışın ya da aklın yönetimi altındaki coşkulardır.⁹ Aksi halde eleştirmen zevk vermeyen, gösterişsiz, içi boş ve yapmacık kelimeleri acımasızca eleştirir. Ona göre kontrolsüz us, gemiyi gelişigüzel sürmeye benzer. Böylece dinleyiciler veya okurlar yüce bir yazıdan mahrum kalır. Bu sebeple yüce için belli metotlar belirlenmiştir. Bu da retorik yüceyi sonlu konumda olan, ulaşılabilen bir üslup haline getirir. Bu aşamaları geleceğin estetiğine dair ipuçları barındırdığından detaylı olarak inceleyeceğiz.

⁶ *İng. Sublime style.*

⁷ *İng. Sublimity.*

⁸ Samuel H. MONK, **The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII-Century England**, 12.

⁹ STEWART, Susan, (2008), “Lirik Biçim”, Çev. Y. Salman- D. Hakyemez, **Kitap-lık**, 117, Haziran, 98.

Longinus, yücenin yaratımıyla ilgili beş madde sıralamaktadır:

- I. İlk ve en güçlü kaynak yüce düşünceler doğurmaktır.
- II. kuvvetli ve coşkulu duygular. Bu iki özellik doğuştandır. Bundan sonrakiler sanatla ilgilidir.
- III. Dışavurumda marifet olması.
- IV. Dikkatle seçilen kelimelerin sanatlı kullanılması. (mecaz kullanımına dikkat edilmesi.)
- V. Yüksek kelime ve cümle tercihleri.¹⁰

İlk iki maddede vurgulanan Longinus'un önemseydiği güçlü duyguların, XVIII. yüzyıl düşünüşünü etkilediğini söyleyebiliriz. Söz konusu dönemde Longinus'u takip edenler, bilhassa sanat eserinin bıraktığı güçlü etkinin üzerine eğilmişlerdir. Monk, ilk iki maddenin yücenin tarihselliğinin minör seviyede ifade bulunduğunu söyler: “Gördüğümüz kadarıyla, birkaç yüzyılı kapsayan yüce üslubun geleneğinden uzun bir zaman sonra yüce, tek başına büyük bir mesele haline gelir. Bir zamanlar, sanatçının aklında kaynağını bulan ve konuşmacı veya okurun patetik duygularında hayat bulan kısacası sanatın niteliğinin altında muhafaza edilen yücenin önemi, artistik yetenekten bağımsız olarak ele alınan ilk iki maddede kendini göstermiştir.”¹¹

Semanın her yer çınlıyor, Olympos gürüyor
Aidoneaus, karanlık çukurların gölge hâkimi
Tahtından fırladı ve korkuyla haykırdı
Orada, dünyayı yerinden oynatan Poseidon'u yardı.
Ve insanlar ve tanrılar anlasın diye, korkunç.¹²

Bu mısralar, yeryüzü ve gökyüzünü içine alan korku, insanlar ve tanrıların savaşı, muazzam ses, aniliği barındırdığından yüce üslup olarak görülmektedir.

¹⁰ A.g.m.

¹¹ Bkz. (8), MONK, 14.

¹² Bkz. (2), LONGİN, 25.

Longinus sözlere yücelik bahşeden şeylerin seçiminde bunları bir organizmaymış bir araya getirme yeteneğinin olmazsa olmaz bir koşul olarak görmektedir. Sappho'nun aşk coşkusu ifade ettiği şiirinde duyguların adeta bir demetinin yaşandığını, soğuş ve harareti bir arada yaşattığını söyler. Longinus'a göre parçaların bir bütün halinde birleşimi tamamlanmış sanat eserini yaratmaktadır.¹³

Onu anarak, tanrılara en fazla benzeyeni
 Tam karşımda oturan o adamı
 Süslü sözlerin hemen yakınında
 Senin sözlerini işiten
 (...)
 Terler boşandı ve titreme aldı
 Bütün organlar, kurumuş çayırlardan daha da sararmış solmuş
 Ben, biraz da eksik olabilirim ve ölüyormuşum gibi
 Batıyormuşum gibi
 Her şey böyle olduğu için böyleydi artık.¹⁴

Üçüncü madde olan söz sanatlarının uygun kullanımı ile ilgili olan bölümde, yücelik ve pathosun gizleyici işlevinden bahsedilir. Söz sanatlarının yanıltıcı, tuzak ve kuşku yaratan işlevine karşı yücelik ve pathos mucizevi bir şekilde yardımcı görevi görür. Akıllıca kullanılan bir söz sanatı, o eserin yüce üslubunun arkasında gizli kalır ve eseri şüpheden mahrum bırakır. Longinus, retoriği resimle karşılaştırır, resimdeki ışık gölgenin yanıltıcı mahareti, o resmin yüceliğinin gölgesinde kalır. Resmin içinde asıl sanatı yüce gizler. Yüce duygu tüm tekniklerin önüne geçer böylelikle.

Yücenin dördüncü kaynağı olan ifadenin gücünde, sanatının en sük seviyesine çıkmaya çalışan yazarların çabasına dair söylemi dikkat çeker. Nitekim sanatçının yüce üslup yolunda doğa ile ilişkisine değinilir: "Doğa bize alçak rezil yaratıklar olarak bakmaz, büyük bir şölen programı gibi hayata ve dünyaya götürür. Amacı ise onun bütün çabasının tanığı ve hırslı savaşçısı olabilmemizdir. Yine, o bize yüce ve daha

¹³ A.g.k., 27.

¹⁴ Şiir Sappho'ya aittir. Çeviri için Bkz. (2), LONGİN, 27.

tanrısal olanlara aşkı aşılar.”¹⁵ Doğanın bilgisine ayak uydurmaya çalışan insanoğlu, doğaya dair alışılmamış olan şeyleri hayretle karşılar. “doğal bir içgüdü ile küçük dereleri değil; Nil, Tuna ve Ren nehirlerine hatta bunlardan daha fazla okyanusa hayranlık duyarız.”¹⁶ Doğanın bu eserlerindeki yüceliğin sanatla doğrudan ilişkisi vardır. Longinus’a göre sanat mükemmeliyeti aramaktadır. Bunun için doğanın eserlerine karşı hissedilen yüce duygu ile etkileşim halindedir. Doğadaki yüceden feyz alan bir sanat, kusuru barındırır da yüceliğinden dolayı mükemmele yakın olacaktır.

Longinus’a göre yücenin konumu, dilin mükemmelliğinde yani en yüksek noktasındadır: “Yüce yerler dilsel biçimlendirmenin zirvesidir.”¹⁷ Yüce, konumu dilde aranabilen ve ulaşılabilen bir kavramdır. “En doğru yerde ortaya çıkan yüce şeyler, bütün malzemeyi aniden ortaya çıkararak bizleri şaşkırtan şimşekler gibi parçalar ve hatibin sıkılmış gücünü umulmadık biçimde ifşa eder.”¹⁸ İki önemli kavram vardır: Birincisini, kendinden geçmek, bulunduğu bilinçten ayrılmak ve bir tür dağılmak olarak düşünebiliriz; ikincisi, tatmin olmaktır; konumundan edilmiş olan özneyi bekleyen bir hazdır. Böylece yüce üslup, karşısındaki bir nevi gerçek dünyadan kopartan hipnoz niteliği taşımaktadır. Longinus’un Cicero ve Demosthenes karşılaştırması üzerinden verdiği bir örnek hedeflenen yüce üslup hakkında genel bilgi sağlayabilir:

“Bir tanesi (Demosthenes), bizi haşin büyüklük ile etkiler, Cicero ise geniş çağlayanlarla. Hatibimiz vurguyla, hızla, güç ve sözün etkisiyle her şeyi ateşe dönüştürüp bizi kopardığı için şimşek ve gök gürültüsüyle karşılaştırılabilir. Demosthenes tarzı yücelik ve yüksek gerilim en iyi coşkulu dilde, güçlü ve uyarılmalarda ve dinleyicileri en derinden sarsan yerlerde dile gelir.”¹⁹

¹⁵ A.g.k., 58.

¹⁶ A.g.y.

¹⁷ A.g.k., 14.

¹⁸ A.g.y.

¹⁹ A.g.k., 32.

Longinus, yücenin sanatta olduğuna dair güçlü bir inanca sahiptir. Bunu reddedenleri sanatı küçümsemekle itham etmektedir. Ona göre “sanatın kuralları”nı hafife alanların iddiası şu şekildedir:

“Yüce olanlar (söylediklerine göre) doğuştandır, sonradan öğretilemez. Ona erişen tek bir yol varmış: Fıtrat. (...) Buna karşın ben aksinin geçerli olduğunu iddia ediyorum: (...) en uygun ölçünün, en iyi zaman diliminin, en pratik alıştırma ve uygulamanın belirlenmesinin yöntemin bir başarısı olduğunu ileri sürüyorum.”²⁰

Longinus’un burada rahatsızlık duyduğu konu kuralların yüce etki üzerine zayıflatıcı rol oynadığına dair iddiadır. Ona göre yüce üslubun yaratılması tam tersi şeklinde işler: “*Pathos* ve yücedeki kontrolsüz ve baskın güç gibi zorlukların kaynağı olan doğa, tümüyle kanunsuz değildir ancak belirli bir yasa gereği haz verir.”²¹ Doğa bir yasa gereği yüce duygusunu yaratabiliyorsa, sanat da kendi kurallarıyla yüce üslup oluşturabilmektedir.

XVIII. yüzyılda doğa ve yüce etkisi üzerine düşüncelerde göreceğimiz üzere, yüce insanın doğadaki sonsuzluk hissini kendisindeki tezahürüdür. Yüce, insan yargısında anlam kazanabilir, sonlanabilir konumunu bulur. Retorik ile estetik yüce arasındaki fark bu kadar belirgin ise Longinus neden XVIII. yüzyılda bir referans noktasıdır? Monk bu soruya şu şekilde açıklık getirir: “XVIII. yüzyılda Longinus, tecrübe ve aklın niteliğinin bir ifadesi olan yüce *üslubun* arka planındaki yüce kavrayışını ifşa ettiği için kalıcı bir ilgiye sahip olmuştur.”²² Dolayısıyla *Peri hýpsous*’ta retorik’in arkasında gizli olan estetik yüce, XVIII. yüzyılda ortaya çıkarılmıştır diyebiliriz. Monk’a göre Longinusçu yüce ile his arasındaki ilişki önem arz eder. Çünkü bu ilişki, retorik’in sınırlarını aşarak, yüce nesne etkisinin analizinin önünü açar. Bu durum bizi daha sonra yüceliğın estetik kavram olarak

²⁰ A.g.k., 15.

²¹ A.g.y.

²² A.g.y.

değerlendirilmesine kadar götürecektir.²³ Açıkça ifade edildiği gibi Longinus'un yüce üsluba sahip bir eserin taşıdığı nitelikler, izleyiciyle etkileşime geçmek durumundadır. Bu ilişki esnasında oluşan hisler ise, aslında bize yüce eserden bağımsız olarak analizinin yapılmasının önünü açmıştır. Bu durumda yücenin temsil sorunu da kendini göstermektedir. Yüce, taşıdığı hisler gereğince kendisine dair bir analitik düşünmeyi yaratabiliyorsa, temsil sorununu da beraberinde getirmektedir. Nitekim XVIII. yüzyılda bunu görmekteyiz: Bu dönemde yücenin analizi bir sanat hareketiyle paralel ilerlemiştir. Yücenin analizi ile romantik dönem eserleri etkileşim içindedir. -bu analiz bugün de devam etmektedir-. Sonsuzlukta konumlanan estetik yücenin doğanın sınırsızlığıyla özdeşleşmesi, özne yargısıyla var olması, romantik sanat eserini bir dehanın ürünü olarak görmemize sebep olmuştur. Onu izleyen yüzyıllarda yüce analizi evrilmiş, sanattaki temsil sorunları da günümüze kadar süregelmiştir.

Sanatın içinde duygunun barınması, XVIII. yüzyıldaki yüce ve diğer duygulara dair ilginin çıkış noktasıdır. "Yunanlılarda ortaya çıkan geleneksel yüceye göre sanatın olabildiğince duygulu niteliğe sahip olması gerektiği düşüncesi, heteredoks İngiliz halkı tarafından kabul görmüş ve yücenin sınırları klasik üslubun çok ötesine genişletilmiştir."²⁴ Longinus'un ortaya attığı yüce üslubun ifşa ettiği hakiki yüce duygular, sınırları olan formun ötesini işaret etmiştir. Yüce duyguyu odak alan bir dönemde, form yüceye ulaşan değil, sonsuzluk duygusunun temsiline dönüşmüştür. "Longinus, klasik veya neoklasik olmayanın ve daha çok Romantizmin, XVIII. yüzyıl İngiltere'sinin koruyucu azizi haline gelmiştir."²⁵ Ancak yücenin doğaya atfedilişi ve duygunun ön plana çıkışı, bir sorunu daha ortaya çıkarmıştır. Yüce doğaya ait ise yücenin sanattaki temsili mümkün müdür? Bu soruyla estetik en büyük sorunlarından birinin kapısını aralamıştır.

²³ Bkz, (8), MONK, 13.

²⁴ A.g.k., 14.

²⁵ A.g.y.

3.1. XVIII. yüzyılda Yüce Üzerine Düşünceler

Despreaux Boileau'un (1636-1711) Longinus çevirisi ile XVII. yüzyılın son çeyreğinde yüce hem Fransa hem İngiltere okurlar için ilgi uyandırmaya başladı. Edebiyat ve düşün dünyasına kazandırılan kavram, Dennis, Addison, Baillie, Hume, Burke, Kames, Reid ve Alison gibi yazarlar tarafından geliştirilmiştir. Yüce araştırmaları Longinus'u çevirme ve yorumlama çalışmalarıyla paralel ilerlemiştir. Monk'un deyişiyle XVIII. yüzyıl yüce araştırmaları, İngiltere'de Longinus'u çeviri çalışmalarıdır.²⁶

Boileau, 1674 yılında kalem aldığı Şiir Sanatı [*L'art Poétique*] ve Longinus'un Yunanca metninden yapmış olduğu çeviri²⁷ yüce üslubun Avrupa'da bilhassa yayılmasında etkili olmuştur. *L'art Poétique* aynı yıl René Rapin (1621-1687) tarafından İngilizceye çevrilmiştir.

Boileau, Longinusçu yüce üslup düşüncesini devam ettirir ama bir noktada Longinus'un hatipler konusunda söylediklerine dair farklı bir düşünce üretir. Ona göre yüce üslup, yükseltilmiş sözcüklere ihtiyaç duymaktadır ama yüce tek bir düşüncede veya tek başına bulunabilir. Bir düşünce yüce üslup ile ifade edilebilir ama bu aslı sıra dışı bir eylem olmaz. Çünkü o yüce olmayacaktır.²⁸ Böylelikle yüce üslubun, yücenin kendisiyle bir olmadığını burada kesin bir şekilde görebiliriz. Yüce, Boileau'ya göre, olağanüstü, hayret uyandıran bir sürprizdir. O yüceltir, kendinden geçirir. Boileau'nun yüceyi ifade ederken kullandığı duygu yüklü kelimelerin karşılığı için Monk, 1694 tarihli Fransız Akademisi Sözlüğüne [*Dictionnaire de l'Académie Française*] dikkat çeker. Sözlükte geçen *Marveilleux* kelimesi *admirable*, *surprenant*, *estonnant*, kelimelerinin karşılığıdır. *Admirable*, hayranlık uyandıran manasına gelir. *Surprenant*, şaşkınlığı; *estonner* ise şiddetle sarsılmayı, ürpermeyi ifade eder. Yüce, bir anda

²⁶ A.g.k., 10.

²⁷ Traduit du texte grec Περὶ ὑψους (Peri hýpsous) de Longin.

²⁸ Bkz. (8), MONK, 32.

sarsmalı, yükseltmeli ve esritmelidir.²⁹ Bu sözcükler Longinus'un yüce üslup hakkında söyledikleriyle örtüşmektedir. İşte bu kavramlar XVIII. yüzyılın resmi, şiiri ve doğasını etkilemiştir. Şiirde başlayan yüce üslup geleneği, estetik ile birlikte resim sanatını da açıkça etkisi altına almıştır. Aynı zamanda yüce hissin varlığı ve tartışılması, doğa ve özne ilişkisini de ifşa etmiştir. XVII. yüzyıl sonundan başlayarak XVIII. yüzyılda geniş yankı uyandıran yüce çeşitli düşünürlerce doğa ve insan pratiği olarak ve çoğu zaman da teoloji altında geliştirilmiştir.

Thomas Burnet'in (1635?-1715) Dünyanın Gizli Teorisi [*The Sacred Theory of the Earth*] isimli eseri XVII. yüzyılın sonlarında yüce etkinin üzerinde duran kitaplardan biridir. Eser 1680 ve 1689 yılları arasında Latince olarak yazılmış olup aynı yıllarda İngilizceye çevrilmiştir.

Dünyanın Gizli Teorisi, doğanın yüceliği açısından önemlidir. Nitekim yüce üsluptan yani kelimelerin gücünden ziyade burada doğanın sıra dışı durumundan ötürü hissedilen bir duygunun anlatımı söz konusudur. Dağlara dair izlenimler, hayret duygusu, bize aslında yüce doğanın bir etkisini hissettirmektedir.

“Bana öyle geliyor ki doğadaki bu muazzam şeyler (dağlar); yıldızların bulunduğu sınırsızlığı barındıran gök kubbenin içbükeyinin kenarında seyredilmek için bir haz yaratırlar, dağlardan ve engin denizlerden daha haz veren başka bir şey yoktur. Bu şeylerin doğası, tutkuyu, büyük düşünceleri ve akli canlandıran azamete sahiptir. Doğal olarak Tanrı ve O'nun ululuğunu düşünmeye sevk eder.”³⁰

Burnet bu etkinin sonsuzluğun bir nevi dış görünümü ve gölgesi tarafından yaratıldığını söyler: Doğa, fazlalığı sayesinde aklımızı baskı altına alır ama ardından

²⁹ A.g.k., 34.

³⁰ Phillip SHAW, *The Sublime (The New Critical Idiom)* içinde, Thomas BURNET, *The Sacred Theory of the Earth*, 111.

kendini bir çeşit sersemlik ve hayranlığa bırakır. Tanrısal düşünceyi tetikleyen doğanın aklımızı zorlayan baskısı ve sonrasında izleyicinin hayranlığını dağların görüntüsü örneğiyle ele alan Burnet, bu sayede doğa kaynaklı sonsuzluğun etkisi olarak yüce düşünüşünü bir adım ileriye götürmüştür.

John Dennis (1657-1734) Burnet gibi doğadan yola çıkarak yüce üzerine çıkarımlarda bulunmaya devam etmiştir. Yücedeki coşku ile güzelin uyumunu uzlaştırmayı çabalamıştır.³¹ 1701 yılında kaleme aldığı Şiir Sanatında Reformasyon ve Yükseliş [*The Advancement and Reformation of Poetry*] adlı eserinde doğanın “Gözle görünür evrendeki, harmoni, uyum ve düzen olmaksızın hiçbir şey olduğunu”³² söyler. Evren rasyonel bir sisteme tabiidir. Bize, düzeni, şeylerin birbiriyle orantılı ilişkisini vermeye mecburdur ki var olsun. “Tepeliklerin ve vadilerin, çiçeklerle kaplı yeşilliklerin görünümü ve akarsuların mırıldanışı akla uygun bir haz yaratır.”³³ Coşku hissini kaynağı aydınlanmanın bir etkisi olarak geliştirilen bu düşünüşün karşısında konumlanır. Tanrının dehşeti, gücü, enginliğinin bir manifestosunu sunan şey Dennis’e göre doğa, yücedir.³⁴ Ama yine de rasyonel bir süreçten geçmeden doğanın kendisi yüce olarak algılanmış olmaz. Doğal düzen ve Tanrısal güç birleşiminden oluşan yüce, böylece akıl ve nesne etkileşiminden kaynaklı dehşet-keyif [*Terrible joy*] ve zevk-korku [*Delightful horror*] gibi sıra dışı hisler açığa çıkarmaktadır.³⁵

John Milton (1608-1674) Burke’ün, Kant’ın hatta William Blake’in sevdiği ve eserlerinde sık sık ona göndermelerde bulunduğu bir şair ve yorumcudur. Milton’a göre yüce, dilin dönüşümlü gücü ile tanımlanır. Bu sayede “Gece ve gündüz Yaratılış gününde nasıl yaratıldılarsa, kelimenin gücü sayesinde bu yaratım sunuma dönüştürülebilir.”³⁶ Böylece insanın kelimeleri Tanrının dilinden faydalanabildiği

³¹ Bkz. (30), SHAW, 30.

³² A.g.k. içinde, Marjorie Hope NİCOLSON, **Mountain Gloom and Mountain Glory The Development of the Aesthetics of the Infinite**, 280.

³³ A.g.k içinde NİCOLSON, 278.

³⁴ Bkz. (30), SHAW, 31.

³⁵ Bkz. (32), NİCOLSON, 279.

³⁶ Bkz. (30), SHAW, 33.

ölçüde yüceyi tanımlayabilir. Aynı zamanda dil imkân verdiği müddetçe yoktan dönüştürebilir.³⁷ Burada dilin dönüştürücü gücü Tanrının dili ile konuşmayı sağlamaktadır. Milton'un 1667'de yazdığı Kayıp Cennet [*Paradise Lost*] adlı eseri, yüce kavramının tanrısal bir dil ile sunumudur. Hıristiyan imgelemi ile pagan kültürünün iç içe kullanıldığı eserin başlangıç dizeleri, yücenin kaynağının kelimelerin tanrısallığı ile ilişkisinden nasıl doğduğunu göstermektedir.

“İnsanoğlunun ilk itaatsizliği ve yasak ağacın
Tadı ölümcül olan meyvesi dünyaya
Ölüm ve acı, hepimize keder getirdi hep,
Cennet'in kaybıyla birlikte, büyük insan gelene kadar,
Anlat bakalım Gök kubbenin Perisi
Oreb ya da Sina gizemli tepesi ilham versin
Seçilmiş tohumu ilk öğreten çoban
Başlangıçta cennet ve dünya
Kaostan doğdu; ya da eğer Siloa'nın deresi
Tanrı kehanetiyle hızlı akarsa, o zaman ben de
Benim maceralı şarkıma senin yardımını isterim,
Ki orada hiçbir uçuş yükselme niyetli olmaz,
Aonian dağının üzerinde, ki o zaman o da
Şiir ya da düzyazıya döker işi”³⁸

Şair, ilhamını pagan ögesi olan bir periden almaktadır. Onun uhrevi dili sayesinde yeni bir oluşumu yükseltmiş onun anlatımıyla dizelerini dökmüştür. Yunan kültüründe ilham perilerinin –*Muses*– gizlendiği dağ olarak bilinen Aonian dağı, Milton'un Tanrısal dilinin nesnesidir. Bu dil sayesinde Milton Tanrının yaratımını bir şiire dönüştürebilecektir.

Erken XVIII. yüzyıl teorisyenlerinin yüce hakkında birleştiği nokta doğanın azametini gösteren nesnelere yücenin kaynağı olduğudur. Nitekim bu nesnelere doğanın iki halinden birine gönderme yaparlar ki birincisi doğanın düzeni aracılığı ile

³⁷ Shaw burada, “renger out” kelimesini kullanmıştır. O vesileyle cümle “yoktan var etmek” yerine “yoktan dönüştürülen” şeklinde tercüme edilmiştir.

³⁸ John MİLTON, *Kayıp Cennet*, Çev. Enver Günsel, 9.

güzelliğe; ikincisi ise evrenin dehşeti çağrıştıran nesnelere aracılığı ile yüceye sebep olur. Doğa uyumu orantısı ve düzeni sayesinde güzelliğe sahiptir. Güzellik aklın ilk uğradığı yerdir. Uyumda bir tanım bulur ve bunun memnuniyetini yaşar. Ancak güzelliğin yarattığı beğeni, aklı tatmin etmezse ve ilerisini görmek isterse akıl güçlülükle karşılaşır. Doğanın üstün nesnelere aracılığı ile oluşabilen bu güç ve baskı doğanın kendisinin azametini dair ulaşılamaz bir izlenim yaratır. Böylelikle bu nesnelere, onun yaratılışı gibi evreni bütüncül algılamamızın da önünü açar. Dolayısıyla yüce, doğanın düzeni tarafından gizlenen onun daha ötesine ait tanrısal bir histir. Bunu açığa çıkartan şey, düzenin üstün nesnelere aittir. Üstün nesnelere azametini algılayabilmek mümkün olmadığı için insanın elinde kalan tek şey duygudur. Yani korku ve hazdır. XVIII. yüzyıl teorilerinde bu sebeple güzel ile yüce arasında bir ayrım gözetilmez. İkisi de doğa düzleminde.

Joseph Addison (1672-1719), Dennis gibi düzen olarak doğayı neo-platonik düşünce ekseninde benimsemiştir. Yani haz nesnesi olarak güzel görünümü gözetir. “Gördüğümüz şeylerin simetrisi karşısında nasıl olduğunu bilmeden çarpılırız, belli bir sebep arama gayesinde soruşturmaya yeltenmeden, aniden nesnenin güzelliği üzerine bilgi sahibi oluruz.”³⁹ Güzel ile karşılaşan Ruh, idrak ettiği şeyin içinde sadece beğeni yaşar. Ruhun, kendisini beğeniye iten belli sebeplerin üzerine eğilmesini hatırlatan şey ise üstünlüktür [*greatness*]. Addison, üstün nesnelere ile Tanrısalı doğrudan ilişkilendirme yoluna gitmiştir. Tanrı, ne zaman ne de mekân ile sınırlandırılmıştır. O tarif edilemez, yani yaratılmış olanın kapasitesi ile idrak edilemez.⁴⁰ Fırtına, deprem, yangın gibi belirli yüce fenomenler vardır ki bunlar Addison tarafından tasvirler [*descriptions*] olarak tanımlanmıştır.⁴¹ Tasvirlerdeki üstünlük, kendi niteliklerinden değil, gerçekte olanı hatırlatan bir eylem olduklarından dolayıdır. “Korkunç nesnelere baktığımızda (...) Onları tüyler ürpertici ve zararsız olarak göz önünde bulundururuz. Güvenlik duygumuzdan kaynaklı olarak korkutucu

³⁹ Joseph ADDISON, *The Spectator*, 411.

⁴⁰ A.g.k., 413

⁴¹ A.g.k., 416.

dış görünüm bizde haz duygusunu oluşturur. Kısaca ölü bir canavarın üzerinde tatmin ve şaşkınlıkla göz gezdirmek gibi dehşetli bir tasviri seyrediyor oluruz.⁴²

Anthony Ashley Cooper, Shaftesbury III. Earl (1671-1713) nesnenin etkisinin niteliğini iki farklı nesnelere dünyası arasından açıklamaya çalışır: gerçek nesnelere ve ideal nesnelere. İdeal nesne, zamanın etkisine maruz kalan gerçek nesnelere farklı olarak ruh gibidir, aklın tasavvurudur, iyi olan ve değişmezdir. Gerçek nesnelere doğası, temsil ettikleri şeye göre çeşitli tarzda olabilirler. İdeal nesnelere sabittir. Onun saf tasvirinden bağımsızdır.⁴³ Addison'da gördüğümüz üzere yüce konum sadece tanrısal konumdur. Tanrısal konum ideal nesneye hitap eder. Örneğin cennet kavramı onu tasvir eden dile bakılmaksızın, her zaman yüce olacaktır. Ve kutsal olanın yalnızca bir görünümünü sunan fırtınanın yüce olmasındaki sebep, onun gibi tasvir edilmesidir. Cennetin yüceliğinden farklı olarak, fırtınanın yüceliği ilişkiseldir, içsel değildir.⁴⁴ Shaftesbury'e göre doğanın üstün nesnelere gerçek dünyaya aittirler. Ve ideal dünya olmasa da onun gibi olduklarından dolayı, ideal dünyanın tasviri olarak karşımıza çıkarlar. Bu sebeple onların yüceliği ideal dünyaya ait olduklarından, kendilerine ait değildir. Tasvir ise ruhsal, yüce bir etki bırakır. Tasvir, kendiliğinden yüce değildir. Aslı idealar dünyasında olan yüceliği temsil ettiği için yücedir. Bu anlamda gerçek dünya bir hatırlatmadır. Bu hatırlama doğadaki dehşet, korku yaratan üstün nesnelere aracılığı ile olur. Kısacası doğadaki bir sorun, arasından saf yüce ideanın parladığı bir yarıktır. Bu noktada romantik düşünüşün temelleri atılmıştır. İleride de göreceğimiz üzere romantizmde doğa ulaşılan bir nesne değil, aracı olan bir nesnedir. Dev manzaranın biricik figürü, ideanın gerçek nesneleredeki tasviri altında acizdir. Ama onu seyretmekten kendini alıkoyamaz. Çünkü onun etkisi altında kalmıştır. "Bak! Huzurumuzda gökyüzünün muazzam görüntüsü, kibirli Atlas karla kaplı yüce başını bulutlara yükseltmiş. Dağın ayağının altından yükselen kayalıklar tepeleri oluşturmuş. Masif bir şekilde birbirlerinin üzerine kümelenmişler: Yüksek ve şekilli kayalar birbirinin üzerine çıkmış, cennetin yüksek kemerinin payandası gibi görünüyorlar.

⁴² A.g.k., 568.

⁴³ A.g.k. 38.

⁴⁴ A.g.y.

Bak! Zavallı insanoğlu titreyen adımlarla yürüyor, derin uçurumun dar ağzında! Aşağı baktığında korku ile başı dönüyor. Ayağını bastığı zeminden bile şüpheleniyor. Altındaki oyuktan gelen çağlayan suyun sesini dinlerken, taşların yerinden oynadığını görüyor; kökleri yukarıya dönük ağaçlar aşağıya düşüyor. Burada kaygısız insan, bu nesnelere yeniliğiyle alıkonulunca dikkat kesildi ve dünyanın ardı arkası kesilmeyen değişimleri üzerine seve seve düşünüp taşınmaya başladı.”⁴⁵

Burada yüce izlenim karşısında coşkunun ortaya çıkışına dikkat çekilmiştir. Yüce tasvir insan üzerinde bir coşku ile özdeşleştirilmektedir. 1711 yılında Shaftesbury tarafından kaleme alınan İnsanın, Tutumlarının, Düşüncelerinin Nitelikleri [*Characteristicks of Men, Manners, Opinions*] isimli eserde geçen bu pasajda, Alplerin izlenimi aktarılmıştır. Bu aktarımda insanın korkusu ve coşkusu birlikte ele alınmış ve doğa kişileştirilmiştir. Her şeyin ötesinde nesnelere duygulara hizmet etmektedir. Dolayısıyla Shaftesbury'nin pasajı, bir sonraki yüzyıla damgasını vuracak olan romantizme örnek teşkil edebilir. Romantizm bölümünde değinileceği üzere gerçekten de romantik ressamlar, XVIII. yüzyıl teorisyenlerinin ve şairlerinin metinlerinin etkisi altındadır.

3.2. Edmund Burke'ün Yüce Üzerine Analizi

Edmund Burke'ün (1729-1797) 1757'de basılan Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma [*A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*] adlı kitabı, güçlü duyguların kaynağı üzerine bir

⁴⁵ ASHFİELD and de BOLLA *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, 76 içinde, SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions*, 1711.

inceleme sunmaktadır. Başka hiçbir çalışma Burke'ün kitabında olduğu kadar çeşitli bölümlerde yüceyi ele almadığından yücenin tarihi açısından nadide bir çalışmadır.

Burke'ün kitabının yayınlandığı dönemde İngiliz edebiyatında neoklasik düşünüşün ağır bastığı Augustus dönemi etkisi son dönemini yaşamaktadır. Buna rağmen klasisizm taraftarı eserler yayınlanmaya devam etmektedir: 1753'te Hogarth (1697-1764), Güzelin Analizi [*Analysis of Beauty*], 1756'da Joseph Warton (1722-1800) *Pope'un Dehası ve Yazıları Üzerine Denemeler* [*Essay on the Genius and Writings of Pope*] gibi sanatta antikiteyi kaynak alan ve klasik üslubu savunan eserlerini yayınlamışlardır. 1744'te Pope'un ölümüyle sonuçlanan Augustus döneminin yerini duygu çağı [*Age of Sensibility*] almıştır. Samuel Johnson'ın çalışmalarının damga vurduğu dönemde, doğanın yüceltiildiği edebi eserlerde duygusallığa yönelim vardır. Burke'ün eseri duygu çağının önemli bir eseri olarak görülür. Hem kendi zamanında üretilen eserlere referans olmuş hem de düşünsel anlamda estetiğin farklı boyutlara taşınmasında rol oynamıştır.

Burke'ün estetiğinin kaynağında duygu yer almaktadır.⁴⁶ Bu, Burke'ü kendi döneminde ayırt eden birinci özelliğidir. Nesne veya olay niteliğine göre öznedeki bir duygu uyandırır. Buna göre nesne öznedeki bıraktığı etkiye göre güzeldir. Antikite kaynaklı estetikte güzel, nesnenin ulaşabileceği en yüksek noktayı ifade eder. Sanat içerisinde buna genellikle büyük üslup [*Great Style*] adı verilir. Reynolds ve Hogarth'ın eserlerinde bu odak üzerinden açıklamalara rastlarız. Yani ideal, güzelin içerisinde ulaşılabilen en üst noktadır. Ancak Burke estetiğinde güzel, hissedilen etki için yetersiz kalmaktadır. Bu yetersizlik nesnenin bilinemez, aklı aşan yönünden gelir. Burada Burke estetiğinin can alıcı özelliğine geliriz: Çünkü nesne veya olayın bu tekinsizliği dehşet kaynaklıdır. Bu düşünüş XVIII. yüzyıl sonları ve XIX. başlarında gotik edebiyat ve romantik sanatta ifade bulmuştur. Kant'ta dinamik yüce kavramının temelini de yine dehşet kaynaklı yüce kavramında arayabiliriz.

⁴⁶ Bkz. (8), MONK, 87.

Bu bölümde Burke'ün kendi zamanında etki yaratan ve günümüzde “klasik yüce” olarak adlandırılan yüce düşünüşünü kısa bir şekilde aktaracağım. Burke, yüce nesnelere ve olayların nitelikleri ve halleriyle birlikte bunların bıraktığı etkileri beğeni, haz, güzel ve yüce ekseninde incelemiştir. Çalışmada geçen güzel ve yücenin keskin ayrımı üzerine tanımlamalar, estetik tarihi açısından önemlidir. Bu ayrım kendisinden önceki düşünürler tarafından ortaya konsa da bu denli güçlü bir şekilde ifade edilmemiştir.

“Yüce nesnelere boyutları bakımından muazzamken, güzel olanlar nispeten ufaktır. Güzel olan düzgün ve parlak olmalıdır; muazzam olan, kaba ve özensiz; güzel olan düz bir hat çizmekten sakınmalı ama yine de bu hattan sapması belli belirsiz olmalıdır. Muazzam olan çoğu kez dik çizgiler sever ve ne zaman bu hattan sapacak olsa, genellikle çok belirgin bir şekilde sapar. Güzel muğlak olmamalıdır, muazzam olan ise karanlık ve kasvetli olmalıdır. Güzel hafif ve narin olmalıdır; muazzam ise sağlam hatta ağır olmalıdır. Güzel ve muazzam gerçekten farklı nitelikte kavramlardır, biri acıya, diğere hazza dayanır.”⁴⁷

Burke'ün temel estetik teorisi acı ve haz kavramları üzerine temellenir. Bu iki kavramdan kaynaklı güçlü etki bırakan duygular ise kendini koruma [*Self-preservation*] ve dostluk [*Society*] kavramlarına indirgenmiştir. “Bütün tutkularımız bu ikisinden birine karşılık vermek için ayarlanmıştır.”⁴⁸ Bu tutkuların içinde arzu edilebilir tutkular ve arzu edilemez tutkular vardır. Arzu edilebilir dostluk tutkusu güzellik ile heyecan kazanır iken kendini koruma tutkuları, acı ve tehlikeye bağlıdır. Bu yüzden kendini korumaya arzu edilmeyen tutkular kaynaklık eder. Örneğin acı ve tehlike karşısında ondan etkilenmeyip ama onun ideasına sahip olduğumuzda, haz ile karışık dehşet duygusu yaşarız. Bu özel duygu, Burke tarafından yüce olarak adlandırılmaktadır.

⁴⁷ Edmund Burke, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, Çev: M. Barış Gümüşbaş, 128.

⁴⁸ A.g.k., 42.

Burke'ün yüce nesnesinin bağlantılı olduğu bir diğer duygu da korkunçluktur. “herhangi bir biçimde korkunç olan, dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır.”⁴⁹ Dehşet yaratan nesnelere bizi doğrudan etkilememesi gerekmektedir. “Acı ve tehlike altında olmamamıza rağmen, acı ve tehlike fikrini ediniyorsak o zaman bu tutkular keyif vericidir.”⁵⁰ Ancak, acı fikriyle edinilen keyif haz değildir. Burke keyif veren acıyı, hazdan başka bir konuma yükseltir. Haz olmayan ama yukarıdaki nedenlerden ötürü keyif veren nesnelere yüce adını verir.

Yüce, bizim algı kapasitemizi zorlayan güçlü bir duygudur. Gücün kaynağında ise *şaşkınlık* vardır. Şaşkınlık, korku, dehşet silsilesiyle yaratılan yüce, görüldüğü üzere negatif duygulardan oluşmaktadır. Teorinin daha detaylarına indiğimizde, nesnenin niteliklerine dair birçok kavrama başvurulduğunu görebiliriz: *Dehşet, tekinsizlik, güç, enginlik, sonsuzluk, zorluk, birörneklilik, ışık, renk, ses, yüksek ses, ihtişam, hayvanların bağırışları, aralıklı olmak, anilik, his ve acı*. Burke, bu listeyi, yüce için yeni istikamet çizmiştir. Estetik içerisinde felsefi ve psikolojik çalışmaların geliştirilmesine imkân tanıyan bu istikamet, yücenin fiziksel etkilerini ve duygularımız üzerindeki güçlü etkisini barındırmaktadır.⁵¹ Bir anlamda saydığımız o özellikler, yücenin nesnesini oluşturmaktadır.

Burke, yüceye sebep olan olay ve hislere dehşeti tanımlamak ile başlamaktadır. Ona göre, “dehşet bütün durumlarda yücenin temel ilkesidir.”⁵² Buna yüklediği anlamın arkasında psikolojik bir tanım araması dikkat çekicidir. Korku, acı veya ölüm endişesi olduğu için, gerçek acıya benzer bir biçimde etki yapar. Dehşet, bir nevi ölümün yerini alabilen bir his olduğu için karşı konulamaz bir güç ve ardından saygınlık yaratmaktadır. Ve bu yüzden yüceye sebep olabilmektedir.

⁴⁹ A.g.y.

⁵⁰ A.g.k., 54.

⁵¹ Emily Brady, **The Sublime in Modern Philosophy**, 24.

⁵² Bkz. (48), BURKE, 62.

Kitapta, tekinsizlik ikinci önemli kavram olarak karşımıza çıkar. Açık ve anlaşılır olmanın karşısında konumlanan tekinsizlik, karanlık, karmaşıklık, belirsiz olan vb niteliklere sahip hayalet, ölüm, yaratık, sonsuzluk gibi şeylerle ilişkilidir. Tekinsizlik kavramı bilgisizlik, ölümsüzlük ve sonsuzlukla da ilişkilendirilmiştir. Hatta Burke, bilgisizliğin yarattığı yüce üzerinden temsili sanatlar arasında etki bağlamında ayrıma gitme yoluna da girmiştir. Şiir sanatının tutkular üzerinde yaygın ve güçlü bir hâkimiyeti olduğunu düşünür. Ölümsüzlük ve sonsuzluk da bilgi eksikliğinden dolayı etkilidirler. “Onlar kadar az anladığımız başka bir şey yoktur.”⁵³

Güç kavramı, dehşet, şiddet, acı ile birlikte olduğundan o da yücenin kaynağı olarak görünür. Dolayısıyla gücün bizim yararımıza olmaması gerekir. Ona korku eşlik etmektedir. Bu korku, gücün yağma ve yıkım için kullanılabileceği korkusudur. Korkuyla ilişkili olarak yücenin kaynağı olarak değerlendirilen hislerden biri de yoksunluktur. Boşluk, karanlık, sessizlik ve yalnızlık bu kavramla ilgilidir. Burke, yüceye kaynaklık eden ortak noktası dehşet olan hislere enginliği de ekler. Enginlik, boy, yükseklik veya derinlik gibi ölçütlerle açıklanır. Burke’e göre “bir uçurumdan aşağıya bakmak, aynı yükseklikte bir nesneye yukarı doğru bakmaktan daha çarpıcıdır.”⁵⁴ Enginlik sadece nesnelere muazzamlığı ile ilgili değil, görülemeyecek kadar küçük olmalarıyla da ilgilidir. “Maddenin sonsuz bölünebilirliğine baktığımızda, canlı hayatı, duyuların en hassas araştırmasının gözünden kaçan, bu son derece küçük ama düzenli varlıklarına kadar takip ettiğimizde küçüklüğün mucizeleri karşısında hayrete düşer, aklımız karışır ve bu son derece küçük olma halinin etkilerini enginliğin etkilerinden ayırt edemeyiz.”⁵⁵

Burke, yücenin sonuncu kaynağını sonsuzluk olarak değerlendirir. “Sonsuzluğun zihni bir tür keyifli korkuyla doldurma özelliği vardır ki, bu da yücenin

⁵³ A.g.k. 65.

⁵⁴ A.g.k., 76.

⁵⁵ A.g.y.

en sahici etkisi ve en şaşmaz sınamasıdır.”⁵⁶ Bu his, şeylerin kontrolümüzün dışında tekrarlanması ile ilişkilidir. Neredeyse onun çoğalmasını engelleyecek bir şey yok gibi his vermektedir. Bununla birlikte Burke’ün “yapay sonsuzluk” olarak açıkladığı ardışıklık ve bir örneklik kavramları vardır: Ardışıklık, gerçekte öyle olmadığı halde imgelem üzerinde kendi sınırlarının ötesine uzanıyormuş kanısını uyandırır.⁵⁷ Birörneklik art arda dizilen aynı biçimde parçaların yarattığı bir örneğin hiç bitmeyecek kanısını uyandırmasıdır. Burke buna örnek olarak kubbeli yapıları verir. “hangi tarafa dönerseniz dönün, imgelem çalışmasına ara vermez. Ancak bu biçimin etkisinin eksiksiz olabilmesi için parçalar birörnek ve dairesel biçimde dizilmiş olmalıdır.”⁵⁸

Burke’e göre azametın sebeplerinden biri de zorluktur. Buna örnek olarak Stonehenge’i verir. “Bu dikine yerleştirilmiş ve birbirinin üzerine konulmuş muazzam boyuttaki işlenmemiş taş kütleleri; zihni böyle bir iş için gerekli müthiş güce çekerek heyecanlandırır.”⁵⁹

3.3. Kantçı Matematik ve Dinamik Yüce

Romantik yücenin sunumunda olduğu gibi sunumunda doğa tek başınadır. Özne ise onun bu baskın dinamizmi içerisinde ufacık bir figürdür, acizdir veya hiç yoktur. Buradaki iki kavramı görmemizi sağlayan kişi Alman felsefeci Immanuel Kant’tır (1724-1804). Kant, tıpkı Burke ve diğer çağdaşları gibi yüce felsefesi üzerine düşünceler üretmiş ve yüceyi “yargı” alanına taşımıştır. Daha doğrusu doğrudan yücenin özne tarafından temsil edilebilirliğini tartışmıştır. “Yüce şöyle betimlenebilir: Bir nesnedir (doğanın) ki, tasarımı, anlığın ideaların sergilenişi olarak doğanın

⁵⁶ A.g.k., 77.

⁵⁷ A.g.k., 78.

⁵⁸ A.g.y.

⁵⁹ A.g.y.

erişilemezliğini düşünmeyi belirler.⁶⁰ Yüce, doğaya ait bir nesnedir ve haz duygusu ile bağıntılıdır. Onun tasarımı imkânsızlık karşısında öznenin yargısıyla mümkündür. Yargı ise öznenin imkânsızlık karşısında düşünmeye zorlanmasıyla ortaya çıkar:

“İdeanın imgelem yetisi yoluyla erişilemezliğinin duygusu, anlığımızın öznel erekselliğinin imgelem yetisinin onun duyulurüstü belirlenimi için kullanımındaki bir sergileniştir ve bizi öznel olarak doğanın kendisini bütünlüğü içinde duyulurüstü bir şeyin sergilenişi olarak düşünmeye zorlar, üstelik bu sergilemeyi nesnel olarak ortaya çıkarmasak da...”⁶¹

Öznel aklın doğada o zaman denk karşılaşmadığı tasarımı karşısında aklın doğayı bütünsel olarak kavramaya çabalamaktadır. Yani öznenin imkânsızlık karşısında zorlanması yaşadığı hazın doğanın bütünüyle ilişkili olması ve doğanın bütününe kapsamaya çalışmasıdır. Tabii ki bu imkânsızdır. “Tasarım yetimizi (matematikselsel ya da dinamik) doğanın sentezi için genişletirsek, saltık bütünlüğün bağımsızlığının yetisi olarak us kaçınılmaz olarak araya girer ve anlığın duyuların tasarımını bu bütünlüğe uygun kılma çabasını üretir, gerçi boş yere de olsa.”⁶² Kant’ın ortaya attığı aklın iki tasarım yetisi, dinamik yüce ve matematikselsel yüce [*Mathematisch-erhabenen*] kavramlarını doğurmuştur ve Lyotard’ın postmodern kuramında yerini almış nihayetinde günümüze kadar ulaşmıştır. Dinamik yüce ve matematikselsel yüce, kendisini imkânsız kalan doğayı tasarlanabilir hale getiren iki kavramdır. Özne tasarımı yapabilse de bu konuda yine başarısızdır. Nitekim doğanın tasarımındaki başarıdan söz etsek o halde ortada hiçbir sorun kalmaz sadece *güzel* kavramından söz ediyor olurduk.

Kant’ın dikkat çektiği üzere yüce, büyüklük [*quantitas*] ile ilişkilidir. Kendisinde bilgi ilkesi taşımadığından yargı yetisinin bir kavramıdır.⁶³ Yücenin hem ölçülemez hem de büyüklüğü ifade edişi Kant’a göre akıl yetisiyle ilgili değildir.

⁶⁰ Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, 129.

⁶¹ A.g.k., 130.

⁶² A.g.k., 129-130.

⁶³ A.g.k., 106.

Ancak yargı yetisi ile ilgilidir. Yüce saltık olarak büyük olmalıdır. Yani karşılaştırılmazdır. “Yüce, onunla karşılaştırmada başka her şeyin küçük olduğudur.”⁶⁴ Saltık olarak büyük olanı karşısında özne imgelem yetisini zorlamasından kaynaklı olarak nesneyi büyüklük olarak değerlendirir. Bunu aklımızın sınırlarını zorlar. Ve hesaplama yetimiz bu konuda başarısız kalır. Bu türden bir ideanın yetersizliği duyulurüstü bir yetinin duygusunu uyandırır. Peki, akıl yoluyla hesaplama yetisi yok ise büyüklüğün hesaplaması nasıl ve hangi yetiyle olmalıdır? Kant bunun estetik aracılığı ile mümkün olduğunu söyler: “Doğanın nesnelere tüm büyüklük hesaplaması en sonunda estetikdir. Matematik mantığında en büyük yoktur. Sayılar sonsuzdur. Ancak estetik alanında başka her şeyden büyük olan vardır. Çünkü bu büyüklük hesaplamasında matematik değil, öznel yargının hesaplaması vardır. Öznenin bu yargısı matematik yüce kavramını üretmiştir. Dolayısıyla matematik yüce özneye göre saltık büyük olandır ve tasarımılanabilir, çünkü estetik alanına aittir. Kant’a göre estetik alanda öznenin imgelem yetisi bir şeyin büyüklüğünü iki yeti sayesinde hesaplamaktadır: Ayrımsama [*Aufassung*] ve toplama [*Zusammenfassung*] Ayrımsama kelimesini nesneyle ilgili olan ilk sezi ile aynı anlamda kullanabiliriz. Kant’ın metninde *Aufassung* kavramının karşılığı olarak kullandığı *apprehensio* psikolojik bir terim olmakla birlikte daha açık bir ifadedir. Bir nesnenin büyüklüğünü oluşturan ilk sezinin imgelem yetisini zorlamaya başlamasıyla, önceki ilk seziler kaybolmaya başlar; imgelem yetisi geri kazanmaya çalışır toplama burada devreye girer. İmgelem yetisi bir toplama yaratır. Burada en büyük [*größtes*] vardır. Estetik tasarımın bir sonucu olan en büyük, matematiksel yücedir. Kant bu noktada Savary’nin Mısır Piramitleri izlenimlerinden örnek verir: Piramitlerin heyecanını tam olarak duyabilmek için onların çok yakınına gitmektense tıpkı onlardan çok fazla uzaklaşmaktan olduğu kadar kaçınmak gerekir. Çünkü bu son durumda ayrımsanacak bölümler (birbirlerinin üzerindeki taşlar) ancak bulanık olarak tasarımılanır ve tasarımları öznenin estetik yargısı üzerinde hiçbir etki yapmaz. İlk durumda ise göz temel katmandan doruğa dek ayrımsamayı tamamlamak için biraz zamana gereksinir; ama bu arada birinciler imgelem yetisi sonuncuları algılamadan bir ölçüde yiterler ve toplama hiçbir zaman tam değildir.⁶⁵

⁶⁴ A.g.k., 108.

⁶⁵ A.g.k., 110-111.

Kant yüceye örnek olarak Mısır Piramitlerini ve Roma'daki St. Peter kilisesi gibi yapıları örnek gösterse de, hemen sonrasında yücenin insan ereği taşıyan ve büyüklüğü belirleyen sanat ürünlerinde değil, ham doğada aranması gerektiğine dikkat çeker.⁶⁶ Estetik yargının saflığı söz konusuysa bu ancak doğa karşısında yaşanan dehşet sonrasında ortaya çıkan hazda mümkündür. Bir insan ürünü bu saflığı yakalayamaz. Her zaman eksik kalır. Eğer yücenin oluşumu estetik yargı ile mümkün ise yüce, öznesiz düşünülemez. Kant, yüceyi, yargılanan doğadaki nesnede değil; o nesneyi yargılayan öznedeki arar.

“Birbirleri üzerine yığılmış şekilsiz dağ kütlelerine ya da fırtınalı karanlık denize kim yüce diyecektir? Ama anlık eğer onları biçimlerini dikkate almaksızın seyrederken kendini imgelem yetisine ve belirli bir erekten bütünüyle ayrı olarak onunla birlikte içinde koyulmuş ve onu yalnızca genişleten usa terk ettiğinde gene de imgelem yetisinin bütün gücünü ideaları için yetersiz bulursa, kendini kendi yargısında yükseltmiş duyumsar.”⁶⁷

Dinamik yüce, büyüklük ile değil güç [*match*] yetisi ile ilişkilidir. “Doğa estetik yargıda üzerimizde hiçbir erki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir.”⁶⁸ Doğaya nesnesinin bizde direnç yaratacak kadar baskı kurması gerekir. Baskı ise duyduğumuz korku ile mümkündür. Doğa bir korku nesnesi olduğu takdirde dinamik yücedir. Ancak korkunun kendisi eğer tehlike arz ediyorsa bu sadece hoşnutsuzlukla sonuçlanacaktır. Korkuyla duyulan hoşnutsuzluğun sona ermesi gerekir ki yüce yargının ilişik olduğu haz ortaya çıkabilsin. Volkanlar, okyanuslar, kasırgalar, fırtına bulutları, bulutlar, sivri kayalar, çağlayan ırmaklar ve gözdağı veren kayalar, izleyiciyi önemsiz bir küçüklüğe indirgerler gücü karşısında direnme yetimiz aciz kalır. Eğer güvenlik içindeyseniz onlar her ne kadar korkutucu olursa olsun o kadar çekici gelir. Bu tür nesnelere dinamik yüce olarak ölçeklendirir. Kant'a göre bu ölçme eylemi anlaktır. Doğanın gücünü ölçebilen özne, kendiliğinden ölçsüz olan doğanın

⁶⁶ A.g.k., 111.

⁶⁷ A.g.k., 115.

⁶⁸ A.g.k., 120.

karşısında anlık olarak üstün konuma gelir. “Böylelikle insanlık bizim kişimizde küçük düşürülmemiş kalır.”⁶⁹ Üstün gelme durumunun, akli zorlanması hayal gücünün devreye girmesiyle mümkün olabilmektedir. Deleuze’ün dikkat çektiği üzere yüce izlenimde akıl ile hayal gücü arasında öznel bir bağıntı vardır. “Bu bağıntı, bir uyumdan çok bir uyuşmazlıktır; aklın talepleri ile hayal gücünün gücü arasında deneyimlenen çelişkidir.”⁷⁰ Hayal gücü özgürlüğünü kaybetmiş gibi hissederek, yüce duygusunu ilk başta hoşnutsuz olması da bu yüzdendir. Ancak yargı haz ile sonuçlanır. “O halde görülebilecektir ki, hayal gücü – akıl uyumu, basitçe varsayılabilir: Bu uyum sahici bir şekilde meydana çıkarılmış, uyuşmazlık içerisinde meydana çıkarılmıştır.”⁷¹

3.4. Romantik Yüce ve Schiller

Romantik özneyi Kant’ın yüce felsefesinin baş aktörü olarak görebiliriz. Öznenin doğa karşısında imgelem yetisini zorlayarak anlık olarak ortaya çıkan yargısıyla birlikte doğanın üzerine çıkması fikri özneye tek başına bir görev yüklemekte. Onu doğadan üstün konuma getirmektedir. İnsanın bağımsızlığı söz konusudur. Kant’ın bu düşünceleri Friedrich Schiller (1759-1805) tarafından kabul görmüştür.

Schiller’in İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*] adlı eserinde ortaya koyduğu oyun teorisi insan ile doğa arasında ilişkinin arka planını gösterir niteliktedir. Schiller’e göre insanda duyuşal⁷² ve biçimsel olmak üzere iki dürtü vardır. Duyuşal içgüdü, insanın fiziksel varlığıdır. Çünkü insan kendi sınırlarını bu içgüdü sayesinde belirler. Aynı zamanda insanı geliştirir. Çünkü bu içgüdü her zaman daha yüksek hedefler, sonsuzluğa doğru olan yolculuğunda onu yeniden yaşama ve kendisine döndürür. Sonuç olarak duyuşal

⁶⁹ A.g.k., 122.

⁷⁰ Gilles DELEUZE, *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*, Çev. Taylan Altuğ, 92.

⁷¹ A.g.k., 93.

⁷² Orijinal metinde *sensuous* olarak geçmektedir.

içgüdü insanı özgürlüğe yöneltmekte ama aynı zamanda ona sınırlarını bildirmektedir. Bu süreçte doğa karşısında üstün var oluşunun bilincine varır.

Biçimsel içgüdü ise, insan aklının varlığına ve kişiliğine işaret eder. “Kişiliği için direnen o içgüdü, hiçbir zaman, her zaman için istemesi gerektiğinden başka bir şey istemez.”⁷³ Yani kişilik sahibi insan bugün ne karar aldıysa yarın da aynı kararı verecektir. Böylelikle değişmezlik ön planda olmakta ve değişimin kendisi yani zaman ortadan kaldırılmaktadır. Nihayetinde biçimsel içgüdü yasa koyucudur. Sonu gelmez olanı zorunlu kılar. Kişilik aklın temsili olarak karşımıza çıkar. Schiller, duyusal ve biçimsel içgüdüğü şöyle karşılaştırır:

“Duygu, ne ölçüde çok yanlı gelişir, ne ölçüde canlı olur, görünümlere de ne ölçüde çok yer verirse, insan da, öylesine çok dünya duyar, içinde de öylesine çok yetilerini geliştirir; kişilik, ne ölçüde güç, derinlik de, us da, ne ölçüde çok özgürlük kazanırsa, insan da öylesine çok dünya kavrar ve kendi dışında öylesine çok biçim yaratır.”⁷⁴

Oyun içgüdüğü yukarıdaki iki içgüdüün sentezidir.⁷⁵ Her iki içgüdüün birbirinden üstün olmasını engeller. Duyusal içgüdü yaşamı, biçimsel içgüdü biçimi temsil ettiğinden, oyun içgüdüğü de canlı biçimi temsil eder.⁷⁶ Çünkü insan oyun esnasında gerçek yaşantıdan taklitlerle kendisine bir dünya kurar. Örneğin evcilik oyununda evde bir hayat sürüyormuş gibi yapar. Gerçek dünyadan alıntılacağı bir hayatı alır kendisini bir baba veya anne rolünde oyunun içine dâhil eder. Bu durumda duyusal içgüdü yerini bulur. Çocuk evcilik oyunun oynarken kendisine göre oluşturduğu ve yine hayattan kopya ettiği bir takım kurallara göre oyununu oynar. Bu da biçimsel içgüdüye yasa koyan içgüdüye karşılık gelir. Dolayısıyla oyun içgüdüğü saf halde gerçekliği kopya ederek bir form haline getirmektir. Bu yüzdendir ki Schiller onu güzellik ile eş tutmuştur. Ve oyun içgüdüğüne canlı biçim adını vermiştir. Canlı biçimi duyusal ve biçimsel içgüdüün sentezi olduğundan çeşitli zıtlıkları da içinde

⁷³ Friedrich SCHILLER, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine On Mektup**, Çev: Melahat Özgü, 57.

⁷⁴ A.g.k., 61.

⁷⁵ HEIN Hilde, (1968), “Play as an Aesthetic Concept”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 27, Autumn, 67-71.

⁷⁶ Bkz. (74), SCHILLER, 71.

barındırır. Bu da güzellik yoluyla sanatın yapısına etki eder. Sanat zıtlıkları barındıran bir taklit olarak karşımıza çıkar. Oyun içgüdüsüyle gerçek hayat nasıl taklit edilip kendi yasalarımızı, gerçekliğimizi oluşturuyorsak, sanat da doğanın gerçekliğini kopya ederek kendi doğasını oluşturabilen duyular üstü bir aklın ürünüdür. Dolayısıyla sanatçı ile doğa arasında bir mücadele söz konusudur.

Peki, sanatçı nasıl bir doğanın karşısındadır? Doğa, insana oyun imkânı sunan bir alandır diyebiliriz. Çünkü insanı duyuşsal içgüdüsünü geliştiren yapısıyla onun özgürlüğünün sınırlarını aşmaya zorlar. “Yüce hissi karışık bir duygudur. Öncelikle ani bir ürperti ile acı hali kendini gösterir, sonrasında kendinden geçme ile keyifli hal ortaya çıkar. (...) İki zıt duygunun aynı histeki birliği, etik bağımsızlığımızın buyurucu rolünü kanıtlamaktadır. Aynı nesnenin bizimle iki zıt ilişki içinde olması imkânsızdır. Bu durum, nesne ile iki zıt ilişkiyi yaşayanın biz kendimiz olduğunu gösterir. İki zıt doğa nesnesi bizde, tek nesne ideası üzerinde birleşir. Ve bu durum bizi iki mükemmel yolun içinde bir oyuna dâhil eder.”⁷⁷ Kantçı yücenin etkisi Schiller’de de mevcuttur. Ancak Schiller’de ön plana çıkan daha çok zıtlığın insan tek nesne ideası üzerinde birleşmesidir. Oyun içgüdüsünün hem duyuşsal hem biçimsel içgüdüü barındırması gibi, doğa karşısında insan duygularıyla özgürlüğe doğru yönelik aklıyla onu kendinde sınırlandırır. Böylece doğa, insana hem yüce hem de güzel olanı sunar. Bu sebeple sanat, canlı biçimdir. Oyun içgüdüsünü temsil eder. “İnsana doğa içinde yüce ve güzel şeyler teklif edilir. Fakat o burada kendi eliyle daha iyisini sunar. Doğanın tehlikeli görüntüsüne nazaran sanatın hazır nesnelere tercih eder. Sanatçının yeteneği, taklit ederek ikincil bir doğa yaratma açısından önemli bir nokta ve avantajdır.”⁷⁸ Doğa, insanı gücü sayesinde şiddete maruz bırakır. Dolayısıyla doğa ancak saf düşünce ile estetik olabilir. Bunun için sanat, nesnenin gerçeğini değil tamamen özgürce yaptığı taklidiyle doğanın estetik nesnesini üretir. Bu nesne hem yüce hem güzeldir. Konunun tekrar başına dönecek olursak Shaftesbury’nin Plotinus’tan aldığı ideal nesne ve gerçek nesne düşüncesinde coşku nasıl kilit kavram ise Schiller’de de oyun kilit kavramdır ve yüceyle bağlantılıdır. Nitekim Shaftesbury’de doğanın tehlikeli

⁷⁷ Friedrich SCHILLER, *Aesthetical Essays*, Kaynak: <http://www.gutenberg.org> Ebook no: 6798. Yayın tarihi 2004.

⁷⁸ A.g.y.

görüntüsü sonrası oluşa yani evrene dair bilince varma süreci başlar. Bu da insanı derin düşünmeye sevk eder. Düşünce evrenin sonsuz bilgisine dairdir. Bu yüce ideale yönelim, aynı zamanda bitmek bilmez bir arzuyu barındırdığı için coşku ile tanımlanır. Buna göre romantik bu coşkuyu yaşar. Schiller'in oyun kavramı hem güzel hem yüce olandan beslenir. Yani oyun, sınırlı ve sınırsıza, duyusala ve biçimsele denk düşer. İnsan oyun içerisine girdiği zaman sınırsızlığı yaşatan evrenin üstün olaylarını sanatında sınırlıya dönüştürür. Sanat, sınırsızlığın üstünlüğünü ve yüce duygusunu barındıran güzel bir çerçeveye dönüşür. Sanatçının derin düşünmesi sayesinde gerçekleşen bu süreç bir coşku ve aynı zamanda bir oyundur. Romantik, evrenin oluşu üzerine düşünen, yaşadığı çağın geçmişi ve geleceğiyle birlikte düşünen ve bireysel olarak aradığı ve varlığına emin olduğu için coşkuyla ona yöneldiği ideali sanatıyla ifade edebilen bir figürdür.

4. GÜZEL SANATLAR VE YÜCE

4.1. XVII. ve XVIII. Yüzyılda Sanatta Yüce Üsluba Dair Yorumlar

Yüce kavramını incelerken XVII. ve XVIII. yüzyıl düşünürlerine odaklanılmıştı. Çünkü bu dönemlerde yüce ile birlikte benzer doğal duygular tanımlanmaya, eleştirel ifadelerin içinde yer almaya başlamıştır. Bu süreç diğer yoldan yücenin tarihi istikametini belirlemiştir. Güzel sanatlar söz konusu olduğunda yine aynı yüzyıllara odaklanılacaktır. Nitekim felsefi metinlerin yanında dönemin sanata ışık tutan sanat tarihi ve sanat eleştirisi metinleri yücenin veya benzer duygulara dair yorumlar getirmiştir.

XVIII. yüzyıl, klasik üslubun etkin olduğu bir dönemdir. Yüce, teorik metinlerde gördüğümüz üzere doğanın muazzamlığı ve gücünden kaynaklı algıyı zorlayan bir duygudur. Dolayısıyla klasisizmin idealize edilmiş doğasıyla zıtlaşır ve yeni bir duygu olmasıyla birlikte döneminde oldukça tartışma yaratmıştır.

Klasisizm, bilindiği üzere doğanın en iyi taklidini yansıtan ideal güzel kavramını odak alan bir üsluptu. Bu düşünce dönemin 1648 yılında kurulan Fransız Kraliyet Akademisi tarafından desteklenmekte ve sürdürülmekteydi. Akademide çeşitli çeşitli konferanslar düzenlenip, resimde renk ve form üzerine tartışmalar yapılırdı. İngiltere’de XVIII. yüzyılın ilk yarısında baskın olan sanat metinlerinin ana fikri bu döneme dayanmaktaydı.⁷⁹ Akademisyenlerin metinlerinde Raffaello, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Nicholas Poussin, Salvator Rosa, Corregio, Guido Reni, Van Dyck, Rubens ve Rembrant gibi önemli sanatçılar üzerinden sanat üzerine fikirler ortaya atılmaktaydı. Yüce kavramı söz konusu olduğunda bu sanatçılar arasından Michelangelo ve Raffaello isimleri ön plana çıkmaktadır. Nitekim, Monk’un döneme ışık tutan geniş kapsamlı çalışmasına göre yüce ve benzeri kavramlar genellikle bu iki sanatçı üzerinden tartışılmıştır.

Roger de Piles (1635-1709), Resim Sanatı [*Art of Painting*] adlı eserinde, Raffaello’nun sanatından şu şekilde bahsetmektedir: “Güzel bir tasarım, iyi bir düşüncenin tercihi, kıvrımların adaletli dağılışı, Antikite sanatçıları gibi doğa ile bütünleşen yüce bir üslup.”⁸⁰ Burada, belli bir metotla doğanın en iyi kopyasını yapabilen bir üsluba dikkat çekilmektedir. Dönemin katı klasik düşüncesini yansıtan De Piles’e göre Raffaello, “Antik Heykeltıraşların taşı doğal bir şekilde yontma yeteneğini ödünç almıştır.”⁸¹ Antikite bir nevi değerlendirme ölçütüdür. Antikiteye yüzünü dönen sanatçı doğayı en iyi şekilde idealize etmeli ve sanatına ölçülü doğayı yansıtabilmelidir. “Resimde, sürpriz yaratmak, memnun etmek ve yol göstermek için sıra dışı ve muazzam bir şeyler olmak zorundadır: Bu tür resmi Grand Gusto⁸² olarak ifade ederiz. Sıradan şeyler bir resmin içerisinde, güzeli, yüceyi ve mükemmeli yaratır. Grand Gusto, yüce ve olağanüstü; hepsi bir ve aynı şey.”⁸³

⁷⁹ Bkz. (8), MONK, 167.

⁸⁰ Roger de Piles, *Art of Painting*, 27, 126.

⁸¹ A.g.k., 14-15.

⁸² *Gusto* kavramı burada bir sanat eserinin verdiği tatmin olarak değerlendirilebilir.

⁸³ A.g.k., 19.

Sıra dışı, muazzam, olağanüstü, sürpriz gibi kavramlar yüce ile ilişkilendirilen kavramlardır. Ve görüldüğü üzere henüz Burke'ün eseri yayınlanmamışken XVIII. yüzyılın ilk yarısında sanat ortamında bu türden kavramlar üretilmeye başlamıştır. De Piles'te gördüğümüz gibi klasisizm taraftarı eleştirmenler, Raffaello'ı yüce ile ilişkilendirilebilecek kavramlarla açıklarken, Michelangelo için aynı yorumlar söz konusu değildir. Bunun sebebi ise onun üslubundaki özgünlüğünden kaynaklanmaktadır. Enerjik, kendine has bir üslubu olduğundan çalışmalarını çığınca görülmüş ve bu da akademinin evrensel ağırbaşlı sanat anlayışıyla ters düşmüştür. Diğer bir deyişle Michelangelo'nun eserleri, kendine has muazzam bir tasarım yeteneğinin ürünleri olarak tanımlansa da üslubu evrensel olarak kabul edilmemiştir.⁸⁴

XVII. yüzyılın sonralarından XVIII. yüzyılın son yarısına kadar sanat eserinin etkisinin değerlendirilmesi bu şekildeydi. 1768 yılında İngiltere'de Kraliyet Akademisi'nin kurulmasıyla Fransa'daki akademik gelenek İngiltere'yi de etkisi altına aldı. Bu tarihten önce İngiltere'de eleştiri, teori, şiir ve drama alanının aksine resimde ulusal geleneğin olmadığı bilinmektedir.⁸⁵ Londra Kraliyet Akademisi'nin kuruluşundan sonra ilk başkanı olan Reynolds'un fikirleri bu açığı kapatmıştır. Onun sanat üzerine düşünceleri ve özellikle Akademiye verdiği Seminerler [*Discourses*] yüzyılın resim sanatının karakter kazanmasında etkili olmuştur. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'deki bu değişimin yanı sıra önemli bir değişiklik daha vardır ki o da Michelangelo'nun favori ressamlardan biri olarak görülmeye başlamasıdır.⁸⁶ Bu durum, bize söz konusu dönemde değerlendirme ölçütlerinin ve en önemlisi beğenin değişimine dair ipuçları vermektedir. Londra Kraliyet Akademisi'nin etkisiyle sanat eleştirisinde ve sanata bir takım kırımlar olmuştur. Akademi öncesi İngiliz sanat eleştirmenlerinin görüşleri, bu kırımları görünür kılmıştır.

⁸⁴ A.g.k., 173.

⁸⁵ A.g.y.,

⁸⁶ A.g.y.

Reynolds'a kadar İngiltere sanat ortamında da Fransa'da olduğu gibi sanat eserinin etkisi üzerine yorumlar yapılmıştır. Hatta Fransa'daki görüşlerin üzerine önemli gelişmeler gözlemlenmiştir.⁸⁷ Bu konuda ele alınan eserlerinden biri Jonathon Richardson'a (1667-1745) aittir. 1715 yılında basılan Resim Teorisi Üzerine bir Deneme [*Essay on the Theory of Painting*] adlı eserinde sanatın etkisi üzerine yorumlarda bulunur. "Sanatçı, herkesin gördüğünü değil; doğadaki nadir olanı güzel ideası olarak yükseltir ve geliştirir. Bu şekilde yapabilirse onun sanatı tatminkâr ve üstün [*Grace and Greatness*]⁸⁸ olarak değerlendirilebilir." Doğada gizli olan nesnenin güzel kavramına yükseltilmesi söz konusu. Burada şüphesiz idealizasyon söz konusudur. Bunun en üst noktası güzeldir. Mimesis olarak sanata dair kusursuzluğun ifadesidir güzel. Buna göre güzel olan sanat eseri tatmin edici ve aynı zamanda üstün bir izlenim bırakır. Raffaello'nun eserleri bu görüş doğrultusunda ideal güzele daha yakın olarak görülürken, Michelangelo antikiteye ait bir sanatçı gibi değerlendirilmez. Ressamın kendine has trajik öğeleri, kendine has insan anatomisi yorumu onun XVIII. yüzyıl İngilteresinin erken dönemlerinde geri planda kalmasına vesile olmuştur. Klasik moda en uygun, yüzü antikiteye dönük nitelikli sanat eserleri Grand Gusto, Grace and Greatness, Grand Style olarak adlandırılmıştır. Bu tanımlamalar, dönemin düşüncesine paralel olarak yücelik kavramına doğru değişim geçirmiştir.

"Bu zamana kadar, resim teorisine, Longinusçu yüceyi dâhil etme konusunda ciddi bir çaba sarf edilmemişti. Kuşkusuz üstünlük biliniyordu; İtalyan sanatçıların yetenekleri, Longinus ve Boileau'nun etkisinden çok önce üstün üslup olarak [*grand style*] olarak tanımlanırdı."⁸⁹ Monk, yüce kavramının resim eleştirisine Longinus yorumuyla giriş yaptığını aktarmaktadır. Bu da demektir ki resim, metodik olarak yüce etki bırakabilir. Resimdeki üstün üslubu üstünlük [*greatness*] tanımlaması karşılıyorsa yüce [*sublime*] tanımlaması neden kullanılmaya başlandı? İkisini farklı kılan neydi? XVIII. ve XIX. yüzyıl estetiğine damga vuran güzel ile yüce ayrımının ve tartışmasının kökeni belki bu soruyla aydınlatılabilir?

⁸⁷ A.g.y.

⁸⁸ A.g.k., 175.

⁸⁹ A.g.k., 176.

Bu konuda yine Richardson ve dönemin bir diğer İngiliz sanat yazarı De Piles üzerinden gidilmektedir. Çünkü De Piles, yazılarında yüceyi, Longinusçu tarzla ifade eden ilk yazardır. Richardson ise Boileau ve Longinus'un üzerine eğildiği edebiyatta yücelik problemini titizlikle incelemiş ve klasisizmdeki üstünlük ifadesine formüle etmiştir. Dolayısıyla bu yeni ifade resme dair yorumlarına da yansıtılmıştır. Yüce, düşüncenin, imgenin veya duygunun en asilini yansıtan sanat eserine dair bir adlandırmadır: Yüce eser, en iyi kelimelerin seçimiyle bizi başka bir yere taşır. Richardson bu tanımlamaya ek olarak hayranlık [*admirable*] ve hayret [*marvellous*] uyandıran özelliklerini de eklemiştir. “Diğerlerinden farklı olarak yüce hakkındaki fikrimde görünüyor ki, onu duygu için sınırlandırıyorum ve üsluba daha fazla özgürlük tanıyorum, Onlar, belli bir üslup için, düşünce ne olursa olsun birbirinden farklı yüceliklere izin verirler.”⁹⁰ Richardson'ın görüşüne göre düşüncenin seçimi önemli ve bu düşünce ile birlikte muazzam bir üsluba ulaşılabilir. Burada düşüncenin mükemmeliyeti söz konusudur. Ona göre, düşüncenin yalnızca gerçekçiliği ve kararlılığı yüce için gerekli bir esas değildir. Ancak asil ve faydalanılabilir gerçeklikten yola çıkılması gerekir.⁹¹ Fayda, sanatla ifade edilebilir gerçekliğin doğru seçimi ile ilgilidir. Burada karşımıza yine güzel ideası çıkar. Longinus'un bahsettiği “Düşüncenin ihtişamı”, burada güzel ideasının ifadesine yerini bırakır. Ancak güzel ideasını hedeflediğin takdirde, sanat eseri yüce bir üsluba sahip olabilir. Richardson'ın sınırladığı müdahale ettiği taraf bu yüzden düşüncedir. Ve onun yüce kavramı doğanın en iyi şekilde kopya edilmesiyle ilişkilidir. Richardson'un bu türden düşünceleri, özellikle kahraman figürlerin resmedildiği tarih resimlerini, etik ders vermeyi amaçlayan hikâyeleri barındıran resimleri desteklemektedir.

Richardson'dan sonra güzel sanatlarda yücelik konusunda ikinci önemli eser George Thurnbull'a (1698-1748) aittir. Antikite Resmi Üzerine Bir İnceleme [*Treatise on Ancient Painting*] adlı eserinde yine klasik yanlısı düşüncelere rastlanmaktadır.

⁹⁰ Jonathon RICHARDSON, *Essay on the Theory of Painting*, 230-246.

⁹¹ Bkz. (8), MONK, 177.

Bunun yanı sıra eseri önemli kılan noktalardan biri şiir ile resmi ilişkilendirerek düşüncelerini aktarmasıdır.⁹² Örneğin, Helenistik dönem ressamı Apelles ile Raffaello karşılaştırması yapılarak karakterleri benzer bulunmuştur. “İkisinin de kelimelerinin gücü arkasında güzel ideası ve zarafeti vardır; zengin, üretken hayal güçlerini doğru kararlar kullanırlar; zarif, ahenkli, seviyeli ve nihayetinde cesur, yüce ve resim konusunda ustalıklıdır.”⁹³ Klasik düşünce, Thurnbull’un bu karşılaştırmasında da görülebilir, dikkat çeken ise yücenin yanında zarafet, seviye ve ahengin de sayılmasıdır. Güzel ideasının, sanat yapıtına yansıtılması gerekir. Bunu sağlayan şeylerden biri renktir. Thurnbull resim ile şiiri karşılaştırırken iki sanat arasında paralellikler tespit etmiştir. Şiirde kelime nasıl işlev görüyorsa resimde de renk aynı işlevi görmektedir. Longinus düşüncesindeki gibi metodik bir yaklaşım vardır. Yüce bir şiirde doğru kelimeler seçilmeli; güzel ideasını yansıtan yüce bir resimde de doğadaki ahenk ve zarafet doğru renk seçimiyle verilmelidir. Longinusçu yüce ve güzel ideası düşüncesiyle üretilen bu yorumlar, diğer açıdan akademik ideali de oluşturmaktadır. Monk’un “hakiki akademik duygu” dediği bu ideale göre belli sanat tarihi ve estetik yorumu da geliştirilmektedir. XVIII. yüzyıl akademik sanat düşüncesinde, Raffaello (1483-1520) ve Nicholas Poussin (1594-1665) özdeşleştirilerek en yüce ressamlar olarak düşünülmesi buna bir örnektir. Çünkü onlar “harika bir şekilde aklı yükseltir ve soylulaştırırlar, hayal gücünü alevlendirir, kavrayışı aydınlatırlar; asil ve yüce düşünceyi anımsatırlar.”⁹⁴ Raffaello ve Poussin’in yüce resmi, salt akıl odaklı yorumlanmıştır. İki ressam da doğayı en üst duyguyu hissettirecek şekilde sunarlar. Dönemin manzara resimleriyle ünlü ressamı Salvator Rosa’nın (1615-1673) manzaraları da bu şekilde değerlendirilmiştir. “Rengin tamamen estetik etkisi sayesinde”⁹⁵ doğanın kusurunu örten özelliği, resimde yücelik sayesinde açığa çıkar. Yücelik, “Salvator’un haydutlarında, dağlarında, ormanların içinde, doğanın idealizasyonundaki üstün sakinliğinde ve apaçık ağırbaşlılığında, Raffaello’nun hikâyelerinde mutlulukla dışa vurduğu tutkularındadır.”⁹⁶

⁹² A.g.k., 179.

⁹³ A.g.y., içinde George THURNBULL, *Treatise on Ancient Painting*. 18,19.

⁹⁴ A.g.k., 180 içinde *Treatise on Ancient Painting*. 26.

⁹⁵ Bkz. (8), MONK, 182.

⁹⁶ A.g.y.

Kraliyet Akademisi'nin başkanı Reynolds'un (1723-1792) 1769 – 1790 yılları arasında düzenlediği Seminerler [*Discourses*], adeta XVIII. yüzyılın akademik sanat prensiplerini barındırmaktadır. Seminerlerin bir diğer önemli yanı ise Reynolds'un Michelangelo'ya dair getirdiği farklı yorumlardır.

Kuralların gücünün etkisini yitirmeye ve bireyselliğin ön plana çıkmaya başlaması, sürpriz olarak yorumlanmamıştır. Güzel sanatlar beğenisinde edebiyattaki değişimler önemli bir faktördür. Aynı dönemde kaleme alınan Machperson'un (1736-1796) Ossian eseri, büyük bir hayranlık yaratmış ve eserdeki yüceleştirilmiş dehşetin güzel sanatlardaki ideal karşılığı Michelangelo'da görülmüştür.⁹⁷ 1771 yılında Dr. John Armstrong, Sistine Chapel'i (Resim 1) "Yücenin, melankolinin, tüyler ürpertici betimlemenin olağanüstü bir şekilde gözler önüne serilişi..."⁹⁸ olarak yorumlamıştır. Burada dikkat çeken nokta, sanatçının özgünlüğü, doğadan yola çıkarak kendi ideasını oluşturması fikridir. Bu yorum bizi Reynolds'un Üstün Üslup [*Grand Style*] hakkındaki fikirlerine bağlamaktadır.

Reynolds seminerlerinin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde Üstün Üslup prensiplerine değinmektedir. Resimde yüce teorisinin izlerini de barındıran Üstün Üslup prensiplerinin ilkinde sanatı, edebiyat ile ilişkilendirerek çizimin, modellemenin ve renklerin kullanım gücünün sanatın dilini oluşturduğunu vurgular. Sanatçı ilk aşamada kendini ifade etme aşamasına geldiğinde fikir stoklamaya ve gerektiğinde onları birleştirmeye ve çeşitlendirmeye başlamalıdır. İkinci prensip teknik ile ilgilidir. Sanatçı adayı kendisinden önce yapılan eserleri bilmeli ve öğrenmelidir. "Belli bir usta sanatçıdan talimatlar almalı ve kendisini daha yüce fikirlere açmalıdır." Sanat tarihindeki ustaların eserlerindeki kusursuzluk, sanatçının sanat zevkini düzenleyip, hayal gücünü artırmasına vesile olmaktadır. Dolayısıyla ikinci aşama aynı zamanda

⁹⁷ A.g.k., 183.

⁹⁸ A.g.y. içinde Dr. John ARMSTRONG, *A Short Ramble through Some Parts of France and of Italy*, London, 23-25.

sanat tarihindeki ustalara itaat ve disiplin evresidir. Üçüncü aşama, bir ustanın otoritesinden ayrılma zamanıdır. Bu aşamada asıllarına borçlandığı güzel modeller üzerine düşünecek ve onları birbirinden ayırt edecektir. Nitekim bundan önceki aşamada sadece mükemmel olanı bilir ve onu nerede bulursa bulsun kendi fikriyle birleştirirdi. Şimdi uyumsuz olan mükemmel nesnelere birbirinden ayırt etmeyi öğrenmiştir. Dolayısıyla artık sanatçının kendine ait ideası oluşmaya başlamıştır. Bu idea, onun yalnızca sanat tarihindeki ustaları birbirleriyle karşılaştırmasıyla ilgili değildir, sanatı doğa ile kıyaslayıp kendi sanat fikrini ilerletmesine de vesile olacaktır. Öncüllerinin ideali gerçekleştiremediklerini kendi düşünceleriyle tespit ederken aynı zamanda doğanın standartlarına göre kendi sanatını da kontrol edecektir. Son aşamada sanatçı, artık hükmünü belirleme noktasına ulaşmıştır. Mükemmellik arzulayan bir sanatçı artık korkusuzca hayal gücünü deneyebilecektir. Böylelikle daha önceki aşamalarda disiplin altına alınan zihnini en içten coşkuyla şımartabilir; en vahşi aşırılığın sınırlarında oynama girişiminde bulunabilir.⁹⁹

Reynolds'un yüce teorisi sanatçının Üstün Üslup adına geçirdiği aşamalarla birlikte gelişmektedir. Üçüncü aşamadaki sözü edilen coşku, doğanın ötesine geçen sanatçı ideasıyla ilgilidir. Doğa ile kendi sanatını mukayese eden, diğer sanatçıların yaptıklarının da ötesine geçebilen bir ideaya sahip olmalıdır. Bu idealler, “teknîge, hatta alıntılama dayansa da, ressamın düşüncelerinin üstünlüğüne, hayal gücümüzü kavrama yeteneğine, entelektüel kapasitesine”¹⁰⁰ bağlı olarak gelişmektedir. Yüce retorik için düşüncelerin gücünü, ihtişamını ve bunun için kelimelerin diziliş tekniğini önemseyen Longinusçu yaklaşımın Reynolds'un prensipleriyle ilişkisi aşikârdır. Bu benzerliği Reynolds'un seminerlerinde dile getirdiği Michelangelo (1475-1564) ve Raffaello karşılaştırmasında açık bir şekilde görebiliriz.

⁹⁹ Sir Joshua REYNOLDS, *Seven Discourses on Art*, 11 Aralık 1769, ed. Henry Morley: Project Gutenberg, 2005. <https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm>.

¹⁰⁰ Bkz. (8), MONK, 184.

Reynolds'a göre Raffaello'nun eserleri zevk sahibi ve süslüdür. Michelangelo ise ondan daha deha ve hayal gücünü eserlerinde daha iyi yansıtabilen bir sanatçıdır. Birinde güzellik ön planda iken, diğesinde dinamizm hâkimdir. Michelangelo'da şiirsel ilhamın daha fazlası vardır. Onun fikirleri, muazzam ve yücedir. Figürleri, onların duruşları, eylemleri insanoğluna ait olmayan olağanüstü bir düzene sahiptir. Raffaello'nun hayal gücü bu dünyayı oluşturabilecek kadar gelişmiş değildir. Michelangelo'nun eserleri (Resim 2-3) güçlü, tuhaf ve belirgin bir karaktere sahiptir. Raffaello ise eserlerinde materyalleri genellikle ödünç almıştır. Reynolds kendisine kadar yapılan Michelangelo ve Raffaello tartışmalarına gönderme yaparak Michelangelo'nun ikinci sraya yerleştirildiğini söyler. Çünkü Michelangelo'nun dinamizmi, antik çağın güzelliğini ve sadeliğini doğayla ilgili kendi gözlemleriyle birleştirebilmesinden kaynaklanmaktadır ancak kimse onu bu anlamda mükemmel olarak görmemiştir. Reynolds'a göre sanatın yüksek niteliklerini diğelerine göre daha iyi kompozite etme noktasında Raffaello birinci sırada olmalıydı. Ancak Longinus'un mirası Reynolds'u bunun ötesini aramasına vesile oldu. Seminerlerinde Longinus'a gönderme yaparak Michelangelo'yu şu şekilde yorumlamıştır: “Longinus'a göre insan kompozisyonun varabileceği en yüksek mükemmellik, yücedir. Bu, diğ bütün güzelliklerin yokluğunu fazlasıyla telafi ediyorsa ve diğ tüm eksiklikler için telafi ise, o zaman Michelangelo bunu talep etmektedir.”¹⁰¹

Michelangelo, “Modern” ressamlar için üstünlüğün kaynağıdır; “Tanrıların dili”dir; “en yüce ve şiirsel hayal gücü”ne sahiptir.¹⁰² Kimi düşüncelere göre bu tesadüfi değildir: Çünkü XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Burke, yüce kavramını adeta popüler hale getirmiştir. Dönemin ressamları, Macbeth, Kayıp Cennet, Ossian eserlerinden esinlenerek resimler üretmektedir. Bu ve benzeri eserlerin ortak özellikleri, doğaüstü, tanrısal, dinamik tema ve kurguya sahip olmalarıdır. Dikkat çeken nokta ise Shakespeare, John Milton, Machperson gibi yazarlar belli bir azamete sahip eserlerinde dehşet hissinden istifade etmişlerdir. Dolayısıyla dönemin ressamları bu yeni popüler fikrin güzel sanatlarda kaynağına indiğinde yüceyi en iyi tasvir edenin

¹⁰¹ Bkz. (100), REYNOLDS, 10 Aralık 1772.

¹⁰² Bkz. (8), MONK, 188.

Michalengelo olduğunu görmüşlerdir. Ve yeni bakış ve elde edilen yeni duygular, klasik sanatın dönüşümünün habercisi olmuştur.

XVIII. yüzyıl ressamlarından olan ve Londra Kraliyet Akademisi'nde dersler veren Johann Heinrich Füssli (1741-1825), resmin üç türü olduğunu söylemiştir. Bunlar epik veya yüce, dramatik veya duygulu, tarihi veya yaşanan olaylara dayanan resimlerdir. İlk resim türü hayrete düşürür, ikincisi duygulandırır, üçüncüsü ise bilgi verir. Füssli, konumuzla ilgili olan epik ressamın amacının, karakterlerin detaylarına atf yapmadan, genel bir fikri, toplum biçimini veya doğanın üstün niteliğini etkilemektir. Derin, yüksek, büyük, üstün, karanlık, ışık; yaşam, ölüm; geçmiş, gelecek; insanoğlu, merhamet, aşk, mutluluk, korku, dehşet, savaş, barış, inanç, yönetim gibi elementleri kendi basitliği içinde ifade ederek, akıl ve fantezi üzerinde karşı konulmaz bir fikir oluşturur.¹⁰³ Bu türden resmin, sanattaki en iyi örneği olarak Sistine Chapel'i değerlendirmiştir. Dolayısıyla XVIII. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir duygunun ve yeni bir yücenin, ressamlar arasında ilk konumlandığı yerin Michelangelo olduğunu görebiliriz. Bu yeni yüce duygunun içerisinde Ossian ve benzeri eserlerde olduğu gibi sarp kayalıklar vardır. Vahşilik vardır. Bu yeni duyguyu resimlerinde ifade eden ressamların eserlerinde, detaylardan çok genel duygunun temsiline odaklanıldığını görebiliriz. Bu sebeptendir ki resimler üstünlüğü artıran duyguyu olabildiğince vermeye çalışmışlardır. Bunun için figürler Rönesans altın oranından saparak resmedilebilmiş, canavar görünümlü insan figürleri ve doğa dışı yaratıklara da bu duygunun ifadesi için başvurulabilmiştir. Resimlerde bir gerçek ya da gerçekdışı bir olay ele alındıysa genellikle arka plandaki geniş manzara görüntüsü ile desteklenmiştir. Hatta figürler manzaranın içerisinde çok küçük kalarak, yine asıl ifadenin duygu olduğunu gösterilmeye çalışmıştır. Manzarlarda genelde kara bulutlar, şimşek, karakterize edilmiş ağaçlar, sarp kayalıklar ve sivri zirvelere yer verilmiştir. Ressamlar yüce hissini ifade edebilmek adına dehşetin şiirselliğine başvurmuştur diyebiliriz. Bu tanımlama dönemi düşündüğümüzde manidar gelebilir. Nitekim dehşetin estetiği, yücenin kaynağı olarak edebiyat ve güzel sanatlarla

¹⁰³ A.g.k. içinde **A History of Art in The Schools Of Italy, Life and Works**, ed. John Fowles, 216-218.

etkileşim içinde işlenmiştir. Bununla birlikte ressamlar sanat tarihine yüce duygu açısından nasıl baktılarsa ve Michalengelo'yu nasıl yeniden keşfettilerse, bu yeni duygu ülkelerin kendi coğrafyalarının anlatılarını, literatürünü yeniden anlamlandırmıştır.

4.2. Yüce Bağlamında Güzel Sanatlar ve Edebiyat

Macbeth bilindiği üzere, Shakespeare'in (1564-1616) trajik eserlerinden biridir. 1606 yılında İngiltere Kralı I. James döneminde kalem alınmıştır. Konuda, İskoçya'da başarılı bir general olan Macbeth, üç cadıdan edindiği kehanetle ve karısının da hırsıyla Kral Duncan'ı öldürerek İskoçya Kralı olur. Ancak ardından gelen suçlamalar peşini bırakmaz ve tüm bunlar Macbeth'te şiddetli bir paranoyaya sebep olur. Yükselen düşmanlık ve şüpheye karşı kendini korumak için art arda cinayetler işlemek zorunda kalır. Olaylara bağlı olarak gelişen iç savaş ve ölümler Macbeth ve karısı Lady Macbeth'i delilik ve ölüme kadar sürükler. Eserde, öldürülenler arasında olan Kral Duncan'ın generallerinden ve Macbeth'in arkadaşı Banquo'nun hayalet sahnesi, ormanların kaleye hareketi olağandışı, dehşet ve esrarengiz olayların doğa ile iç içe sunumunun bir örneğini teşkil eder. Macbeth, özellikle XVIII. yüzyıl resminde ilgi görmüş. Sahneleri, yeni duygu olarak gelişen yücenin sunumu için muazzam bir kaynak oluşturmuştur.

Füssli'nin 1793-94 yıllarına tarihlenen ve Macbeth'in üç cadıyla tekrar buluşmasını anlatan Macbeth'in Zırhlı Başın Hayaliyle Karşılaşması [*Macbeth Consulting the Vision of the Armed Head*] (Resim 4) adlı yapıtında her şey dehşet içindedir: Macbeth'in yaşadığı olaylardan sonraki rahatsızlığı yüzüne yansımıştır. Cadıların korkunç yüzleri, Macbeth'in trajik sonunun bir ifadesi gibidir. Portreler doğaüstü bir izlenim yaratırlar. Ön planda zırhlı başı vücudundan kopuk şekilde tek başınadır. Ve Macbeth'in kaygılı yüzüne doğru korkuyla bakmaktadır. Figürler belli

bir mekâna ait değildirler, karanlık atmosfer ile çevrelenmişlerdir. 1771-75 yıllarına tarihlenen Franco Zuccarelli'nin (1702-1788) Macbeth'in Cadılarla Buluşması [*Macbeth Meeting the Witches*] (Resim 5) isimli çalışmasında, arka plandaki manzara karşılaşmanın korkutucu atmosferini desteklemektedir. Fırtına bulutları, yıldırım ve yangın, cehennemi bir görüntü sunmaktadır. Ön planda korkunç fırtına ile bükülmüş ağaçların insansı biçimleri ve karanlık orman, sanatçının yüce ideasını amaçladığını göstermektedir. Yüce bir his yaratılmak adına hoş olan şeylerden kaçınılmış, resimdeki doğa unsurları, gerektiğinde biçimleri bozularak yüce ideasına hizmet etmiştir.

Kayıp Cennet [*Paradise Lost*] XVII. yüzyıl ünlü şairlerinden John Milton'un (1608-1674) destansı bir şiiridir. İlk basımı 1667 yılında yapılmıştır. On iki kitaptan oluşan eser, Şeytan ile Âdem ve Havva hakkında olmak üzere iki ana anlatı üzerinden ilerler. Destan, şeytanın ve ona inanan meleklerin isyanı ile başlar. Cennetten kovulurlar. Şeytan cenneti tekrar ele geçirmek için savaşmak ister. Ancak bir başka fikirle savaştan cayar. Fikir, cennette sözü edilen bir başka dünya ve kendilerine eşit veya daha aşağı olmayan bir yaratığın yaratılmasıyla ilgilidir. Şeytan tek başına sözü edilen yeni dünyayı keşfe çıkar. Türlü aşamalardan geçerek nihayetinde yeni dünyayı görür. Bu sırada Tanrı, oğluna şeytanın insanları baştan çıkaracağı kehanetinde bulunur. Tanrının oğlu ise insan soyunu kurtarmak için kendini fidiye olarak ortaya koyar. Tanrı bunu kabul eder ve insan vücut bulur. Şeytan dünyada ılımlı bir melek kılıfına girerek yaratılışı seyrederek. “Cennet Bahçesi”nin en yüksek yeri olan “hayat ağacı” üzerine tünür. Burada Âdem ile Havva'yı ilk defa görür. Onları kışkırtmaya karar verir. Havva'nın rüyasına girerek onu yoldan çıkarmaya çalışır. Bu sırada Cebrail'in görevlendirdiği bekçiler şeytanın yapmaya çalıştığı şeyi görür ve Cebrail'e haber verirler. Cebrail'in gelmesiyle Şeytan engellenir ve Cennetten çıkarılır. Sabah olunca Havva, Âdem'e rüyasını anlatır. Bunun üzerine Tanrı, Raphael'i, Âdem'e iletmesi için mesaj gönderir. Şeytan ordusuyla birlikte ilerlemektedir. Böylelikle üç gün boyunca asi ve sadık melekler arasında cennet savaşı yaşanır. Üçüncü gün sonunda “Tanrının Oğlu” “arabasıyla ve fırtınayla beraber” düşman ordusunun arasına dalar. Onları Cennetin kıyısına kadar sürer ve hepsi nihayetinde Cehennemin

çukurlarına yuvarlanırlar. Şeytan kurnazlıklarına devam eder, yılan kılığında Cennete girerek Havva'nın yasaklı "Bilgi Ağacı" meyvesinden yemesini sağlar.

Milton yukarıda bahsettiğimiz konuyu Longinusçu yüce olarak adlandırdığımız bir üslup ile ifade etmiştir. Dizeleri, tanrısal bir ideanın ekseninde dizilmiştir. Olaylar, doğaüstü ve yaşanılır doğanın unsurları bir arada kullanılarak tasvir edilmiştir. Romantik sanatçıların kendileri için üstün bir eser olan Kayıp Cennet ile tanışmaları Edmund Burke sayesinde olmuştur. Burke, yukarıda değindiğimiz yüceliğe dair eserinde, yücenin kaynağının niteliklerini açıklarken, sık sık Milton'un tasvirlerine başvurmuştur. Romantikler ile birlikte Milton, tıpkı Michelangelo gibi ideal yüce üslubun dehalarından biri olarak görülmüştür. Birçok sanatçı doğrudan ya da dolaylı olarak Milton'un yüce üslubundan istifade etmiş, onun yolunu takip etmişlerdir.

Milton, Burke'ün 1757 tarihli incelemesi sayesinde ünlense de bu tarihten önce William Hogarth'ın istisnai bir çalışması vardır: Şeytan, Günah ve Ölüm [*Satan, Sin and Death*] (Resim 6) 1735-40 yıllarına tarihlenen resmin, Milton'dan esinle üretilmiş en erken tablo örneği olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte yüce üslup ile yazılmış metni resmettiğinden, yüceyi, estetik olarak keşfetme gayretinde olan bir çalışmadır. Milton'un "korkunç" betimlemelerini görsel olarak ele almaya çalışmıştır.

Hogarth'ın tablosunda, Cehennem kapılarına dayanan Şeytan ile Ölüm arasındaki mücadele ve onları ayıran Günah resmedilmiştir. Kayıp Cennet'te Şeytanın kapıya dayanışı şu şekilde tasvir edilmiştir: "Sonunda korkunç çatıya yaklaşınca Cehennem sınırları görüldü, kapıların çevresi ateşlendi, geçilemezdi. Kapıların iki yanında korkunç bir Şekil belirliyordu; belden yukarısı güzel bir kadındı ama aşağı kısmı zehirli bir yilandı."¹⁰⁴ John Milton'un eserine göre Günah, Şeytan'ın Tanrıya karşı komplo hazırlarken, müthiş bir sancıyla "cennet güzeli silahlı tanrıça" olarak

¹⁰⁴ John Milton, **Kayıp Cennet**, Çev. Enver Günsel, 48.

vücudundan türemiştir. Şeytan zamanla ona âşık olur ve ilişkilerinden Ölüm ortaya çıkar. Şeytan bunu bilmez çünkü savaşı kaybederek cennetten kovulmuştur. Günah ise Cehennemde Ölümün saldırısına uğrar ve nihayetinde iğrenç bir yaratık halini alır. Şeytan ile Ölüm savaşmaya kalkıştığında bu akrabalık ilişkisinden bihaberdirler. Aralarına son anda giren Günah onları ancak gerçeği söyleyerek ayırabilir.

Joseph Addison, *Spectator*'da yaptığı Milton analizinde, ifade edilen alegorik soy kütüğe hayranlığını dile getirir, pasajın “şaşırtıcı” olduğunu söyler. Ancak yüce açısından eleştirir. Çünkü pasajı aynı zamanda “inanılmaz” bulmuştur. Bu yorumu Longinus'tan referans alarak yapar. Çünkü Longinus'a göre, inanılabilirlik, yücenin yaratımı için şarttır. Betimlemeler deyim yerindeyse yere basmalı, ama aynı zamanda bulutların ötesine çıkabilmelidir.¹⁰⁵ Longinusçu düşünce, yalnızca edebi metinlerin yüce bağlamında analizlerinde değil; resim örneklerinde de kullanıldığı dikkat çekmektedir. Edebiyatta olduğu gibi resimde de yüce için dengeli bir üstünlük talep edilmektedir.

Hogarth'ın resminde renk aracılığı ile dehşetin tüm görkemi ifade edilmiştir. Ölümün korkunçluğu bazı uzuvların karanlıkta görülmeşi, vücudunun gerçekdışı oluşu ile vurgulanmıştır. Resim dramatik şekilde ifade edilmiştir. Şeytan enerjiktir ve arka planında altın sarısı gökyüzünün varlığı, onun bir melek olduğunun altını çizer, altın renginden gökyüzü Ölümün parçası olduğu karanlığa dönüşmektedir. Ölümün olduğu yer karanlıktan ibarettir ve hiçbir şey tam olarak görünmez. Burke, eserinde belirsizlik konusunda Ölümün tasvir edildiği sahneden alıntı yaparak, yücenin kaynağına ilişkin açıklamalarda bulunur: “Diğer şekil-buna şekil dense bile gözle görülebilecek tarafı pek yoktu, kolları bacakları pek fark edilmiyordu, ona madde

¹⁰⁵ Lydia Hamlett, **Sublime Literature: William Hogarth's Satan, Sin and Death (A Scene from Milton's 'Paradise Lost')**, içinde Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), **The Art of the Sublime**, Tate Research Publication, 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/lydia-hamlett-sublime-literature-william-hogarth-satan-sin-and-death-a-scene-from-miltons-r1138666>. Tarih: 20 Mart 2017 saat: 11:30.

denebilirdi belki-gece kadar karanlıktı, on öfke kadar ateşli, Cehennem kadar korkunçtu, dehşet salan bir mızrak salladı; başı gibi görünen yerde bir taç vardı.”¹⁰⁶

Şeytan ile Ölümün mekânı, okların oluşturduğu diyagonal hat ile vurgulanmıştır. Resme hâkim olan kontrastlığı Günahın vücudu da pekiştirmektedir.

İngiliz Şair James Machperson (1736-1796) İskoçya seyahati esnasında III. yüzyılda yaşamış Ossian isminde ozanın, Fingal ismini taşıyan şiirini bulduğunu iddia etmiştir. 1761 yılının Aralık ayında bu şiirin Galceden çevirisini yaparak, yayınlamıştır.¹⁰⁷ Avrupa’da yükselen anti rasyonalist romantik hareket ile birlikte şiirin ve Machperson’un ünü artmıştır. Machperson 1765 yılında Ossian’ın Şiirleri [*The Works of Ossian*] isminde koleksiyon baskısını yayınlamıştır. Napoleon’un dahi en favori kitabının bu kitap olduğunu söylediği bilinmektedir. Goethe, kitabın en büyük hayranlarındanır. XVIII. yüzyıl okurları bu şiirle birlikte kahraman karakterlerin basit melankolik erdemleri ile modern dünyanın karmaşıklığı ve aldatmacası arasında çekici zıtlık bulmuşlardır. Kitap herkeste aynı hayranlığı uyandırmaz. Dönemin önemli şahsiyetlerinden Dr. Samuel Johnson Batı İskoç Adalarına Bir Yolculuk [*A Journey to the Western Islands of Scotland*] kitabında Ossian şiirlerinin sahte olduğunu iddia eder. İskoçya’ya giderek, Ossian’ın Galce elyazmalarını arar ve bulamaz. İngiltere’ye dönerek Machperson’u suçlar ve işlerinin sahte olduğunu ilan eder. Ossian’ın şiirleri, sahte olarak bilinse de yarattığı etki Britanya’yı aşmıştır. Avrupa’da romantik ve ulusçu harekete öncülük ettiği, hatta Osmanlı şiirine dahi etki ettiği söylenmektedir.¹⁰⁸ Konumuz açısından ise sanat içerisinde Yüce temalı eserlerin esin kaynaklarından biri olmuştur. Ossian şiirinde folklorun yaratıcı kullanımı, doğa betimlemelerinin karakterize edilerek yapılması şiirin konumuz açısından dikkat çeken özelliklerindedir.

¹⁰⁶ A.g.k.. 63.

¹⁰⁷ Sözü geçen kitabın ismi: Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books, together with Several Other Poems composed by Ossian, the Son of Fingal.

¹⁰⁸ Emrah PELVANOĞLU, “Ossianizm ve Beş Hececiler”, Milli Folklor, 75, 2007, 5-10. <http://millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Savi=75&Savfa=2>

Machperson'un eserinden bir alıntı:

“Dalgaların öfkesiyle eğleniyordu. Siyah sandalı, okyanusun üzerinde sıçrayarak ilerliyor, rüzgârın kanatlarıyla seyahat ediyordu. Geceyi bir ruh sarmıştı. Kayalıklardan yükselen denizin sesi yankılanıyor, rüzgârlar bulutlarla birlikte ilerliyor, yıldırımlar ateşli kanatlarıyla uçuyordu... Korktu ve kıyıya çıktı. Ve sonra tüm bunlardan korktuğu için yüzü kızardı. Rüzgârın oğlunu bulmak için, dalgaların arasında yeniden atladı.”¹⁰⁹

Machperson, şiirine bakıldığında şiddet, korkutucu bir öge olmakla birlikte yücelten bir işlevi de vardır. Karakterlerin duygu halleri, doğa unsurları aracılığı özdeşleştirilerek verilir. Doğa, zorlayıcı, korkutucu, hükmeden ama davetkâr ve asil kahramanın tamamlayıcısıdır. Bir nevi kahramanın yüce nesnesi doğadır.

“Ay, tepelerin üzerinden yarım yüzünü gösterse de, Dunlathmon'un çevresine karanlık çöker, gecenin kızı yaklaşan kederden gözlerini kaçırır. Morni'nin oğlu düzlüktedir. Salonda çıt yoktur. Işık demetleri kasvetten titriyor. Duvranna deresinin gürültüsünden Oithona'nın sesi duyulmadı (...) Liderlerin üzerine uyku çöktü, gecenin hayalleri ortaya çıktı, Oithona, bir rüyaya daldı, Morni'nin Oğlu'nun gözlerinden önce... Saçları dağınıktı, âşık gözleri derinden gözyaşları dökmeye başladı, kar beyazı kollarını kanlı gözyaşları lekeledi. Morni'nin yanında ayağa kalktı. Sesi hafifçe duyuluyordu: “Morni'nin sevimli oğlu uyuyor, Oithona'nın gözlerinin içinde. Uzak kayalıklarda uyuyan Morni, Nuath'ın kızıyla (Oithona) uyuyor mu? Deniz, karanlık Tramathon Adası'nı çevreliyor. Mağarada gözyaşlarımla oturdum. Yalnız da değilim. O Gaul! Cuthal'ın karanlık lideri orada, aşkının hiddetiyle orada. Oithona ne yapabilir?”¹¹⁰

¹⁰⁹ The Poems of Ossian, Trans. James Machperson, Phillips, Sampson & Company, 318. http://www.sacred-texts.com/neu/ossian/oss26.htm#fn_79

¹¹⁰ A.g.k., 243.

Ossian şiirinde doğanın birinci sırada eşlik ettiği olaylar, ondan esinle yapılan eserlerde de görülür. Döneminde moda bir eser olduğundan her türlü üslupta Ossian'ın sahneleri değerlendirilmiştir.

Kopenhag Kraliyet Sanat Akademisi Başkanı Ressam Nicolai Abraham Abildgaard XVIII. yüzyılın sonlarında öğrencisi Asmus Jacop Carstens (Resim 8) ile birlikte Ossian'dan sahneler çalışmıştır. İki sanatçı da neoklasik üslupta eserler üretmektedir. Tarihi olayları, kendi döneminde yeniden yorumlayan neoklasik eserlerde Ossian sahnelerinde figürler az sayıda kullanılmış, kahramanlık duygusu ön plana çıkarılmış, çizgisel üsluba bağlı kalınmış ancak hayalet gibi gerçek dışı öğelerin resmedilmesinden de kaçınılmamıştır. Öğeler birbirinden ayırt edilebilir: Olaylar karanlık ama seçilebilir bir manzara önünde gerçekleşmektedir. Abildgaard'ın 1782 yılına tarihlenen Fingal, Ay Işığıyla Atasının Hayaletini Görür [*Fingal ser sine forfædres ånder ved månens*] (Resim 7) adlı eseri örneklerimizden biridir. Eserde karanlık hâkimdir. Arka plandaki ay ışığı, kompozisyonun diğer tarafındaki Fingal'ın yüzünü aydınlatmaktadır. Ayın ortaya çıkardığı asıl görüntü ise resmin üst merkezine yerleştirilmiştir. Karanlık fırtına bulutlarının arasından beliren Fingal'ın atası, kudretli bir şekilde yüzünü Fingal'a dönmüştür. Ve aynı hareketi yapan Fingal ile kolayca özdeşleştirilebilir. Hayalet insan biçimindedir ancak formu bulutlara karışmıştır. Bu da neoklasik figüratif üslubun romantik etkisini göstermektedir. Hatlar çok belirgin değildir. Yaşanan gerçektışı bir olay, resimde yüceltilmiş bir vizyon halini almıştır. Ve dehşete hizmet eden öğelerin kullanımından çekinilmemiştir. Karanlık, belirsizlik, doğa olayının sahnenin baş aktörlerinden biri oluşu, köpeklerin vahşiliği, Ossian'ı referans alan bir ressamın yücenin görselleştirilmesinde ne gibi öğeler kullandığını göstermektedir.

Alman Neoklasik Ressam Asmus Jacob Carstens'in (1754-1798) Fingal'ın Loga'nın Ruhunu Mağlup Etmesi adlı eserinde ise Fingal ile doğaüstü bir yaratığın çarpışma sahnesi resmedilmiştir. Abildgaard'ın resmiyle benzerlik taşıyan tarafları vardır. Ay yine sol tarafta, Fingal kompozisyonun sağ tarafındadır. Merkezde bu öfkeyi,

kötülüğü, şiddeti, korkutuculuğu taşıyan figür vardır. Ve tüm gücüyle Fingal ile çarpışacaktır. Sahne, Ossian'ın şiirinde şu şekilde betimlenmiştir: “Ay, doğuda kırmızı yüzünü sakladı, dağlardan büyük bir patlama sesi duyuldu. Ortaya çıkan rüzgârla tüm dehşetiyle Loda'nın Ruhu geldi. Kara mızrağını salladı. Karanlık yüzünde gözleri alev gibi görünüyordu. Sesi uzaklardan duyulan gök gürültüsü gibiydi. Fingal, gece mızrağını sivriltmişti. Ve onun sesine doğru yükseltti.”¹¹¹ Loda'nın ruhu figürünün Michelangelo'nun figürleriyle benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. Reynolds'ta gördüğümüz gibi, Michelangelo, yüce üslubun usta sanatçısı olarak kabul edilmiş ve onun figürleri yaşanan dünyanın ötesine çağrışım yaptığı dile getirilmişti. Dolayısıyla Carsten'in yüce bir eser yaratımında Michelangelo'nun dehasından istifade etmeye çalıştığı söylenebilir.

Fransız sanatçılardan, François Gérard (1770-1837), Paul Duqueylar (1171-1845), Anne Louis Girodet (1767-1824) gibi isimler Fransız romantizmine Ossian şiirlerinden sahneler kazandırmışlardır. J. L. David'in öğrencilerinden olmalarına rağmen neoklasik olmayan öğelerle resimlerini üretmişlerdir. Girodet'in 1802 yılına tarihlenen Ossian Fransız Kahramanların Hayaletlerini Karşılıyor [*Apothéose Des Héros Français Morts Pour La Patrie Pendant La Guerre De La Liberté*] (Resim 9) adlı eser yeni filizlenen Fransız romantik resmini işgal edecek yeni konuların habercisi olarak görülmüştür. Ossian şiirleri, tüm Avrupa'da olduğu gibi Fransız Devrimi yaşayan Fransız aydınları ve yöneticileri için de önemli bir özdeşleşme unsuru olmuştur. Girodet'in resminde kahramanlar, Valhalla'daki şairin etrafında güçlü bir sadakatle toplanmışlardır. Toplanan askerler, Ossian'ın şefkatiyle ve arkasındaki Valhalla'dan gelen nurani ışık ile ödüllendirilmektedirler. Ve askerler Valhadaki savaş için hazırdırlar. Konusu itibarıyla dehşet ile süslenmiş Ossiancı resimlerden biri olduğunu söyleyebiliriz. Romantizmin üslup ile konuyu birleştirici gücü kullanılmıştır. Dünyevi olan ile uhrevi olanın ayrımı ve bütünlüğü bir aradadır. İnsanlar ve doğadışı varlıklar kendi nitelikleriyle amaca hizmet ederler. Valhala kısmındaki şeytani yaratıkların görüntüsü uhrevi kompozisyona korku katar. Ancak

¹¹¹ Bkz. (110), OSSIAN, 213-214.

korkunun dışında zaferin de çok uzak olmadığı aşikârdır. Bu dünyaya ait olmayan bir manzara, atmosferi, figürü, yaratıkları ile birlikte karşımızdadır.

4.2.1. Gotik Edebiyat ve Resimde Gotik İmgeler

Gotik kelimesi, *Goth*¹¹² kelimesinden türetilmiştir.¹¹³ Antik Yunan dilinde *Gothoi*, Geç Latince'de *Gothicus*, Eski İngilizcede *Gotisc*, Fransızca'da *Gothique*, olarak kullanılan kelime eski Cermen kavmi Gotlarla ilişik olanı veya onların dilini ifade eder.¹¹⁴ *Gotik* kelimesinin sanat alanında ilk kullanımı, Rönesansın Antik Roma dönemi mimarisinin dönüşümüne yönelik alaycı yorumunun bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Raffaello ve Baldassare Castiglioni'nin Papa X. Leo'ya mektuplarında ifade edildiği üzere Roma'da hümanizmden (Rönesans) önce Cermenler yaşıyordu ve Roma mimarisi, Antik Romalılar, Gotlar ve diğer barbarların etkisi altında gelişmişti. "Romalıların güzel üslubundan uzak, yeni bir başlangıcın habercisi"¹¹⁵ sayılan "modern mimari" Rönesansın ölçü, simetri, uyum merkezli "güzel"i amaçlayan mimarisinden uzak bir anlayışı yansıtıyordu. Hatta Gotlar olmasaydı İtalyan mimarisi Antikiteden doğrudan Rönesansa bile bağlanabilirdi.¹¹⁶ Dolayısıyla gotik kelimesi Rönesans düşüncesi tarafından kronoloji dışında tutulan bir mimarinin ismi olarak anılmıştır. Gotlarla özdeşleştirilen Gotik, XVII. yüzyılda zevksiz ve kaba sanat örnekleri için kullanılmış, klasik sanat görüşünün hâkim olduğu dönemlerde olumsuz sanat eleştirilerinde küçümsemek için başvurulan kelimelerden biri olmuştur.¹¹⁷ Bu algı XVIII. yüzyılda duygu çağı ile birlikte dönüşmeye başlamıştır. Gotik bu dönem ile birlikte şaşkınlık, sıra dışı, korkutucu, çarpıcı, yerel bir izlenimin genel adı olarak estetik içerisinde işlenmiştir. Değişen algı gotik edebiyat

¹¹² Eski bir cermen kavmi.

¹¹³ <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/gothic/Gothic-NeoGothic-Etmology.html> tarih: 03.01.2016 saat: 21:50.

¹¹⁴ <http://www.etvmonline.com/index.php?term=gothic> tarih: 19.12.2015 saat: 21:30,

¹¹⁵ <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2014/12/letter-to-pope-leo-x.html> tarih: 20.12.2015 saat: 23:41

¹¹⁶ Bert SELTER, *Architecture & Poetry. The Letter Of Raphaël to Pope Leo X And The Introductions to a Few Humanist Editions Of Constantinian Poetry*, 17.

¹¹⁷ Bkz. *L'art Poétique* adlı eserde Notes, Canto II, 50.

modasını da beraberinde getirir. Burke'ün eseri de gotik anlatının yazın ve resimde hangi konumda olduğunu iyi bir şekilde göstermektedir. Korku, güzelin ötesinde, saygınlık uyandıran bir duyguydu.

Horace Walpole'un (1717-1797) kaleme aldığı Gotik edebiyatın ilk örneklerinden olan Otranto Şatosu [*Castle of Otranto*] 1764 tarihli ilk baskısında olmasa da 1765 ve 1766 tarihli ikinci ve üçüncü baskılarında bizzat *Otranto Şatosu – Gotik Hikâye* isminde çoğaltılan bir romandır. Roman, kale halkının arasında dillendirilen bir efsane ile başlar. Efsaneye göre şatonun asıl sahibi orada yaşayamayacak kadar büyüdüğünde, Otranto Şatosu ve Lordluğu mevcut ailenin elinden çıkacaktır. Otranto Şatosunda Manfred ve ailesi hüküm sürmektedir. Soyun devam etmesi Manfred'in bir varis bulmasına bağlıdır. Bunun için Prens Manfred, sağlıksız oğlu Genç Conrad'ı Isabella isminde saf yürekli bir kızla evlendirmek ister. Fakat Genç Conrad, düğün gününde birden bire peyda olan “normal bir zırhlı başlığın en az yüz katı büyüklüğüyle orantılı miktarda siyah kuş tüyüyle kaplanmış devasa bir miğferin” altında can verir. Bu ürkütücü ölümle birlikte şatoda fizik üstü olayların ardı arkası kesilmez. Vârissiz kalma endişesi yaşayan Manfred oğlunun ölümüne bile kayıtsız kalır. Karısı Hippolita'yı boşayıp oğlunun nişanlısı Isabella ile evlenmek istemektedir. Isabella, Manfred'in bu çılgın arzusunu duyduğu anda şatodan kaçmaya kalkışır, dehlizlerinde kaybolur. Onu arayan Manfred ise türlü korkutucu olayla karşılaşır. Şatonun asıl sahibi İyi Yürekli Alfonso'nun dev hayaleti esrarengiz şekilde şatoda dolaşmaktadır. Isabella'ya şatodan kaçması için Theodore isminde genç bir delikanlı yardım eder. Manfred bunu duyduğunda, Theodore'u hapse attırır. Yalnız Manfred'in kızı Matilda genç delikanlıya âşık olur ve onu hapisten kurtarır. Olaylar bu şekilde devam ederken Manfred kaza eseri kızı Matilda'yı öldürür. Şatonun üzerinde türlü belalar eksik olmaz. Sonunda kehanet gerçekleşir Alfonso'nun hayaleti büyük bir gürültüyle devasa boyuta ulaşır şatonun duvarları yıkılır. Ve Theodore'yi şatonun asıl varisi olarak işaret eder. Otranto'nun yeni Prensi olan Theodore, Isabella

ile evlenir. Manfred ise kiliseye sığınarak günahlarının affedilmesi için her şeyi itiraf eder.¹¹⁸

Hikâye, görüldüğü üzere aklın ürünü klasik bir yapıtta olduğu gibi ölçülü, düzenli olmaktan ziyade; özgür, hayal gücüne dayalı ve coşkulu bir anlatıma sahiptir. Ortaçağ ile ilgili mimari ve dekorasyondan beslenilmiş ve fizik ötesi yaratıkların da karıştığı esrareniz olaylar, şato, hisar, katedral, dolambaçlı yollar, dehlizler gibi mekânlarda vuku bulmuştur.

Romanda kadın ve erkek karakterlerin ilişkileri şatoda gezinen dev hayaletin yarattığı esrareniz atmosfer içinde şekillenmiştir. Olayların henüz başında Genç Condrad'ın üzerine düşen dev miğferin, kilisedeki İyi Yürekli Alfonso heykelinin miğferine benzetilmesiyle şatoda kehanetin yaklaştığı düşüncesi yayılmaya başlamıştır. Kantçı anlamda burada us olası deneyim alanının dışına çıkmış ve gelişen olaylar zincirini de asla deneyimlenemeyecek varlıkların alanına çıkarmıştır. Zizek'in bu yaklaşımı "Tanrı vardır ve yoktur" paradoksuna bağladığı gibi, Otranto'daki dev hayaletin ekseninde oluşan esrareniz olaylar, sezginin sınırlarında varlığını sürdürmüştür. Romanın ortalarında bu paradoks daha da güçlenir. Manfred'e dev hayaletin kendisinin değil tüylü miğferinin hayal şeklinde şatonun penceresinden görünmesi, tablodaki büyükbabasının resminin canlanıp iç geçirmesi ve Manfred'in önünde yürüyüp birden bire ortadan kaybolması gibi olaylarda kehanetteki hayalet görünmemekte ama kehanetin zihinlerdeki baskısı olanca gücüyle kendini göstermektedir. Bu olaylar romanda yer verilen öğelerin yarattığı belirsizliği devamlı kılmakta ve ardından hiç giderilmeyen bir merakı korumaktadır. Burke'un tanımladığı belirsiz olanın işlevi bu sebeple yüceye kaynak oluşturur. Çünkü bir şeyin varlığı ve yokluğu arasında kesin bir çizgi yoktur. O, bize görüldüğünden daha fazlasını barındırdığı düşüncesini dayatır. Bu durum, yücenin beslendiği en önemli kaynaklardan biridir. Hayaletler ölüm ötesine aidiyetleri vesilesiyle aklımızı

¹¹⁸ Horace WALPOLE, *Otranto Şatosu*, 5-6.

doldurulamaz bir sınırsızlıkla karşı karşıya bırakırlar. Tıpkı Addison'da gördüğümüz gibi ölümü hatırlatan bu öğeler yüce duygusunu yaratan tasvirlerdir.

Burke'e göre korkutucu olanı etkili kılıp yüceltmenin en etkili yolu belirsizliktir. Hiç kimsenin açık bir şekilde kafasında canlandıramadığı cin ve hayalet kavramları bu tür hikâyelere inanan zihinleri etki altında bırakır.¹¹⁹ Çünkü bu kavramlar aynı zamanda belirsizliğin yuvalandığı karanlığa aittir. Akıllıca kullanılmış bir belirsizliğin gücü vasıtasıyla korkunç şeyler, yüce bir şekilde temsil edilebilir. Yücenin temsilinde tekinsiz ve dehşet iç içedir. Yücenin kendini bulduğu yer bu noktadır. Yüce, bilincin sınırlarını dehşet kanalıyla zorlamaya çalışır. Korkunçluk, acı ve ölümün kendisinden değil onlara dair endişeden beslenir. Ölümü yaşatmadan hissettiren bir şeyin ölümden başka bir alternatifini olmadığı için algımızda adeta onun yerini alan bu şey bizde en üst derecede şaşkınlık yaratır. Bundan sonra ise ikinci derece hisler yani saygınlık gelir.¹²⁰ Burke'ün detaylı olarak aktardığı aşamalar yücenin başat etkilerini ifade eder.

Walpole'un Otranto Şatosu'nu takip eden bir diğer yapıt Ann Radcliffe'in (1764-1823) Udolph Hisarı [*Mysteries of Udolpho*] adlı romanıdır. 1794 yılında basılan roman, gotik romanın ilk örneklerindedir. Bu romanda detaylı olarak esrarlı doğa tasvirlerine yer verilmesi Burke ve XVIII. yüzyıl düşüncesinin etkisini daha belirgin kılmaktadır. Romandaki başkahramanımız Emily'nin, Udolph Hisarına yaptığı yolculuğu esnasındaki doğa izlenimleri ve hisarla karşılaştığı anı ifade eden sözcükler yüce etkiyi açık bir şekilde göstermektedir.

“Yolları büyük ve iri çam ormanlarıyla müzeyyen olup bu ormanlar yolun geçtiği yerlerdeki azim uçurumları da örttüğü için mevkiin dehşetini yolcular takdir edemiyorlardı. Kalbi zaten pür helecan olan

¹¹⁹ Bkz. (48), BURKE, 62.

¹²⁰ A.g.k., 61.

kızcağız için bu ormanların karanlığı bu dağların azameti dahi dehşetin derinliğini arttırıyordu.”¹²¹

Ahmet Mithat Efendi'nin 1891-92 yılında yaptığı çevirisinden yararlanılan bu alıntıda kullanılan bir sözcük, bu duruma güzel bir örnek oluşturur: “Bu dağın çıplak ve vahşi tepeleri ufuk üzerinden mavimsi bir renkle kalkan dumanlar içinde kaybolup gittiği hâlde, mezkûr tepelerin etekleri üzerinde serkeş ağaçlar uzaktan simsiyah renkleriyle heybet-nüma-yı enzar olurlar.”¹²² Alıntıda Valle Malikânesinin manzarası betimlenmektedir. Bu manzarada, vahşilik, belirsizlik, karanlık (ağaçların uzaktan görüntüsü) ve nihayetinde saygınlık gibi yücenin etkilerini bir arada görmek mümkündür. Bakışlara hayranlık ve ürküntü veren anlamında kullanılan “heybet-nüma-yı enzar” sözcüklerinde yüce etki daha açık ifade edilemezdi.

“Derin uçurumlar”, “iri ağaçlar”, “karanlık orman”, “dağların azameti”... Coral Ann Howells'in dikkat çektiği üzere romandaki doğa betimlemelerinde her cümlelerin öznesi insan-dışıdır. Doğa temsillerine yer verilirken hiçbirinde insan temsili yoktur. Yüce olan doğanın öğeleri, kendi içlerinde dinamik bir canlılığa sahiptirler. Orada bulunan insanoğluna kendi varoluşlarını adeta dayatırlar.¹²³ Karanlığa iliştilmiş doğada, yolların sonu belirsizdir, dosdoğru değildirler. Dolambaçlı yolların sonunun uyandırdığı merak, şaşkınlığı tetikler o da saygınlığı. Dolayısıyla yüce doğa kaynaklı gotik roman önemli referans noktalarından biridir. Doğanın etki eden unsurları, romanda ifade edilmiştir. Bu yüzden gotik anlatıları, mimesis düşüncüsüyle ilişkili olarak değerlendirilebilir. Freud'tan yola çıkarak yüceye dair yorum getiren Mishra'ya göre “Rüyadan yola çıkılarak yazılan bir metin¹²⁴ kendisinin suret statüsünde olduğuna işaret eder. Diğer bir deyişle gerçekliğe dayanmıyorsa, o sadece

¹²¹ Ann RADCLIFF, **Udolf Hisarı**, Çev. Ahmet Mithat Efendi, 180. (bazı kelimeler günümüz Türkçesine uyarlanmıştır.)

¹²² A.g.k., 21.

¹²³ Coral Ann HOWELLS, **Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic Fiction**, 35. <http://www.ualberta.ca/~dmiall/Gothic/udolpho2.htm> tarih: 10.02.2017 saat: 20:30.

¹²⁴ Gördüğü rüya üzerine Otranto Şatosu romanını yazmaya başlayan Horace Walpole'a gönderme yapılmaktadır.

taklittir. Gotik anlatılardaki doğal bir duygu olan dehşet kaynaklı yücenin güzel sanatlar ile ilişkisini Piranesi ve Füssli'nin eserlerinden takip edebiliriz.

1720 yılında taşçı ustasının oğlu olarak dünyaya gelen Piranesi, amcası Matteo Lucchesi sayesinde konstrüksiyon hakkında temel bilgi sahibi oldu. Klasik mimari terminolojisi konusunda birikimi, mimari çizimler hakkında tecrübesi ve finansal sekteye uğrayan çalışmalarıyla geçen yirmi dört yılın sonucunda 1744'te Giovanni Battista Tiepolo'nun atölyesinde çalışmaya başladı. Antik harabelerin öğeleriyle rokokonun kıvrak şekillerini harmanladığı grotesk eserleri bu dönemde doğdu. Ardından 1745'te ilk önemli başarısı sayılan Hapishane Düşleri [*Carceri d'invenzione*] (Resim 10) adlı on altı büyük levhadan oluşan ve başyapıtı olarak anılan eserini üretti. 1756 ise Piranesi, iki yüz levhadan meydana getirdiği Roma Antik Eserleri [*Roman Antiquities*] (Resim 11) ile sanat hayatının en büyük projesine imza attı. Bahsi geçen yıllar duygu döneminin yükselişi ve yüce modasının yayılmaya başladığı dönemlerdir. Piranesi'nin yaptığı gravürleri Venedik ve Roma'ya gelen İngilizce turistler gayet ucuza satın alıp evlerinin koridorlarını bu resimlerle süslüyorlardı. Bir anlamda "İngiliz fetişi"¹²⁵ olarak da adlandırılan bu durum, Piranesi'nin İngiltere yazın dünyasında etkili olduğu söylemine kaynak oluşturabilir.

Piranesi'nin çalışmalarında anıtsallık ve sıradışılık bir aradadır. Bu kaotik mekân, her an sıra dışı olayların peyda olacağını hissettirir. Her aşamasında gotik yerleştirmeler vardır: "Kasnaklar, zincirleri, devasa kapı tokmakları, ağır ahşap merdivenlerin ağı, kalaslar, kirişler, elleri arkalarına bağlı çıplak küçültülmüş çoğunlukla belli olmayan insanlar, kaldırımlarda... Mimarinin saldırgan yapısı içinde kazığa oturmaya hazır."¹²⁶ Korkunç öğelerin oluşturduğu ağ, tehlike arz eden, seyirciyi tutsak eden bir yapıdadır. Kompozisyonun sınırlarını göremezsiniz, bu sınırsızlığın içinde kaybolma riski vardır. Ama yine de merdivenleri takip etmekten kendinizi

¹²⁵ Vijay MISHRA, *The Gothic Sublime*, 57.

¹²⁶ A.g.k., 58.

alıkoymazsınız. Piranesi'nin coşkulu hayal gücü, tehditkâr gravürleri yücenin zaferi ile yüzleştirir. »¹²⁷

Piranesi'nin sözünü ettiğimiz eserleri, gotik yazarların hayal gücü ile etkileşim içinde görünür. Cesur bir şekilde devasa boyutlarda resmettiği yapıları korku uyandırmaktadır. Figürler, o zamana dek tanık olunmamış muazzamlığın sakinleridirler. İki bağımsız parça gerçekdışı boyut oranları sebebiyle iki farklı dünyaya aittirler. Aynı mekânı paylaşmaları onları bağlayan tek unsurdur. Sözünü ettiğimiz mekânda binalar “iktidarı” cesurca ele geçirmiştir. Korkulan o ki sakinlere doğrudan müdahale etmesine bile gerek yoktur. Zaten iktidarın içinde ona uyum sağlamış şekilde yaşamaktadırlar. Horace Walpole, sanatçının eserlerinden “Piranesi'nin Yüce rüyaları”¹²⁸ diye bahsetmiştir. Kısaca Piranesi'nin yüce hissi uyandıran çalışmalarına doğru yorum onun rüyasının ne olduğunu sormaktan ileri gelebilir. Onun rüyası belki de dehşeti, ölümü yüceleştiren imgelerden ibarettir.

XVIII. yüzyıl ressamlarından İsviçreli ressamlarından Johann Heinrich Füssli'nin eserlerinde gotik öğeler romantik üslupta ifade bulmuştur. Füssli'nin, 1780 Nisan ayında Londra Kraliyet Akademisi'nin yıllık sergisinde sergilenen ve basında ilgi uyandıran Ithuriel'in¹²⁹ Mızrağının Dokunuşundan İblisin Doğuşu [*Satan Starting from the Touch of Ithuriel's Lance*] (Resim 12) çalışması “Gerçek bir dehanın soylu düşünceleri” şeklinde yorum almıştır.¹³⁰ Burke'ün estetiği Füssli'yi etkilemiş, “Michelangelo'nun maniyerist insan figürleri Füssli'nin bu düşünceleri temsil etme konusunda örnek teşkil etmiştir.”¹³¹ Kompozisyonlarında korku, dehşet öğelerine bolca yer veren Füssli, bu ifadeyi gerçek insan figürlerine de yansıtır. Ölüm soğukluğunu hissettirecek bir palet kullanır. Figürler, Caravaggio eserlerinde olduğu

¹²⁷ Bkz. (126), MISHRA, 57.

¹²⁸ A.g.k., 59.

¹²⁹ **Ithuriel**: Milton'un eseri Kayıp Cennet'te geçen meleklerden biri. Ithuriel'in mızrağının dokunuşuyla şeytan, Havva'ya rüyasında fisıldar.

¹³⁰ Ward, M. (2000). A Painting of the Unspeakable: Henry Füssli's "The Nightmare" and the Creation of Mary Shelley's "Frankenstein" **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, 33(1), 20-31. içinde “**For the Public Advertiser. Exhibition 1780,**” *Public Advertiser*, 2 Mayıs 1780, 2.

¹³¹ Bkz. (130) WARD, 76

gibi *chiaroscuro* tekniği sayesinde seyirci üzerinde etkilerini artırırılar. Tüm bunlarla birlikte dramatik olayların karartılması ve kasvetli ışık Burke'ün yüce üzerine araştırmalarının görsel bir temsili gibidir.

Füssli'nin sıradışı çalışmaları ile yüce temsil arasındaki ilişkiye dair ilk yorum *St. James Chronicle*'de Kont Ezelin Bracciafero, Medusa'nın Bedeni Üzerinden Esinleniyor [*Count Ezelin Bracciafero Musing over the Body of Meduna*] (Resim 13) tablosu üzerine yapılmıştır.¹³² “Sanatçının yüce hazzının bir tasavvuru... Kadının zarifliği ve karşı koymasına rağmen acımasızca onu kurban eden adam arasındaki zıtlık korkunç bir şekilde ifade edilmiş.”¹³³

Yine Füssli'nin 1781 tarihli Kâbus [*The Nightmare*] (Resim 14) isimli eseri konumuza ilişkin ilginç bir örnektir. Eserde, ön planda yatakta rüya gören bir kadın ve onun rüyası aynı kompozisyonda betimlenmektedir. Kadının pozisyonu onu ölü gibi hissettirmekte ve üzerindeki karabasana benzeyen yaratık bu gergin ortamı dehşete hissine taşımaktadır. Arka planda ise bir at figürü rüyanın bir parçası olarak yerini almıştır. Füssli, Alman folkloruna ait bir anlatıdan ilham alarak kompozisyonunu oluşturduğu söylenir. Bu anlatıya göre kadınların kâbuslarına şeytan girerek onları zorla alıkoyar; erkeklerin kâbuslarına ise kısrak [*mare*] veya çirkin bir cadı [*hag*] musallat olur.

Tablonun görünen kısmı korku filminin sahnesinden alıntı gibidir. Ancak bu sahnenin arka planında Füssli'nin talihsiz aşk ilişkisinin yattığı iddia edilir. Füssli, genç bir kadın olan Anna Landolt'a âşık olmuştur. Fakat Anna, başka biriyle evlenir. Evlenmeden önce Füssli'nin bir arkadaşına yazdığı mektupta Anna ile ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

¹³² A.g.m., 77.

¹³³ A.g.m., içinde “Exhibition”, *St. James Chronicle*, 2-4 Mayıs 1780, 4.

“Dün gece onunla birlikte yataktaydım -yatak örtüm darmadağın olmuş- sıkıca ellerimle kendime kenetledim onu - bedenini ve ruhunu kendiminkine kattım- ruhunu kendi ruhuma nefesime ve gücüme akıttım. Şimdi ona kim dokunursa zina işlemiş sayılacak! O benim ve ben onunum. Onun olacağım...”¹³⁴

Yatakta uzanan kadın Anna Landolt’un bir yansıması gibidir. Kadının üzerindeki iblis ise Füssli’nin kendisini veya kadının düğün gecesinde onunla ilişkiye giren yabancıyı temsil etmektedir. Resmi tanımlanamaz kılan öğelerden biri de bu paradokstur. Anımsatma vardır ama ne olduğu belli değildir. İblis, sahnenin merkezinde, kadının göğüslerinin üzerine oturmuş, seyirciye bakmaktadır. Bu bakış, resimdeki kâbus gören kadın olsa da aslında rüyayı ve asıl imgelemi yaratanın iblis olduğunu düşündürür. Yukarıda yer verdiğimiz olumlu rüyasında onunla evlenmeye karar verilmiş, adeta sahiplenilmiştir. Fakat Anna’nın evlenmesi travmatik olarak rüyayı tersine çevirir. O uzaktadır, yaklaşılamamıştır, sahiplenilemeyecektir. Bunun yerine uzak ulaşılamayan kadın yüce boyuta taşınmış ona yaklaşma ancak gerçekdışı boyutta mümkün olmuştur. Kadın figürünün üç hal içinde olduğu söylenebilir. Uyuyor izlenimi olmasına rağmen yatakta cansız bir kadın vücudu olduğuna sonucuna varırız. Ancak ayak parmaklarının gerginliğine kadar detaylı incelendiğinde orgazm halinde olduğunu düşünebiliriz. Bir noktaya varamayan akli oradan oraya sürükleyen bir durum söz konusudur. Perdenin arkasından başını uzatan atın ve bize bakan şeytani yaratığın bir şeylerin gizlendiğini hissettirdiği gibi... Freudyen yorumlarda tablo hakkında Füssli’nin yüceltilmiş cinsel içgüdülerinin temsiline dikkat çekilmektedir. Kendi arzusunun tamamlanamaması ve kendisi yerine bir başkasının Anna ile ilişkiye girdiği hissindeki hoşnutsuzluk *yüceltimin* gotik sahnesini ortaya çıkarmıştır. Ulaşılamayan kadına olan arzu, ölüm-ötesinin yaratıkları tarafından ele geçirilmiştir. Ve Füssli’nin arzusu ifşa olmuştur. Bu arzunun kaynağında cinsellik yatıyorsa eğer yücenin karakteristiğindeki karanlık, dehşet, belirsizlik, güzellik karşıtlığının burada cinselliğin vahşi boyutunu gösterdiğini düşünebiliriz. Çünkü sahnede bir fantezi yoktur. Maskeler kalkmıştır. Addison ve Burnet’in yüce teorisiyle birlikte yorumlarsak kadın ideal konumdadır. Yaratık ise ona ulaşılmazlığın verdiği sınırsız duygunun

¹³⁴ A.g.m, 60.

dehşetengiz tasviridir. Yaratığın kendisi yüce değildir. Ulaşılmayan ideal dünyanın kadın figürü ile ilişik olduğu için yüce his yaratır.

Piranesi ve Füssli örnekleri, içerik ve üslup olarak saf dehşetengiz duyguların dışavurumunu ifade etmektedir. Burke'ün tıpkı doğal yücesinde olduğu gibi, dehşet duygusu karşısında doğal bir duygulanım yaşarız. Doğadaki karanlık bir ormanda yalnız olma fikri dehşetengiz geliyorsa, Piranesi'de bu ormanın yerini merdivenler almıştır. Gerçekte görmediğimiz yaratıkların zihnimize beslediğimiz tahayyülü dehşetengiz ise, Füssli'de bu bizzat nesneye dönüşmüştür.

4.3. Doğa ve Romantik Yüce

XVIII. yüzyılda yüksek sınıfın veya destekçi bulan daha mütevazı kesimlerin büyük turun [*grand tour*] bir parçası olan Kuzey Amerika, Avrupa, İngiltere seyahatlerinde karşılaştıkları üstün doğa manzaraları, yüce doğa [*natural sublime*] düşüncesi ekseninde manzara resminin gelişmesine katkıda bulundu.¹³⁵ Doğanın vahşiliğini, tanrısallığını, yıkıcılığını ağırbaşlılığını sunan bu tür resimler ideal ile gerçek arasındaki paradoksu doğa unsurları aracılığıyla vermek düşüncesindeydi. Sanatçı bu tür resimlerde istediği yüce duyguyu ifade edebilmek için, merak mekanizmasını çalıştırmak istemekteydi. Bu sebeple yüce manzara resimlerinde insanoğlunun o güne kadar nadir gördüğü ya da hiç görmediği, ulaşılamaz veya ulaşılması güç mekânlar seçilmiştir. Özellikle Alpler ve Alplerdeki St. Gottard Geçidi, Staffa'daki Fingal Mağarası, Niagara Şelaleleri, Büyük Kanyon, Yosemite, Hudson Nehri; And gibi daha uzak yerler bu tür manzara resimleri için önemli bir kaynak olmuştur. Fakat yüce etki yaratan manzara resimlerinde yalnızca uzak yerlerin resmedilmesiyle karşılaşmayız: Bu tür uçsuz bucaksız manzaralar, yanardağ patlaması, güçlü bir fırtına, yangın, karanlık bulutlar ile dehşet sahnesine dönüşür. Doğa bir anlamda ağırbaşlı, öfkeli bir dile sahip olur. Bu dil, ideali hedefleyen ama en

¹³⁵ Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy, Aesthetic, Ethics, Nature*, University of Edinburgh, 2013, 100

üst gerçeklikle ifade bulan bir söylemi temsil eder. Güzel ile tanımlanamaz, ancak güzelden de bağımsız olamaz. Nitekim Longinus, Reynolds ve Schiller düşüncesinde açıkça gördüğümüz üzere sanatçı yeteneğini geliştirmeli yani güzel formu öğrenmeli ve yüce etki için bunun üzerine çıkmalıdır. Böylelikle kullanılan mekânın ulaşamaz veya uzak olmasında ihtiyaç duyulan merak ve çarpıcılık, renk ve nesnelerin ifadesinde yani biçimde de hissedilmiştir. Romantik manzara resimleri, Kantçı düşünüşteki dinamik yüceye bir gönderme yapmaktadır. Romantik ressam, kimi zaman devasa boyutlarda da yaptığı tablolarında üstün manzara görüntülerine yer vererek insan aklının doğaya dair bütünü kavrama yetisini zorlayan bir imaj sunmaktadır.

Bu türden manzara resimlerini, Salvator Rosa, Joseph Wright (1734-1797), Caspar David Friedrich (1774-1840), John Martin (1789-1854), William Turner (1775-1851), Thomas Cole (1801-1848), Frederic Edwin Church (1826-1900), Alfred Bierstadt (1830-1902) gibi Avrupalı ve Amerikalı ressamlardan takip edebiliriz. Salvator Rosa'nın, manzara ağırlıklı resimlerinde doğanın dehşeti dikkat çekicidir. Dağ Manzarasında Bir Avcı ile Savaşçılar [*Rocky Landscape with a Huntsman and Warriors*] (Resim 15) adlı resmi, romantik çağın çok öncesinde olmasına rağmen romantik yüce içeriğine sahip öğeler taşıdığını söyleyebiliriz. Karanlığın hâkim olduğu bir vakitte, ay ışığı ile parlayan sivri kayalıklar, kayalıklardan oluşan uçurumun dibinde küçük boyutta insan figürleri vardır. Manzaranın dehşetini, kökleri yukarıya uzanmış ağaçlar desteklemektedir. Joseph Wright'ın 1776 tarihli Püskürten Vezüv [*Vesuvius in Eruption, with a View over the Islands in the Bay of Naples*] (Resim 16) adlı eserinde püsküren yanardağın lavları tabloyu sarmıştır. Kızıl rengin parlaklığı ile yeryüzünün karanlığının yarattığı kontrastta figürler zar zor seçilmektedir. Milton'da gördüğümüz gibi evrenin oluşumunu ve dinamizmini anımsatan temsiller söz konusudur. Yüce, burada güç, tehlike, doğa karışımıyla doğan bir duyguya hitap etmektedir. Bu duygu güzel değildir ama onun ötesini andıran ideali temsil etmektedir. Bu duygu ekseninde romantik sanatçılar, kutsal kitaplarda anlatılan olağanüstü doğa olaylarından da istifade etmişlerdir. John Martin'in 1853 yılına tarihlenen Büyük Günün Gazabı [*The Great Day of His Wrath*] (Resim 17) adlı resminde dağlar kentin üzerine doğru devrilirken, lavlar cehennemi görüntüyü desteklemektedir. Yıldırımlar

birbiri üzerine inmekte insanlar ise yığınlar halinde koşturmaktadır. Bu görüntüler tanrısal dehşet, korku söyleminin estetik temsilidir. İyiyeye dair hiçbir şey yoktur. Burke'ün yücenin kökeninde aradığı tüm unsurlar bu resimde vardır. Romantik ressam, bu tür manzaraları yaparken ve doğa gibi üstün etki yaratan olguyu kopya ederken, aynı zamanda doğanın insanoğluna bakışını üstlenmektedir. Doğanın baskıcı, öfkeli, ortalığı kasıp kavuran özelliklerinin arka planında ise ressamın aydınlanma çağının modern zamanlarına karşı taşıdığı tepki yatmaktadır. John Martin'in Büyük Günün Gazabı'nı resmederken Babil'in düşüşünden esinlendiği söylenmektedir. Babil'in yükselişi ve ardından düşüşü anlatısı Martin'e XIX. yüzyılda Londra'da yükselişe geçen endüstrileşmeye karşı romantik tepki için ilham kaynağı olmuştur.¹³⁶ Dehşetin manzaralarını sunan apokaliptik kompozisyonlarıyla birlikte doğa manzaraları soyuta varan üslupta dinamik resmedilmiştir. Yine Martin'in, Lord Byron'un *Manfred* şiirindeki bir sahneden alıntıladığı, *Manfred Jungfrau Dağında* [*Manfred on the Jungfrau*] (Resim 18) isimli eserindeki doğanın dinamizmi apokaliptik resimlere göre sessiz ama form açısından dinamik bir coşku içermektedir. Jungfrau, İsviçre Alplerinin bir dağıdır. Manfred isimli karakter dağın doruğundan, manzarayı seyretmektedir. Manzara ile figür arasında ilişki romantik yüce izlenimin kaynağını oluşturur. Fırtına gibi resmedilmiş dağlar, uçurumun dibindeki figürün önünde sanki sürekli baş döndürücü şekilde hareket halindedir. Kompozisyondaki hiçbir şey figür kadar durağan değildir. Doğanın ihtişamı, onu seyreden figürün boyutuyla zıtlık içindedir. Doğanın figürü yutmak üzere olduğu hissedilir. Burnet'in ifadesine tekrar değinecek olursak: "Bu muazzam şeyler (dağlar); yıldızların bulunduğu sınırsızlığı barındıran gök kubbenin içbükeyinin kenarında seyredilmek için bir haz yaratırlar."¹³⁷ Dağlar, doğanın sınırsızlığına doğru adım atmamıza vesile olan merdiven işlevini görürler. Bu merdiven ideal yüceye gitse de talihsiz şekilde basamakları hiç bitmez. Öyle ki coğrafyanın yaratabildiği bu duygu aynı zamanda üzerinde bulunan kültürü de yönlendirmiştir. Antik Mısır'daki Nil Nehri'nin "Tanrı gibi" işlev görmesi ve ona bağlı olarak sağlanan besinin uygarlığın yükselişi ve

¹³⁶ Frances Carey, *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, 264. alıntılanan yer: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Day_of_His_Wrath#cite_note-Carey1-4 tarih: 14.12.2016 saat:22.07

¹³⁷ Bkz. Sayfa 14.

çöküşünü yönlendirmesi örnek olarak gösterilebilir. İsviçre'deki Alpler de XVII. ve XVIII. yüzyılda kendi bölgesine buna benzer bir yönlendirme yapmıştır. Alpler, yüce duygusunu diri tutan bir işleve sahiptir. Frances Reynolds'un "Tanrının büyüklüğü Alpler gibidir."¹³⁸ İfadesinde mana bulan bu etki, sanatta fazlasıyla işlenmiştir. Philip James De Louthembourg'un (1740-1812) 1803 tarihli *Alplerde Bir Çığ Olayı* [*An Avalanche in the Alps*] (Resim 19) Alplerin yüce tasvirine bir örnektir. Resimde çığ olayının yaşandığı an tasvir edilmiştir. Yaşanılan anın dehşetini oradaki kaçışan figürlerin yüzlerinden okunabilmektedir. Sadece küçük figürler de değil, tıpkı XVIII. yüzyıl teorisyenlerinin pasajlarında ifade bulduğu gibi birbiri üstüne yükselmiş sivri kayalıklar korkutucu durumu desteklemektedir. Turner'ın Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusunun Alpleri Geçışı [*Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*] (Resim 20) resminde de tanık olduğumuz gibi Alpler yıkıcı rolünü göstermektedir ve gösterdiği yalnızca bir tasvirdir. Bu resimlere baktığımızda hissedebildiklerimiz korku, hayranlık, imkânsızlıktır. Turner, doğa kaynaklı romantik yücenin temsili konusunda önemli bir isimdir. Onun soyuta varan doğa manzaralarındaki yüce, biçim ve içerik birliğinde ifade bulmuştur. Genellikle yüceyi büyük tuvaler üzerinde çalışarak boyut anlamında da etkileyicidirler. Kompozisyonlarında doğa unsurları baskındır. Kimi eserlerinde doğa unsurlarını, nesnelere figürleri birbirinden ayırmak imkânsızdır. 1840 tarihli Köle Gemisi [*Slave Ship*] (Resim 21) adlı eserinde deniz fırtınadan batmakta olan gemi ve denize dağılmış kölelerinin boğuşmalarını görürüz. Burke düşünüşünde olduğu gibi yücede olduğu gibi dehşet manzarası gözler önüne serilmiştir. Figürler fırtınayla çalkalanan denizin içerisinde zor seçilir. Gemi dalgaların ve gökyüzünün birleştiği noktada doğa tarafından yutulmak üzere görünmektedir. Gökyüzü ve deniz birleşmiş izlenimi vardır. Bu kargaşada yaşanan olaylar üzerine tek tek eğilmektense duygunun kendisi ifade edilmeye çalışılmıştır. Yüce bu duyguya fazlasıyla eşlik etmektedir.

Romantik ressamların doğa manzaralarındaki yüce, Kantçı anlamda izleyicinin imgelem yetisine bir davetiyedir. Özellikle Caspar David Friedrich'in kompozisyonlarındaki merkezi nesnelere, izleyicinin bakışını odak aldığı

¹³⁸ Bkz. (8), MONK, 46.

söyleyebiliriz. Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin [*Der Wanderer über dem Nebelmeer*] (Resim 22) adlı resmin merkezinde, sivri kayalığın üzerinde dikilmiş bulutları seyreden bir figür vardır. Buradaki figür uzakta sislerin arasında zorla beliren sivri taş tepelere, aralarından sıyrılmış çam ağaçlarına, en uzaktaki doruklara doğru bir seyir halindedir. Bu figürün kendinden emin şekilde duruşu, doğa ile eşit konumda olan Kantçı özneyi akla getirmektedir. Doğanın sonsuzluğuyla bilinçliliğinin sınırlarına erişen öznenin önünde doğa serilmiştir. Tümüyle algılanamayan doğa sivri kayaları, uzaktaki dağ doruklarıyla kendini yüce olarak görünür kılmaktadır. Bu manzara öznenin idealinin manzarasıdır. Orada bir yerlerde bir şey vardır. Bir kurtuluş neden olmasın? Ya da geçmişe ait bizden saf bir şey... Yüce romantik manzaralarda ne olduğunun öneminden ziyade onun nerede olduğu önemlidir. O da tehlikenin içindedir. Yani doğanın içinde... Bir gotik romanda şatonun hayaletli dehlizlerinin sonunda bir kurtuluş var ise doğanın bir yerlerinde bir kurtuluş olduğu kesindir. Doğanın figürdeki anlamı, figürün doğaya bakışı, özgürlüğü serbest bırakabilir. O yüzden figürün izleyiciye arkası dönük oluşuyla romantik sanatçının belki de filozofun, evrensel mesaj verdiği söylenebilir: “oraya bakın! Benim baktığım gibi...”

4.3.1. Amerikan Yüce

Avrupa’yı etkisine altına alan Romantizm, XIX. yüzyılın başlarından itibaren Amerika’da da etkisini göstermeye başladı. Öyle ki Amerika’da romantizm etkisinde resim üreten sanatçıların çoğu, J.M.W Turner ve John Constable (1776-1837) liderliğindeki romantik rüzgârın estiği topraklarda doğmuş, Avrupa’yı görmüş sanatçılardı. Bu sebeple Avrupa’daki XVIII. yüzyıl İngiltere’inde gelişme gösteren yüce ve pitoresk teorilerine yabancı değillerdi. Amerikalılar, bu teorileri, kendi coğrafyalarını temel alarak yorumlamış, bağımsızlık sonrası gelişen ulusal gereksinimlerine ve arzularına paralel olarak kendilerine has manzara dili oluşturmuşlardır. Kronolojik olarak manzara resmi Amerikan sanatında 1820-1880 tarihleri arasında doruk noktasını yaşamıştır. Yüce, manzara resminin bu altın dönemi boyunca, farklı şekillerde manzara resmi içerisinde temsil edilmiştir. Sanatçıların

çoğunun manzara konusunu New York'taki Hudson Nehri'nden almış, hatta Hudson Nehri Okulu altında resimler üretmişlerdir. Ancak manzara alanı yalnızca bu nehir ile sınırlı değildir: Etkilenilen alanlar New England'dan Washington'a, Niagara Şelalesinden, Güney Amerika'daki And Dağları'na kadar uzanır.

Yücenin Amerika'da gelişmesinde etken olan unsurlara baktığımızda yeni dünyanın evcilleştirilmemiş doğası bu unsurlarında başında gelmektedir. Doğanın üstün görüntüsü yüce olarak tecrübe edilmiştir. Keşfedilmeye hazır, bilinmeyen ve bu sebeple dehşet bir his yaratan manzaradır söz konusu olan... Amerika'daki doğa kendiliğinden yüce bir tecrübeyi zorlasa da, bu hissin gelişmesi için romantik harekete ihtiyaç vardı. Bunu zorlayan etmenlerden biri de Amerika'da kentleşme ve endüstrileşme ile birlikte doğayı ehliştiren çabaların artmasıdır. Yücenin, Amerika'da hızla gelişmesinde, ulus olma sürecinin de etkisi vardır. Bu anlamda Amerikan doğasında yüce, ulusalcılık ve vatanseverlik gibi kavramlara da çağrışım yapmaktadır. Amerikan doğası, Amerika'nın büyüklüğü, kültürel ve ekonomik potansiyelinin bir simgesi olarak algılanıyordu. Bu algının oluşması ve gelişmesinde en önemli etmenlerden biri, Amerika'nın Tanrı'nın ülkesi olarak görülmesiydi. Bu kutsallık algısı, manzara resimlerinin yüceliğine büyük katkı sağlamıştı.

XIX. yüzyılın erken dönemlerinden itibaren Amerikan manzara resminin, uygarlaşmanın sembolü olan ve gittikçe doğaya hâkimiyeti temsil eden endüstrileşmeye karşı el değmemiş doğayı savunan konumda olduğunu söyleyebiliriz. Amerikalı ressamlardan Thomas Cole'ün söylediklerine bakılırsa, Avrupa bu anlamda ders çıkarılması gereken bir coğrafyayı temsil ediyordu:

“Uygar Avrupa manzarasının primitif özellikleri çoktan yok edildi veya dönüştürüldü. Ve bu bayındır konuma, bizim batı dünyamız hızla yaklaşmaktadır. Fakat doğa halen baskındır. Ve bayındırlığın artması dolayısıyla bakir doğanın yüceliğinin uzaklaşmasından pişman olanlar var. Doğanın hiç elini kaldırmadan sunduğu ıssız manzaralar, insan elinin dokunduğu manzaraya nazaran daha derinden bir duygu ile insan zihnini etkilemektedir. Onlar, Yaratıcı Tanrı'nın gayretsiz

çalışmalarıdır. Ve aklı, şeylerin sonsuzluğuna dair düşünceyle doldururlar.”¹³⁹

Amerikalı düşünür Emerson (1803-1882) ve Amerikalı çağdaşlarının geliştirdiği, transandantalizm, doğanın yüceltilmesinde önemli rol oynamıştır. Bu fikre göre genel anlamda Doğa ve Tanrı aynı şeydir. Doğa Tanrısız yapamaz, Tanrı ise Doğa olmadan görünür olamaz. Adem’in cennetten kovulmadan önce yaşadığı cennetin ideasını taşır. Doğa dünyanın bahçesidir ve doğanın tanrısal boyutu primitif, el değmemişlikle ilişkilidir.¹⁴⁰ Bunlarla birlikte doğanın iki farklı konsepti olduğu düşünülmüştür: Bunlardan birincisi saflığa işaret eden vahşi doğadır diğeri insanoğlunun kültürel yolculuğunu temsil eden zirai doğa. Buna göre, Amerikan manzara sanatının yüce eserlerinin arka planında doğanın yabaniliğini ön plana çıkaran teolojik çıkarımların etkisini görmek mümkündür. Cole’ün 1842 yılına tarihlenen Yaşam Yolculuğu [*Voyage of Life*] adlı resim serisinde olduğu gibi, doğanın bakirliği, yüce manzara içerisinde vurgulanan önemli unsurlardan biridir. Dört eserden oluşan seride, insanın “çocukluk” (Resim 23), “gençlik” (Resim 24), “yetişkinlik” (Resim 25) ve “yaşlılık” (Resim 26) konuları ele alınır. Serinin tüm eserlerinde ruhani varlık olarak melek, dünyevi varlık olarak insandan oluşan iki yaratık vardır. Bu ikiliye doğa eşlik etmektedir. İnsanın yaşam serüveni, dominant ve saf görünümündeki doğanın dili ile açıklık kazanır. Yaşamın evrelerini anlatan yegâne unsur doğadır. Örneğin gençlik evresinde doğanın devasa ağaçlarının canlı ifadesinin ve uzaklarda görülen hayaletimsi sarayın, önünde sivri kayalıklardan oluşan dağın, gençliğin enerjisi, hayallerini yansıttığını söyleyebiliriz. Hayat, bakir doğada olduğu gibi kendi halinde süregitmektedir.

Doğanın panoraması, hayat serüvenimizin bir yansıması olarak düşünülmüş. Amerika’nın transandantalizm etkili yüce manzaraları, Edmund Burke’ün Yüce

¹³⁹ John MCCOUBREY (ed.) **American Art, 1700–1960**, 102, içinde, Thomas COLE, **Essay on American Scenery**. Alıntılanan yer: John McCoubrey, ed., **American Art, 1700–1960**, 102.

¹⁴⁰Barbara Novak, buradaki düşünceleri, Perry Miller’ın **Errand into the Wilderness**, Henry Nash Smith’in **Virgin Land**, R. W. B. Lewis’in **The American Adam**, eserlerini referans göstererek 3 maddede açıklamıştır. Amerika doğasının mitleri olarak ifade ettiği tanımlamalarına dördüncüsünü kendisi eklemiştir: “Amerika, binlerce yıldır süre giden Cennete katılmak için hazırdır.” Bkz. Barbara NOVAK, **Nature and Culture American Landscape and Painting 1825–1875**, 4.

teorisinden farklı olarak sükûnet ve dinginlik hissi vermektedir. Thomas Cole'un yüce üzerine bir düşüncesi bu konuya açıklık getirmektedir: "Nadiren hissettiğim yüce bir hisse boğulmuştum. Her şeyden önce kayalar, ağaçlar ve su, sükûnetle ruhu bastırды ve doğanın sessiz enerjisi coşkulu ruhu en derine çekti."¹⁴¹ Bu tanım Hudson River Okulu'nun 1850 – 1860 tarihleri arasındaki örneklerinde rastlanmaktadır.

Cole'ün 1835 – 1836 yıllarında Avrupa ve İngiltere turu sırasında yaptığı İmparatorluk Yolu [*The Course of Empire*] serisi imparatorluğun veya kültürün gelişmesini konu alır. Seride primitif yaşam tarzının resmedildiği Yabani Evre [*Savage State*] (Resim 27) klasik huzurlu yaşamı sahneleyen Pastoral veya Kırsal Manzara [*The Pastoral or Arcadian State*] (Resim 28) takip eder. Serinin üçüncü resmi (Resim 29) ise İmparatorluğun zirve noktasını manzara üslubuyla ifade eder. Serinin son parçasını oluşturan Felaket [*Destruction*] (Resim 30), imparatorluğun felaket ile yıkılmakta olan sürecini resmeder. Özellikle son iki resimden anlaşıldığı üzere Roma şehrinin yükselişi ve çöküşünden esinlenilmiştir. İngiltere romantizminin dertlerinden biri olduğu gibi Cole'un bu resminde, Londra kentinin endüstrileşmesine saklı bir gönderme yaptığı düşünülmektedir.¹⁴² Dönemin Avrupa sanat çevresinde Kraliyet Akademisi Başkanı Reynolds'un fikirlerinin etkisini sürmektedir. Reynolds'a göre, resmin en yüce kategorisi tarih resmiydi. Tarih resmine göre, manzara, portre ve gündelik yaşam resim türleri ikinci planda kalıyordu. Cole, söz konusu serisiyle tarih resmini, manzara ile birleştirmişti.

Amerika'nın Batı coğrafyası, yüce için muazzam bir kaynaktı. Mississippi Nehri batısı, Rocky Dağları ve Pasifik Kıyıları, XIX. yüzyılın başlarında neredeyse tam keşfedilmemiş bölgelerdi. 1805'te Lewis ve Clark keşifleriyle birlikte Amerika bölgeleri aşama aşama belirlenmeye başladı. Aynı zamanda sözünü ettiğimiz bu keşifler batının gizemli dünyasının sunumuna olanak sağladı. Batı coğrafyası devasa ve baskın formlara sahip bir bölge olmasından dolayı, yücenin bir mucizesi gibiydi.

¹⁴¹ Roger HULL, **American Sublime, Landscape Painting in the United States, 1820-1880** <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/american-sublime-landscape-painting-united-states-1820-1880> tarih: 22.12.2016 saat:18:56.

¹⁴² A.g.y.

Albert Bierstadt (1830-1902), Thomas Moran (1837-1926), Thomas Hill (1829-1908) ve William Keth (1838-1911) gibi Batı coğrafyasına ilgi duyan ressamların oluşturduğu Rocky Mountain Okulu ressamları, batının devasa doğa harikalarını, yüce üslupla resmettiler. Moran'ın Büyük Kanyon, Colorado Nehri, Superior Gölü resimlerinin yüce öğelerini, uçsuz bucaksız kayalıklar, azgın sular, buhar ve toprağın tozunun birbirine girmesiyle oluşan dumanlar ve figüre yer verilmeyen tekinsiz manzaralar oluşturuyordu. Bierstadt'ın Rocky Dağlarında Fırtına [*Storm in the Rocky Mountains*] (Resim 31) eserinde sivri kayalıkların oluşturduğu dağların uzağında yaklaşmakta olan fırtına resimdeki yücenin temel öğesidir. Bunu ışık ve gölge karşıtlığı, dağlar ve panoramik görüntüyle elde edilen sınırsızlık desteklemektedir. Amerikalı manzara ressamlarının çoğu yüce temalı resimler üretseler de yücenin Joseph Wright, Turner, Füssli manzaralarında olduğu gibi dehşet manzaralarından uzak olduğunu görebiliriz. Amerikan Yücesi, doğanın azametine odaklanmıştır.

1860'lardan itibaren Amerikan manzara resmine, endüstriyel gelişmelerin izleri görünmeye başlar. Jasper Cropsey'in (1823-1900), 1848 yılında Pennsylvania'da inşa edilen Starrucca Viyadüğü'nü (Resim 32) resmettiği 1865 tarihli tablosu konu hakkında iyi bir örnektir. Eserde yenilik olarak eşsiz dağ manzarasının eteklerinden gerçekte ortalama 300 metre uzunluğa, 30 metre yüksekliğe sahip viyadük geçmektedir. Bu yapı, Amerika'nın hızlı gelişmesini simgeleyen mühendislik harikalarından biridir. Böyle önemli bir mimarının yüce manzara resmine dâhil oluşu, Cropsey'nin, endüstriyalizm ile yüce arasında ilişki kurduğunu göstermektedir. Doğanın gücü ile insan eli birlikte olabilir mesajı algılanmaktadır. Endüstriyalizmin ilerlemesi, bakir doğanın gücünden ayrı bir etkileyici güç alanı yaratmıştı. İnsan elinin bir ürünü olan makine bu yeni gücün simgesi olarak görünüyordu. Bu durum tabii sanatı da etkisi altına almıştı. İnsan elinin ideal gücü olarak endüstriyel yüce sanatta kendini göstermeye başladı.

4.4. Romantik Yücenin Düşüşü

Turner'ın 1844 tarihli Yağmur, Buhar ve Hız [*Rain, Steam and Speed*] (Resim 33) adlı resmi, dönemdeki dönüşümüne ışık tutar niteliktedir. Bu tabloda endüstri devriminin bir getirisi olan lokomotif yer almaktadır. Lokomotif, Turner'ın bilindik dinamik manzarası içerisinde ilerlemektedir. Trenin buharı doğa ile tamamen bütünleşmiştir. Ortada seçilebilir olan tek şey lokomotifin karanlık silueti ve yoldur. Doğanın içerisinde insan elinin bir ürününün ön planda merkezde resmedilmesi yüce olarak tek başına olan bakir doğanın artık tek başına olmadığı izlenimi yaratmaktadır. Bu durum dönemin eleştirmenlerince tuhaf karşılanmıştır. Örneğin, Ruskin, Turner'ın bu resminin “Fazlasıyla çirkin bir konu ile neler yapabildiğini göstermek” amacını taşıdığını belirterek, bu eylemi kazanç uğruna doğanın aşağılanarak yüceyi manipüle etmek olarak yorumlamıştır.¹⁴³

Söz konusu tarihlerde iki algının çekişmesinden ziyade bir yüce krizi yaşadığı aşikârdır. Doğanın üstünlüğüne dair söylem etkisini yitirmeye başlamış, yerini yeni algılar geliştirmiştir. Doğanın yüceleştirilmesi, endüstri çağı toplumunda yapay bir izlenim yaratmaya başlamıştır. Nihayetinde XIX. yüzyılın ortalarından itibaren doğa gezileri yapan turistlerin günlükleri, yücenin bıraktığı hissin tam karşıtı cümlelerle dolmaya başlamıştı. Romantikler doğadaki yolculuklarında algılarını onun sunduğu heyecana bırakırken ve bunun için en fazla konaklayabilecekleri yer bir han iken, dönüşen yeni algıyla doğa yolculuklarında rahat konaklama yapma gibi yeni sorunlar edinilmeye başlamıştı.¹⁴⁴ Yüzyılın ortalarına doğru turistik seyahatler hala üst orta sınıf ve profesyonel gezginler tarafından yapılıyordu. 1860'larda Thomas Cook'un Alplere ilk kez çalışmayan, esnaf kesime ve ilginç bir şekilde özellikle içki içmeyen kesime tur düzenlemesi dönemin yeniliklerinden biriydi. Cook bu sayede pazarını genişletmiş ve 1863 yılında İsviçre Alpleri turuna beş yüzden fazla kişiyi kaydetmişti.¹⁴⁵ Romantik yüceleştirmenin varlığı, kitlesel turist akınlarıyla Avrupa'dan uzaklaşmaya başladı. Artık romantik tecrübenin yerini alan başka şey vardı. Söz konusu dönemin ünlü dağcılarında John Norman Collie'nin not ettiği gibi:

¹⁴³ Alison SMİTH, *The Sublime in Crisis: Landscape Painting after Turner* içinde *The Works of Ruskin in Cook and Wedderburn*, 601.

¹⁴⁴ Ann C. COLLEY, *Victorians in the Mountains Sinking the Sublime*, Ashgate, 20.

¹⁴⁵ A.g.k., 23.

“Yemek masasında dağların ressamı Claude ve Turner’ın fazileti hakkında konuştuğunuz ve Ruskin’in Alpler hakkındaki en iyi pasajlarından bazılarını alıntıladığımızda yanınızdaki kişi sizin müthiş sıkıcı veya belki de aşırı derecede zeki olduğunuzu düşünecektir. Ancak karşınızda oturan partnerinizin Bay Jones’un, Bayan Robinson’a öğleden sonra nasıl evlilik teklifi yaptığını anlatmaya başlaması ilginizi daha fazla çekecektir.”¹⁴⁶ Bu dönemde endüstrinin gelişmesi, insan elinin doğa ile mücadele etmeye başlaması gibi etkilerin dışında özellikle Viktorya döneminde eğlencenin yaygınlaşması, doğaya yönelik uhrevi tecrübeyi arka plana itmiş doğa yukarıda ifade ettiğimiz gibi satirik söylemlerin aracı olmaya başlamıştır.

Alplere seyahat eden profesyoneller bile tepelerin üstünlüğünden etkilenmemeye çalışıyor ve tüm gücünü yalnızca dağ yollarının zorlu yollarını aşmak için kullanıyorlardı. Doğanın baskın dinamizmin, fiziksel ve mental direnci azalttığına dair bir fikirdi bu... John Tyndall 1858 yılında Monte Rosa tepesine tırmandığında izlenimi şu şekildeydi: “Konumumu düşündüm: Bir insanın ilk defa yalnız başına kaldığı çalgın bir tepeydi. (...) Tuhaf hisler yaşadığımı söyleyebilirim. Fakat hızlıca gücümü azaltan tüm düşünceleri bastırmaya yeltendim.”¹⁴⁷

Yeniden resim sanatına dönecek olursak, XIX. yüzyılın ortalarında bir grup İngiliz sanatçının temsil ettiği Ön Raffaoloculuk akımı, Kraliyet Akademisi’nin Raffaello ve Michalengelo’yu başarılı gösteren öğretilerine karşı bilinçli başlatılan bir hareketti. Ön Raffaolocular, Akademinin maniyerizmi savunan yaklaşımına karşı durmuşlar, maniyerist öncesi XIV. yüzyıl resmini kendilerine örnek almışlardır. John Ruskin’in düşüncelerinde esinlenen akım, doğaya yönelimi savunmuş ve son derece gerçekçi ifadelerle sahip figürleri natüralist bir yaklaşımla sunmuşlardır. Ancak romantizmin dinamik devasa manzaralarının etkisinden kaçınılmıştır. Bu sebeple doğanın üstün görsel unsurlarının kasıtlı olarak reddedildiği söylenebilir. Söz konusu akımın sanatçıların amaçlarından biri doğa gerçeğini yansıtmaktır. Bu amaç doğrultusunda kayalar, vadiler, bitki örtüleri ve doğa olayları gerçeğe yakın resmedilmiştir. Manzaralar parlak, küçük ölçeklidir. Burke düşünüşünün ürünü

¹⁴⁶ A.g.y.

¹⁴⁷ A.g.k, 54 içinde John TYNDALL, **The Glaciers of the Alps**, 157.

belirsizlik yaratan teknikleri kullanmayan sanatçılar, doğayı olabildiğince detaylı inceleyerek, gözlemlerini apaçık bir şekilde iletme gayretindeydiler. Dolayısıyla Ön Raffaellocuların manzara ideasının temelinde deneycilik yatmaktaydı. Ve bu yaklaşım duygu çağının aydınlanma karşıtı ifadesinin tam zıt yolunu teşkil ediyordu. Ford Madox Brown'un 1852-53 yıllarına tarihlenen Bir İngiliz Sonbaharı Günü [*An English Autumn Afternoon*] (Resim 34) adlı resim, Caspar David Friedrich'in bulutları seyreden ünlü figürünün baktığı manzara ile çelişmektedir. Brown'un resminde ön planda bir çift, detaylı bir şekilde ifade edilmiş ormana doğru seyirciyi arkalarına alacak şekilde oturmuşlardı. Ormanın ötesinde içinden yolun geçtiği yeşil düz bir alan onun ötesinde ise bir kasaba rahat bir şekilde görülebiliyordu. Friedrich'in resminde ayakta duran adamın baktığı manzarada gözün hiçbir durak yeri yoktur. Brown'un manzarasının aksine sınırsızlık ve belirsizlik hâkimdir. Ön Raffaelloculara, Brown'ın ve benzerlerinin eserlerine bakıldığında değişen görsel tecrübenin resimde yeni formlar yarattığını söyleyebiliriz. Geleneksel yüceden uzaklaşmıştır. Daha doğrusu doğanın görkemli mesajı görünmez olduktan sonra yüce, yeni bir algının ulaşılamaz yönlerini ifade etmeye devam etmiştir. Ancak bizim konumuz yücenin her alanda yaptığı dönüşümler değil aksine estetik alandaki serüvenidir. Bu bölüme kadar doğa ve retorik yücenin estetik üzerindeki etkisini inceledik.

Akademik tartışmalar, romantik yüce temsil ve form hakkında çıkarımlarım şunlardır: Yüce, akademi ortamında da etkisini göstermiştir. Akademik anlayışa göre ideal güzel formunun dışına çıkan maniyerist üslup ile yücelik özdeşleşmiştir. Romantik sanat bu anlayış üzerinden eserler üretmiştir. Doğa olaylarının tasviri çizgiselliği bozmuştur. Dinamizm tam anlamıyla verilmeye çalışılmıştır. Romantik resim, tam idrak edilemeyen doğaya kavuşmak uğruna klasik resmin nesnesinin sınırlarını bozmaya cüret etmiştir. Resmindeki nesnenin ideali üzerinde odaklanmaktan çok onun etkisi üzerine yoğunlaşmıştır. Çünkü Kanttaki gibi doğanın özünde yarattığı duygu temsil edilemezdir. Ama hayal gücünün yargıladığı anlıkta doğa sınırlandırılabilir. Romantik sanatçı bu işleve sahiptir. O doğanın hırçın görüntüsünü kabiliyeti ölçüsünde gösterip aynı zamanda onu dizginlediğini kanıtlar. İzleyici ise romantik sanatçının kabiliyeti ile doğanın nesneleştirilmiş yüceliği ile kavranamayacak doğaya yaklaşmış olur. Longinus'un düşünüşünde olduğu gibi

esrime hali yaşar. Romantik resim, doğanın kavranamazlığının bir göstereni olduğundan yücedir. Aslında temsil edilemez yüceyi, kendi hayal gücünün sınırındaki nesne ile ifade ederek, sınırın ötesine geçmeyi de ertelemiş olur. Bu şekilde kendi eylemini de sürekli kılar. Coşkusu daim olur.

5. XX. VE XXI. YÜZYILDA YÜCE VE SANAT

5.1. Yücenin Çağdaş Literatürü ve İçeriği

Yüce, bilindiği üzere Longinus'ta gerçekliğin aşan güçlü anlatımlarıydı, Burke'te yüce ideası karşısında şok ile gelen bir tecrübeydi. Kant'a göre ise yüce tanımlanamaz ve temsil edilemezdi. Schiller'de yüce, coşkunluk hali olarak okunuyordu. Longinus'tan beri gelen yüceye dair düşünceler XX. asırda da devam etmiştir. Yücenin yeni yüzyılda serüveni bir gelenek oluşturan doğal yüce anlayışından farklı olarak gelişmiştir. Yüce fikri, insanın gözlemi ve fikri ile ilişkili olduğundan insanın gözlem alanında yaşadığı tecrübeler yücenin konumunu ile bağıntılıdır. XX. ve XXI. yüzyıla damgasını vuran, endüstri, teknoloji, iki dünya savaşı, uzay keşifleri, medya, globalizm ve terörizm gibi olgu ve dinamikleri yüce bağlamında düşünürsek gündelik hayatımızın bir parçası haline gelen bu tür olayların insanın imgelem dünyasını doğrudan etkilediğinden ve yücenin bu gelişmelerle çağdaş özelliğini kazandığından söz edebiliriz.

Yüce XX. yüzyılda teorisyenler ve sanatçılar üzerinden gelişme kaydeder, ancak yüceyi XX. yüzyılda güçlü bir şekilde dışa vuran ilk isim Barnett Newman (1905-1970) hem teorik hem sanat açısından yüce meselesini ele almıştır. 1948'de Yücenin Vakti Geldi [*The Sublime is Now*]¹⁴⁸ adlı manifesto içerikli yazısını yayınlamış, 1950-51 yıllarında MOMA'da *Vir Sublimis Heroicus* adlı devasa resim çalışmasını sergilemiştir. "Yücenin Vakti Geldi", Avrupalı soyut sanat çalışmalarına karşı pozisyon alan bir metin denemesidir. "Amerika'da bazılarımız, Avrupa

¹⁴⁸ İlk kez Tiger's Eye, c.1, sy. 6, Aralık 1948, s. 51-8.

kültürünün ağırlığından kurtulmuş olan bazılarımız, sanatın güzellik ve onun nerede bulunduğu sorunuyla hiçbir ilişkisinin olmadığını söyleyerek yanıt vermiş oluyor.”¹⁴⁹ Newman’ın düşüncesinde Yunan sanatından empresyonistlere sanatın geliştirdiği güzellik geleneğinin sürdürüldüğüne dair inanç vardır. Ancak güzellik ile yüce arasındaki mücadelenin doruk noktasına ulaştığı ve modern sanat adıyla bilinen Rönenansa tepki onlar için dikkat çekicidir. Rönenans sanatçıları, Yunan güzellik ideallerinin canlandırma çabasını mutlak güzellik ve Hıristiyan düşüncesiyle birlikte yürütmüşlerdir. Bunun için zarif çıplaklığı, güzel ve zengin süslemeyi tercih etmişlerdir. Michelangelo ise “İsa dramını zengin ipeklerle, süslemelerle ve güzel dokuya sahip vücut boyalarıyla hisseden güzellik kültlerini makul bir şekilde hor görebilmiştir.”¹⁵⁰ Newman’a göre Michelangelo’nun amacı, insandan bir katedral çıkarmaktı ve bunun için bir yücelik ölçütü belirlemişti. Ancak resim bu amaçtan saptı ve güzellik uğruna şehvet uyandıran resimler üretti. Newman’ın yüce sanat adına dikkat çektiği ikinci nokta empresyonistlerdir. Fakat Empresyonistler, sanatın güzellik geleneğini yıkmaya arzusunu taşısa da, reddettikleri güzellik ideasının yerine yüce mesaj için uygun bir vekil bulamamışlardır. Bu sebeple resmin plastik öğeleriyle ilgilenmeye yönelerek, değerlerin yeni bir aktarımını yapmaktan öteye gidememişlerdir.¹⁵¹ Newman bu yaklaşımı, modern sanatın Kübist, Dadaist hareketleri için de kullanmıştır. Bu tür sanat hareketlerinin yeni bir vizyon yaratmak yerine neyin gerçekten güzel olduğu sorununa takıldığını ifade etmiştir. Böylece bu modernist hareketler sanatın geleneksel güzellik problemini sürdürmekten öteye gidememiştir. Söz konusu sanat hareketlerinde yücelik öğesinin ancak kalıptan kaçma çabası olarak yorumlanabileceğini de eklemiştir.¹⁵² Sonuç olarak Newman düşüncesine göre Avrupa sanatı güzel olana karşı kör bir arzuya kapılmıştır. Yeni bir şeyler üretmenin yücede mümkün olduğu fikri savunulmuştur. Avrupa’dan uzak Amerika kıtası bunun için imkân olarak görülmüştür: “Eğer yüce denebilecek bir efsane ya da mitten yoksun bir dönemde yaşıyorsak, eğer arı ilişkilerdeki herhangi bir yüceltmeyi kabul etmeyi reddedersek, eğer soyutta yaşamayı reddedersek, nasıl bir yüce sanat yaratıyor -

¹⁴⁹ Sanat ve Kuram – Değişen Fikirler Antolojisi, içinde Barnett Newman, Yücenin Vakti Geldi, 621.

¹⁵⁰ A.g.k., 620.

¹⁵¹ A.g.k., 621.

¹⁵² A.g.y.

olabiliriz?”¹⁵³ Amerika, Avrupa'nın güzellik problemine saplanmış geleneğinden uzaklaşmak isteyen soyut ekspresyonistler için bir cephe olarak algılanmıştır. Böylece soyut sanat, doğrudan yüce içeriğe yönelmiş ve bunun için nesneden uzaklaşarak Michelangelo gibi insandan katedral yapmak yerine, duygulardan katedraller yapmaya yönelmişlerdir.¹⁵⁴

1961'de sanat tarihçi Robert Rosenblum (1927-2006), Amerika'da yüce içerikli soyut sanatı romantik gelenekle ilişkilendiren bir metin kaleme almıştır. Soyut Yüce [*The Abstract Sublime*] adını taşıyan yazıdaki argümanlarını, 1973 tarihinde yayımladığı Modern Resim ve Friedrich'ten Rothko'ya Kuzey Romantik Geleneği [*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*] isimli kitabında derlemiştir. Rosenblum'un iddiası, Newman ve kuşağının atalarını yalnızca İtalya ve Fransa'da aramamak gerektiği yönündedir. Hem bu ülkeler, Newman'ın küçümsediği güzelliğin, inceliğin anavatanıydı. Rosenblum, XIX. yüzyıl Alman manzarasından geçen duyarlılıkla Van Gogh, Klee ve Munch'un eserlerinin görünenin sınırlarını zorlayan güçlü bir sembol yakaladığını düşünür. Bunun gerisinde, sanatçıların iki yüz yıldır “seküler modern dünyada kutsallık arayışının” olduğunu ileri sürer.¹⁵⁵

Rosenblum'a göre romantik harekete haiz eserlerle soyut eserler yüce içerik açısından paydaştır. Birbirleriyle karşılaştırıldıklarında bu gerçek ortaya çıkar: İngiliz romantik ressam James Ward'ın (1769-1855) Gordole Kayalığı [*Gordale Scar*] (Resim 35) çalışması ile Amerikalı soyut ekspresyonist Clyfford Still'in (1956-1980) “1957-D, No:1” (Resim 36) çalışması arasındaki ilişkide olduğu gibi. Seyirci iki esere de yaklaştığında öncelikle devasa bir boyut ile karşılaşır. Ward'ın eseri 333 X 422 cm ölçülerindedir; Still'in eseri ise 290 X 406 cm ölçülerindedir. Ward'ın eserinde devasa kayalıkların oluşturduğu dar bir geçit vardır. Onların gölgesinde insan ve hayvanlar

¹⁵³ A.g.y.

¹⁵⁴ A.g.y.

¹⁵⁵ Nigel Llewellyn and Christine Riding (Ed.), Julian Bell, ‘Contemporary Art and the Sublime içinde’ <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>, tarih: 30 April 2017. İçinde Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, 218.

çok ufak boyutta kalmışlardır. İnsan ve insan yapımı hiçbir şey Tanrının yarattığı kayalıklar kadar azametli değildir. Still’de, Ward’ın kayalık manzarası soyut jeolojik görüntüye dönüşür. Fakat yarattığı etki aynıdır. Doğa harikası karşısında hissedilen duygu tuvalin üzerine taşınmıştır. Siyah duvarların arasındaki bölmeleri dolduran ışıklar aynı zamanda mağara sarkıtlarını andırmaktadır. Still’in soyut olarak yaptıkları her neyi andırırsa andırsın sabit olan bir şey vardır o da değişimin sürekliliğidir. Doğa izleniminden edinilen sonsuzluğun duygu ile aktarılabilen bir üretimi vardır bu eserde. Rosenblum’a göre Still’in monolitik ve saf olduğu kadar gizemli ve karmaşıktır.¹⁵⁶ Soyut ekspresyonistler bu paradoksu sıklıkla kullanmışlardır.

Rosenblum, soyut yüce düşüncesinin temellendirmesinde Friedrich, Turner ve John Martin’i, Rothko (1903-1970), Pollock (1912-1956) (Resim 40) ve Newman ile karşılaştırmıştır. Friedrich’in Deniz Kenarında Keşiş [*Monk by the Sea*] (Resim 37) Turner’ın Gece Yıldızı [*Evening Star*] (Resim 38) resimleriyle Rothko’nun Mavi Üzerine Yer Işığı [*Light Earth over Blue*] (Resim 39) çalışması arasında vizyon ve his açısından benzerlikler keşfetmiştir. Rothko’nun resmi, yüce estetiğinde olduğu gibi izleyiciyi biçimsizlik kanalıyla sonsuzluk hissine taşır. Turner ve Friedrich resimlerinde biçim yok denecek kadar azdır. Deniz ve gökyüzünün yarattığı sonsuzluk hissine odaklanılmıştır. Rengin hâkimiyeti bu duyguyu destekler. Ward’ın resminde olduğu gibi Yaratıcı Tanrı’nın sonsuz büyüklüğü ile onun yarattıklarının sonsuz küçüklüğü arasındaki kontrast bu resimlerde de hakimdir. Rothko’nun soyut dilinde ise izleyici ile manzaranın bilincin sınırlarını zorlayan sunumu arasında bir köprü kurulmaktadır. İzleyici deniz önünde bir keşiştir, denizin sonsuzluğunu hissetmektedir. Newman’ın *Vir Sublimis Heroicus* adlı eseri de soyut yücenin en önemli eserlerinden biridir. Eser karşısında izleyici, kendisini “kutuptaki tundraların boşluğunda hisseder.”¹⁵⁷ Bu korkutucu canlandırma bir dikey tarafından kahramanca kesilir. Yüce işte o andadır. Dikey hat, boşluğun zihinde yarattığı gücün ulaştığı sınırları imler. Soyut yüce, romantik yücenin yolunu takip etmiştir. Ancak soyut yüce duygunun kendisini yaşatmak istemektedir. Bu arzunun mekânı Amerika olmuştur.

¹⁵⁶ ROSENBLUM, Robert, (1691),“The Abstract Sublime”, **ARTnews**, 59, February, 10.

¹⁵⁷ A.g.m.

Fransız filozof Jean-François Lyotard (1924-1998), 1980'lerde, Barnett Newman'ın 1948 yılındaki sanatsal devriminden hareketle ona ve çağdaşlarının eserlerine dair yeni bir yorum getirmiştir. 1982 yılında Sunulamayanın Sunumu: Yüce [*Presenting the Unpresentable: The Sublime*], 1984 yılında Yüce ve Avangart [*The Sublime and Avant-garde*] adlı yazılarında Kantçı yüce kavramını postmodern teorinin merkezine yerleştirerek moda haline gelecek yeni estetik bakış üretmiştir.

1984 – 1986 yılları arasında Fransız *Poésie* dergisinde “yücenin analitiği” yazı serisi yayınlanmıştır. Yazılar 1988 yılında Jean-françois Courtine tarafından *Du Sublime* başlığı altında derlendi. Jean-Luc Nancy'nin sunuşuyla başlayan kitapta, kendisinin yazısıyla birlikte Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Courtine, gibi isimlerin metinleri bulunmaktadır. Jacques Derrida'nın 1987 yılında yayımladığı Resim Sanatında Hakikat [*The Truth in Painting*] adlı eserinde değindiği *Parergon* kavramı yüce estetik ile ilgili önemli tespitler içermektedir. Jacques Lacan'ın 1959-1960 yıllarında verdiği seminerler VII. seminer veya Psikanalizin Etiği [*L'éthique de la Psychanalyse*] ismi altında 1987 yılında kitap haline getirilmiştir. Bu seminerler, yüceltim ve sanata ilişkin önemli fikirler içermektedir. Lacancı psikanalitik düşünüş yüce tecrübenin özne açısından irdelenmesine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

1999 yılında ressam ve yazar Jeremy Gilbert-Rolfe tarafından yayınlanan Güzellik ve Çağdaş Yüce [*Beauty and Contemporary Sublime*] isimli kitap teknolojik yüce konusuna odaklanmaktadır. Yücenin literatüründe anılan önemli olaylardan biri de Londra Tate Galeri'de Edmund Burke'ün yüce üzerine eserinin 250. yıl dönümü anısına düzenlenen sempozyumdur. Yüce üzerine yayınlanan eserler ve sempozyumlar haricinde önemli sergiler de düzenlenmiştir. 1993 yılında Musée des Beaux Art'ta otuza yakın sanatçının katılımıyla “Sublime Void: On The Memory Of The Imagination” sergisi, 2004 yılında IPC Philadelphia'da “The Big Nothing” sergisi, 2007 yılında Berlin Guggenheim'da Rothko, Klein ve Turrel'in işlerinden oluşan “On the Sublime” sergisi gerçekleştirilmiştir.

Lyotard, 1982 yılında Sunulamayanın Sunumu: Yüce [*Presenting the Unpresentable: The Sublime*], 1984 yılında Yüce ve Avant-garde [*The Sublime and Avant-garde*] makalelerinde, yüce kavramının temsil bağlamında incelemesi, yüce literatürüne çağdaş bir bakış kazandırmıştır. Postmodern teoride yeniden ifade bulan yüce, literatürde postmodern yüce olarak anılmaktadır. Postmodern yüce, yüceyi kabaca aşkınlığın iması olarak görmez, duygularımızda en yüksek konumda olanın gerçekliğin yanılmasıyla başka bir şey olmadığı ile ilgilenir. Postmodern yüce, bir nesnenin ötesini işaret etme işlevinden ziyade, yüce nesneyi temsil etme imkânını aşan temsil ile ilgilenmektedir. Postmodern yüce içkindir, imkânsızlık dâhilindeki temsil ile bunu onaylar. Dolayısıyla postmodern yüce biçime bakmaksızın temsilin içinde olup bitenle ilgilenir. Gördüğümüz ve tanımladığımız her şeyin altındaki kaygan zemini ve sunulamazın negatif duygusunu taşıyan temsillere odaklanır. Gündelik yaşamın imkânsızlığın boyutuyla ilişkili olduğunu savunur. Postmodernizm, sınırsızlık ve görkemlilik karşısında mantığın ve sanatın hesap vermedeki yetersizliğini vurgulamak kaydıyla romantik hissi sürdürmektedir.¹⁵⁸ Romantizmdeki özlem ve pişmanlık duygularından yoksundur. Kendi yetersizliğini teyit eden bir yapıya sahiptir. Romantizm temsil edemediği ideayı, ilahi olan ile özdeşleştirerek bir sonun olduğunu anımsatır. Ancak postmodernizm sonuçtan öte şimdiye odaklanmıştır, temsil edilemeyen yarattığı duyguyu kaybetmemek ister.

5.2. Temsil Sorunu

Postmodern yüce fikri, felsefede görünenin ötesine işaret eden, sunulamayan kavramı [*imprésentable*] ile gündeme gelmiştir. Sunulamayan, sunumun içyapısında var olan bir şeydir. Görünmezdir ancak ortaya çıkan temsilin sebebidir. Sunulamayan ve sunum arasında bağlantı Kantçı bir yeniden okuma ile kurulmuştur. Kant, yüceyi hayal gücünün tepkisel bir eylemi olarak görmüştür. Yücenin yalnızca hayal gücünde keşfedilebilmesi öznenin onu sunulamayan alandan sunum alanına [*présentable*]

¹⁵⁸ Bkz. (30), SHAW, 115.

çektığı anlamına gelmektedir. Jean-Luc Nancy'nin ifade ettiği gibi hayal gücü bir imge sunmadır.¹⁵⁹ İmge tasarımılanabilir dünyaya aittir. Dolayısıyla sunulamayan, hayal gücünde Kantçı anlamda bir suret [*bild*] olma halini kazanmaktadır. Aynı zamanda yücenin o imgelem gücümüze uyguladığı şiddetli baskısı sunulabilir alanda katlanılabilir hale gelmektedir. Bu, sunulamaz olanın yerine bir nesne koyma anlamına gelmemekte; aksine, yalnızca hayal gücü içerisinde kazanılan bir formdan bahsedilmektedir. O yalnızca kendiliğinden form sahibi olmuş bir şekilden, resimden ibarettir. Kant'ın sözlüğünde bu hal, suret kavramına denk gelmektedir. Kantçı anlamda suret, çeşitlilikteki birlik, duygu yoğunluğunun bir formda birleşmesine tekabül eder. Nesnesiz ve öznesiz bir bütünlükten söz etmek mümkündür.¹⁶⁰ Kant bu sebeple estetik yargıyı hayal gücünün tepkisel oyunu olarak yorumlamıştır. Tepkisel sözünden anlaşılması gereken suretin herhangi bir kavrama uğramadan -olmadan- ortaya çıkmasıdır. Suret, estetik yargı içerisinde kendisini şematikleştirir. Hayal gücünün özgürce sunulabilir alanında kendisini sunar. Bu noktada temsil veya sunmak aynı işleve sahiptir. Çünkü sunulmakta olan konu zaten sunulmuş olmandır. Temsil sunulmakta olanı ifade eder.

Yüce ise hayal gücünün sınırlarını zorlayan konumdadır. O suretin ötesine işaret etse de sunumun yani hayal gücünün ötesine geçemez. Sunum sınırlamanın kendisidir. Yüce sınırsızlıkla ilişkilendirilir fakat sınırsızlık sınırlılığın dış çizgisinde başlar, burada başlayıp ve bitmekten başka bir çaresi yoktur. Yüce böylelikle başlangıcın sonsuzluğudur.¹⁶¹ Sınırsızlık sınır koymak ile mümkündür. Sınırsız olan form ile sonlanır. Dolayısıyla sınır koymak ile sonsuzluğu sunmak mümkündür. Form, sonsuzluğun bir jesti olarak algılanır.¹⁶² Yüce hayal gücünde kendini yükseltir ve form aracılığı ile kendini sınırlar. Yüce sınırı belirleyen hatta yapışık olsa da söz konusu sınırın dışı dönük tarafında olmayı sürdürecektir. Her zaman sunum ve temsil ile sınır genişleyecektir. Bu döngü sınırsız bir sınırlılığa tekabül etmektedir. Sınır, suretin ve hayal gücünün sınırıdır. Böylelikle yüce, kendi kendini sunmaktadır. Sunarken hayal

¹⁵⁹ Jean-François Courtine (ed.), **Of the Sublime: Presence in Question: essays**, Trans. Jeffrey S. Librett, içinde Jean-Luc Nancy, *Sublime Offering*, 29.

¹⁶⁰ A.g.y.

¹⁶¹ Bkz. (160), NANCY, 35.

¹⁶² A.g.y.

gücünü bastırmaktadır. Bastırma işlevi ile sunumu aynı zamanda kesintiye uğratmaktadır. Yüce hem hayal gücünü kesintiye uğratırken hem de onu sonsuz şekilde zorlar. Nancy tüm bunları küçük sonsuz patlamalara benzetir. Sınırsızlık ile suret arasındaki savaş hiçbir zaman bitmez.¹⁶³ Yüce, bir surete ve bütünlüğe tekabül etmez, ancak onu teklif eder. Teklif kavramı, Kant'ın kurban edilen anlamına gelen *aufgeopfert* kelimesine karşılık kullanılmaktadır. Nancy'e göre "kurban edilen hayal gücü, kendi sınırına getirilen hayal gücüdür."¹⁶⁴ Bu sebeple teklif, yüce sunuma tekabül eder. Teklif yerine getirildiği anda yani yüce sunum gerçekleştiği anda sunumun tüm güç ve yetkileri askıya alınır. Teklif, sunmaktan ve daha ileriye gitmekten vazgeçmek anlamına gelmektedir. Yüce bunun ötesine geçemez, her zaman sınırda kalır.

Tabi tüm bunların arkasında sunulamayan denilen bir alanı yerleştirdiğimizde sunumun ve temsilin içkin eksikliği açıkça görülebilir hale gelmektedir. Sunum, bütünün sunumu değildir. Bütünün ideası cazibe yaratmaktadır. Cazibenin yarattığı şekilde bir kapasiteye ulaşılması gerekiyorsa, bu yalnızca tekliften ve sunumdan ibarettir. Dolayısıyla ortaya çıkan her zaman eksiktir. Ve eksiğin sürekliliği için zorlayıcıdır. Bu negatif eylem yücede içkin bir sorunun varlığını gösterir. Sorun, temsilin imkânsızlığından ziyade, ortaya çıkan yüce duygunun her zaman eksik olduğunu gösterir nitelikte olmasıyla ilgilidir. Sunumun ve temsilin gerçekle ilgisinin şüpheli olduğunu göstermektedir. Buradan yola çıkarak yücenin postmodern düşünüşte gerçek ile ötesi, görünen ile görünmeyen, sınır ile sınırsızlık ile kolayca ilişkilendirildiğini söyleyebiliriz. Sunulamaz ile sunulabilir arasında anlık olarak ortaya çıkan yüce duygu, eksikliğin duygusu ise, yüce, sanat formuyla ifade edilmeye çalışıldığında, yine eksikliğin temsili olarak düşünülebilir. Form açısından bakıldığında yücenin temsil sorunu XX. yüzyılın başlarında görünür olmuştur. Çünkü sınır ve kurallar ortadan kalkmaya duygu ön plana çıkmaya başlamıştır. Lyotard'a göre sanat, XX. yüzyıla kadar temsildeki eksiği çeşitli yöntemlerle gizlemeyi başarmıştır. Deha, tam bir sanat eseri ortaya çıkarma gayretinde olmuştur. Rönesansta söz konusu

¹⁶³ Bkz. (160), NANCY, 42.

¹⁶⁴ A.g.k., 48.

eksik, neoplatonist düşüncenin temsili ile giderilmiştir. Mesenin ve kilisenin temsili söz konusudur. Bu Lyotard'a göre sanatın bir bedene sahip olduğunu gösterir. Barok bu beden sınırlarını zorlamıştır. Ancak hep sınırlar içinde kalmıştır. Romantiklerde ise gizlenen doğanın ötesiydi. Doğanın aşkın görüntüleriyle ulaşılmaz nesnenin kendisi özlem aracılığı ile gizleniyordu. Fotoğrafın icadıyla birlikte resmin kendine özgü temsil alanı kırıldı, belirli zümreye aidiyetine müdahale etmeye başladı. Bir turist fotoğrafladığı bir yeri kendine göre kimliklendirmesi buna örnektir. Fotoğrafın etkilerinden biri de hazır nesnelerin sanat alanında ön plana çıkmaya başlamasıdır. Lyotard, fotoğrafla sanata müdahale etmenin “resim nedir?” Sorusunu ortaya çıkardığını söylemektedir.¹⁶⁵ Böylece resim felsefi bir etkinlik halini alır ve bu soruyla ilgilenen sanatçı avangard diyalektiğe dâhil olur. Dolayısıyla sanatın kendi mutfağı içerisinde bir mücadele başlar. Halktan kopuk bir şekilde gelişme kaydeden resim, bu şekilde geleneksel temsil alanından da kopartılmış olur. Bu haliyle resimde temsil sorunu tüm çıplaklığı ile vurgulanmış olur. Sanat burada romantikler gibi belli bir ideal nesnenin peşinde koşmaz ancak romantiklerden esinle sunulamayanın duygusunu vermeye çalışır. Sunulamayanın sunumu ile gerçekleşen temsil bu sebeple estetiğin yüce kavramı ile ilgilidir.

5.3. Temsil Sorununun Estetik ve Teorik İçerikleri

5.3.1. Postmodern

Lyotard'ın postmodernliği, modernliğin bir parçası sayması¹⁶⁶ bu iki kavramın iç içe durumunu ima etmesinden öte, bir sürekliliğin olduğunu göstermektedir. Modernlik kabul edilebilir onaylanmış ideal formu sunarken, postmodern bu formun ötesine geçmeye çalışan konumdadır. Bu sayede sunulan şey modernliğin ileriye taşımaktadır ta ki bu sunulanın da ötesine geçilene kadar. Dolayısıyla postmodern sunulamayanı temsil etmektedir. Ve onu sunduğu anda temsilin sınırlarını ileriye

¹⁶⁵ Jean-François LYOTARD, *The Inhuman*, Trans. Geoffrey Bennington, Rachel Bowlby, 121.

¹⁶⁶ Jean-François LYOTARD, *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, 97.

taşıymış sayılmaktadır. Postmodern modernin, romantizmdeki gibi ilahi bir sonda temellenmesine de müsaade etmez. Manifesto, yeni bir manifesto ile akademik kurallar, kural karşıtı bir çıkış ile ideal etkisini yitirir. Bu böyleyken sorun dediğimiz şey bu ikisi arasında belirir. Yüce bu noktada konumlanır. Hâlihazırda sanatın temsil alanının üzerine çıkma girişiminde konumlanan bir duygu olarak görülebilir. Dolayısıyla bu girişim yüce duygu ile ortaya çıkan bir sorun ile görünür olur.

Klasik yüce içeriğinde de “kusur” mevcuttur. Zevkin yoksunluğu söz konusudur. Metotlarla amaçlanan ve sınırları çizilen “zevk” yoksun olduğunda yüce ortaya çıkar. Longinus’u hatırlamak gerekirse O, Platon’un tumpuraklı cümleler kurduğunu söylemiştir. Onun sözleri karşılaştırmalarla, zıtlıklarla doludur. Bu sebeple Lyotard, Platon’u tam anlamıyla bir maniyeist olarak yorumlamıştır. Dolayısıyla sanatın değişmez kaderi çerçevesinden yüceye bakarsak: Maniyeist, Rönesansa göre yücedir, Barok, Maniyeiste göre yücedir ve bu böyle devam eder. Lyotard’ın dikkat çektiği bir şey vardır ki o da yücenin tekhne ile ilişkisinin olmadığıdır. Tekhne alanında mükemmellik talep edilmektedir. Mükemmellik ile zevk birbirini belirleyen paralel kavramlardır. Mükemmel, zevktir, zevk ise mükemmel olan ile mümkündür. Tekhne ideası ideal modelin tam anlamıyla kopyası anlamını taşımaktadır. Akademiler de tekhne ideası altında tam kurallı bir sanat anlayışı geliştirirler. Reynolds, Kraliyet Akademisi’nde verdiği seminerlerde Michelangelo’yu kabul edilmiş biçimin dışına çıktığı için yüce olarak değerlendiriyordu. Michelangelo, sanat öğrencisi için kendi özgünlüğünü oluşturabilmesi adına ilgilenilmesi gereken bir üstat idi. Ama sanat öğrencisinin ulaştığı özgünlük yine akademi kurallarıyla mümkün olabiliyordu. Tek gelen şey yeni kurallardı. Geliştirilen ise tekhne ideasıydı. Deyim yerindeyse oyunun kurallarına bağlı kalarak galip gelme diyebiliriz bu duruma. Daima oyunu kendi kurallarıyla yeniden kurmaya çalışan yüce ideası bu akademik hegemonyayı oldukça sarstı. Romantik bireysel ve anarşist söylem ile birlikte bu hissedilir olmaya başladı.

Şiirdeki kelimeler yerine, resimde de renk, çizgi, çerçeve, mekân, şekil vardır. Bu öğeler romantik sanatta temsili kısıtlayan öğelerdi. Yücelik bu öğeler içerisinde temsil ediliyordu. Edmund Burke’ün yüce estetiği detaylandırması sanatsal tecrübenin

imkânlarının dış hatlarını gösteriyordu. Müthiş doğa manzaraları, kaotik manzaralar, korkutucu öğeler, hayaletler, yırtıcı hayvanlar, temsili çizginin ötesine taşıyan öğelerdi. İşte bu yüzden temsilin ötesine mesaj, ilk romantik sanatta söz konusu oldu. İzleyici uzaklardaki ufuktan bir şeyler almalıydı. Oradan gelen ideayı hissetmeliydi. Turner'ın tuvallerindeki renk karmaşasında kaybolmalıydı. Bununla birlikte şeklin uzaydaki temsili, renklerin ve resmin değerlerinin planlamasıyla ortaya çıkan kurallar, Cezanne'ın resimleriyle bozulmaya ve tabi ki tartışılmaya başlandı. Dolayısıyla temsil edilemezliğin temsilinde gizlenen postmodern yücenin işlevi açıklanırken Cezanne sevilen bir örnek olmuştur. Çünkü o, akademik sanata karşı radikal bir yenilenmenin ilk adımlarını hissettirir. Resimlerinde renk duygusu ön plandadır. Pitoresk doğa manzarasının yerini resmin kurallarını manipüle eden geometrik fırça darbeleri almaya başlamıştır. Nesnelere, ışık, çizgi ve perspektif kurallarından uzaktır. Dolayısıyla resmin ifadesi, izleyicinin duygusuyla tamamlanma amacı taşımaktadır. Resim kendi içinde tamamlanmamıştır. Kusuru barındırmaktadır. Cezanne, Lyotard'ın deyişiyle yüce olarak görülmektedir. Ne var ki düşünürün de dikkat çektiği üzere bu ressamın Burke'ü okumadığı bilinmektedir.¹⁶⁷ Buna rağmen Cezanne'ın sanatı, Burke'ün ifade ettiği, yücelik tanımlamasıyla uyumaktadır. Lyotard, Burke'ün kelimelerin gücüne attığı yüceliğin, resimli ilişkisinin varlığını açıkça dışa vurur. Ve bunu anlamlandırırken sanatın değişmez kaderinden bahseder. Sanatın kendini süreklilik içerisinde yinelemesi, yüce ile ilişkilidir. Sınırların zorlandığı anda, yüceliğin kapısı aralanmaktadır. Kuralların aşılması aslında kurallar içinde kusuru akla getirmektedir.

Kusuru barındıran resmin tamamlanması izleyici ile mümkündür, yücenin ideal konumu ilahi doğa değil, izleyicinin anlık duygusudur. Ressam, izleyicide duyumu oluşturduğu takdirde başarılıdır. Başka bir açıdan söylersek, izleyici resmi tamamlama iradesi gösterirse ressam başarılı olmaktadır. Cezanne ve Manet ile başlayan resim üzerine sorgulamalar aynı zamanda resmin –sunumunun– sınırları ile ilgili sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Bu sınırlar resmin oluşturduğu duygu ile izleyici arasında olup biten, sabit olmayan, her an değişen bir “şey”e tekabül

¹⁶⁷ Bkz. (165), LYOTARD, 101.

etmektedir. Bu algı ile mümkün olabilen bir “şey”... O belirsiz “şey” müthiş bir hız içerisinde XX. yüzyılda bir dönemi kapatmış bir dönemi açmıştır.

5.3.2. Avangart

Postmodern-modern ilişkisinde modern sanat “yeni” iddiasını taşır. Sunulanın üzerine çıkma girişimidir. Dolayısıyla modern sanat her zaman sunulamayanın var olduğu olgusunu taşır. Bunu ifade etmeye çalışır. Sunulamayan şey, ne görülebilen ne de görünür kılınabildir. Yalnızca algılanabilir. Ancak algılanması için yine görünürlüğe ihtiyaç vardır. Görünür olmayanın görünürlüğü sağlanması gerekir. Bu noktada Kant’tan yararlanır. Kant’ta açıklanan biçimsizliğin imgelemi zorlamasıyla yarattığı yüce duygu, bir nevi negatif sunumu ifade eder. Negatif sunum tabiri Lyotard’a aittir. O, negatif sunumu, modern sanattaki soyutlamayla ilişkilendirir. Resim, tabiatı gereği bir şey sunmaktadır. Sunulamayanı hedefleyen bir resim dahi olsa o bir sunumdur. Malevich’in Beyaz Üzerine Beyaz [*White on White*] resmin olduğu gibi gözün sadece resme bakmasıyla resim tamamlanmaz. Göz zorlanır, resim üzerinde bir şey arar. Onun gezindiği yer yoksunluktan ibarettir. Malevich’teki bu zorlama gözün resme dâhil olmasıyla mümkün olmuştur. Bu suretle resimde görünür olmayan şey özne sayesinde görünürlüğünün imkânsızlığını temsil etmiştir. Dolayısıyla yüce bu eksiklikte temsil edilmiş, tıpkı Kant’ta olduğu gibi öznenin imgelem gücünün zorlanmasıyla bu temsil görevini yerine getirmiştir. Yine Kant’ta olduğu gibi bu tür avangart bir çalışma seyredildiğinde öncelikle zorlanma –acı– sonrasında bu duygunun boyunduruğu altında zevk alınmaktadır. Lyotard bu türden etkilerin avangartlar sayesinde olduğunu; avangartların “kendilerinin görünür sunulamalar aracılığı ile sunulamayana ima yapmaya adadıkları sürece tanınacak”¹⁶⁸ olduklarını söyler. Dolayısıyla avangart çalışmalar ile yücenin temsil problemi arasında ilişki net bir şekilde ilan edilmiş olur. Peki, bu noktada postmodernin işlevi nedir? Cezanne’ın, empresyonistlere meydan okuması, Picasso ve Braque’in Cezanne’ın resmine bir tepki geliştirmesi, Duchamp’ın kübistlerin resim mantığına

¹⁶⁸ Bkz. (149), LYOTARD, 94.

karşı çıkararak resimsel sunumu alt üst etmesi... Lyotard tüm bunları “bir yapıt postmodernse modern olabilir” düşüncesiyle yorumlamıştır.¹⁶⁹ Dolayısıyla postmodern, sürekli dönüşüm halinde olan modern ile mümkündür. Modern, postmodernin oluşumudur. Postmodern ise modern taşıyan bir işleve sahiptir. Yüce bağlamında ele alırsak, postmodern, modernin görünür kıldığı sunulamayanı, sunumun kendisi içerisinde ileriye götürür. Sonuç olarak modern estetik, sunulamayanı ileri götürme izni verdiği için yüceliğin estetiği olarak görülmektedir.¹⁷⁰ Postmodern ile ileriye taşınan yüceliğin estetiği, ilk karşılaşmada zevk ile karşılanmaz. Rahatsız edici, tehlike arz eden bir duygunun boyunduruğu altına girilir. Akabinde karşılaştığımız bu yeni gerçekliğin getirdiği haz söz konusudur. Bu şekilde postmodern ile mümkün olan bütünün –güvenilir alan– dışı –tehlikeli alan– bize yeni gerçeklikler yeni fanteziler sunmaktadır.

5.3.3. *Parergon*

Yücenin postmodern düşüncesine katkıda bulunan düşünürlerden biri olan Derrida, *Parergon* üzerinden sınırsızlık ifadesinin sanattaki sunumuna değinmiştir. *Parergon*, çerçeve, ek, kalıntı gibi çeşitli anlamlara sahip bir sözcüktür. Derrida, Kant’ın değindiği resim çerçevelerini, heykellerin üzerindeki kumaş kıvrımlarını, dev binaların kolonlarını *Parergonun* açıklamasını yapmak için gerekçe gösterir. *Parergon* anlamı yalnızca dekoratif bir işleve sahipmiş gibi görünse de Derrida bu kavramın görüldüğünden daha radikal ve derin bir anlama sahip olduğunu savunmuştur. *Parergon*, sadece dışsal bir kavram değildir. Aynı zamanda Ergonun [*çalışma*] içindeki eksikliği perçinlediğinden içsel bir yapıdır. Dolayısıyla *Parergonun* olması, çalışmanın her daim eksik olduğunu gösterir. Çerçevesi olmayan bir resmi hayal etmek imkânsızdır. Tuvalin sınırları dahi bir sınır olarak görülebilir. Bunun yanı sıra bir çerçeve fiziksel de olmayabilir. Sanat çalıştığı içerik ile tanımlanır. Duchamp’ın şişe rafında olduğu gibi, Duchamp normalde barlarda görülen şişe rafını, galeri ortamına

¹⁶⁹ A.g.k., 97.

¹⁷⁰ A.g.y.

transfer etmiştir. Ve onu sanat çalışması olarak tanımlanmasına sebep olmuştur. Çerçeve bu sebeple sadece dışsal değildir, doğrudan ergonun içeriğindeki eksikliğe bağlıdır. Kant, güzeli güzel bir nesnenin mutlak hatlara sahip olduğunu söylerken, yücenin formsuzlukta bulunduğunu ifade eder.

Ona göre, yüce, kısmen de olsa, “biçimsiz bir nesne” ve “sınırsız”lıkla sunulabildiğinde, yüce olarak sunulan şey, bir anlamda sınırsız olanın toplamını temsil etmektedir.¹⁷¹ Dolayısıyla *Parergon* formsuzluğu sunulabilir hale getirendir. Ve böylece o yüceye hizmet etmektedir. Çünkü bu noktada sunulabilir hale gelen şey yücedir. Kant, piramit örneğinde ifade ettiği gibi, belli bir yerden piramidin tabanından tepesine doğru bakıldığında, göz bu iki katman arasında uyumlu bir şekilde bütünlük sağlamak ister. Ancak hiçbir zaman bu bütünlüğü sağlayamaz. Piramidin tepe noktası sonsuzluğa gider gibi görünmektedir. O halde tamamlayamama endişesiyle birlikte, piramit bakışı sürekli eksik bıraktığı için yüce his yaratmaktadır. *Parergon* piramidin bıraktığı hissin çerçevesidir. Dolayısıyla matematik yüce aklın gücüyle dizginlenmiş diğer deyişle bir yerde durulmuş olur. Bu sunma halidir. Yüce sanatın işlevi tam da burasıdır. Derrida’ya göre, hayal gücü sonsuzluğun konseptini sunmadaki başarısızlığından dolayı, aklın sınırsız gücüyle, sunulur ya da sınırlandırılır.¹⁷² *Parergonun* çerçevelediği biçimsizlik yücedir. *Parergonun* kendisi ise güzele tekabül eder. Sütun dizisinin sonsuza doğru gidiyormuş gibi etkisi yücedir. Dolayısıyla yüce, Derrida’nın deyişiyle memnuniyeti provoke eder. Olumsuz bir tatmin üreten yüce, her zaman sütun dizilerinin aklın gücünün uç noktasında kesilir –sınırlanır– ancak yüce bununla yetinmez; daha fazla kesit almak ister. Daha fazla kesmenin gerekliliğini empoze eder. Yüce sunum, sütun dizilerinin muazzamlığını sunar ama ardında hep eksik bırakır. Onun çerçevelediği görüntü bu sebeple eksiktir. Yücenin sunumu, eksik, aykırı ve uygunsuz rahatsız edici olabilir. Daha yüce olabilmek adına hayal gücüne baskı uygulamaktadır. Dolayısıyla yüce ölçüt ölçülemezliğin ölçüsüdür.¹⁷³ Derrida bu durumu uçurum üzerindeki bir köprüye benzetir. Uçurumun her şeyi yutmak için tehdit

¹⁷¹ Simon MORLEY (Ed.), *The Sublime*, içinde, Jacques DERRIDA, *Parergon*, 41.

¹⁷² Bkz. (30), SHAW, 107, içinde, Jacques DERRIDA, *The Truth in Painting*, 181.

¹⁷³ Bkz. (171), MORLEY, 40.

edici bir özelliği vardır. Köprü ise bu ölçüsüz gücü engellemek için kurgulanır.¹⁷⁴ Uçurum aklın karşı karşıya kaldığı zorlandığı yüce izlenimdir. Köprü ise onun bu güç karşısında sunabildiği yegâne tasarımıdır. *Parergon* olarak adlandırabileceğimiz bu şey aynı zamanda feda etme işleviyle var olmuştur. Gelen fazlalığı bu şekilde durdurur. Yüce sonlu olanda sonsuzluğu sunmaktadır. Böylece şiddeti de durdurmaktadır. Dolayısıyla sunumun yetersizliği sunulmuş olmaktadır. Yüce, yetersizlik barındırır, ancak ortaya çıkan sonuç muazzamdır. Kısacası Derrida'nın *Parergon* kavramı, sütun dizilerinin kesildiği o yerde, heykelin üzerinde karmaşık görüntü yaratan giysi kıvrımlarında, beden sınırlarında, bıçağın keskin kenarında barınmakta ve insan aklının hayal gücünün tehdit edici kuvvetinin bıraktığı en üst etkinin sınırlarıdır.¹⁷⁵ O yüzden hep eksik, kusurlu, rahatsız edici, çekici ve itici olanı sunmaktadır. Daha doğrusu sunumla fark edilebilmektedir.

5.3.4. Şey ve Yüceltim

Sunulamaz şeyi sunmak adına nesnenin alışageldik formunu kurban eden sanatçıların yüce nesne ile dolaylı ya da doğrudan ilgilendiğini söyleyebiliriz. Bu tür eserler izleyiciye, “Orada bir şey gizli” endişesinin hiçbir zaman bitmeyeceğini hissettirirler. Ancak bu gizlilik yüce hakkında başka bir konuyu daha gündeme getirir. Sanatın temsil kapasitesiyle sınırlı bir işlevi olduğundan onun örttüğü gizlediği şey her zaman vardır ve süreklidir. Yücenin *şeyin* sınırına dayanan dışa dönük bir yapısı vardır. Zorlar, ancak yalnızca hayal gücünün izin verdiği sürece yolunu alabilir. Psikanalizde *yüceltim* [*sublimation*] olarak anlaşılan bu negatif süreç Lacancı düşünüşle daha detaylı incelenecektir.

Yüceltim ve onunla ilişkili olarak değinilecek şey [*das Ding*] kavramı, Lacancı anlamıyla kullanılmaktadır. Çünkü Lacancı psikanalizin teorik ve klinik olarak

¹⁷⁴ A.g.y.

¹⁷⁵ A.g.k., 44,45,46.

geliştirdiği bu kavram ve ilişkili kavramlar estetikteki yüce için kullanılabilir bakış açıları yaratmıştır.

Lacancı *şey* kavramı estetik teori içerisinde değerlendirilmeden önce *şey* kavramının ve öznenin kimlik oluşumuna dair Lacancı bakışın temel noktalarına değinilmesi gerekmektedir. Lacan'ın 1936'da Marienbad'te düzenlenen Psikanaliz Kongresinde dış hatlarını çizdiği Ayna Evresi'den [*Stade du Miroir*] ve 1959-60 yıllarına denk gelen ve "Psikanalizin Etiği" semineri olarak anılan VII. Seminerinden yararlanılacaktır.

Ayna Evresinde 6-18 aylık bir bebeğin ayna karşısındaki ilk tecrübesi üzerinde durulur. Buna göre, ayna ile karşılaşan bebeğin iki farklı tepki gösterdiğine dikkat çekilir: Bebek, bir yandan kendisini tanımasından dolayı sevinçle ellerini çırparken, diğer yandan bütünlük, öz-benlik vaadinde bulunan bu imgenin aslında bir serap olduğunu fark edince hayal kırıklığına uğramaktadır. Bu parçalanmışlığı gizleyen şey yalnızca bir yüzey olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynada beliren "ben" ile "ideal ben" arasında hiçbir zaman uyuma olamayacağının bir ispatıdır bu. Ayna evresinde öznenin "ben" tecrübesi sayesinde "ideal ben" in yerini "öteki" alır. Ötekinin talep ettiği şey "ben" için elde edilmesi gereken nesnedir. Bu ilişki içerisinde öznenin kendi hayatım dediği gerçekliği kurgulanır. Lacancı psikanalizde anılan terimlerinden biri olan *simgesel*, öznenin dil ile gerçeklik olarak kurguladığı evrenin kendisidir. Özne, ötekinin talebini tam anlamıyla yerine getiremediği için *bölünmüş özne* olarak simgesel evreninde ikame eder. Simgesel evrenimizde -kelimelerin dünyasında- ötekiyle bütünlüğe kavuşma arzusunun sonsuzluğu, yerini fantezilere bırakır. Dolayısıyla *bölünmüş özne* tatminsizliğin öznesidir aynı zamanda. Bebek, ilk aylarından itibaren annenin söylemiyle davranış kazanır. İlk başlarda yüzünü tırmalarken veya etrafta yabancı –henüz tecrübe edilmemiş veya dile gelmemiş- nesnelere öylece kurcalarken yaptığı şeylerin bilincinde değildir. Annenin söylemiyle bebek, kurallı bir dünyaya dâhil olur. Yasağı, yapabileceklerini, yapması gerekenleri bu aktarım sayesinde öğrenir. Dolayısıyla Lacancı düşünüşe göre anne ile bebek ilişkisinde *gerçek* ikame eder. Burada henüz ötekileştirilmeyen *anne* işlevinden söz

etmek mümkündür. Bütünlük söz konusudur. Bebeğin arzusu annenin arzusuna eşittir. Ancak bebek yukarıda bahsettiğimiz ayna evresinde karşısındaki görüntü sayesinde ayrımın içerisine dâhil olur. Bu hem *bende*ki ayrımdır. Hem de *annenin* çocuktan ayrılmasıdır. Yani *anne* ötekinin konumunu işgal etmeye başlar. Diğer anlamda *anne* sözcüğünün gerçeğin yerini tutmadığı anlaşılmış olur ve *ötekinin* arzusuyla bütünleşme yoluna gidilir. Lacancı düşünüşe göre ilk kayıp nesne annedir. Ve kayıp nesne, ilk konumu olan gerçeğin konumunu hiçbir zaman yeniden ele geçiremez. O, yalnızca öznenin simgesel evrenin merkezinde boşluk olarak ikamet eder. Bu kavram, Lacan'ın VII. Seminerinde bebeklik dönemiyle ilişkilendirilir. Boşluğun alanı bebekte, *anne* kelimesinden öncesine uzanır. Bir masanın masa olarak bilinmediği - dile gelmediği- zamana aittir. Bu sebeple *şey*, hem dışa dönüktür çünkü bilemeyeceğimiz bir alanda ikame eder, hem de içe dönüktür, çünkü dilin yani kendi evrenimizin merkezindedir.

Yüceltim, nesnenin içe dönük dediğimiz kendi simgesel evrenimizden, dışarıyı gösteren, tanımlanamayan boyuta yani *şeyin* alanına taşınmasıdır. Dışarıyı Lacancı düşünüşte ölümün konumudur. Fiziksel ölümün de ötesi, ölüm ötesine işaret eder, o bilinemez yer simgesel evrenimizde –kendi gerçekliğimizde– çeşitli adlara karşılık gelebilmektedir. Kaynağını bilmediğimiz bir takım hayali yaratıkların yeri yurdu olabilir ancak burası dünya dışı yaratıklara ait bir dünya değildir. Örneğin kadınlar da bu *yüceltimin* merkezinde olabilmektedir. Lacancı düşünüşte kadın *şeyin* itibarını kazanmıştır. Lacan'ın şövalye aşkı ile örneklendirdiği *yüceltimde* aşk dediğimiz şey bu konuyla doğrudan ilişkilendirilmiştir. Çünkü şövalye aşklarında aşk, negatifikten beslenmiş –tabi bu sadece şövalye aşklarına özel bir husus değildir–, maşuk ulaşılabilen bir konuma sevk edilmiştir. Bunu da türlü engeller yaratarak yapmışlardır. Sonucunda ise maşuk uzak ulaşılabilir bir figür haline gelmiştir. Bu ikisi arasında sembolik bir evren inşa edilmiştir. İkisi arasındaki mesafeyi koruyan, *yüceltimi* muhafaza eden suni bir yapıdır bu. Kötücül düşünüp maşukun fiziksel olarak öldüğünü varsaydığımızda bile suni yapı yine de sarsılmaz olabilir.¹⁷⁶ İşte burada

¹⁷⁶ Bu noktada Lacan'ın VII. seminerde değindiği “ikinci ölüm” olarak adlandırdığı simgeselin ölümü devreye girer. *Yüceltim* ile ilişkili olsa da konumuzun çok ötesine geçmemek adına bu konuya değinilmemiştir.

yüceltime uğrayan nesnenin etkileme yolunu görmüş oluyoruz. Onun konumu dışarıda bilinmez yerdedir. Farkında olmasak da kendi gerçekliğimizi sürdürmeye devam ettirdiği için aynı zamanda içeridedir. Lacan *şey* ile *yüceltim* arasında şu şekilde bir bağlantı kurar:

“*Şey*, yani, insan tarafından yaratılan *yüceltimin* katmanına ait tüm formlar, zaten boşluk tarafından sunulmuş olanlardır. Ve bu açık olarak herhangi bir *şeyle* temsil edilemezliğinin sebebidir – veya tam olarak bazı *şeylerle* temsil edilebilmesinin sebebidir. Yine de *yüceltimin* her formunda boşluk, belirleyici olandır.”¹⁷⁷

Boşluk süblime edilen nesnenin nedenidir. *Yüceltime* uğrayan nesne *şeyin* itibarna yükseltelen nesnedir. Her halükarda *şey* temsil edilemez olarak kalsa da, *yüceltime* uğrayan nesne bu boşluk tarafından belirlenir. Lacan şövalye aşkının haricinde *yüceltimi* örneklendirdiği Melaine Klein’in sanatçı örneği konumuzla doğrudan ilişkili olması açısından önemlidir. Bu örnekte Ruth Weber ve kocası tablolarla dolu bir evde yaşamaktadır. Tablolar Weber’in bir ressam olan kayınbiraderine aittir. Kayınbiraderi bir gün tablolardan birini duvardan alır. Hâlihazırda depresyon geçirmekte olan Ruth Weber’in bu rahatsızlığı resmin duvardan alınmasına bağlı olarak şiddetlenmeye başlar. Bir süre sonra Weber resim yapmaya başlar. İlk olarak o boşluğun yerine bir portre yapmıştır. Kendini o kadar geliştirmiştir ki ressam olan kayınbiraderi, resimlerin gerçek sahibinin Weber olduğuna inanamaz. Burada dikkat edilmesi gereken *şey* boşluğun, resimlerin düzeni ile oynanması ile ortaya çıkmasıdır. İmal edilmiş bir boş yer söz konusudur. Psikanalist Darien Leader’in dikkat çektiği üzere, işaretler ağı tarafından bir aralık oluşturulmuş ve bu aralıktan bir sanat eseri ortaya çıkmıştır. Sanat eserinin ötesinde ise dayandığı ve hatırlattığı boşluk vardır.¹⁷⁸ Sanat eseri, tam da bu boşluğu doldurduğu için *yüceltimin* formu olmuştur. Boşluğu anımsatan ama boşluğun yerinde bir formdan bahsedebiliriz.

¹⁷⁷ Jacques LACAN, *The Ethics of Psychoanalysis* 1959 – 1960, Book VII, Ed. Jacques-Alain Miller, 160.

¹⁷⁸ Darien LEADER, *Mona Lisa Kaçırıldı, Sanatın Bizden Gizledikleri*, Çev: Handan Akdemir, 68.

Negatif tecrübe sayesinde boşluk kendini göstermekte, *yüceltime* uğrayan nesne bu noktada açıkça görülebilmektedir. Sanat tarihinde perspektif kullanımının, suni bir yapı oluşturduğunun altını çizer Lacan.¹⁷⁹ Perspektif boşluğu tamamıyla gizlemek ve bakışı oyalamak adına yapılmıştır. Ve bunu Platoncu anlayışın getirdiği mimesisle mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla Rönesanstan XX. yüzyıla kadar olan dönemde sanatın imtina ile boşluğu ya da uzayı inşa ettiğini, hatta bir illüzyon yarattığını söyleyebiliriz. Cezanne'ın elmaları ve manzaraları klasik resmin renk, ışık, form gibi öğelerini kullansa da görüldüğünden daha farklıdır. Örneğin Elma ve Armutlu Natürmort [*Still Life with Apples and Pears*] (Resim 40) adlı eserindeki gibi natürmortlarında, meyveler hikâyeden arındırılmış gibidir. Nesnelere ışığın yansıması sayesinde orada olduğu izlenimi yaratırlar. Derinlik yok denecek kadar azdır. Yüze vurulmaz ama bir değişimin olduğu ortadadır. Manzaralarında klasik bakışın aksine kübik izlenimler vardır.

Cezanne'ın alternatif bir bakışı ve izlenimi; Manet'nin dönemin akademizmini hiçe sayan gündelik hayata dair resimleri, perspektif bakışı kırmaya başladı. Dolayısıyla suni bir yapının olduğu bilinci, sanatın kendi gerçekliğini de sorgulattı. Sanatın klasik dilinin sorgulanması dilin etrafında kurgulandığı boşluğu da gündeme getirdi. Modern sanat içinde sanat yapıtı ile işgal ettiği alan arasındaki ilişkide boşluğun nasıl değerlendirildiğini görebiliriz. Bu farklı formlarda gerçekleşmiştir. Zizek'in dikkat çektiği üzere Duchamp ile Malevich arasında şeyin alanını işgal etme noktasında farklılık vardır.¹⁸⁰ Malevich'in yukarıda incelediğimiz Siyah Kare'sinde (Resim 41) siyah alan sanatsal nesneyi ifade eder. Arkasında kısım ise şeyin alanıdır. Dolayısıyla siyah kare objenin saf biçimsel halidir. Sanatın ifadesinin en uç nesnesidir. Ve kendisini bu haliyle arkasındaki şeyin alanından ayırır. Şeyin alanı Lacan'da ifade ettiğimiz gibi temsil edilemeyen olarak kalır. Temsil edilebilen obje ise saf biçim olarak kendi sınırlarına ulaşır. Bu noktada Rönesans'tan beri gelen temsilin uç noktasının tam karşısında buluruz kendimizi. Bu sınırdaki şeyin alanını yani ufku görürüz. Ama o sadece bilinçdışımızda rüya gibidir. Sanatın daima korumaya

¹⁷⁹ Bkz. (167), LACAN, 173.

¹⁸⁰ Slovaj ŽIŽEK, **Kırılğan Mutlak**, Çev. Mehmet Öznur, 43-44.

başardığı gizem şeyin alanı ile ilgilidir. Malevich'in bize gösterdiği şey çıplak bir Rönesans resmi gibidir. Hala tartışılan Mona Lisa'yı yücelten şeyin çözülemeyen tarafları olmadığını kim söyleyebilir. Ancak ondan da yüce bir durumun mevcudiyeti Darian Leader'ın Mona Lisa Kaçırıldı [*Stealing the Mona Lisa: What Art Stops Us from Seeing*] çalışmasından görülebilmektedir. Mona Lisa kaçırıldığında müzenin hiç olmadığı kadar ziyaretçi akınına uğraması sanatın tam da şeyin bu yok alanıyla nasıl yakından ilişkili olduğunu açıklayabilir. Malevich'in siyah karesinde yok olanın alanı ile sanatın temsil edilebilir nesnesi arasındaki çizginin en ince hali görülmektedir. Zizek, Gerard Wajcman'ın L'object du siecle kitabından referansla modern sanatın olağanüstü çabasının *yüceltimin* asgari yapısına odaklandığına dikkat çekmiştir.

Modern sanat içerisinde, *yüceltim*, yalnızca temsil edilebilir sanat nesnesinin dilinin sınırlarında değildir. Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği [*Bicycle Wheel*] (Resim 42), Manzoni'nin Sanatçı Boku [*Artist's Shit*] (Resim 43), Warhol'un Çorba [*Soup*] çalışması ve kimi Arte Povera çalışmaları, sanat nesnenin alanını yerle bir eder. Marcel Duchamp'ın *ready-made* çalışmaları, bu konuda Malevich'ten farklı bir yolun başlangıcını temsil etmektedir. Bu tür eserler, geçmişin sanat formlarından tamamen arındırılmıştır. Ancak çalışmalar yine de sanat iddiası taşır. Böylece sanatın bir dışkı bile olmasının önü açılır. Sanat nesnesinin her şey olabildiğine dair anlayışta bizzat sanatsal *yüceltimin* hedef alındığını söyleyebiliriz. Peki, sanat alanının kabul gören kurallarına karşı olarak bir bisiklet tekerleğinin galeri içerisinde sergilenmesi *yüceltim* açısından nasıl değerlendirilmelidir. Lacancı şey kavramını incelerken, *yüceltimi* şeyin itibarına yükseltelen nesne olduğundan bahsetmiştik. Şey, temsil edilemez alanı işgal ederken, şey konumuna yükseltelen nesne ise *yüceltimin* formu olarak kalıyordu.

Dolayısıyla nesne ile şey her zaman birbirinden ayrıdır. Ancak nesnenin konumu şeyin alanına girmeye çalışır, ona dönüktür. Yine hatırlamak gerekirse şey tam da bu simgesel gerçeklik evrenimizin tam ortasındadır. O halde nesne şey konumuna yükseltilerek bir değer kazanmış olmaktadır. Çünkü o bizim gerçekliğimizdir aynı zamanda. O halde bu nesneyi şeyin alanından aldığımızda bir dışkı kadar değersizdir. Lacan *yüceltimi* ölüm dürtüsü fikriyle bağdaştırmıştır. Şeyin

alanı aynı zamanda ölümü temsil eder. Ölüm Lacan'a göre aynı zamanda yaşamı anlamlandıran bir şeydir. Eğer ölüm olmasaydı gerçek hayatımızda bizim evrenimizi oluşturan hiçbir şeyin bir anlamı olmazdı. Bu Zizek'in ünlü Coca-Cola örneğine benzemektedir. Kolanın karışımı öyle bir şeydir ki sıcak içildiğinde iğrenç bir şeyden öteye geçmez. Dolayısıyla onun soğuk içilmesi uyarısı kolanın iğrençlik perdesinin kaldırılmaması uyarısıdır. Soğuk onun simgesel dünyasını koruyan bir katmandır. İçimizi serinleten ve garip bir şekilde susuzluğu gidermeyen özelliği, şey ile ilişkisini açıklar. Kola bu özelliği ile şeyin alanını zorlar. Çünkü susuzluğu gidermediği – doyurmadığı– için içme eylemi sürekli yapılabilir. Doyumsuzluk şeyin alanını korumaktadır. Soğuk içilmesi ise şeyi katlanabilir kılma işlevindedir. Ölüm ile yaşam arasındaki ilişkide de bu şekildedir. Gotik bir romanın, fantastik edebiyatın, ölüm ötesini katlanabilir kılan bir ürün olmadığını söyleyemeyiz bu şekilde. En çok izlenen filmlerden *Yüzüklerin Efendisi*'nin, yaşam ile ölüm ötesini bir arada barındıran coğrafyalara, figürlere sahip manzaraları sergilemesi bizim ölüm dürtümüzle neden ilgili olmasın? Bu film, gerçeklikte anılarımızın, ilişkilerimizin oluşturduğu simgesel dünyamızın, hayal gücü yardımıyla sınırsızlığını anımsatma işlevindedir. *Yüzüklerin Efendisi* örneğinin iki anlamda *yüceltim* ile ilişkisi vardır. Biri bahsettiğimiz ölüm dürtüsü ile şeyin yerini dolduran hayal gücünün gerçek hayatımıza yansısıyla; diğeri bu konunun uygulanma şekliyle ilgilidir. Film bildiğiniz üzere koladaki gibi “soğuk içiniz” tabirine benzer şekilde son teknoloji görsel efektlerle seyirciye sunulmaktadır. Ekranda, efektlerin bir bütün halinde sunumunu seyrederez.

Ekran bize tümüyle kusursuz bir gerçeklik sunar. Ancak film setine baktığımızda tüm olup bitenlerin teknik olarak yeşil perdelerin önünde gerçekleştiğine tanık oluruz. İşte burada ekran vasıtasıyla sunulan efektler söküldüğünde ortada işe yaramaz kullanışsız nesnelere yığılı kalacaktır. Kolayı soğuk içmediğimizde iğrenç bir tat ortaya çıkacaktır. *Yüceltime* uğrayan nesne, şeyin itibarını kaybettiğinde artıktan başka bir şey olamaz. O yalnızca dışkıdır. Yukarıda örneğini verdiğimiz Duchamp, Warhol, Arte Povera örneklerinde o zamana kadar sanatın yüce nesnesi olarak anılmayan gündelik nesnelere, tam da sanat amacıyla ortaya konması *yüceltimin* alanına bir müdahaledir.

Müdahale şu şekilde detaylandırılabilir: Sanat, XX. yüzyıla dek *yüceltim* aracı olarak kullandığı tuval, biçim, perspektif, ışık-gölge gibi enstrümanlarını, XIX. yüzyıl sonlarından itibaren terk etmeye başlamıştır. Daha öncesinde klasik bir *yüceltim* mekanizması oluşturmuş enstrümanlar al aşağıda edildiğinde *yüce* dediğimiz, şeyin alanında konumlanan, sunulamayan olan işlevini korumuştur. Çünkü yüce, sanatın temsilini devam ettirmiştir Lyotard'ın düşüncesini bu konuma yerleştirebiliriz. Yüce, Lacancı anlamda şeye karşılık olarak düşünülebilir. Bu haliyle yüce dokunulmaz olarak sanatın kaderinde işlevini sürdürmektedir. Ancak *yüceltim*'in formu değişmektedir. Hatta *yüceltim* Zizek'in tespitiyle temsil alanını gitgide darlaştırmıştır. Nitekim her şeyin sanat olabileceği fikri bu konuyla doğrudan ilgilidir. Aynı zamanda bu sanat fikri kapitalist çağrışımlar ve yeni endüstrileşme hareketleriyle yeniden gündeme gelmiştir.

5.3.5. Endüstri

Endüstrinin ve günümüz teknoloji çağının yüce estetiğine etkisi Fredric Jameson'un postmodern kritiği üzerinden ele alınmıştır. Jameson, Lyotard'tan farklı olarak postmodern yüce teorisyenleri arasında sayılmaz. O, daha çok yücenin estetik ve postmodernlik açısından eleştirisini yapmıştır. Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı [*Postmodernism, or; the Cultural Logic of Late Capitalism*] adlı eserinde yüce kavramını Burke ve Kant'tan ödünç alarak Üçüncü Makine Çağının estetiği ile ilişkilendirmiştir.

Jameson, Ernest Mandel'in Geç Kapitalizm [*Late Capitalism*] adlı eserinde yer verdiği endüstri çağlarının sınıflandırmasından istifade eder.¹⁸¹ Mandel'e göre endüstri çağının dönemleri şunlardır: 1848'den başlayarak buharlı motorların makineyle

¹⁸¹ Fredric JAMESON, *Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev. Nuri Plümer, Abdulkadir Gölcü, 76.

üretimi teknolojisi, XIX. yüzyılın sonlarında başlayan elektrikli ve yakıtla çalışan motorların üretimi teknolojisi ve XX. yüzyılın ortalarında başlayan elektronik ve nükleer güçle çalışan aygıtların üretimi teknolojisi... Jameson bu dönemleri sırasıyla piyasa kapitalizmi, emperyalist dönem ve çokuluslu kapitalizm olarak ifade etmiştir. Buna göre kitabın yazıldığı 90'lardan günümüze kadar uzanan dönemi çokuluslu kapitalizm olarak değerlendirebiliriz.

Jameson'ın çokuluslu kapitalist döneminde sanat, yeni kent düzeninde bambaşka bir biçim almıştır. Otobanlar, otoparklar, hurda arabaların istiflenmesiyle oluşan dev tepelerin oluşturduğu kentin yeni görüntüsü estetikte dönüşümü etkilemiştir. Hopper'ın resimlerinde hâkim olan mekânın ıssızlığı ile yeni kentin yarattığı "coşku" arasında bir ayrım görülmektedir. Kentsel yozlaşmanın görsel bir ziyafet oluşturması söz konusudur. Jameson bu konuyu daha derinlemesine incelemek için Burke estetiğinden -şaşkınlık, sersemleme ve korku hislerini yaratan yüce- ve Kant estetiğinden -insanın temsildeki yetersizliğine odaklanan yüce- istifade eder. İki düşünür de doğa üzerinden düşüncelerini geliştirmiştir. Ancak günümüzde doğanın varlığından söz edilebilir mi? Jameson toplumun "öteki"sinin değiştiğini söyler.¹⁸² Öteki kelimesinden kasıt, doğadır. Doğa, "megapolis tarafından kurtarılamayacak, geri gelmeyecek şekilde tahrip olmuştur."¹⁸³ Bunun yerine gelen ise "Üçüncü Makine Çağı"nda gizlidir.¹⁸⁴ Çünkü bu çağ insanoğlunun temsil kapasitesini zorlayan dinamiklere sahiptir. Makinenin temsilinin teknolojik gelişiminin her türlü safhasıyla diyalektik bir değişim geçirdiği varsayılmaktadır. Teknolojik gelişmelerin estetiğe etkisi bağlamında ilk akla gelen örnekler Fütürizme aittir. Fütürizmin makinenin ilerleyişini müthiş bir coşku ile karşıladıkları bilinmektedir. Giacomo Balla'nın Hızlanan Otomobil (Resim 44), Luigi Russolo'nun Arabanın Dinamizmi (Resim 45) adlı eserleri, henüz modernizmin başlangıcında yeni gelişmelere somutluk kazandıran gözle görünür örneklerdir. Bu tür resimleri Fernand Leger'in 1918 - 1923 yılları arasında mekanik periyoduna denk gelen çalışmaları takip eder. Bu tür resimlerde *yüceltim*, makinenin gelişmesinin kutlanması rolünde hiçbir boşluğa yer vermeyen,

¹⁸² A.g.y.

¹⁸³ A.g.k., 74.

¹⁸⁴ A.g.k., 77.

dinamik, coşkulu bir forma kavuşur (Resim 46). Leger'in mekanik periyodundaki resimlerinde tüm tuval makine parçaları ile doldurulmuştur. Burada da yine aynı olumlayıcı bir *yüceltim*den bahsetmek mümkündür. Makineye saygı duyulmaktadır. Onun yapabileceklerini sabırla bekleyen bir duygu hali söz konusudur. Jameson'a göre araba, fabrika, motor gibi fütüristik resme giren ve kabaca makinenin övgüsü izlenimini yaratan bu formlar temsil kapasitesini zorlamayan formlardır. Araba görüntü itibariyle kendi içinde bir bütünlüğe sahip olan bitmiş bir tasarımdır. Televizyon, bilgisayar gibi teknolojinin yeni ürünleri, eski makinelerden farklıdır: Bu yeni ürünler "İdolleştirici enerjilerinden çok farklı talepte bulunurlar."¹⁸⁵ Onların işlevini dış donanımları ifade etmez, tüm olup bitenler ekranın içerisinde gerçekleşir. Dolayısıyla burada üretim ile yeniden üretim ayrımı yapılır: Bilgisayar televizyon gibi yeni makineler yeniden üretim makineleri olarak kabul edilir. Sonsuz üretim süreci anlamına gelen yeniden üretim makinelerinin bu sebeple talepleri de farklıdır. Bu talepler bir eserin ortaya koyabileceğinden daha fazlasını ister. Temsil kabiliyetinin sınırlarını aşan bir durumdur bu. Teknolojinin içerisinde, birbirinden farklı olan parçaları bir arada görmenin kabiliyetini belirleyen şeyin aynı zamanda postmodern uzamı da gösterdiğini söyler Jameson.¹⁸⁶ Bu da bizi *teknolojik yüce* ile karşı karşıya getirir. Jameson'un iddiası, teknoloji ile toplum arasında ilişkiden doğan yüce kavramını ortaya çıkarmaktan ötesini taşır. Onun asıl iddiası "dev bir iletişim ve bilgisayar şebekesi ile ilgili hatalı temsillerimizin derininde çokuluslu kapitalizmin çarpıtılmış bir figürasyonu" olduğu yönündedir.¹⁸⁷ Hatalı temsil ifadesi, Lacancı psikanalizdeki bölünmüş özne kavramıyla anlamlandırılabilir: Özne ötekinden gelen talebi tam olarak karşılayamaz, o yapabildiği kadarını kendi gerçekliği olarak yaşar. Jameson'un iddiasında teknolojinin talebi yetersiz şekilde karşılanır. Ona yönelik temsillerimiz sürekli eksik ve sürekli hatalıdır. Bunun temelinde ise çokuluslu kapitalizmin etkisi görülmektedir. Çokuluslu kapitalizm merkezleştirilmiş globalizme tekabül eder. Global ağın kavranabilmesi için sunulan temsil ayrıcalıklıdır, çekici ve büyüleyicidir.¹⁸⁸

¹⁸⁵ A.g.k., 78.

¹⁸⁶ A.g.y.

¹⁸⁷ A.g.k., 79.

¹⁸⁸ A.g.y.

Global iletişim ağı veya global bilgisayar ağının şebekleri söz konusu olduğunda insan zihninin ötesinde bir karmaşıklık ile karşı karşıya kalırız. Bu karmaşıklık bazen günümüzde sosyal medya hesaplarımız için işittiğimiz gibi çeşitli komplo söylemlerine de vesile olmaktadır. “ileri teknoloji paranoyası” olarak ele alınan bu durumu Jameson, dünya sistemi üzerine düşünmeye yönelik nitelsiz bir girişim şeklinde algılanması gerektiğini ifade eder.¹⁸⁹ Sadece bu komplo teorileri bile global iletişimin kavranabilmesi uğruna ne tür yorumların ortaya çıktığını gözler önüne sermektedir. Paranoya aynı zamanda teknolojik yücenin formlarını oluşturmaktadır. Teknolojinin talebi ile öznenin yapabilecekleri arasındaki uçurum, öznenin teknoloji karşısında eksikliğini sürekliliğini arz eder. Jameson buna teknolojik yüce demez. Doğrudan postmodern yüceyi bu fikir üzerine anlamlandırır: “Kanımca postmodern yüce ancak bu devasa ve tehditkâr; buna karşın hayal meyal algılanabilen, ekonomik ve toplumsal kurumların diğer gerçekliği ile yeterli ölçüde kuramsallaştırılabilecektir.”¹⁹⁰ Dolayısıyla Jameson’a göre yüce, üçüncü makine çağı, çokuluslu kapitalizm, yeniden üretim makineleri ve postmodernizmi içine alan bir şemanın içerisinde yer almaktadır. Teknolojinin talep ettiği temsilin, postmodern uzamda belirleyici işlevde olması konusu burada anlamlandırılmaktadır.

5.4. Çağdaş Sanatta Yücenin İçerikleri ve Temsil Sorunu

Anish Kapoor (1954-), James Turrell (1943-), Anselm Kiefer (1945-), Olafur Eliasson (1967-), Edward Burtynsky (1955-), Andreas Gursky (1955-), Damien Hirst (1965-) gibi isimler çağdaş sanatın yüce içerikli çalışmalar üreten sanatçıları olarak görülmektedirler. 1950’lerde soyut dışavurumcuların yüce imalı resimleri XX. yüzyılın yüce içerikli sanat akımının öncüsü olarak kabul edilebilir. 1980’lerde sanat dünyasını sarsan postmodern yüce akımıyla birlikte hareket eden yukarıda ismi sayılan sanatçılar, II. Dünya Savaşı sonrası Rothko, Newman gibi sanatçıların eserleriyle

¹⁸⁹ A.g.y.

¹⁹⁰ A.g.y.

yakında ilgilenmişlerdir. Turrell ve Eliasson gibi sanatçılar yüce kavramını minimalist anlayışla ışık ve mekânı kullanarak günümüze taşımışlardır. Kapoor, Balka, Serra, Gormley enstalasyonlarıyla yücenin boyutsal tarafına güçlü imalarda bulunmaktadır. Beuys, Kiefer gibi sanatçılar travmatik tarih ile yücenin ilişkisine dikkat çeken çalışmalar üretmişlerdir. Burtynsky ve Gursky gibi fotoğraf sanatçıları, yüceltilen gelişmiş endüstri çağının karanlık tarafına odaklanmaktadır. Ascott ve İkeda gibi sanatçılar yeni medyanın olanaklarını sınamaktadır.

Çağdaş sanattaki yüce içerik, yücenin içkin rolüne hizmet etmektedir. Yüce duygu, aklın sınırlarını, anlık olarak ileriye doğru ittirip sonlanıyorsa, çağdaş sanatın içerikleri de anlık etkilerin içeriklerini zenginleştirme çabasıyla oluşturulmuştur. Boyut, Boşluk, Endüstri, Travma, Teknoloji gibi içeriklerle yüce duygunun içkin işlevi temsilde sunulmaya çalışılmıştır. Yücenin içkinliğinde imkânsızlık olduğundan temsilin kendisi de her zaman imkânsızlık barındırmaktadır. Dolayısıyla gizlenen nesne ile değil, alenen apaçık görüntülerle izleyici karşı karşıya bırakılır. İmkânsızlık böylelikle izleyicinin aklının sınır hattında konumlandırılmaya çalışılır. Yüce içeriğe sahip çağdaş sanat, temsile, temsil edilemez boyutundan yaklaşır. Yücede imkânsızlık içkin ise ve onunla varlığını sürdürüyorsa, çağdaş sanatın yüce temsili de temsil edilemezlik ile işlev kazanmaktadır. Bu durumda asıl olan temsil sorununu sabit kılmaktır. Bu noktada içerik geliştirilir. İçerikler anlık, vurucu ve baskındır. Form imkânsızlığa hizmet eder. Diğer bir deyişle sanat çalışması bireysel olarak sunduğu imkânsızlığın içeriği ile yücenin içkin mekanizmasını çalıştırma gayretindedir. Ona ulaşma, onu gizleme gayretinde değildir. Temsil edilen kendi imkânsızlığını sürdürmelidir. Bu sebeple çağdaş sanat Burke ve Kant'ın yüce felsefesinin içeriklerini ödünç almıştır.

5.4.1. Boyut

Anish Kapoor'ın 2002 yılında Tate Modern Müzesi'nde sergilediği *Marsyas* adlı çalışması (Resim 47), yüceye bir gönderme taşımaktadır. Geniş bir iç mekâna iki

ucu geniş ağıza sahip dev bir türbin yerleştirildiğinde mekânın bu aygıt tarafından yutulma tehlikesi taşıdığını hissetmemek elde değildir. Türbini oluşturan halkaların kırmızı malzemeye üretilmesi insan boğazını andırmaktadır. Bu özdeşleştirme boruların yutma metaforunu güçlendirmektedir. Böylesine etkin bir yönlendirmeyle borunun altına giren cesur seyirciler, kendi bedenlerini cüceleştirirler. Sonunda yüce etkinin altına girip korku ve baş dönmesi ile kendilerinin hayal ettiğinden daha büyük bir şeyle yüzleşmektedirler.

2009 yılında Londra Tate Modern Müzesi'ndeki Turbine Hall, Mirosław Balka'nın Nasıl? [*How it is*] (Resim 48) dev metal konstrüksiyonuna ev sahipliği yapmıştır. Konstrüksiyon, ziyaretçilerin içinde dolaşabildiği dev bir kutudan ibarettir. Dışarıdan bakıldığında dev bir heykel izlenimi yaratan kutu, on üç metre yüksekliğindedir ve Turbine Hall'ın neredeyse tamamını kaplayacak büyüklüktedir. Kutu, iki metre yüksekliğindeki dört ayak üzerine yerleştirilmiştir. Kutunun yükseltilmiş ayaklar üzerinde duruşu sayesinde izleyiciler kutunun altında da geçebilmektedir. Mekâna giren izleyicinin devasa kutu karşısında şaşkınlık ve hayrete düşmesi kaçınılmazdır. Kutunun boyutuyla başlayan yüce tecrübesi, içerisine rampa sayesinde girilebilen özelliği ile devam eder. Ancak bundan sonra olumsuz tecrübe yerini boyuttan karanlığa devreder. Karanlık, ölüm ötesine işaret eden bir simge olarak karşımıza çıkar. Bu tecrübenin II. Dünya Savaşında toplama kamplarında yaşanan trajediyi yansıttığı söylenmektedir.¹⁹¹ Diri diri gömülmeyi, gaz odalarını, kamyonetlerle kamplara taşınan insanları çağrıştıran eser, tarihin tanımlanamaz dehşet olaylarından birine sevk etmeye çalışmaktadır. İzleyici kutunun davetkâr matematiksel yüce formuyla davet edilmekte, içerisine girdiğinde aydınlık-karanlık karşıtlığı sayesinde kendisini tekinsiz bir ortamda hissetmektedir. Dolayısıyla boyut, karanlık ve his ile izleyicinin belleğindeki dehşetin sembolleri bir şekilde yeniden uyandırılmaya çalışıldığı söylenebilir. Balka'nın boyut olarak yüce bağlamında dikkat çeken ikinci eseri de Şeylerin Düzeni [*Order of Things*] (Resim 49) adlı enstalasyonudur. Çalışma küçük bir kapı ile giriş yapılan büyük bir odada

¹⁹¹ Richard Dormant, (13 Ekim 2009), "Mirosław Balka's How It Is at the Tate Modern, review" **The Telegraph**. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/6315391/Mirosław-Balkas-How-It-Is-at-the-Tate-Modern-review.html>. saat: 23:09 Tarih: 16.05.2017

sergilenmiştir. Oda, tavan kirişlerinden asılan hortumlardan akan petrol benzeri siyah suyun sesiyle sarmalanmıştır. Su, iki adet kesik ters piramitin içerisine doğru akmaktadır. Kap görünümünde olan bu yapılar devasa boyuttadır. Bu heybetli yapıların önünde izleyici gözlerini kapattığında kükreyen sesin büyük bir şelaleden geldiğini hissetmektedir. Eser sayesinde izleyici kendisini yüce doğa ile endüstriyel yüce arasında bir yerde konumlandırmaktadır. Bu çalışmada yine yüce duyguyu başlatan içerik boyut olarak gözlemlenebilir. Ve ondan sonra yüce duygunun diğer içeriklerine doğru bir seyir başlamaktadır.

Richard Serra'nın 2005 yılında Bilbao Guggenheim Müzesi koridorlarını dev metal yapılarla labirent haline getirdiği Zaman Meselesi [*The Matter of Time*] (Resim 50) adlı çalışması boyut ve yüce ilişkisinde değerlendirilebilecek bir çalışmadır. 130 metre uzunluğundaki koridor, dev çelik halkalarla doldurulmuştur. Halkaların içerisine girilebilmektedir. Ancak yüksek çelik duvarların dairesel şekilde yerleştirilmesiyle izleyici halkanın içinde engellerle karşılaşır; koridorda gezerken “büyük, ürkütücü, sürekli devam eden başlıklara hazır olmalıdır.”¹⁹² Dev yapıların boyutlarının muazzam bir etkisi olsa da, burada önemli olan onların fiziksel özelliklerinden ziyade insan algısının kendi kapasitesidir. Nesnelerin boyutu itibarıyla şaşkınlık yaratan nesnelere, insanın hayal gücünün yeni sınırında bir konuma yerleşirler. Böylece nesnelere insanın kendi sembolik dünyasının birer yüce nesnesi haline gelir. Yüce nesne her an değişime açık bir konumdadır. Sanatçı bunu bilerek itina ile kurgusunu gerçekleştirmiş gibidir. Dev halkalar davetkâr ama içerisinde kaybolmaya müsait engeller içermektedir. Dolayısıyla sanatçı boyut aracılığı ile yüce bağlamında en iyi hamlesini yapmaktadır. Onun fiziksel olarak yüceyi temsili yetersizdir. Dolayısıyla bu temsili insanda şaşkınlık yaratacak noktaya getirip yarım bırakması onun için yeterlidir. Nitekim temsil öznenin hayal gücünün kapasitesine göre değişiklik arz eder. Ve tamamlayıcısı öznedir. Tüm bunlara bakıldığında boyutun olumsuz bir izlenim olduğunu düşünebiliriz. O güne kadar tecrübe edilenin ötesi, insanın alışmış olduğu sembolik evreninin dışından gelen yeni bir imgeyi çağırarak çağırarak zorunda bırakan bir etkidir söz konusu olan. Kontrol edilemez bir güçle

¹⁹² Bkz. (155), BELL.

hayal gücüne baskı söz konusudur. Serra'nın 1979 yılında New York meydanına yerleştirdiği ve Yatık Kemer [*Tilted Arc*] (Resim 51) adı verilen 36 metre uzunluğunda 3,5 metre yüksekliğinde dev metal yay, kontrol edilemezliği iyi bir şekilde ifade etmektedir. Çalışma meydanın ortasında yolun önüne çıkan bir engeldir adeta. Hatta bu sebeple döneminde uzun süren bir hukuk mücadelesine sahne olmuştur. Nihayetinde 1989'da üç parçaya bölünerek taşınmıştır. Bu olaydan sonra sanatçı çalışmasını yıkılmış olarak görür.¹⁹³ Serra'nın kamusal alanda bir nevi güç, kontrol edilemezlik, olumsuzluk, sıradışı olarak nitelendirilebilen heykeli, çağdaş heykel alanında büyük ses getirmiştir. Serra'nın yaşattığı ve yaşadığı sansasyon, kamusal alanda devasa boyutlarda heykeller yapan, günümüzün Jeff Koons, Anthony Gormley gibi çağdaş heykeltıraşlarını etkisi altına almıştır. Anthony Gormley'in 2010 yılında yapımı tamamlanan Teşhir [*Exposure*] (Resim 52) adlı heykeli onun figüratif devasa heykellerinden yalnızca biridir. Hollanda'nın Leystadt şehrinde bulunan heykelin ismi "Teşhir" olmasına rağmen Sıçan Adam [*de Poepende Man*] olarak da anılmaktadır. 2000 bileşenden oluşur ve toplam 60 ton ağırlığındadır. Çömelmiş vaziyette duran adamın, ayağa kalkması halinde 100 metre uzunluğa varabileceği iddia edilmektedir.¹⁹⁴ Heykel yere kadar uzanmış gökyüzünün sonsuz manzarası önünde durmaktadır. Heykelin varlığı dolayısıyla gökyüzü manzarasının derinliği sekteye uğratılmıştır. Bir müdahale söz konusudur. Gormley bunu "yüce bir konum" olarak ifade etmektedir.¹⁹⁵ Sanatçı çalışmasını anlatmaya şekilde devam eder: "Ben hemen okunamayan bir nesne istedim, Kuzeyin Meleği [*Angel of the North*]¹⁹⁶ (Resim 53) gibi tam karşınızda duruyor ve sizi eğer isterseniz araştırmaya, ona doğru yürümeye davet ediyor."¹⁹⁷ Sanatçının bu söyleminden eserin işlevinin aslında bir davetten ibaret olduğu aşikârdır. Tabi ki eser her türlü yoruma açıktır. Ancak yüce bir eserde olduğu gibi karşılaşılan bu tuhaf, devasa görüntüden sonrası insanın kendi evreninde olup bitmektedir. Sanatçının yüceye tarihi bir gönderme yapması ise ayrı bir mesele olarak

¹⁹³ MUNDY, Jennifer, "Lost Art: Richard Serra" <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra> tarih: 19.05.2017.saat: 15:55

¹⁹⁴ HİGGİNS, Charlotte, "Antony Gormley Drops 60-Tonne Load For Monumental Sculpture" <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/27/antony-gormley-exposure-sculpture> tarih: 19.05.2017 saat: 16:57

¹⁹⁵ A.g.y.

¹⁹⁶ Sanatçının İngiltere'nin Gateshead şehrinde bulunan 1998 tarihli 20 metre uzunluğunda bakır ve beton malzemeden üretilmiş dev heykeli.

¹⁹⁷ Bkz. (195) HİGGİNS.

incelenebilir. Çağdaş sanatçılar, bu devasa heykelleriyle doğanın kendi devasallığının yerine geçmeyi değil, onun doğal yüce seyrine yapay müdahalelerde bulunarak çelişki yaratmayı hedeflemektedirler. Bir tarafta geleneksel bakışın nesnesi doğa varken, diğer tarafta çağdaş algının müdahalesi söz konusudur. Gündelik hayatta bu değişimin farkına varmak güçtür. Ancak sanat yarattığı bu tür engelleme, güç, manipülasyonla çağının dehşet, tehditkâr bakışını yüce nesneyle gözler önüne sermektedir.

5.4.2. Boşluk

Boşluk, çağdaş yüce içerikli çalışmalarda başvurulan referanslardan biridir. Bunun kökeninde teorik olarak fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte sanatın içe dönük bir sürece girmesinin yattığını söyleyebiliriz. Nitekim boşluk, “resim nedir?” Sorusuna aranan cevaplarla paralel ilerlemiş bir kavramdır. Kavram doğrudan sanatın çerçeve içindeki nesne alanını tartışmaya açmıştır. Sanatın nesne alanı, kilise, monarşi veya özel bir zümrenin temsilinden çok her şeyin temsiline açılması avangart dönüşümlerin art arda gelmesine vesile olmuştur. Avangartın yüce teorisiyle bağdaştırılması avangartın eski ve geleceğe bağlı kalmayıp ana odaklanmasıdır. Avangart, herhangi bir nesneyi zamandan arındırarak onu klasik temsil alanında dışarı çıkartmaya çalışan eserlerle bizi karşı karşıya bırakır. Resim alanında avangart çalışmalar, klasik nesne alanını tuvalden arındırarak boşluğun kendisinin temsiline kalkışmıştır. Bu konuda ilk örneklerden biri Malevich’in kare çalışmalarıdır.

Malevich ilk karesini sergilediğinde halka ve eleştirmenlere eserinin anlaşılmasız ve tehlikeli görüldüğünü söylemiştir.¹⁹⁸ Çünkü eser, nesnel dünyanın gittikçe silikleştigiine dair çarpıcı bir izlenim taşımaktadır. O, soyutlama uğruna doğayı feda etmiş bir sanatçıdır diyebiliriz. Nesnel dünyasını terk edip, hissin kendisine yönelmiş, çalışmalarında bunu hedeflemiştir. Bu sebeple sanatçının eserleri Kant’ın yüce analiziyle uyumaktadır. Ve tabii ki postmodern yüce düşüncesiyle... Kant’ın üçüncü kritiğinde belirttiği muazzamlık, formsuzluk kavramı, nasıl öznenin doğa

¹⁹⁸ Kazimir MALEVİCH, *Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”*, Çev. F. Cansu Tapan, 53.

karşısında tecrübe ettiği bir his ise, Siyah Kare de aynı yöntemle yüceyi temsil etmektedir. Özneyi kaygılandırarak. Malevich'in farkı yücenin nesneleştirilemeyen yönüne yaptığı radikal vurgudur. İmgelemin yetersizliği ile sadece korku ve huşu hisleriyle baş başa kalan öznenin o an hissettikleri resmin temsili ile hissettirilmeye çalışılmıştır. Malevich bunu yaparken, zaten var olan hissiyat dünyasına ait temsilin yeni ve doğrudan bir biçimini var ettiğini düşünmüştür.¹⁹⁹ “Beyaz Üzerine Siyah” adlı çalışmasında kare, hissiyatı; beyaz bu hissiyatın ötesindeki boşluğu ifade ettiği düşünülebilir. Seyircinin resim karşısında zorlanmasının sebebi alışageldik nesne arayışının sonlanmaması ve bu konuda zorluk –acı– yaşamasıdır. Bu arayışı sona erdiren şey tamamlanmamış hissini, eksikliğin kendisini çıplak şekilde gösteren siyah karedir. Siyah temsil edilebilenin en son biçimini sunmuştur. Yücenin yerine geçen siyah kare, ötesindeki saf beyazla sınırlanmıştır. Yüce daha önce ifade ettiğimiz gibi dışa dönük bir kavramdır. Sınırları genişlemek için sürekli zorlar. Dolayısıyla o, dış hattın ötesindeki sayesinde bu sürekliliği sağlar. Siyah karenin ötesini temsil eden beyaz sayesinde siyah karenin yüceliği ortadadır. Yücelik, Malevich'in resminde, biçim anlamında bir “son” veya “tamamlanmış bir eser” olmak yerine hissiyatın sürekliliğini sağlama peşindedir. Newman başta olmak üzere soyut ekspresyonistler Amerika'da sanatın yeni taleplerine güzel kavramının aksine yüce etki ile karşılık verileceğine inanmışlardır. Bu sebeple güzeli ima eden geleneksel nesne ve temsillerini tamamen tuvallerinden arındırmışlardır. Tuvallerinde, figür yerine formsuzluk, nesne yerine boya, çağrışım yerine duygu aldığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla yüce, sanatlarının asıl meselesi haline gelmiştir. Yücenin kendisi yani onun sunulamazlığı, onların tam da ilgilendikleri konu olmuştur. Bunun için olabildiğinde nesnesizliğe yer vererek yüce etkinin kendisinin izleyiciye yansıtılması amaçlanmıştır.

Barnett Newman'ın *Vir Sublimis Heroicus* (Resim 54), Şimdi [*Now*] (Resim 55), Ol [*Be*] (Resim 56), Orada Değil, Burada [*Not Over There, Here*] adlı eserleri soyut ekspresyonizmin “an” ile ilişkini iyi anlatır niteliktedir. Newman bu eserlerde, “şimdi” ve “burada” olanı yüce tecrübenin nesnesi olarak sunmuştur. Newman, ne

¹⁹⁹ A.g.k., 58.

nesnenin ne de uzayın manipüle edildiğini düşünmüş, o yalnızca zaman duygusunun manipüle edildiğini savunmuştur. Onun bahsettiği zaman kavramının, resmin genel özneleri olan tarih, drama, nostalji duygularıyla yüklü zaman kavramıyla ilgisi yoktur.²⁰⁰ Lyotard bunun üzerine Newman'ın üzerinde durduğu zaman algısının anın kendisi olduğunu savunmaktadır. Newman zamanın tümünü şimdi [*now*] olarak ifade etmiştir. “Şimdi” sözcüğünün Yahudi geleneğindeki Tanrı isimlerinden olan *Hamakom* veya *Makom* ile ilişkili olduğu bilinmektedir. Bu isimler aynı zamanda Tevrat'ta Adlandırılmaz Rab'be verilen isimlerden biridir. “Yer” [*place/there/site*] sözcüklerine karşılık gelmektedir. Hamakom, yer olarak coğrafi bir lokasyonu ifade etmemekte, bir şeyin ihtivasını -sınırsızlığının kapsamını- ifade etmektedir. Newman'ın “şimdi” kavramı da bununla ilintilidir.²⁰¹ Newman, adı geçen eserlerinde şimdi ile ilgilenmiştir. Ne geçmiş ne de gelecekle ilgilidir. Geçmiş ile gelecek arasında tutunmaya çalışan bir çırpıda yitip giden bir zamandan bahsedilir. Şimdi, karşılaşma [*event*] ile belirir. Belirir ve bizi farklı bir algıya bırakır. “Karşılaşma” o an bir yoksunluğu anımsatır. Lyotard bunu gündelik gelen ekmeğin bir gün olup da gelmemesine benzetir. Ve bunu endişe [*agitation*] olarak açıklar. Endişe, henüz belirlenemeyen bir şeyin belirlenecek olduğu an ortaya çıkar. *Agitation* kelimesinin kışkırtıcı anlamına da gönderme yapılacak olursa burada hem çeken hem de bu durumdan tedirginlik üreten bir duygudan bahsedilmektedir. Bu bir trend olabilir; ne de olsa yenilikle karşılaşıldığında irite edici gelmesi ama zamanla ona alışılması yoğun yaşanılan bir süreçtir. Manifestolar veya ekoller de bu şekilde açıklanabilmektedir. Bu tür entelektüel disiplinlerin içerisinde bir bütünlük söz konusudur. Söylenebilecek tüm sözler söylenmiş; söyleyecek tüm sözlerin de garantisini almışlar gibi hissettirirler. Lyotard bu noktada geçmiş ve geleceğin muhafaza altına alınmasından söz eder: Renkten sonra hangi renk geleceği kurallara bağlanırsa veya cümleden sonra hangi cümlenin geleceği kurallara bağlanırsa bilmeye devam ederiz, -gündelik ekmeğimiz gelmeye devam eder-. Akademiler bunun en iyi örneklerinden birini oluşturur. Akademi, kural koyarak tanımlanan bir dizi cümleden ibarettir. Bu cümlelere göre sanatçılara sergi yapmaları için izin verilir veya verilmez dışlanır. Bu resim için belli bir hakikati oluşturur. Akademinin sanat dünyasında hegemonyası sürerken, bir takım

²⁰⁰ Bkz. (150), LYOTARD, 89.

²⁰¹ A.g.k., 90.

yenilikçi fikirlerle çatışmaları buna örnek verilebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Lyotard, Avangart Manifesto ile Paris Güzel sanatlar Akademisi müfredatı arasında bir fark görmemektedir. Şunu da eklemektedir: “Ancak her ikisi de gündelik ekmeğin gelmeme ihtimalini düşünmez.”²⁰² Ekmeğin gelmemesi ile karşılaşma halinin yarattığı endişeye bizi bilinmeyenin çağrısına sürükler. Bilinmeyenin çekiciliği söz konusudur. Dolayısıyla bilinmeyenden gelen çağrı aynı zamanda haz üretmektedir. Hazın oluştuğu verdiği endişenin çekiciliği ve bu yüzden verdiği bir haz olduğu da düşünülmüştür. Bu bilinmeyenden gelen çağrıya duyulan bir hazdır. Dolayısıyla bilinmeyen, hiçliğin mekânı olarak kaşımıza çıkar. Lyotard, Newman’ın resimlerinde kastettiği “şimdi”de, “bir şey olacak” veya “hiçbir şey olmayacak” düşüncesini üretir. Kısacası bir oluşu hali söz konusudur. “Şimdi” tam da bunu ifade etmektedir.

Yüce, boşluk üzerine yapılan bir vurgu olarak, o boşluğun sürekliliğini sağlayandır. Sunma yetisinin acizliği, onu boşluk ve karanlık üzerine oturtmuştur. Bu, yücenin trajik olduğunu göstermez. Aksine yokluk ile oynanan oyunda yeni kuralların bulunmasında duyulan hoşnutluk sanatta görülebilen bir olgudur. Hoşnutluk, yücenin özelliklerinden “coşku” kavramına denk gelmektedir. Coşku, paradoksal sunum başarılı olduğu takdirde gelen bir histir. Lyotard, soyut sanatın tam da bu olduğunu söylemektedir.

Newman’ın çalışmalarında, “şimdi” yücedir. Başka bir yerde değil; altında veya üzerinde değil; erken ya da geç değil; burada ve şimdide olandır. O, bu resimdir. Resim bir oluşu ifade eder. Resim bundan fazlası değildir. Ve bu yücedir. Dolayısıyla avangart resim, sınırsız gücün bıraktığı negatif işaretin teşkil edilmesidir. Resmi seyrettiğimizde göz sınırsızlık içerisinde bir sınır arar. Resmin dev ebatları sanki daha ötesi varmış hissi uyandırır. Ancak imgelememiz bir sınır vermek zorundadır. Sınırlama gayretimiz ile resmin teşkili imkânsız kılan soyut yüzeyi çarpışmaktadır. Nihayetinde Kant’ın negatif sunumu, resmin kendisine, formsuzlukla, biçimsizlikle ifade bulmuştur.

²⁰² A.g.k., 91.

Rothko'nun eserlerinin de hissiyat anlamında aynı amacı taşıdığını söyleyebiliriz. Ancak o kendine has formuyla yüce hissini sunmuştur. Seyirci, Bordo Üzerine Kırmızı [*Red on Maroon*] (Resim 57) ve Bordo Üzerine Siyah [*Black on Maroon*] resminde ön plan ile arka plan arasında ayırım yapmanın zorluğunu tecrübe etmektedir. Dev boyutlardaki²⁰³ tuvalerde rengin yarattığı müthiş etki, resmin asıl vermek istediği histir. Ve tabii Malevich eserlerinde olduğu gibi bu eserlerin müthiş cazibesi barındırdıkları yoksunluktan kaynaklanır. Rengin cazibesine kapılıp resmi incelemeye başladığınızda “hiçbir şeyin” sergilendiği aşikârdır.

Malevich karenin arka planına beyaz ekleyerek sunulanın ötesine işaret ediyordu, Rothko bunu yatay katmanların yarattığı yoksunluk hissiyle ifade ediyordu. Lucio Fontana ise tuvali yırtarak yine sunulabilen boşluğun ötesine işaret etmiştir. Fontana bu hamleyle sonsuz uzayın alanını ifşa ettiğini düşünmüştür.²⁰⁴ 1960 tarihli Bekleme [*Waiting*] (Resim 58) isimli eserinde olduğu gibi kendiliğinden şekilde yırtılmış izlenimi yaratsa da önceden planlanan kesiklerdir. Ressam bilinçli şekilde resmi bilinemez kılmakta, yüce izlenimin sınırsızlığının önünü açmaktadır. Fontana için yüzeyi tek renkle kurgulayıp bilincin sınırlarını ifade etmek yetersizdir. O resimsel biçimle bunun aşılabileceğini ifade etmektedir. Hayal gücü dünyamızın sınırlarına ulaştığımızda her şey bir anda kesilir, onun ötesi tahmin edilemez, temsil edilemez, hiçliğin yeridir. Derrida'nın *Parergon* kavramını açıklarken kullandığı kesik kavramının işlevi, Fontana'nın resimleri üzerinden tecrübe edilebilmektedir. Derrida, *Parergonun* konumunun keskin bıçağın en ucundaki yerde konumlandığını belirtmişti. Bu konum, insan aklının hayal gücünün tehdit edici kuvvetinin bıraktığı en üst etkinin sınırlarıydı. Fontana'nın işte o kesiği bu sebeple hayal gücümüzü provoke etmektedir, rahatsız etmektedir. Yüce tam bu noktada konumlanmıştır. Görülmeyenin etkisinde... Dolayısıyla Malevich, Newman, Rothko, Fontana'nın resimleri üzerinden

²⁰³ Rothko'nun “Red on Maroon” adlı eseri, 2667 x 2388 mm ölçülerindedir.

²⁰⁴ Philip SHAW, “Modernism and the Sublime”, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-modernism-and-the-sublime-r1109219>, tarih: 7 Mart 2017 saat: 10:55.

örneklediğimiz sunulamayanın sunumları, bilinçli olarak yüceyi ima etmektedir. Bu resimler, resmin sorgulanmasıyla birlikte nesnesizliği bir çözüm olarak görmüş ve tamamen hissin sınırsız egemenliğinin önüne açmaya çalışmışlardır. Bu resimler yüce konusunda son hamlesini yapmakta ve tüm yükü izleyiciye bırakmaktadır. İşte tam burası romantik yücede görülen doğanın işleviyle benzerdir. Nitekim gök gürlemesi ve yıldırımın yarattığı yüce his, Rothko'nun resimlerinin sunduğu belirsizlikte de mevcuttur. Kimi günümüz sanatçıları yeni teknolojik materyallerle yüce boşlukla izleyicileri etkilemeye devam etmektedir.

Soyut Ekspresyonistlerin resim üzerinde problematik haline getirdiği sanatın nesne alanı ve boşluk, 1960'larda Güney California'da filizlenen Işık ve Derinlik Hareketini temel sorunlarından biri olmuştur. Işık ve Derinlik Hareketi, geometrik form kazandırılan ışıklar aracılığıyla çevreyi ve izleyiciyi etkilemekle ilgilenmiştir. Bu hareketin etkisinde çalışmalar üreten James Turrel, Doug Wheeler gibi sanatçıların ışık ile mekâna yaptıkları müdahaleler, yücenin içkin problemini anımsatmaktadır. Çarpıcı illüzyonik etkiler sayesinde mekânın duvarları, bilincin duvarlarına dönüşerek izleyici yüce duygunun içerisine dâhil olmaktadır.

James Turrel, ışık ve uzayı kullanarak, ışığın yarattığı etkiyle mekân sınırlarını ortadan kaldırır. Alanı, tek renk ışık ile aydınlatarak, farkındalık yaratır. Gerçeklikte alanın sınırlarıyla duraksayan gözlem eylemi, Turrel'in ışıklı mekânlarında oldukça genişler. 1968 yılında yaptığı *Acro Green* (Resim 59) adlı çalışmasında, yeşil ışıkla giydirilmiş dikdörtgen yüzey, galeri mekânında açılmış bir deliği andırır. Onun tek başına varlığı, duvarı manipüle eder. Duvarda alışlagelen bir resim yoktur. Duvarın kendisi de yoktur. Dolayısıyla sanat nesnenin bir enstrümanı olan ışık-gölge kaldırılmıştır. Bu nokta Malevich'in ulaştığı bir aşama olarak görülebilir. Turrel daha da ileriye giderek saf nesnenin de ötesine geçmiştir. Malevich'in siyah karesini hala sanat olarak görebilmemiz onun galeride duvarda asılı olmasıydı. Turrel'in çalışmasında duvarın yerine ışığın çarptığı yüzeyden ibaret olan bir alan vardır. Sanatçının bu temsili, *yüceltim* ile *şey* arasındaki sınırı oldukça inceltir. Turrel'in 2013 yılında gerçekleştirdiği *Aten Reign* (Resim 60) isimli çalışması, anıtsal

bir niteliğe sahiptir. Sanatçı, Frank Lloyd Wright'ın rotunda şeklinde ikonik Guggenheim yapısının iç mekânını kullanmıştır. İç içe geçmiş altı oval halka, gizli led aydınlatmasıyla kozmos izlenimi yaratmaktadır. Koyudan açığa doğru tasarlanan ışık, binanın oval katları sayesinde saat döngüsü izlenimi yaratmakta ve izleyiciyi içine çekmektedir. Turrel'in bu çalışması sadece anıtsal olmakla kalmayıp yücenin yakından ilişkili olduğu uhrevi tarafına da çağrışım yapmaktadır. Böyle bir aydınlatmayla birlikte izleyici kendisini ışıkla müdahale edilmiş alanın içerisinde bulur. Lacan VII. seminerinde mimariyi boşluğun etrafında şekillenen bir sanat olarak anlamlandırır. Böylece duvarlar aynı zamanda şey –boşluk– mimari ile görünür olur. Mimari yapılar bilinmeyen bir nevi göstereni olur. *Aten Reign*'de bu farkındalığı görebiliriz. Işık, binadaki boşluğu yeniden inşa etmiştir. İzleyiciler tümüyle yeniden inşa edilmiş boşluğun içindedir.

Doug Wheeler'in çalışmaları boşluğun inşası meselesinin uç örneklerini oluşturmaktadır. 2000 yılında gerçekleştirdiği “*SF NM BI SP 2000*” (Resim 61) adlı çalışması sanatçı tarafından “sonsuzluğun ortamı” olarak nitelendirilmiştir. “Işıktan ibaret, tamamen beyaz, belirgin olmayan köşelerle sarmalanmış bir oda”²⁰⁵nin içerisinde izleyici mekân algısını sadece hislerine borçludur. İzleyici burada bilincinin kontrol edilemez baskısıyla karşı karşıya kalır. Nitekim hayal gücü yüceleştirebileceği bir nesne bulamaz. Odanın bu görüntüsü şeyin konumuna tekabül eder. Nancy'nin düşüncüsüyle söylersek hayal gücünün sınırdan feda edeceği / yüceleştireceği bir nesne dahi yoktur. Odanın içerisinde tek beliren şey, boşluk ve imkânsızlıktır.

Olafur Eliasson'un Hava Projesi [*The Weather Project*] (Resim 62) adlı enstalasyonunda mekânın yapay doğa izlenimiyle manipüle edilerek yüce etkinin uyandırıldığını söyleyebiliriz. 2003 yılında Tate Galeri'nin Turbine Hall mekanında tecrübe edilen bu enstalasyon, gökyüzünün ve güneşin temsilinden ibarettir. Salonda büyük daire şeklinde ışık panosu vardır. Biçim ve etkisi itibarıyla güneşi andıran pano

²⁰⁵ KENNEDY, Randy, “Into the Heart of Lightness”, <http://www.nytimes.com/2012/01/15/arts/design/doug-wheeler-builds-infinity-environment-at-david-zwirner.html> 15 January 2012. Tarih: 20.05.2017 saat:14:00.

mekândaki ışığın kaynağıdır. Bu daireden yayılan ışık, tüm salonun monokrom bir atmosfer kazanmasına sebep olur. Koridorun devasallığı bu şekilde vurgulanmakla kalmaz, tavana yerleştirilen büyük bir ayna ile etki iki katına çıkartılmış olur. Salona yerleştirilen makinelerden ortama sis yayılır. Eliasson, bir yapının içerisinde doğanın mekanizmasını kopya etmiş olmaktadır. Turnervari şekilde evrenin ustalığı gözler önüne serilmiştir. Yalnız sanatçı, meteoroloji kurgusunda anlatmak istediği ışığı, sisi beklenmedik ortama sokarak insanı fiziksel dünyayı algılamaya çağırılmaktadır. Bir nevi tüm bu yapay doğa şöleni ve yukarıdaki ayna, Lacancı deyişle söylersek büyük ötekinin göstereni rolünü üstlenmiştir. Farkında olmadan etkisi altında olduğumuz ve davranışlarımızın, dilimizin dünyasını oluşturan evren, sanatçının müdahalesiyle tam karşımızda oluvermiştir. Hatta onun bakışlarını üzerimizde hissettirmektedir. Şaşkınlık, tedirginlik, korku ve bu olumsuz bakışı onayladığımızda üzerimizde kalan yüce etki, bu çalışmada görebileceğimiz başat içeriktir. Çalışmanın yüceliği, boşluk, boyut ve sınırsızlık ile süreklilik arz etmiştir.

5.4.3. Dehşet ve Travma

Dünyanın yaşadığı en acı olaylar olan Auschwitz ve Hiroşima geç XX. yüzyıl teorilerinde yücelik açısından bir etki uyandırmaktadır. Yaşanan bu olaylar gelecek için travmatik bir miras bırakmıştır. Tarihsel olarak bakıldığında olaylar, insan bilincine büyük bir dönüşüm yaşatmıştır. XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyıl yüce teorisinin kaynağında dehşet ve korku vardır. XX. yüzyıldaki yüce teorisi ile bu açıdan bağlantı kurulmaktadır. Ancak gözlemlenebilen fark şudur ki; eskiden doğa görüntülerinin yarattığı dehşetin yüceliğinden söz edilirken; şimdi dehşet deyince bu duygunun en üst makamında bulunan bu ve bu tür olaylar akla gelmektedir. Auschwitz ve Hiroşima sistematik ve sınırsız şiddetin adı olarak tarihe ve bilincimize kazanmıştır. Bu olaylardan sonra ise insan kaynaklı felaket, doğa kaynaklı felaketten daha tehlikeli daha yüce olarak görülmeye başlanmıştır.²⁰⁶ Bu felaketlerin gölgesinde üretilen sanat,

²⁰⁶ Gene RAY, **Terror and the Sublime in Art and Critical Theory, From Auschwitz to Hiroshima to September 11**, 19.

uyumu, zevki, hoşluğu, olumluyu yansıtan güzel ideasından çok sınırsızlığı, doyumsuzluğu, dehşeti, acıyı, olumsuzluğu yansıtan yüce ideasıyla ilişkilendirilmiştir. Bu noktada Kant'ın negatif sunum [*Negative Darstellung*] kavramından yola çıkılmıştır. Negatif sunum, hayal gücünü zorlayan tarif edilemez hissin hayal gücünde bıraktığı imge ile ilgilidir. Dolayısıyla olumsuz bir etki ile varlığını sürdürür. Negatif sunum, Lyotard'ın sunulamayanın sunumu teorisiyle de ilişkilidir. Sunulamayan hiçbir zaman sunulabilir olamazken, buna rağmen sunulamayanı sunma eylemi sunumu negatif bir izlenim haline getirecektir. Negatif sunum teorisinin yeniden canlanmasıyla, tarihi bilinci dönüştüren ve dehşetin sınırlarını genişleten bu olayların arasında ilişki olduğu düşünülmektedir.²⁰⁷

Negatif sunumun yeniden canlanmasında etkisi olduğu düşünülen Hiroşima, Auschwitz gibi olaylardan yola çıkarak, çağımızda dehşetin sınırlarını, etkisini araştıran yüce içerikli sanat çalışmaları olmuştur. Bu içerikte sanat üretimi yapan sanatçıları geleneksel temsilin zevk veren pozitif güzelliğinden kaçınmışlardır. Çarpıcı, rahatsız eden, olumsuz eylem ve sanat üretimlerinde bulunmuşlardır.

Joseph Beuys'un 1956-1964 yılları arasında gerçekleştirdiği Auschwitz Kanıtları [*Auschwitz Demonstration*] (Resim 63) adlı çalışması, dehşetin nesnelere gözler önüne sermektedir. Tıbbi ilaç dolabına benzer bir vitrinin içerisinde korozyona uğramış metal disk, ipele birbirine bağlanmış sosis parçaları, Aachen hareketinde kullanılan iki ocaklı portatif soba, mumyalanmış tarla faresi, saman dolgulu ahşap küvet, çamurdan haç, bir çorba kâsesi içerisinde gofret gibi nesnelere sergilenmiştir. 1974'te New York'ta, Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni [*I Like America and America Likes Me*] (Resim 64) performansını gerçekleştirmiştir. Üç günü bir odada canlı kır kurduyla birlikte geçirmiştir. Beuys'un üzerinde keçeden örtü elinde ise baston vardır. Kurt üzerindeki keçeyi parçalamaya çalışır. Performans vahşilik, zorluk, güçlük, korku duygularını yaşatır. Tüm bunlar savaşın bıraktığı travmanın gölgesinde değerlendirilmektedir. Hazır nesnelere veya Beuys'un sanatının tümü, onun II. Dünya

²⁰⁷ A.g.k., 23.

Savaşı sırasında Nazi cephesinde savaşırken yaşadıklarının kefareti olarak görülmektedir.²⁰⁸ Tamamlanmayan anların mekânını aralayarak oradan çeşitli nesnelere başvurur. Nesnelere hepsinin bir anlamı vardır. Onlara anlamlar yükleyerek izleyiciye dikte eder.²⁰⁹ Anlam açısından izleyiciye olanak vermeyen nesnelere, Beuys'un yüce nesnelere olarak görülebilir. Yüce nesnelere arka planında hiçbir zaman tamamlanamayacak olan bir hakikat yatmaktadır. Temsil edilemez, kaldırılamayacak kadar ağır bir yükü olan hakikat onun boyutuna yüceltilmiş nesnelere hafifletilmektedir. Yüceltilmiş nesnelere ancak negatif formda temsil edilebilir olmuştur. Ve hakikatin tümüne temsil edemeseler de Beuys her nesneye gerçeklik kazandırarak hakikati hafifletmeye çalışmıştır. İzleyiciler ise bu problematik nesnelere kanalıyla yüce tecrübeye tanık olmuşlardır.

Anselm Kiefer'in ilk ünlü çalışmasını oluşturan İşgaller [*Occupations*] (Resim 65) serisi, doğrudan savaşın izini taşıyan çalışmalarından biridir. Fotoğraf serisi, Nazi Almanya'sını yansıtıyordu. Fotoğraflarda Kiefer'in, babasının askeri üniformasını giyerek ulusal anıtlar ve klasik kalıntılar da dâhil olmak üzere İsviçre, Fransa ve İtalya'daki siyasi açıdan önemli çeşitli yerlerde Nazi selamıyla poz verdiği görülmektedir. Alman ressam David Caspar Friedrich'in esin kaynağı olduğu fotoğraflardan biri, romantik bir duruşla izleyiciye sırtını dönük olarak bakan figüre gönderme yapmaktadır. Kiefer kendisini figürün yerine koyarak denize karşı Nazi selamı vermektedir. Burada romantik dönemdeki Napolyon işgallerinin, soykırıma sebep olan Nazi liderleri tarafından manipüle edildiğine dikkat çekmektedir. Almanya'nın mirası ve ulusal travması üzerine bir araştırma olarak görülen fotoğraflar dönemin sanat dünyası tarafından çokça eleştirilmiştir. Bu fotoğrafta politik açıdan bir özdeşleştirme olması dikkat çekicidir. Kiefer bu tarz özdeşleştirmeleri sıkça kullanmaktadır. Varus ve Almanya'nın Manevi Kahramanları (Deutschlands Geisteshelden) (Resim 66-67) isimli çalışmalarında, Alman tarihi ve kimliği üzerine yoğunlaşmıştır. Varus, MS. IX. Yüzyılda German kabileleri tarafından bozguna uğratılan bir Romalı generalin ismidir. Almanya'nın Manevi Kahramanları isimli

²⁰⁸ A.g.k., 37.

²⁰⁹ ARTUN, Ali, "Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?" <http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>. Tarih: 21.05.2017, saat: 20:46.

eserinde ise Nazi dönemi mimarlarından Speer'in anıtsal mimarisini andıran bir mekân kurgulanmıştır. İsminin “manevi kahraman” olması ilginçtir. Almanya'nın tarihinin trajikliğine gönderme yapılması, Alman ulus bilincini oluşturan gerçekliği de sarsmaktadır. Bu sarsılmayı Kiefer'e gelen tepkilerden anlayabiliriz. Kiefer bu güçlü dışavurumu, yüceltilen imgelerin yerlerini değiştirerek başarmıştır. Kabul gören gerçeklik alt üst edilmiştir.

Damien Hirst ise çağdaş sanat içerisinde yücenin konumunu farklı bir açıdan yakalar. Onun enstalasyonları, Burke'ün eserinde yer verdiği duygusal reaksiyonların en yüksek seviyede vermeyi hedefler niteliktedir. Bu yüzden Luke White, Hirst'ü Barnett Newman'dan çok Steven Spielberg'e benzetir.²¹⁰ Hirst, daha çok yüce etkiyi evrensel anlamda tetikleyecek unsurlara yer vermiştir. Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı [*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*] (Resim 68) adlı çalışması için bir söyleşisinde “herkes köpekbalığından korkar ve herkes kelebekten hoşlanır” demiştir.²¹¹ Dolayısıyla köpekbalığı sanatçı tarafından evrensel bir korku nesnesi olarak ifade bulmuştur. Herkeste aynı etkiyi yaratan belli nesnelerin ortaya çıkarılması, o nesnenin evrenselliğine hitap ettiği gibi sanatçının doğrudan çağdaş toplumun yüce nesnesine de yöneldiğini göstermektedir.

Peki, köpekbalığını, günümüzün yüce nesnelerinin arasında sayacak kadar iddialı olunmasının sebebi nedir? White'ın Steven Spielberg benzetmesi tam da bununla ilgilidir. Yönetmenin *Jaws* adlı filminde tatil kasabasında ekonomik gelirin sekteye uğramaması için köpekbalıklarının yırtıcı olduğu bilgisinin bastırılmasına tanık oluruz. İnsanların hayatları karşısında ekonominin ayrıcalıklı konumu söz konusudur. Tatil için modern kentten kaçan insanları orada bekleyen başka bir canavar

²¹⁰ WHITE, Luke, “Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime” http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828#f_1_6 tarih: 03.04.2017 saat:20:00

²¹¹ A.g.y.

vardır. Tatil için “Amity” kasabasına gelen insanlar, bir köpekbalığı tarafından yenilme korkusuyla yüzleşmişlerdir hatta bazıları yenilmiştir de. Burada kent ve tatil kasabasını bağlayan şeyin ekonominin kendi gerçekliğinin olduğu kabaca görülmektedir. Bu şekilde düşünüldüğünde kapitalizmin her an insanoğlunun yaşadığı her kötü tecrübeye bile kendi rasyonel sistemini bozmayacağı endişesi hâkimdir. Filmde köpekbalığı, global ekonominin gerçekliğini aralayan bir işlevi vardır. Hirst’in evrensel korkunun nesnesi olarak köpekbalığını yerleştirmesi aynı zamanda çağdaş toplumun yüce nesnesini, onun ortak gösterenlerini keşfetme girişimidir. Fiziksel olarak değil, iletişim ağının, global ekonominin, vahşi kapitalizmin arkasına sığınarak var olan bir canavar. Hirst’in bu yerleştirmesi, onu seyreden herkes için farklı kapıları aralayacağı muhakkaktır.

5.4.4. Endüstri

Kanadalı fotoğrafçı Edward Burtynsky’nin fotoğraflarında yeni kentin devasa kalıntıları, çöplüğü, endüstri, üretimin eleştirel üslupta yüce formunda ifade edilmesini görebiliriz. Burada *yüceltime* uğrayan kentin atığıdır. *Yüceltimi* sağlayan şey, endüstri talebinin fazlasının bir arada görülmesi ve onun bilinemez ağına dâhil olma fırsatıdır. Fotoğraf teknolojisiyle birlikte endüstrinin devasılığı, temsilin sınırına ulaşmıştır. Bu temsilin imkânlarının zorlanmasına duyulan bir hayranlık söz konusudur. O yüzden bu rahatsız edici ama hayranlık uyandırıcı görüntüler için endüstriyel bir dehşetten söz etmek mümkündür. Bu noktada konudan çok bağımsız olmayan yücenin farklı boyutuna değinmek yerinde olacaktır.

Duchamp’ın öncül postmodern çalışmaları ve *Arte Povera* bağlamında yukarıda şeyin alanından kopartılan itibarı düşürülen nesnenin dışkıdan ibaret olduğu belirtilmişti. Ancak bu dışkı yine sanat olarak *yüceltimin* alanına dâhil edilirse bunun *yüceltimin* formuna etki ettiğini söylenmişti. Dışkıyı şeyin itibarına yükseltmeyi, sanatın alışageldik formlarını yıkıma uğrattığı için sanatın mutfağına etki eden bir gelişme olarak düşünebiliriz. Ancak Jameson’un postmodern düşüncesine etki eden

üçüncü makine çağı bağlamında yüce tasarımlar sadece sanatın mutfağı içinde değerlendirilmemiş, başka başka eleştirel formlar araştırılmaya devam etmiştir. Bu noktada Burtynsky'nin Atıklar serisi ele alınacaktır. 1990'lara tarihlenen bu seri çeşitli maden atıklarının fotoğraflanmasından oluşur. Nikel Atıklar [*Nickel Tailings No.30*] (Resim 69) adlı çalışmasını örnek alırsak görüntü ilk başta, barındırdığı şaşırtıcı renklerden dolayı, volkan lavlarının oluşturduğu nehirleri anımsatır. Ancak gerçekte olan nikel atıklarının oluşturduğu kırmızı nehirlerdir. Nehirlerin rengi, nikeli diğer cevherlerden ayırma sürecinde geride bırakılan demirin oksitlenmesinden oluşmuştur. Atık, fotoğraf teknolojisinin imkânıyla yüceleştirmenin içerisine dâhil edilmiştir. Yüceleştirmenin üzerini örttüğü bilinmeyen şeyin alanı ise endüstriyel çağın yapabileceklerine işaret eder. Bu haliyle yüce eleştirel bir işleve sahip olmuştur. Eleştirel endüstriyel yüce şu anlama gelebilir: Endüstrinin yapabilecekleri yaptıklarından daha fazlası olabilir. Yukarıda Jameson'dan referansla bilişim ağına karşı beslenen haklı paranoyanın niteliksiz yorumlar üretebileceği söylenmişti. Burada ise paranoyanın tam yerinde bir yüceleştirme ile etkin bir yorum haline getirildiği söylenebilir. Jameson'un öteki olarak adlandırdığı doğanın yerine geçen üçüncü makine çağı teknolojileri ise bu şekilde anlamlandırılabilir. Bir gösteren olarak endüstriyel atık, tahayyül bile edilemeyecek endüstrinin karanlık tarafının temsil edilebilen küçük bir kısmıdır.

Globalizm, teknoloji ve yüce bağlamında Andreas Gursky de önemli çalışmalar üretmiştir. Gursky, muazzam bir alan kaplayan ürün stoklarını, metropolis binalarını, fabrikaları, insan kalabalığının olduğu alanları fotoğraflar. İnsanlar, onun fotoğrafında karınca misali bir öneme sahip değilmiş gibidirler. İnsanların işlevi olmayan, sadece hareket eden yaratıklar oldukları hissedilir. Global dünyada, kendi mimari, teknolojik ve kişisel zararlarını inceliyormuş gibi izlenim yaratırlar.²¹² Jameson'un düşüncelerinde detaylı görüldüğü gibi Gursky'nin fotoğraflarında bozguna uğrayan doğanın yerini alan global ekonominin mütecaviz anlarına ortak olunmaktadır. Böylelikle bu fotoğrafları Burke düşünüşündeki yüce ile de

²¹² OHLİN, Alix, (2002), "Andreas Gursky and the Contemporary Sublime" *Art Journal*, 61, Winter, 22.

anlamlandırmak mümkündür. Burke’te yüce, haz ile karışık bir korku ortamı yaratıyorsa Gursky’nin kopyaladığı global dünyanın görüntüleri aynı duyguyu yaşatabilmektedir. Dolayısıyla burada doğanın ideal görüntüsünün bir imitasyonu yoktur. Onun yerini alan global dünyanın bilinmeyen sınırlarına yaklaşma eğilimi gösteren ve böylece dehşet duygusu yaşatan bir *yüceltim* söz konusudur. Dolayısıyla gördüklerimiz içinde yaşadığımız dünyanın yüce nesnelere başka bir şey değildir.

Gursky’nin globalizmi kaynak olarak kullandığı formlar mimari, teknolojik, ekolojik ve ekonomik diyebileceğimiz yeni taleplerden teşkil edilmiştir. Mimari olarak en iyi örneklerinden biri 2000 yılında çektiği *Shanghai* (Resim 71) isimli fotoğrafıdır. Bu fotoğrafta objektif, binanın iç mimarisinin sınırlarını yok edecek şekilde odaklanmıştır. Baskının yüzeyi binanın tek renk katlarından oluşmaktadır. Tekrar eden katlar hiç bitmeyecekmiş gibi izlenim yaratırlar. Mimari yapı, kendi dinamikleriyle izleyicide hâkimiyet kurmaya çalışır. 1999 yılında çektiği *99 cent* (Resim 70) adlı fotoğrafında ise ekonominin saldırganlığını fazlasıyla hissedebiliriz. Devasa bir reyon, reyonda sarı, mavi, turuncu paletinde on binlerce ürün, ürünlerin arasında kaybolmuş sadece başlarının tepesi görünen insancıklar... Müthiş romantik manzaralardan teknik olarak farklı olmadığını söyleyebiliriz. Tamamıyla yıldırımın, volkanın, dağın, tepenin yerine geçen görüntülerle, kapitalin tekdüzeliğini, renkler üzerinden vurgulayan bir kompozisyonla karşı karşıya bırakır sanatçı. 1993 tarihli Paris, *Montparnasse* (Resim 72) adlı fotoğrafı Kant’ın matematik yücesine bir gönderme olarak algılanabilir. Tek biçimin tekrarından oluşan devasa dikdörtgen bir yapı... Baş ve sonunu görmek mümkün değildir. Bu fotoğrafa bir insan yerleştirmeye çalışıldığında buradaki boyut izleyicide dehşet etkisi bile yaratabilmektedir. Gursky bu fotoğrafları baskı olarak devasa boyutlarda üretmektedir. Örneğin *Montparnasse* çalışmasının ebatları 205 x 421 cm’dir. Gursky’nin aslında bu şekilde bir fotoğrafçıdan çok bir ressam gibi çalıştığı söylenir.²¹³ Gerçekliği fotoğraf makinesiyle manipüle etmektedir. Görüntülerinde yapay bir sonsuzluk konuşlandırır. Gündelik hayatımızda “normal” olarak gelen anları, *yüceltime* uğratarak, yeni makine çağının karanlık dünyasını var etmekte ve izleyicide dehşet verici izlenimler bırakmaktadır.

²¹³ A.g.m., 28.

Burtynsky ve Gursky'nin fotoğraf baskı çalışmalarında, bahsettiğimiz uluslararası global ekonominin taleplerini doğrudan izleyicinin yüzüne vurma eğilimi vardır. Sanatçıların eserlerine bakıldığında endüstri doğrudan eleştirel bir yaklaşımla *yüceltimin* içerisinde dâhil edilmiştir. Verdiğimiz örnekler, kayıp doğanın yerini alan iletişim ve teknoloji ağı üzerine üretilen bir takım eserlerden yalnızca birkaçıdır. Bunun yanı sıra Malevich ve Newman'dan beri gelen, sanat nesnesinin alanı, temsil kabiliyeti ile yüce arasındaki ilişkiyi gündeme getirecek eserler üretilmeye devam etmiştir. Sanat, teknolojiyi de kullanarak, *yüceltimin* sınırlarını genişletmiştir.

5.4.5. Yeni Medya ve Teknoloji

Yeni Medya ve datanın, sanat nesnesinin yerini alması 1960'lara dayanmaktadır. Roy Ascott'un bu yıllardan başlayarak kaleme aldığı fikirlerin yeni medya sanatının gelişmesinde etkili olduğu söylenebilir. Ascott, sanatın toplumsal ve didaktik rolünün ancak teknoloji ve bilimi takip ederek devam edeceğini savunmuştur.²¹⁴ Sanatçının bilim ile ilişkisi, siberetik sayesinde kurulmaktadır. Nitekim bilim, sanat alanı dışında birçok uzmanlık alanını ifade ederken siberetik bilimin kapsayıcı rolünü ifade etmektedir. Teknolojiyle birlikte hareket eden siberetiğe özellikle önem atfeden Ascott, durmadan değişen dünyanın değişim sürecini takip etmek adına, bilimin koordinatörlüğünü yapan siberetiğe ihtiyaç olduğunu düşünmüştür.²¹⁵ Nitekim siberetik gündelik hayata yeni kavramlar kazandırmış, toplum, onun sayesinde iletişim yöntemlerinden, ulaşım teknolojilerine kadar birçok alanda yeni kavramlarla tanışmıştır. Dolayısıyla yeni medya sanat düşüncesine göre, sanatçının toplumsal görevi, siberetik çağın tecrübelerini sanatın yeni nesnesi olarak sunmaktır. Ascott'un sanatı "tecrübenin koordinatörü"²¹⁶ olarak

²¹⁴ Edward A. SHANKEN (Ed.) **Telematic Embrace Visionary Theories Of Art, Technology, And Consciousness, University Of California Press, 2003, 98.** İçinde Roy ASCOTT, "The Construction Of Change", 97-108.

²¹⁵ Bkz. (211) SHANKEN içinde, Roy ASCOTT, "Science And A Discipline For Art", 100.

²¹⁶ A.g.y.

görmesi dikkat çekicidir. Bu bakımdan sanatın sibernetik sürecin içeriğini bütüncül etkiye taşıyabilen bir disiplin olarak görüldüğünü düşünebiliriz. Buna göre bilişim dünyasının sunduğu içerikler, sanatın etkileyici işlevinden geçirilerek yeni evrenin farkındalığı hedeflenmektedir. Ascott sanat ile sibernetik arasında köprü kurarken, yüceltim ile ilgili en can alıcı konulardan birini ilginç bir soruyla gündeme getirmiştir: “Telematiğin Benimsenmesinde Aşk Var mıdır? [*Is There Love in the Telematic Embrace?*]

Telematik, gerçek zamanlı veri aktarımı ile ilgili bir terimdir. İki farklı bilgisayarı birbirine bağlayan görünmez bir ağ işlevi görür. Dolayısıyla telematik, aynı zamanda bir yakınlaşmadır. Ascott bu noktada, yakınlaşmanın kaçınılmaz bir şartı olan tutkuyu teorik olarak araştırır. Telematik ile aşk ilişkisinde Fransız düşünür Charles Fourier’in “tutkulu cazibe” prensibini model olarak alır. “Tutkulu cazibe” yer çekimi gibi insanı bir araya getiren ve onları bağlayan bir alan teşkil eder. Ascott, evrensel boyutta telematiğin yayılmasını, tüm gezegenin uyum içinde ve yaratıcı olmasının önünü açabilecek ruhsal dönüşümün altyapısı olarak düşünmüş ve telematik sanat teorisini bu düşünce üzerine kurmuştur.

Ascott, kişisel bilgisayarların aynı zamanda “kişiler arası bilgisayar” anlamını taşıdığını düşünür.²¹⁷ Onun düşüncesiyle devam edersek; bilgisayar mekanizmasının arka planındaki data ve network sayesinde kullanıcılar arasında paralellik oluşur. Dijital sesler ve dijital müzikler data ve network sayesinde ortak bir zemine sahiptir. Bilgisayar görünmez bir şekilde, görünmez olanla ilgilenmektedir. Görüş alanımızın dışındaki bu mekanizmada, çöküşler, hileler, bağlantılar, dönüşümler, değişimler, sistemler mevcuttur. Tüm bunlar bilgisayarın görünmez tarafına işaret etmektedir. Ascott, telematiğe yönelmenin, bilgisayarın karmaşık gizemli, kaotik dünyasını kavramanın bir yolu olduğunu düşünmektedir. Bilgisayarın karmaşık yapısını anlamaya yöneldikçe bilgisayar görünmezliği konusunda ısrarcı olacaktır. Ancak

²¹⁷ **Telematik:** Telematik sözcüğü “telecommunications” ve “informatics” sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Uzak, farklı ve birbirinden bağımsız çalışan bilgisayar ağı sistemleri arasında bilginin, verinin işlenmesi ve dijital alışveriş anlamına gelmektedir.

sanatçı yine de yaratım sürecindeki varlığını bu şekilde hissedilir kılacaktır. Böylece “telematik sanat, yeni bir bilinç, yaratıcılık ve ifade aracı olarak varlığımızın repertuvarına girmiştir.”²¹⁸

Ascott’un telematik sanat teorisinde yüce, telematiğin görünmezliği, şiddetli bir çekim gücü olması, evrenselliği, gizemiyle ilgilidir. Bu evren büyük bir hafızadır, ve tüm insanlığı birbirine bağlayacak kapasitededir. Dijital olan her ses ve görsel bu kenetlenmeyi anımsatır. Ascott’un LPDT2 [*La Plissure du Texte*] (Resim 73) adlı çalışması bu anlamda önemli bir örnektir. Çalışma 1983 yılında Musée de l’Art moderne de la Ville de Paris’te gösterime sunulmuştur. Görüntü bir nevi metin manzarasından oluşmaktadır. Bu edebi manzara içerisinde bir dizi metinsel coğrafyalar ve mimari, tuhaf avatarlar bulunmaktadır. Yapının sakinlerinin konuşmaları, tüm bu gördüğümüz metinsel manzaranın düğümlerini oluşturur. Açık arşiv olarak kullanılan ve içerisinde binlerce edebi eser barındıran Gutenberg Projesinden alınan metinler doğrusal olmayan şekilde, çok yönlü ve genellikle şiirsel olarak diyaloglara yansımaktadır. Cümleler arasında bağlantı yoktur. Diyaloglara zaman zaman yükselen tuhaf sesler eşlik eder. Video kaotik bir görüntüden ibarettir. Sınırsız metin manzaraları dikkat çeker. Bu oluşumlar evrenselliğin dijital evrende kurgulanmış versiyonudur. Diğer hayattır. İmkânsızlığın konumu bu hayatın içerisinde. Bu temsil edilemez imkânsızlığın ifadesi için birbirinden farklı öğeleri birleştiren güce başvurulmuştur. Telematik bu gücün somut versiyonudur. Duygu ise telematiğin etkisini ve asıl gücünü barındırır. Bu sebeple telematik sanat, sanatın yüce içeriğinden olabildiğinde istifade etmeye çalışmıştır diyebiliriz.

Ascott’un çalışmaları 1990’lara damga vurduğunda henüz e-mail, sosyal medya hatta internet çok gelişmemişti. Onun teorisi tam da çağımızın içinde bulunduğu yeni bilişim teknolojilerini içeriyordu. Onun teorik ve pratik olarak öne sürdüğü yeni medya sanatı bugünlerde yine güncel konuları ütopyik şekilde ele almaya devam etmektedir. Örneğin Ryoji İkeda çalışmalarının çoğunda yeni dünyanın

²¹⁸ Bkz. (171) MORLEY (Ed.), *The Sublime*, içinde, Roy Ascott, “Is There Love in the Telematic Embrace?”, 146-147.

yüceleştirilmiş nesnelere birini sunmaktadır: Data. Data, insanoğlunun gündelik hayatında büyük işlev sahibi olan teknolojinin beyni olarak işlev görmektedir. Basit bir hafıza işlevi görmekten ziyade, insanın “hayatını kolaylaştıran” sanal dünyanın sınırları dâhilinde bir ön görü mekanizması olarak da düşünülebilir. Data sayesinde, Google, Facebook vb şirketler, kullanıcılarının tercihleri kanalıyla ileride tercih edebileceği şeyleri tahmin ederek uygulamalarını daha kullanışlı hale getirmeye çalışmaktadır. Bunu kullanıcıların gerçek hayatlarından çok insanın duygu ve hayal gücü alanına bir girişi olarak düşünebiliriz. Bu işleviyle teknoloji ve medya, insanın gizemlerle dolu bilinç evrenini yakından takip edebilir mi bilemeyiz ancak buna dair en ufak gelişmeler dahi teknolojinin öteki olarak algılanmasına yeterli olmuştur. İkedâ'nın kullandığı içerik programlama dilinin bir parçası olan sayılardır. Aslında Işık ve Derinlik Hareketinin ilgilendiği boşluğu o sayılarla sunarak bir anlamda yeni boşluğu ilan eder gibidir. 2009 yılında gerçekleştirdiği [*data.tron*] (Resim 74) simli projesinde odanın tamamı sayılarla sarmalanmıştır. “Görselin her bir pikseli matematik prensipleriyle hesaplanmıştır. Pikseller, dünyadaki mevcut muazzam veri denizi ve saf matematiğin birleşimiyle kompozit edilmiştir.”²¹⁹ Veriler oda içindeki sekiz kaynaktan yansıtıldığı için izleyici bu sistemin içerisine rahatça dâhil olabilmektedir.

6. SONUÇ

Yüce kavramının ilk değerlendirmesinin yapıldığı retorik yücede korku ve dehşet duygusuyla olumsuz bir tecrübe yaşatan yüce hayranlık yaratan bir duygu olarak anlamlandırılmıştır. Yüce bir illüzyon yaratır. Arkasında ancak derinlemesine inceleme ile tespit edilebilen kusurları örter. Doğa, içerisinde yüce olanı barındırır. Hayrete düşüren parçalar, muhteşemlik duygusu yarattığından ötürü yücedir. Sanatçı doğuştan aldığı kazanımla doğanın muhteşemliğine ulaşmaya çalışır. Dolayısıyla

²¹⁹ <http://www.rvojiikeda.com/project/datamatics/> tarih: 20.05.2017 saat: 14:50

sanatçı ile doğa ilişkisi mükemmellik ideali üzerine kurulmuştur. Yüce, sanat ile doğanın birbirini tamamlayanı olarak ortaya çıkar. Sanat doğayı gösterebilmeli, doğa sanatı tamamıyla kuşatabilmelidir, böylece mükemmelliğe ulaşır. Yüce hem okur için hem sanatçı değerlendirilmiştir. Sanatçının bir başarısı olan üslupta yüceliğe ulaşırsa sanatçı ölümsüzleşir. Eğer bir eser, okuru sarsmıyor, koparmıyorsa o yüce üslup sayılmaz.²²⁰ Yüce üslubun öğretilabilir bir yolu mevcuttur. O yolu takip edenler yüce üsluba ulaşabilir. Dolayısıyla henüz doğrudan doğa tecrübesinden bahsedilemez.

Longinus'un yüceye dair başlattığı anlamlandırma girişimi XVII. Yüzyılda tekrar canlanmıştır. Longinus'un yüce eserde doğadan gücünü alan pathos, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda uhrevi histen gücünü alır. Yüce neo-platonik düşüncenin ekseninde değerlendirilmiştir. Ancak yücenin ulaşılmayan bir konumda olduğunun vurgulanması önemlidir. Onun konumu tanrısal alandır. Dünyadaki tasvirler onu hatırlatması koşuluyla yücedir. Burada hakiki yüce ile yüce doğa ayrımı dikkat çeker. O halde doğanın üstünlüğü, tanrısal alana işaret ettiği için yücedir. Sanat da aynı amaca hizmet eder. Doğanın üstünlüğünü müthiş bir şekilde tasvir ettiği müddetçe yüce olabilir. Bunun için doğa ile sanatın uyum içinde olması gerekmektedir. XVII. ve XVIII. yüzyıl düşünüşünde resim sanatı öncelikli referans değildir. Şiir ön plandadır. Tanrısal duyguyu en iyi şekilde ifade ettiği düşünülen şiir, sanatların birincisi kabul edilir. Üstün bir resme hayranlık “şiir gibi resim” sözleriyle ifade edilir. Bu düşünceler Edmund Burke'ün kapsamlı yüce araştırmasını öncelemiştir.

Burke doğa fikrinin yanı sıra nesnenin niteliklerine de odaklanmıştır. Özne nesne ilişkisi dikkat çeker. Bu ilişkiden doğan yücenin bir nevi duygu aktarımıyla mümkün olduğunu görebiliyoruz. Burke'ün yüce incelemesinin psikoloji anlamında da yenilikçi olduğunu söyleyebiliriz. Onun nesne ve özne ilişkisine bu kadar detaylı değinmesi sanatçıların da oldukça dikkatini çekmiştir. Burke, resmin nesne alanına son derece etkili temsiller kazandırılması için bir ilham kaynağı olmuştur.

²²⁰ A.g.y.

Burke'ün yüce nesnede gördüğü dehşet, güç ve zorlanma, Kant'ın felsefesinde sürdürülmektedir. Bu hisler, doğa ile özne arasındaki ilişkide derinleştirilmiştir. Öznenin doğa olayı veya devasa bir yapı karşısında yüce deneyimi anlaktır. An, hayal gücünün akli zorlaması ve kendi alanını genişletmesinden ibarettir. Yüce bir nesne veya temsilden çok anlaktır. Dolayısıyla yüce, temsili imkânsız bir konuma yerleştirilmiştir. Özne, doğaya yöneldiği takdirde temsilin ötesindeki yüceyi hayal gücünün sınırlarında var eder. Yüce tecrübelerle hayal gücünün sınırlarını genişleten, olumsuz tecrübeyi, imkânsızlığı ressamlık tecrübesiyle bir tutan romantik sanatçıyı, Kant bu anlamda oldukça etkileyen bir figürdür.

Kant'ın düşüncesi Romantik filozof Schiller'e coşku minvalinde etki etmiştir. Doğanın dizginlenemez dinamizmini dışavurma –nesneleştirme– coşkusu onu yücenin temsil kabiliyeti ile özdeşleşmiştir. Schiller'in düşüncesinde doğanın yansıttığı duyguları -güzeli ve yüceyi- bir arada anlamlandırma çabası vardır. Bu anlamlandırma sürecine giren özne için doğa yapısı gereği her ikisini de sunar. O, canlı biçiminde yüceye tekabül eden dehşet verici nesnelere de içerir, güzeli de. Bu henüz doğaya bir form verilmeden öncedir. Doğanın kendi yapısıdır. Sanat için bu bir fırsat olarak görülür. Doğanın kopyasıyla alternatif bir doğa üretme fırsatıdır bu. Sanat ürettiği formda güzel ve yüceyi, sanatçının kendi kabiliyeti ile bir arada tutabilir. Tutabilme yeteneği olduğu için sanat doğaya bir alternatiftir. Bu süreç özneye özel bir konum addeder. O bu yüzden dehadır. Zoru başaran, zorla mücadele eden ve bu oyunun içerisinde hayal gücünün sınırlarını genişleten romantik figür, temsil edilemez yüceyi temsil etmeden onu göstermenin yolunu bulmuştur. Bu, güzel ile dehşet olanı gizlemek ile mümkün olmuştur.

Romantik sanatçılar, doğanın hakikatinin gizli olduğunu bilmelerine rağmen ona doğru yönelmişlerdir. Tıpkı romantik anlatılardaki aşk ilişkisinde olduğu gibi... Ona ulaşamaz ancak onun verdiği acı ona ulaşmazlığın yerini alan bir oyalanmadır. Bu yüzden romantik sanatçı tualin her yerini gökyüzüyle, ufukla veya duygu veren biçimi sınırlamayan her türlü doğa nesnesiyle kapatmaya çalışmıştır. O ulaşmazlığın

kendisine yaklaştığını tuvalinin her yerini boyayarak gösterir. Gizlediği şey ulaşamadığı şeyin daha da ötesidir. Orası romantik sanatçının ulaşmaya çalıştığı yerin kendisidir. Oraya ulaşamaz ancak hayal gücünün sınırlarına iten nesneyle oraya işaret eder.

Romantik dönemden sonra yüce teorisi XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar sessizliğe gömülür. Teori, Lyotard ve Fransız felsefesinde tekrar gündeme gelir. Postmodernin form ötesine ışık tutan işlevi yüce estetiği ile ilişkilendirilir. Bu konuda Cezanne'ın geleneği bozan üslubu bir gösterendir. Cezanne'nın resimlerinde sanatın kendi alanının ötesine geçme girişimi vardır. Bu girişimi soyut ekspresyonistler tamamlamıştır. Sanat nesnesinin alanını tek renge indirgeyerek nesnenin temsilinin sınırlarına ulaşmışlardır. Sanatın temsil alanı siyah kareye ulaştıysa da arkasında sanatın gizlediği alan halen ulaşılamayan olarak varlığını sürdürmektedir. Avangart düşüncenin burada yüce estetiğe kazandırdığı nokta sanatın temsil alanının arkasında gizlenen bilinemez alanı işaret etmesidir. Newman, Malevich, Fontana gibi sanatçıların tuvallerinde resmin arka planında bir şeyler gizlediği aşikârdır. Dolayısıyla temsil edilemeyen varlığı böylece ilan edilmiş olur. Avangart sanat bu sebeple temsil edilemeyen temsilidir. Lacan'ın psikanalitik teorisindeki *şey* ve *yüceltim* kavramı temsil edilemeyen estetik teorisine dair konuyu derinleştirmiştir. *Şey* temsili imkânsız bir yerdir. Bilinmez, adlandırılmaz. Bu konuma yükseltelen nesne yüceltime uğrayan nesnedir. Ancak *şeyin* alanını gösterir. Bir gösterendir, bu yüzden temsil edilebilir. Bu gösterenler sayesinde *şeye* dair az da olsa bilgi sahibi olabiliriz. Lyotard'ın postmodern düşünüşü ve Lacancı psikanaliz sanata sanat nesnesinin arkasındaki boş alandan bakışımızı kuvvetlendirmektedir. XX. yüzyıl ve günümüz sanatında üretilen sanat eserlerinden ziyade tüm sanat tarihine yeni bir okuma kazandırmaktadır. Bu da sanatın kabiliyeti ölçüsünde temsil ettiği nesnenin problematik olduğu düşüncesidir.

Temsile sorun çerçevesinden bakıldığında ideal ile temsil edilebilen sanat karşı karşıya gelmektedir. Rönesans'ın keşfi perspektif sayesinde, sanat ideal ile temsil edilebilir alan arasındaki ayrım görünmez kılınmıştır. İdealar dünyasına ait olduğu düşündüğü ideal ölçüyü kopya ederek sanatın akademisini kurmuştur. Bir nevi kurallar

bütünü, ideale ulaşılmazlığı gizlemek üzerine kuruludur. Gizlenenin ortaya çıkışı, akademinin yıkımı akabinde modern sanat ile mümkün olmuştur. Sanatın alanı bir temsil sorunu olarak ele alınmıştır. Dikkat edildiği üzere XX. yüzyıl içinde her sanat hareketinin bir düşüncesi vardır, bu düşünce altında çalışmalarını gerçekleştirirler, bir başka sanat akımı bu temsili hiçe sayar veya onun üzerine eleştirel yaklaşımla çalışma üretmeye devam eder. Dolayısıyla XX. yüzyıl başında aralanan şeyin yarattığı cazibe, avangart hareketlerce takip edilmiş. Birbirlerini aşarak ürettikleri çalışmalar yücenin temsil sorunu bağlamında ilerlemeye devam etmiştir.

Temsil sorunu bağlamında çıkarılan ikinci bir sonuç da şudur: Doğa Rönesans'tan XIX. yüzyılın sonlarına kadar yücenin temsil sorununu örten işleve sahipti. Doğanın bu işlevinin en iyi göstereni Romantiklerin eserleridir. Çünkü idealin konumunu işgal eden doğanın bizzat kendisi rol üstlenmiştir. Onun “arıza”ları olarak nitelendirilen yanardağ patlaması, deprem, fırtına, okyanus dalgaları, çağlayanlar, kanyonlar, korkunçluk ve güzelleme ile ifade ediliyordu. Dolayısıyla doğa resimde gösterilenden daha yüce, dehşet, adlandırılmayan bir alana aitti ve bu yüzden insanoğlu endüstrileşme hareketini, ayağının bastığı zemini, aydınlanmayı yeniden düşünmeliydi. Özellikle bugünlere baktığımızda teknolojinin şey alanını işgal etme konusunda doğa ile yer değiştirdiğini söyleyebiliriz. Kimi sanatçıların eleştirel çalışmalarında, doğa şeyin alanından tamamen arındırılmıştır. Makine çağının korkunçlukları ve teknoloji sayesinde yaratılmış yapay güzellik gözler önüne serilmektedir. Bu eserler gerçeklik ile oynayarak romantik yüce bağlamında ironik bir yaklaşım sergilemektedirler. Aynı zamanda bu tür çalışmalarda şeyin alanını kaplayan endüstriyel ve kapital idealin karanlık yüzü vardır. Sanatçı izleyicinin algısını zorlayan şok görüntülerle karanlık yüzün tamamını sergileyemese de onu gösterebilmektedir. Bu bağlamda yine temsil sorunu ile karşı karşıya bırakan yüceltim söz konusudur.

Sonuç olarak yüce ve onun temsil sorunu sanat tarihinde yapıcı etkiler bırakmıştır. Yücenin temsil sorunu fikri, sanat tarihinde dönemlerin, üslupların ve sanat alanının dinamiklerine dair derinlemesine fikir sahibi olabilmenin yollarından biri olarak düşünülebilirken aynı zamanda günümüz sanatının başlıca içeriklerini oluşturmaktadır.



Resim 1 Michelangelo, Sistine Şapeli, 1508-1512, Fresk, 40 m x 14 m, Vatican



Resim 2 Sistine Şapel, Sbyl (Detay) 1510, Fresk, Cappella Sistina, Vatican



Resim 3 Michelangelo, Son Yargı (Detay) 1537-41, Fresk, 1370 x 1220 cm, Cappella Sistina, Vatican



Resim 4 Johann Heinrich Füssli, Macbeth'in Zırlı Başın Hayaliyle Karşılaşması, 1793-94, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167.7 x 134.3 cm.



Resim 5 Franco Zuccarelli. Macbeth'in Cadılarla Buluşması, 1760. Tuval Üzerine Yağlıboya, Folger Shakespeare Library.



Resim 6 William Hogarth, Şeytan, Günah ve Ölüm, 1735-40, Tuval Üzerine Yağlıboya, 619×745cm, Tate Gallery



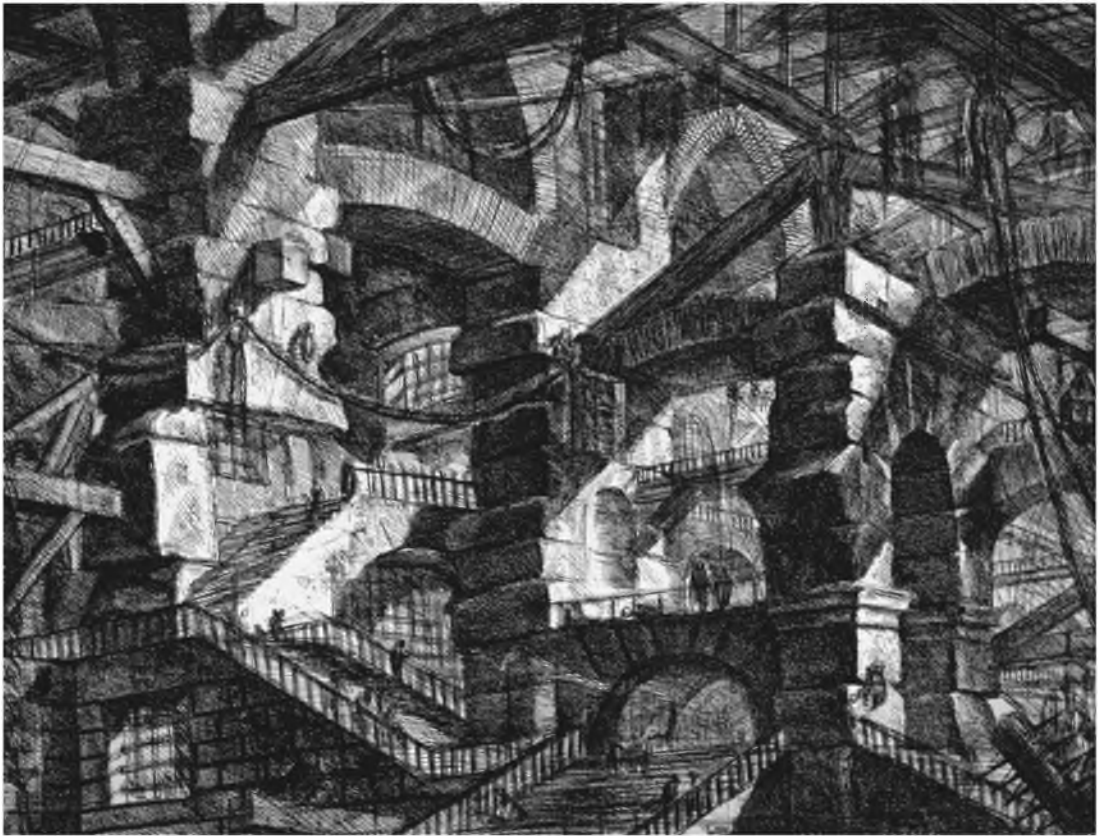
Resim 6 Nicolai Abraham Abildgaard, Fingal, Ay Işığıyla Atasının Hayaletini Görür, 1782, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 62 cm



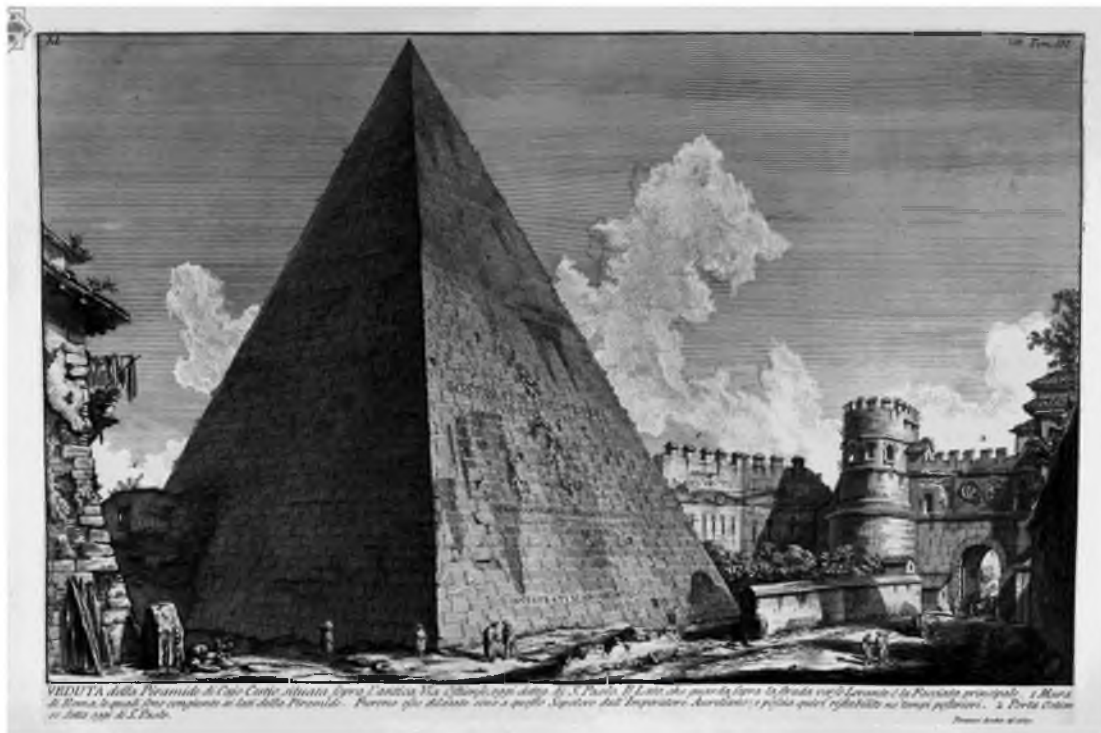
Resim 7 Asmus Jacob Carstens, Fingal'ın Loga'nın Ruhunu Mağlup Etmesi, 1797, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 8 Anne Louis Girodet, *Ossian Fransız Kahramanların Hayaletlerini Karşıyor*, 1801, Tuval Üzerine Yağlıboya, 192 x 182 cm



Resim 9 Giovanni Battista Piranesi, Hapishane Düşleri, 1749-50, Gravür, 54.5 x 41.5 cm.



Resim 10 Giovanni Battista Piranesi, Gaius Cestius Piramidi - Roma İzlenimleri, 1750-78, Gravür, 38.5 x 54 cm.



Resim 11 Johann Heinrich Füssli, Ithuriel'in Mızrağının Dokunuşundan İblisin Doğuşu, 1779, Tuval Üzerine Yağlıboya, 230,5 x 276,3 cm. Tate Gallery



Resim 12 Johann Heinrich Füssli, Kont Ezelin Bracciafero Medusa'nın Bedeni Üzerinden Esinleniyor, 1780, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49 x 61 cm. Sir John Soane's Museum



Resim 13 Johann Heinrich Füssli, Kâbus, 1781, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101.6 x 127 cm. Detroit Institute of Arts



Resim 14 Salvator Rosa, Dağ Manzarasında Bir Avcı ile Savaşçılar, 1670, Tuval Üzerine Yağlıboya, 142 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 15 Joseph Wright, Püskürten Vezüv, 1776-80, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122 x 176,4 cm, Tate Gallery.



Resim 16 John Martin, Büyük Günün Gazabı, 1851-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 965 x 303,2 cm, Tate Gallery.



Resim 17 John Martin, Manfred Jungfrau Dağında, 1837, Suluboya, Guaj. Birmingham Museum.



Resim 18 Philip James De Loutherbourg, Alplerde Bir ı Olayı, 1803, Tuval zerine Yağlıboya, 109,9 x 160 cm, Tate Gallery.



Resim 19 Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusunun Alpleri Geçişi, 1812, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 237,5 mm, Tate Gallery.



Resim 20 Joseph Mallord William Turner, K le Gemisi, 1840, Tuval  zerine Yağlıboya, 90.8 x 122.6 cm, Museum of Fine Arts Boston.



Resim 21 Caspar David Friedrich, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, 1818, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98.4 x 74.8 cm, Kunsthalle Hamburg.



Resim 22 Thomas Cole, Yaşam Yolculuğu; Çocukluk, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134.3 x 195.3 cm, National Gallery of Art.



Resim 23 Thomas Cole, Yaşam Yolculuğu; Gençlik, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134.3 x 194.9 cm, National Gallery of Art.



Resim 24 Thomas Cole, Yaşam Yolculuğu; Yetişkin, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134.3 x 202.6 cm, National Gallery of Art.



Resim 25 Thomas Cole, Yaşam Yolculuğu; Yaşlılık, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133.4 x 196.2 cm, National Gallery of Art



Resim 26 Thomas Cole, İmparatorluk Yolu; Yabani Evre, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.7 x 160.7 cm, New York Historical Society.



Resim 27 Thomas Cole, İmparatorluk Yolu; Pastoral ya da Kırsal Evre, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.7 x 160.7 cm, New York Historical Society.



Resim 28 Thomas Cole, İmparatorluk Yolu; İmparatorluğun Başarısı, 1835-36, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.2 x 193 cm, New York Historical Society.



Resim 29 Thomas Cole, İmparatorluk Yolu; Felaket, 1833-36, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.7 x 160.7 cm, New York Historical Society



Resim 30 Albert Bierstadt, Rocky Dağlarında Fırtına, 1866, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210.8 x 361.3cm, Brooklyn Museum



Resim 31 Jasper Francis Cropsey, Starrucca Viyadüğü, 1865. Tuval Üzerine Yağlıboya, Toledo Museum of Art.



Resim 32 Joseph Mallord William Turner, Yağmur, Buhar ve Hız, 1844, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 121.8 cm, The National Gallery



Resim 33 Ford Madox Brown, Bir İngiliz Sonbahar Günü, 1852-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71,7 x 134,6 cm, Birmingham Museum



Resim 34 James Ward, Gordale Kayalığı, 1812-1814?, Tuval Üzerine Yağlıboya, 332,7 x 421,6 cm, Tate Gallery



Resim 35 Clifford Still, 1957-D, No:1, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 287 x 403,9 cm, Albright-Knox Art Gallery



Resim 36 Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşif, 1808-1810, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie.



Resim 37 Joseph Mallord William Turner, Gece Yıldızı, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.1 x 122.6 cm, The National Gallery.



Resim 38 Mark Rothko, Mavi Üzerine Yer Işığı, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 191.5 x 170 cm.



Resim 39 Paul Cezanne, Elma ve Armutlu Natürmort, 1891-1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44.8x58.7 cm, The Metropolitan Museum of Art



Resim 40 Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tretyakov Gallery.



*Resim 41 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913, Ressam Taburesi
Üzerine Yerleştirilmiş Metal Jant, 1,3 m x 64 cm x 42 cm*



Resim 42 Piero Manzoni, Sanatçı Boku, 1961, Metal, Kağıt ve "Sanatçı Dışkısı", 4.8 x 6.5 cm.



Resim 43 Giacomo Balla, Hızlanan Otomobil, 1912, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 55.6 x 68.9 cm, Museum of Modern Art.



Resim 44 Luigi Russolo, *Arabanın Dinamizmi*, 1912-1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106x140 cm, Centre Pompidou.



Resim 45 Fernand Leger, Mekanik Elementler, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92.1x59.7 cm



Resim 46 Anish Kapoor, Marsyas, 2002, Enstalasyon. Tate Gallery



Resim 47 Mirosław Balka, Nasıl?, 2009, Enstalasyon. Tate Gallery



Resim 48 Miroslaw Balka, Şeylerin Düzeni, 2013, Gladstone Gallery.



Resim 49 Richard Serra, Zaman Meselesi, 2005, Guggenheim



Resim 50 Richard Serra, Yatık Kemer, 1979, Enstalasyon



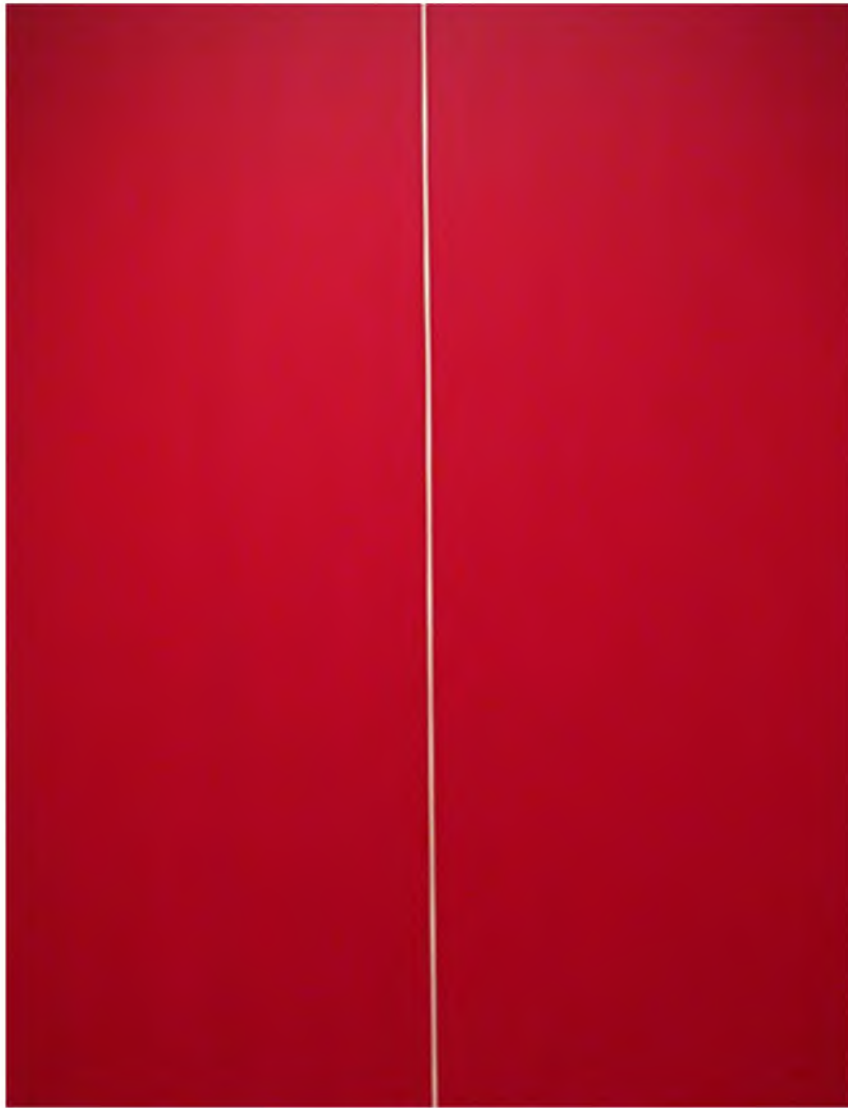
Resim 51 Anthony Gormley, Teşhir, 2010.



Resim 52 Anthony Gormley, Kuzeyin Meleği, 20 x 50 m, 1998, Bakır, Beton, Siper eliđi



Resim 53 Barnett Newman, *Vir Sublimis Heroicus*, 1950-51, Tuval Üzerine Yağlıboya, 242.2 x 541.7 cm, Museum of Modern Art



Resim 54 Barnett Newman, Şimdi II, 1967, Tuval Üzerine Akrilik, 335.9 × 127.3 cm,



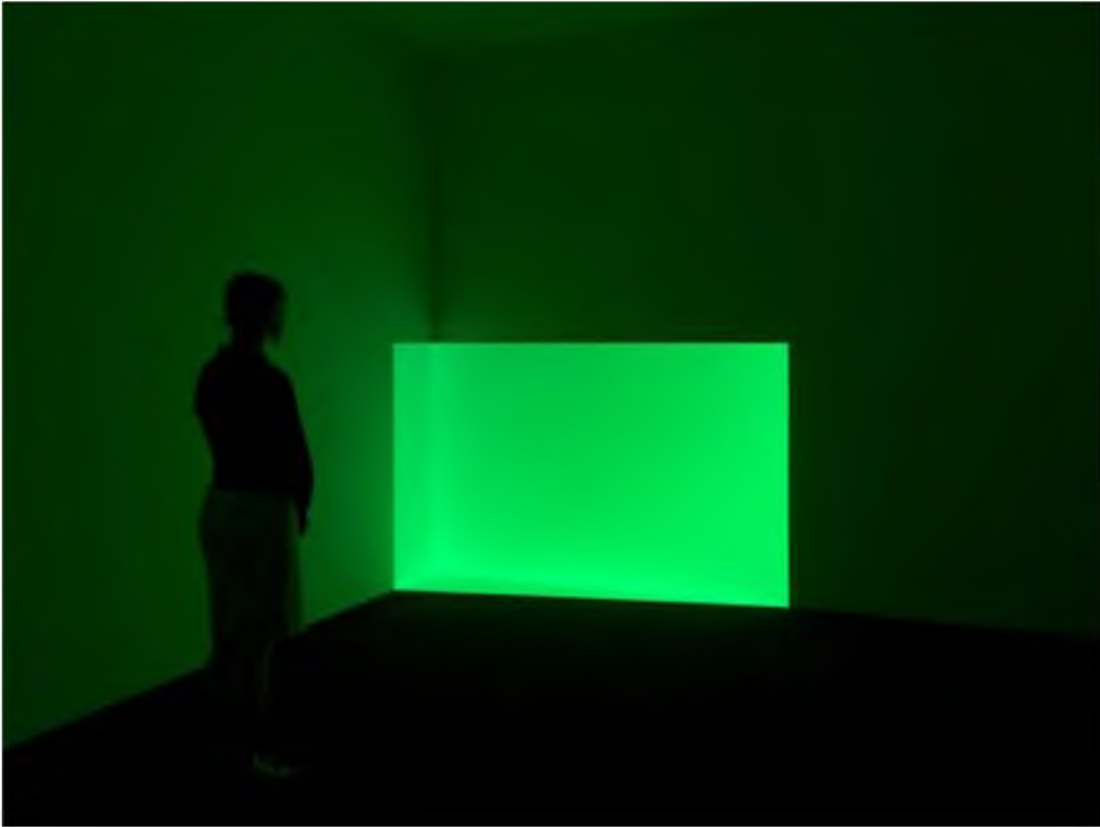
*Resim 55 . Barnett Newman, Ol I, 1970, , Tuval
Üzerine Akrilik, 283.2 x 213.4 cm, Detroit Institute
of Arts*



Resim 56 Mark Rothko, Bordo Üzerine Kırmızı, 1959, Tuval Üzerine Akrilik, 266.7 x 238.8 cm, Tate Gallery.



Resim 57 Lucio Fontana, Bekleme, 1960, Tuval, 93 x 73 cm, Tate Gallery.



Resim 58 James Turrel, Acro Green, 1968, Yansıtma Işık



Resim 59 James Turrel, Aten Reign, 2013, Entalasyon, Guggenheim Museum New York.



Resim 60 Doug Wheeler, SF NM BI SP 2000, 2000, Guggenheim Museum Bilbao.



Resim 61 Olafur Eliasson, Hava Projesi, 2003, Tate Gallery



Resim 62 Joseph Beuys, Auschwitz Kanitlari, 1956-1964



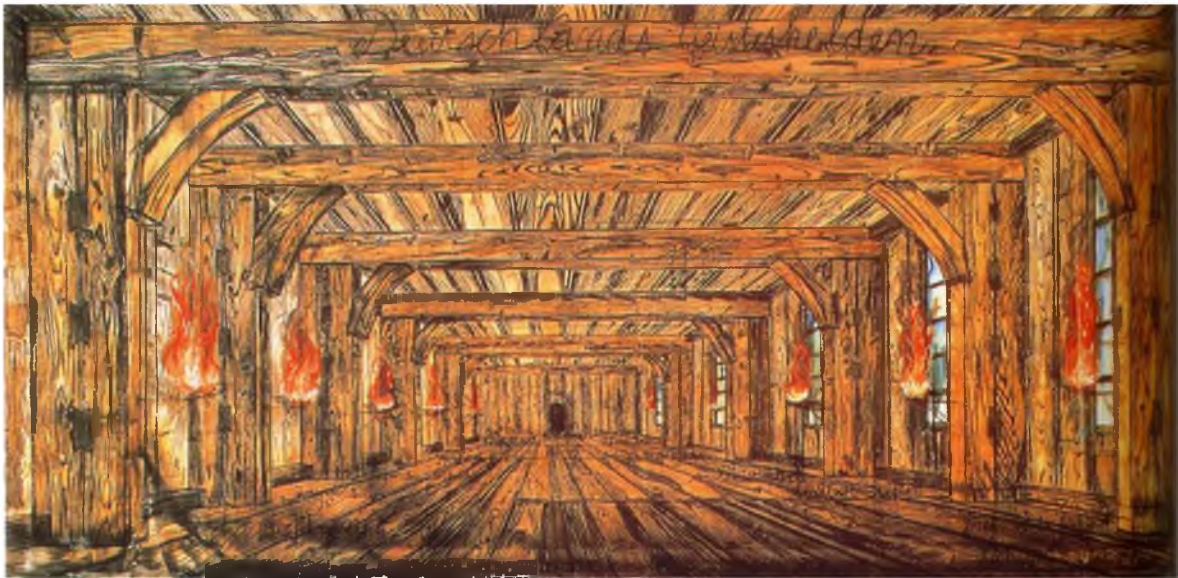
Resim 63 Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni, 1974.



Resim 64 Anselm Kiefer, İsgaller, 1969.



Resim 65 Anselm Kiefer, *Varus*, 1976, Çuval Bezi Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 200 x 270 cm, Centre Pompidou



Resim 66 Anselm Kiefer, Almanya'nın Manevi Kahramanları, 1973, Tuvale Takılmış Çuval Bezi Üzerine Füzen ve Yağlıboya..



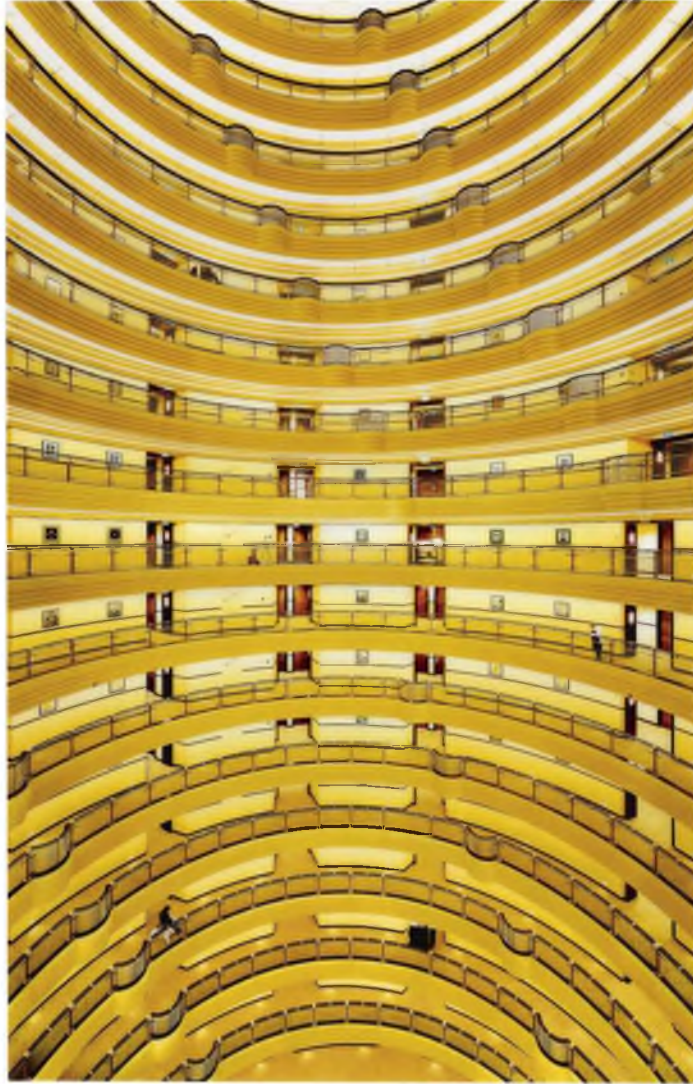
Resim 67 Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı, 1991, Cam, Boyalı Çelik, Silikon, Köpekbalığı Ve Formaldehit Çözeltisi, 217 x 542 x 180 cm.



Resim 68 Edward Burtynsky, Nikel Atıklar No:30, 1996.



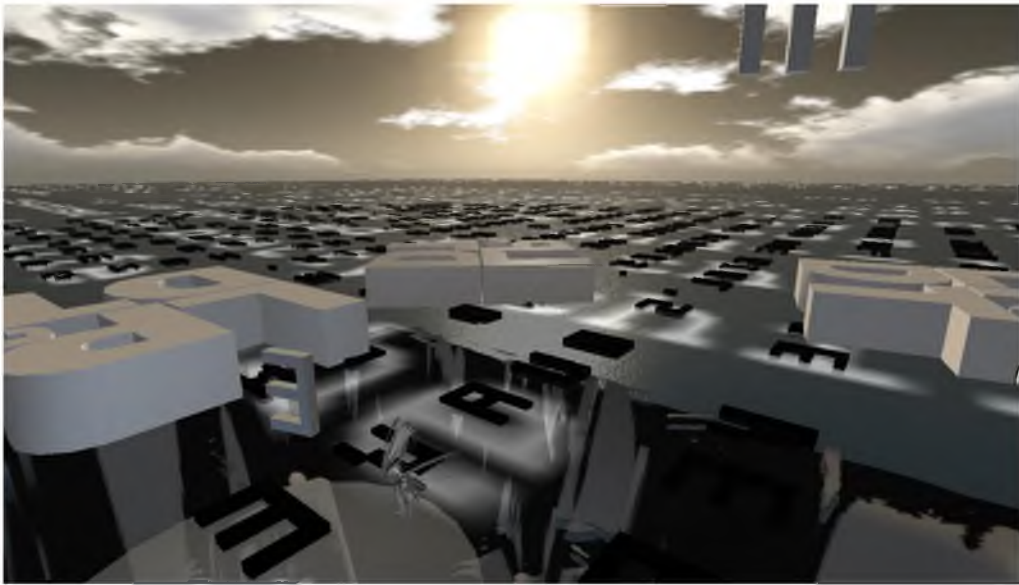
Resim 69 Andreas Gursky, 99 Cent, 1999.



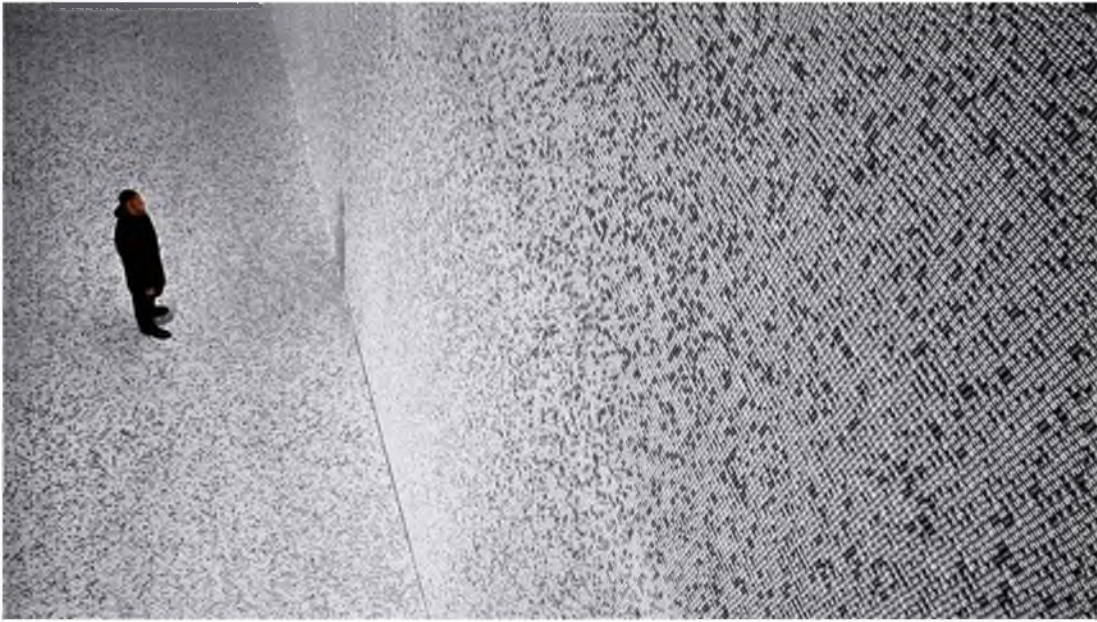
Resim 70 Andreas Gursky, Shanghai, 2000.



Resim 71 Andreas Gursky, Montparnasse, 1993.



Resim 72 Roy Ascott, LPDT2, 1983.



Resim 73 Ryoji İkeda, data.tron, 2009, 8 DLP Projektör, Bilgisayarlar, 9.2ch Müzik Sistemi

7. KAYNAKÇA

7.1. Kitaplar

ADDISON, J (1965), **The Spectator**, Clarendon Press, Oxford.

ASHFIELD A. - de BOLLA P. (2000), **The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory**, Cambridge University Press, Cambridge.

BRADY, Emily (2013), **The Sublime in Modern Philosophy, Aesthetic, Ethics and Nature**, Cambridge University Press, New York.

BURKE, Edmund (2008), **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, Çev. M. Barış Gümüüşbaş, Bilgesu Yayınevi, Ankara.

BURNET, Thomas (1965), **The Sacred Theory of the Earth**, Southern Illinois University Press, Carbondale.

COLLEY, Ann (2010), **Victorians in the Mountains Sinking the Sublime**, Ashgate, Farnham.

COURTINE, Jean-François (ed.) (1993), **Of the Sublime: Presence in Question: Essays**, Trans. Jeffrey S. Librett, State University of New York Press, Albany.

De PILES, Roger, (1745), **The art of painting, with the lives and characters of above 300 of the most eminent painters**, Printed for Charles in Round, London.

DELEUZE, Gilles (1995), **Kant'ın Eleştirel Felsefesi**, Çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınevi, İstanbul.

DERRIDA, J. (1987) **The Truth in Painting**, Trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod, University of Chicago Press. Chicago and London.

HARRISON, C, WOOD, P. (Ed.) (2011), **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi** Çev. Sabri Gürses, Küre, İstanbul.

HOWELLS, Coral Ann (2014), **Love, Mystery and Misery : Feeling in Gothic Fiction**. Bloomsbury Publishing, London.

JAMESON, Fredric (2011), **Postmodernizm, ya da Ge Kapitalizmin Kültürel Mantiđı**, ev. Nuri Plmer, Abdulkadir Glc, Nirengikitap, Ankara.

KANT, Immanuel (2006), **Yargı Yetisinin Eleştirisi**, ev. Aziz Yardımlı, İdea, İstanbul.

LACAN, Jacques (2008), **The Ethics of Psychoanalysis 1959 – 1960**, Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Dennis Porter, Routledge, London.

LEADER, Darian (2004), **Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri**, ev. Handan Akdemir, Ayrıntı, İstanbul.

LLEWELLYN, N. - RİDİNG, C. (eds.), **The Art of the Sublime**, Tate Research Publication, January 2013.

LONGIN, (2016), **Yüce Poetika**, ev. Fatih Tepebaşılı, Palet, Konya.

LYOTARD, Jean-François, (1990) **Postmodern Durum**, ev. Ahmet iđdem, Ara, İstanbul.

LYOTARD, Jean-François, (1998), **The Inhuman**, Trans. Geoffrey Bennington, Rachel Bowlby, Polity Press, Cambridge.

MACHPERSON, James (1853), **The Poems of Ossian**, Phillips, Sampson & Company, Boston.

MALEVICH, Kazimir (2013), **Nesnesiz Dünya “Sprematizm Manifestosu”**, ev. F. Cansu Tapan, Dedalus, İstanbul.

MILTON, John (2006), **Kayıp Cennet**, ev. Enver Günsel, Pegasus Yayınevi, İstanbul.

MISHRA, Vijay (1994), **The Gothic Sublime**, State University of New York Press, Albany.

MONK, Samuel, (1935) **The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII-Century England**, Modern Language Association of America, New York.

MORLEY, Simon, (ed.) (2010), **The Sublime**, The MIT Press, Cambridge.

NICOLSON, Marjorie Hope, (1997), **Mountain Gloom and Mountain Glory The Development of the Aesthetics of the Infinite**, University of Washington Press, Seattle.

RADCLIFFE, Ann (2015), **Udolf Hisarı**, Çev. Ahmet Mithat Efendi, Dergah, İstanbul.

RAY, Gene (2005), **Terror and the Sublime in Art and Critical Theory, From Auschwitz to Hiroshima to September 11**, Palgrave Macmillan, New York.

REYNOLDS, Joshua, (2005), **Seven Discourses on Art**, Project Gutenberg, alıntı tarihi: 15 Nisan 2017, <https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm>.

RICHARDSON, Jonathon (1715), **An Essay on the Theory of Painting**, Second Edition, Enlarged and Corrected. London.

ROSENBLUM, Robert (1994), **Modern painting and the northern romantic tradition : Friedrich to Rothko**, Thames and Hudson, London.

SCHILLER, Friedrich (1990), **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine On Mektup**, Çev. Melahat Özgü, MEB, Ankara.

SCHILLER, Friedrich (2006), **Aesthetical Essays**, Project Gutenberg, alıntı tarihi: 10 Mart 2016 <https://www.gutenberg.org/files/6798/6798-h/6798-h.htm>

SELTER, Bert (2009), **Architecture & Poetry. The Letter Of Raphaël to Pope Leo X And The Introductions to a Few Humanist Editions Of Constantinian Poetry**, Université Paris Sorbonne, Paris.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper (1999), **Characteristicks of Men, Manners, Opinions**, Cambridge University Press, Cambridge.

SHANKEN, Edward, (Ed.) (2003), **Telematic Embrace Visionary Theories Of Art, Technology, And Consciousness**, University Of California Press, Berkeley.

SHAW, Philip (2006), **The Sublime**, Routledge, New York.

THURNBULL, George (1971), **Treatise on Ancient Painting**, W. Fink, Munchen.

WALPOLE, Horace (2011), **Otranto Şatosu**, Çev. Zeynep Bilge, Can, İstanbul.

ŽIŽEK, Slavoj (2003), **Kırılğan Mutlak**, Çev. Mehmet Öznur, Encore, İstanbul.

7.2. Makaleler

DORMENT Richard, (13 Ekim 2009), “Miroslaw Balka's How It Is at the Tate Modern, review” **The Telegraph**.

HEIN Hilde, (1968), “Play as an Aesthetic Concept”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 27, Autumn: 67-71.

KENNEDY, Randy, (15 January 2015), “Into the Heart of Lightness”, **The New York Times**.

OHLIN, Alix, (2002), “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime” **Art Journal**, 61, Winter: 22.

PELVANOĞLU, Emrah, (2007), “Ossianizm ve Beş Hececiler”, **Milli Folklor**, 75, 5-10.

ROSENBLUM, Robert (1691), “The Abstract Sublime”, **ARTnews**, 59, February: 10.

STEWART, Susan, (2008), “Lirik Biçim”, Çev. Y. Salman- D. Hakyemez, **Kitaplık**, 117, Haziran: 98.

WARD, M. (2000), “A Painting of the Unspeakable: Henry Füssli's "The Nightmare" and the Creation of Mary Shelley's "Frankenstein"”, **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, 33, 20-31.

8. ÖZGEÇMİŞ

Oğuz Alp Dedeoğlu, 1988 yılında doğdu. 2005 – 2009 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde eğitim gördü. 2011 yılında aynı bölümün Batı Sanatı ve Çağdaş Ana Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans öğrenimine başladı.