



Ege Üniversitesi Yayınları
Edebiyat Fakültesi Yayın No:215

BATI DÜŞÜNCE, KÜLTÜR VE SANATINDA İKİLİ KARŞITLIKLAR VE BİREY

Zeynep Asya Altuğ

İZMİR - 2022

Ege Üniversitesi Yayınları
Edebiyat Fakültesi Yayın No: 215

BATI DÜŞÜNCE, KÜLTÜR VE SANATINDA İKİLİ KARŞITLIKLAR VE BİREY

Zeynep Asya Altuğ

İzmir, 2022

BATI DÜŞÜNCE, KÜLTÜR VE SANATINDA İKİLİ KARŞITLIKLAR VE BİREY

Zeynep Asya Altuğ

E-ISBN: 978-605-338-368-0

Ege Üniversitesi Yönetim Kurulu'nun 05.04.2022 tarih ve 7/29-31 sayılı kararı ile yayınlanmıştır.

Eserin bilim, dil ve her türlü sorumluluğu yazarına/editörüne aittir.

© Bu kitabın tüm yayın hakları Ege Üniversitesi'ne aittir. Kitabın tamamı ya da hiçbir bölümü yazarının önceden yazılı izni olmadan elektronik, optik, mekanik ya da diğer yollarla kaydedilemez, basılamaz, çoğaltılamaz. Ancak kaynak olarak gösterilebilir.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 52149

Ege Üniversitesi Yayınları

Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi
Bornova -İzmir

Tel: 0 232 342 12 52

E-posta: basimveyayinevisbm@mail.ege.edu.tr

Yayın Link

<https://basimveyayinevi.ege.edu.tr>

Yayınlanma Tarihi: Ekim, 2022

Kapak resim: Giovanni Baglione: *İlahi Eros'un Dünyevi Eros'u Yenisi*
(The Divine Eros Defeats the Earthly Eros, 1602)



Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası lisansı (CC BY-NC-ND) ile lisanslanmıştır. Bu lisansla eser alıntı yapmak koşuluyla paylaşılabılır. Ancak kopyalanamaz, dağıtılamaz, değiştirilemez ve ticari amaçla kullanılamaz.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY-NC-ND). Under this license, the text can be shared with the condition of citation. However, it cannot be copied, distributed, modified or used for commercial purposes.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. BATI DÜŞÜNCE VE KÜLTÜRÜNÜN KÖKENLERİ, TEMEL EĞİLİMLERİ VE BELLİ BAŞLI ANLAMLANDIRMA KATEGORİLERİ	5
1.1 Batı Düşüncesi ve Çıkış Noktaları	5
1.2 İkili Karşıtlıklar ve Kökenleri	7
1.3 Benlik Bilinci ve Düşünce	11
2. ORTA ÇAĞ HRİSTİYAN RESİM SANATI: ALEGORİK ANLATININ BÜTÜNLÜĞÜ VE DİSİPLİNİ KARŞISINDA GROTESKİN ÖZGÜRLEŞTİRİCİ GÜCÜ	15
2.1 Orta Çağ Sanatı, Sanatçısı ve Üslup Üzerine	15
2.2 İmgenin Değişen Dili: Julia Kristeva ve Sembolden Göstergeye Geçiş	17
2.3 Alegorik Anlatının Bütünlüğü ve Alternatif Bir Anlam Alanı Olarak Grotesk	22
2.3.1 Cimabue: İsa'nın Kutsal Sembolizminden İsa'nın İnsan İmgesine Geçiş	23
2.3.2 Duccio di Buoninsegna: Zıtlıkları Birlikteliğe Zorlayan Bir Takıntı Olarak Grotesk	28
2.3.3 Giotto di Bondone: Sanatçının Hayal Gücü, Yalın Zarafet ve Çirkin'in Estetiği	31
2.3.4 Simone Martini: Groteskin Absürt, Komik ve Uyumsuz Olanı İfade Eden Yabancılaşmış Öznesi	37
2.3.5 Ambrogio Lorenzetti: Zıtlıklar ve Karnavalesk Anlamlandırma Alanı	43
2.3.6 Lippo Memmi: Meryem'in Kibele İmgesi	45
2.3.7 Giovanni del Biendo: Modern Sanata Ulaşan bir Üslup mu?	46
3. DENEYİM VE KAVRAM OLARAK RÖNESANSIN ANLAMLARI: ÖZGÜRLEŞEN İNSAN BİLİNCİ VE SANATA YANSIYAN YARATMA GÜCÜ	49
3.1 Rönesans ve Tarihsel Olarak Ortaya Çıkışı	49

3.2 Rönesans ve Tarihçilik Açısından Kavramsallaştırılması	50
3.3 Rönesans Estetiğinde Etkiler: Antikite mi, Orta çağ Kültürü mü?	55
3.4 İtalyan Rönesansı ve Kuzey Rönesansı: Sanat Eserleri Üzerinden Gerçekçiliğin Çeşitleri ve Değerlendirilmesi	58
3.5 Tanrısal Yönünü Keşfeden Sanatçı ve Özgürleşen Benlik Bilinci	70
4. AYDINLANMA VE BATI KÜLTÜRÜNDE YOL AÇTIĞI ÖZ ELEŞTİRİ	73
4.1 Aydınlanma Düşüncesini Hazırlayan Tarihsel Süreç	73
4.2 Aydınlanma Düşüncesinin Ana İlkeleri: Akılla Kavranan Mekanik Evren ve Eğitimin Sağlayacağı Özgürleştirici Güç	76
4.3 Aydınlanmanın Bilgi ve Eylem İkiliği Üzerinden Bir Eleştiri: Lucien Goldmann	79
4.3.1 Bilginin Sistematik Düzeni Olarak Ansiklopedi	79
4.3.2 Marquis de Condorcet'in <i>İnsan Zihninin İlerleyişinin</i> <i>Tarihsel Bir Resmi Çizmek</i> Planı ve Eleştirisi	80
4.4 Aydınlanma ve Hristiyanlıkla İlişkisi Üzerine Bir Eleştiri: Lucien Goldmann	82
4.5 Aydınlanma ve Mit Karşıtlığı üzerine Bir Eleştiri / Jürgen Habermas: Aydınlanma ve Mit Arasındaki Doğal Diyalektik	83
5. GELENEKSEL ROMANTİZM VE AMERİKAN ROMANTİZMİ: "SİS DENİZİNİN ÜZERİNDEKİ GEZGİN" DEN TOPLUMSAL EŞİTLİĞE İNANAN İDEALİST BİREYE	87
5.1 Romantizm Akımında Aklın Özerkliğine Karşı Kişiliğin Özerkliği	87
5.2 Romantik Birey ve Önemli-Ötekisi ile Olan Diyalektik Çatışması	90
5.3 Romantizmde Radikal Birey Anlayışı ve Birey Toplum İlişkisi	94
5.3.1 Geleneksel Romantizm: Kendini Münhasır Bir Varoluş ve Deneyim Alanında Gören Romantik Birey	95
5.3.2 Amerikan Romantizmi: Kendini Evrenle ve İnsanlarla Bütünleşmeye Yönelten Hümanist Romantik Birey	98
5.4 Geleneksel ve Amerikan Romantizminde Doğanın Kişileştirilmesi ve Tinsel bir Doğa Algısı	102
6. GERÇEKÇİLİK VE İDEALİZM: KARŞITLIK VE BAĞDAŞMA	115
6.1 Gerçekçi Sanat: Romantik İdealizmin Reddi ve Gustave Courbet'nin "Yaşayan Sanat" Anlayışı	115

6.2 Gerçekçi Edebiyatta Darwinizm'in Yansımaları: İnsanın Durumuna Kayıtsız bir Evren	118
6.3 Gerçekçilik ve İdealizm ile olan Karşıtlığının Değerlendirilmesi.....	123
6.4 Bilim ve Evrim Görüşü üzerinden İdealist bir Toplum ve Gelecek Kurgusu	125
6.5 Nietzsche'nin Üstinsanı Üzerine Bir Değerlendirme: "Karşıya Geçiş" ve "Batış"	126
SONUÇ	135
KAYNAKÇA	137
Birincil Kaynaklar	137
İkincil Kaynaklar	140
Resimler	141

GİRİŞ

Bu çalışmanın yapılmasındaki başlıca amaç, Batı kültürünün temel anlamlandırma kategorilerini ve kavramlarını, tarihsel dizge içerisinde seçilen belli dönemlere yoğunlaşarak açıklamaya ve değerlendirmeye çalışmak, zaman zaman eleştirel yaklaşmak ve özellikle de resim sanatı ve edebiyattan getirilen klasik ve bilinen örnekler üzerinden bu eğilimleri tanımlamaktır. Üzerinde yoğunlaşmak için tarihsel sürecin içinden geç Orta çağ ve Rönesans, Aydınlanma, Romantizm ve Gerçekçilik dönemleri seçilmiştir. Çalışmanın Orta çağın sonlarından başlatılıp 19. yüzyıl Gerçekçiliği ile bitirilmesinin başlıca nedenlerinden birisi, bu birkaç yüzyıllık dönemin Batı kültürünün temel değerlerinin belirginleşmeye başladığı, geliştiği, olgunluğa eriştiği ve geleneksellikten modernliğe doğru güçlenerek ilerlediği tarihsel anlamdaki 'klasik-modern' dönemini kapsamasıdır. Bugün birçok Batılı kültür-tarihçisine göre Batı kültüründe klasik modern dönemin temelleri Aydınlanma ve hatta Rönesans'ın da öncesinde, 13. yüzyılın sonlarından itibaren, geç Orta çağ kültürü içerisinde şekillenmeye başlamıştır. Bu klasik ya da erken modern olarak da adlandırılan dönem, 20. yüzyılda -Batı kültürünün temelindeki bir tavır olarak asırlar boyu çeşitli şekillerde süregelen idealizmin yitirilmesiyle- sona ermiş ve Batı kültürü geç modern döneme girmiştir. 20. Yüzyılın başında Modernizmle başlayıp, Postmodernizm ve sonrasına uzanan geç modern dönem, erken modern dönemin son zamanlarına kadar etkisini sürdüren klasik ve geleneksel değerlerin yani temel değerlerin de sarsıldığı ve çöktüğü yeni bir dönemdir ve farklı dinamikleriyle başlı başına ayrı bir çalışma konusudur.

Çalışmada değerlendirmek üzere seçilen dönemler boyunca Batı kültürünün hem düşünce bakımından hem de sanat ve edebiyat eserleri bakımından oldukça üretken olduğu ve kendi bireyinin ve toplumsal yapısının geleceği açısından idealist bakış açılarına sahip olduğu görülmektedir. Bu çalışmayı oluşturan altı ana bölümün kendi öznel içeriğini kurgularken, Batı düşünce ve kültüründeki ikili karşıtlıklar ve bireycilik anlayışı, bu bölümleri birbiriyle ilişkilendiren genel unsurlar olarak kullanılmıştır. Özellikle entelektüel boyutta, Batı kültürünün klasik modern dönem boyunca 'ben ve öteki,' 'birey ve toplum,' 'inanç ve akılcı düşünce,' 'insan ve doğa,' 'uygarlık ve doğa,' 'bilim ve din' arasındaki çatışkıyı nasıl deneyimlediğine ve entelektüel Batılı bireyin öznelleşme biçimleri üreterek kendisini ne dereceye kadar özgürleştirip gerçekleştirebildiğine yönelik durumlar ele alınacaktır. Seçilen bu konular Batı düşünce tarihinde her zaman etkin olduğu düşünülen sorunlardır.

Batı kültürünü anlamak için öncelikle onun kolektif bilincini oluşturan temel eğilimler ve anlamlandırma kategorilerini ortaya koymak gereklidir. Çalışmanın “Batı Düşünce ve Kültürünün Kökenleri, Temel Eğilimleri ve Belli Başlı Anlamlandırma Kategorileri” başlıklı 1. bölümü bu amaca yönelik bir altyapı ve ön bilgilendirme niteliğindedir. Batı düşünce kültürü, kaynağını ve kökenlerini, tarihsel süreç içerisinde iki temel çıkış noktasına dayandırmaktadır. Bunlar akılcılığın kökeni olan Grek düşüncesi ve Hristiyanlığın ortaya çıkışına temel olan Yahudilikten miras kalan tektanrıci ahlak bilincidir. Uygarlık tarihinde, kültüre ve düşünceye ilişkin ilk öğelerin kaynağı aslında Antik Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarıdır. Özellikle, geleneksel Batı düşünce ve kültürünün, kendi tarihsel söylemi içerisinde, bu en eski uygarlıklarla bağını neden doğrudan değil, dolaylı biçimde kurduğu üzerinde durulacaktır. Buradan hareketle, Batı kültürünün etnomerkezci (ethnocentric) bakış açısı, temel anlamlandırma kategorilerinden olan ikili karşıtlıklar, kökenleri ve nasıl hiyerarşik bir değerler dizgesine yol açtıkları açıklanacaktır. Bu bölümde ayrıca, Batı kültürünün temel mitlerinden olan birey ve bireycilik ilkelerine yön veren ilk kaynaklar olarak, öz-bilinç ve Tanrı bilinci gibi bir ayırımla ifade ettiğimiz yönelimler tanımlanacaktır. Öznenin benlik bilincine varışına ilişkin bu yönelimlerden hangisinin daha özgür ve kendine yeten bir birey anlayışına yön verdiği ve hangisinin Batı kültürü ve ideolojisi açısından tercih edilmiş olduğu üzerinde görüş bildirilecektir.

“Orta çağ Hristiyan Resim Sanatı: Alegorik Anlatının Bütünlüğü Karşısında Groteskin Özgürleştirici Gücü” başlıklı 2. bölümde, Batı’nın geleneksel tarihçi söyleminde, uzun ve karanlık bir dönem olarak kavramsallaştırılan Orta çağ, üretilmiş dini resimler üzerinden hareketle yeniden değerlendirilecektir. Bu değerlendirme ile, katı kurallar çerçevesinde kolektif olarak üretilen resimlerde, Hristiyanlık kültürünün otoriter ve disiplinli düzenini ifade eden alegorik anlatım biçimine karşıt olarak “grotesk” unsurların yer aldığı ve bu unsurların bireyselleşme ve özgürleşme olarak değerlendirilebilecek ifade biçimlerine doğru bir yöneliş olabileceği gösterilecektir. Özellikle 13. yüzyıldan itibaren, Orta çağ kültürünün giderek derinleşmeye ve çeşitlilik kazanmaya başladığı ve nasıl Rönesans sanatını şekillendirici etkileri olduğu üzerinde durulacaktır. Orta çağda zanaatkar olarak görülseler ve bu ilke ile üretseler de, 13. yüzyılla birlikte, resim ustalarının ifade biçimlerinde, Rönesans’ta ortaya çıkan sanat ve sanatçı anlayışına doğru yönelen bir özgürleşme olduğu örneklerle ortaya koyulacaktır. Bu bölümde öncelikle Orta çağ sanatı, sanatçısı ve üslup ele alınacak, ardından Julia Kristeva’nın sembolden göstergeye geçiş kuramından hareketle, dini resimlerdeki imgenin dilindeki değişim ve çeşitlenme saptanarak, sanatsal ifade üzerinden özgürlüğe ve öznenliğe yönelişin izleri olarak değerlendirilecektir. Bu bölümün en önemli bakış açısı, alegorik anlatının

disiplin ve düzenine karşı direniş ve alternatif bir anlam alanı olarak “Grotesk” unsuru üzerine kurulacaktır. Sanatta ve edebiyatta çağdaş bir okuma ve değerlendirme biçimi olan Grotesk kavramsal olarak tanımlanacak ve özgürleşme ve bireyselliğin yükselişine ilişkin alternatif bir göstergebilimsel unsur olarak, Orta çağda üretilen sanat eserlerinde teşhis edilecektir. 13. yüzyıldan itibaren üreten önemli resim ustalarından Cimabue, Duccio di Buoninsegna, Giotto di Bondone, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Lippo Memmi ve Giovanni del Biendo'nun eserlerinde grotesk unsuru çeşitli anlamları ve kullanım biçimleri ile değerlendirilip örnekleneyecektir. Böylelikle, Orta çağ sanatı ve kültürü ile Rönesans arasındaki tarihsel bağdaşıklık sorununa ilişkin bir eleştiri de getirilmiş olacaktır.

“Deneyim ve Kavram Olarak Rönesans'ın Anlamları: Özgürleşen İnsan Bilinci ve Sanata Yansıyan Yaratma Gücü” başlıklı 3. bölümde, Rönesans'ın bir canlanma olarak anlamı üzerinde durulacak, Orta çağ ile hiyerarşik değerler dizgesinin karşıtlığı içinde tarihselleştirilmesi eleştirilecek ve Rönesans estetiğinin özünde, antikitenin yanı sıra, Orta çağ kültürünün de oldukça etkili olduğu öne sürülerek örnekleneyecektir. Ayrıca, Orta çağda ilk izleri sürülen bireyselleşen ve özerkleşen sanatsal ifade biçimlerinin Rönesans sanatında olgunlaşmış ve gelişmiş biçimleri gösterilerek, Orta çağ ve Rönesans'ın tarihsel olarak ayrıştırılamayacağı ortaya konulacaktır. Rönesans'ta, özellikle Orta çağ genel ve gündelik kültürü içinde Tanrı disiplini ve Hristiyanlık bilgisi üzerinden hareketle benlik bilincine varan insanın bu yöneliminin değiştiği, Rönesans hümanizmasının insan onurunu yüceltici etkisi, tanrısal yönünü keşfeden sanatçı ve özgürleşen benlik bilinci üzerinden hareketle değerlendirilecektir.

“Aydınlanma ve Batı Kültüründe Yol Açtığı Öz Eleştiri” adlı 4. bölümde, Batı rasyonalitesine ve bunun ortaya çıkardığı anlamlandırma kategorilerine ilişkin bir eleştiri olarak Aydınlanma ideolojisi ele alınacaktır. Öncelikle Aydınlanma düşüncesini hazırlayan tarihsel süreç ve ardından Aydınlanma düşüncesinin ana ilkeleri olan ‘akılla kavranan mekanik evren’ ve ‘eğitimin getireceği özgürleştirici güç’ mitleri üzerinde durulacaktır. Aydınlanmanın toplumcu ve bireyci bir ilerleyiş olarak kendini öne sürmesi ve Batı kültüründe ve tarihinde kendisini ön gördüğü gibi gerçekleştirememiş olması bugün çağdaş kuramcılar arasında en çok eleştirilen konulardan bir tanesidir. Aydınlanmacı idealizmin ve Aydınlanma rasyonalitesinin 20. yüzyıldaki çöküşü, Batı kültürünü kendisi ile yüzleşmeye getiren bir sürecin de başlangıcı olduğu için her şeye rağmen bir aydınlanmaya yol açmıştır. Bu bakımdan özellikle Jürgen Habermas ve Aydınlanmanın mit ile doğal bir diyalektik içerisinde olduğu görüşü ele alınarak, Aydınlanma daha psikolojik ve bireysel bir bağlamda yeniden değerlendirilecektir.

“Geleneksel Romantizm ve Amerikan Romantizmi: “Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin”den Toplumsal Eşitliğe İnanan İdealist Bireye” adlı 5. bölümde, Aydınlanmaya karşıt bir anlayışla, 19. yüzyılda ortaya çıkan ve gelişen Romantizm akımı değerlendirecektir. 19. yüzyılın özellikle ilk yarısında ve ortalarında etkin olan Romantizmde, akılcılık görüşü ile göz ardı edilen tinsel ve yaratıcı alanın yükselişe geçtiği; birçok şair, sanatçı ve düşünürün, sistematik ve mekanik bakış açılarının ötesine geçerek, insanın özgün (otantik), yaratıcı, duygusal yanlarını yüceltmeyi ve özgürce ifade etmeyi benimsediği görülmektedir. Romantizm felsefesinde bireyin varoluşsal anlamı metafiziksel bir boyutla ilişkilendirilerek yüceltilmektedir. Doğa, romantik bireyin özünü keşfetmek için yöneldiği, kutsal ve yüce (Tanrısal) ile ilişkilendirilen aşkın bir boyut olarak kavramsallaştırılmakta ve deneyimlenmektedir. Batı kültürü ve uygarlık tarihinde, klasik ve erken modern dönemde, bireyin ve varoluşsal deneyiminin anlamı muhtemelen hiçbir zaman 19. yüzyıl Romantizmindeki kadar geniş ve aşkın bir boyutta ifade edilmemiştir. Romantizm, bireyin toplumdan ve toplumsaldan önce geldiği ender felsefelerden birisidir. Bu bölümde ayrıca, Avrupa’da ortaya çıkan Romantizm geleneksel özellikleriyle ele alınacak ve Romantik sanatçının temsil ettiği birey anlayışı örneklenecik, bunun yanı sıra Romantizmin ve birey anlayışının Amerikan edebiyatındaki ve sanatındaki daha modern ve ‘dünyevi’ sayılabilecek ifade biçimleri gözden geçirilerek örneklendirilecektir.

“Gerçekçilik ve İdealizm: Karşıtlık ve Bağdaşma” adlı 6. bölümde ise, 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyıla geçişte, gerek Sanayi Devrimiyle başlayan ve hız kazanarak süregelen ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerin, gerek Darwin’in evrim görüşünün yol açtığı yeni ve sert bir ‘gerçeklik’in, Batılı insanın dünya görüşünü nasıl temelden sarsarak etkilemiş olduğu; nasıl sanat, edebiyat ve düşünce alanlarında romantik eğilimlerden sıyrılıp gerçekçi eğilimlere geçilmesine yol açtığı üzerinde durulacaktır. Sanat, edebiyat ve düşünce bağlamında yapılacak genel değerlendirmeler çerçevesinde, Gerçekçilerin her ne kadar idealist bakış açısını romantik akımla özdeşleşen hayalperest bir tavır olarak görmüş ve aşmaya çabalamış olsalar da bunu çoğunlukla salt üslupsal boyutta gerçekleştirmiş oldukları, 20. yüzyılın ilk dönemlerine kadar idealist bakış açısının kaybolmadığı, gerçekçiliğin içinde ruhunu sürdürmekte olduğu öne sürülecektir. Batı kültürü ve düşüncesinde, çeşitli dönemlerde ve çeşitli şekillerde, bireye ve topluma yön veren bir ilke olarak varlığını sürdürmüş olan idealizm, gerçek anlamıyla 20. yüzyılın ilk çeyreği içerisinde yitirilmiştir. Yani, 19. yüzyılın son döneminde bile Batı dünyasında, özellikle bireyin gücüne, bilimsel ve toplumsal gelişime inanan iyimser ve idealist bir ruhun hala süregeldiğini gözlemlemek mümkündür. Bu bölümün son kısmında ise, Friedrich Nietzsche’nin “Üstinsan” kavramsallaştırması radikal ancak yine de idealist bir birey ve bireycilik anlayışı olarak, eleştirel bir tavırla gözden geçirilecektir.

1. BÖLÜM

BATI DÜŞÜNCE VE KÜLTÜRÜNÜN KÖKENLERİ, TEMEL EĞİLİMLERİ VE BELLİ BAŞLI ANLAMLANDIRMA KATEGORİLERİ

1.1 Batı Düşüncesi ve Çıkış Noktaları

Batı düşünce kültürü, kaynağını ve kökenlerini, tarihsel süreç içerisinde iki temel çıkış noktasına dayandırmaktadır. Bunlardan birincisi akılcılığın kökeni olan Thales ile başlayan antikçağ kültürü yani Grek düşüncesidir. Diğeri ise Hristiyanlığın ortaya çıkışına temel olan Yahudilik ve Yahudilikten miras kalan tektanrıci ahlak bilincidir. Batılı tarihçilere göre, Grek kültürü sayesinde, insan akli kendi düşünme kapasitesini keşfetmiştir. Yahudi kültürü sayesinde ise, akılcı düşünce yapısına paralel bir biçimde, tektanrıci bir ahlak bilinci gelişmiştir. Hem antik Yunan kültürü hem de eski Ahit ile başlayan Yahudi kültürü ise aslında eski Mısır ve Mezopotamya (örn. Sümerler) kültürlerinden izler taşımaktadır. Bu bakımdan Mısır ve Mezopotamya kültürleri de aslında Batı düşünce geleneğinin ilk ve en eski kaynakları olarak ele alınabilir. Oysa geleneksel Batı tarihçiliğindeki yaygın eğilim hem eski Mısır hem de Mezopotamya kültürlerini, hayatı mitler -yani *efsane* ve *masallar*- ile anlamlandıran, doğa olaylarını tanrılarla özdeşleştirerek kişileştiren, teokratik uygarlıklar olarak görme yönündedir. Aslında, mitolojik düşünce, felsefenin ve felsefi düşüncenin içerisinde çıktığı ilk bağlamdır. Buna rağmen, mit olgusu, klasik Batı rasyonalitesinin benmerkezci bakış açısınca uzun süre hurafe olarak değerlendirilmiştir. Yani, Batılı geleneksel tarih-söylemi açısından, mit ve mitlerle şekillenen dünya görüşü pozitivist geleneğin akılcı idealine karşıt bir olgu olarak anlamlandırılmıştır. İşte belki biraz da bu yüzden, Batı düşüncesinin gelişimine yön veren özsel öğeler, eski Mısır ve Mezopotamya kültürlerinden çok Yahudi (İbrani) ve eski Yunan kültürlerinden kalan miraslar olarak ifade edilmiştir.

Aslında günümüzde, çoğu tarihçi, kültüre ve düşünceye ilişkin ilk öğelerin Antik Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarından miras kaldığının farkındadır. Bununla birlikte, genel tarihsel söylem içerisinde, Batı düşüncesinin bu en eski uygarlıklarla bağı doğrudan değil, dolaylı biçimde kurulur. Marvin Perry, *Avrupa'nın Entelektüel Tarihi* (An Intellectual History of Europe) kitabının "Batı Entelektüel Geleneğinin Temelleri" adlı ilk bölümünde bu tarz bir karşıtlık kurarak Batı düşüncesini, antik Yakın Doğu ve Mısır kültürlerinin katkısından ayırır. Perry açısından, ilk uygarlıkların beşiği olan Antik Mezopotamya ve Mısır kültürleri, Batı'nın manevi ataları değildir. Batı geleneğinin kökenleri için, Yahudilere ve Yunanlılara yönelmek gerekmektedir. Eski Yunan kültürünün en büyük başarısı akılcı (rasyonel) düşüncenin ortaya çıkışı ve gelişmesidir. Benzer şekilde, Yahudilerin tek Tanrı kavramlaştırması ve bu sayede egemen otorite Tanrı üzerinden onaylanan insan onuru ve ahlaki özerklik, Batı düşünce geleneğinin şekillenmesinde esas olandır (Perry 6):

Tıpkı Batı uygarlığının kendisi gibi, Batı düşünce geleneği de antik dünyada ortaya çıkan iki geleneğin, Yahudi-Hristiyan ve Greko-Romen geleneklerin, bir birleşimi ve etkileşimidir. Hem eski Yahudi hem de Yunanlılar, ilk uygarlıklar olan Mısır ve Mezopotamya kültürlerinin başarılarını miras olarak devralmış ve asimile etmişlerdir. Ancak Batı uygarlığının özünü anlayabilmenin asıl yolu, Yahudi ve Yunanlıların yakın doğu geleneğinin unsurlarını, insan zihni için yeni çıkış noktaları yaratmak üzere dönüştürme ya da reddetme biçimlerindedir. (Perry 3, 4)

Batılı tarihçilerin eğilimli olduğu değerlendirme biçimine göre, insan akli ve düşüncesi, eski Mısır ve Mezopotamya kültürlerinin mitler ve hurafeler üzerinden hayatı anlamlandıran ilkel düşünce biçimlerinden kurtulmuştur. Bu en eski uygarlıklara, Batı kültürünün akılcı düşünce geleneği içerisinde bakan tarihçi açısından Mısır ve Mezopotamya'nın anlamı, 'doğuya ilişkin' olmayı ifade etmektedir. Batı kültürü için doğunun anlamı karşıtlığı ve 'ötekiliği' çağrıştırmaya gelmiştir. Bunun bir sonucu olarak Batı, doğu ile ilişkilendirdiği kültürlerin düşünüş biçimlerini ve bununla şekillenen pratiklerini, bazen bir karşıtlık gibi bazen de ilkel ilk örnekler ya da pratikler gibi, akılcı geleneğin değer dizgeleri dışında tutarak ele almaya eğilimlidir.

Günümüzde yeni ve kültürel tarihselcilik, tarih metinlerindeki dili ve tarihsel gerçekliğin nesnelliğini sorgulamaktadır. Edward Hallett Carr'ın ünlü *Tarih Nedir?* kitabı klasik tarihçilik ve tarihselleştirme biçimlerini sorgulayan ve bunların nesnelliğine eleştirel bir bakış açısı getiren ilk eserlerdendir. Carr,

çalışmasının “Tarihçi ve Olguları” başlıklı birinci bölümünde tarihçinin “zorunlu olarak seçmeci” olduğunu ifade ederek şöyle devam eder: “Tarihi olguların oluşturduğu, tarihçinin yorumundan bağımsız ve nesnel bir sert çekirdeğin var olduğuna inanmak, ahmakça, fakat silinmesi çok güç bir yanılgıdır (Carr 15).”

Bu yüzden, öznel ve politik açıdan, Perry’nin ve benzer görüştekilerin tarihçi söylemi eleştirel bir okumayla ele alınmaya elverişlidir. Öte yandan, genel anlamda Batı düşüncesinin Grek düşüncesi ve Yahudi Hristiyanlıkla olan bağının doğrudan olduğu da bir gerçektir. Her şeyden önce, eski Mısır ve Mezopotamya kültürleri ya çok eski ve çok uzun bir süre varlığını sürdürmüşlerdir ya da farklı insan toplulukları ve yerleşkelerinden oluşmuşlardır. Bu yüzden onlara ait bilgimiz daha parçalı ve çelişkilidir. Bu da tarihçiler açısından onları (amaçlarına uygun biçimde değerlendirmeyi) genellemeyi ve onlarla doğrudan bağ kurmayı daha zor hale getirmektedir.

1.2 İkili Karşıtlıklar ve Kökenleri

M.Ö. yaklaşık 4. ve 2. bin yıllarda Fırat ve Dicle nehirleri arasında yerleşik olan Sümerler uygarlığın temelini atmışlar ve daha sonra ortaya çıkan birçok kavime ve uygarlığa da yön vermişlerdir. *Düşünce Tarihi* adlı çalışmasında Orhan Hançerlioğlu’na göre “Sümerlerin birçok tanrıları arasında Marduk, maddeye biçim veren ve deltayı yaratan tanrı sayılıyordu. *Tevrat*’la *İncil*’deki hikayelerin çoğu Sümer efsaneleridir” (Hançerlioğlu 37). Bu efsanelerdeki motiflerin hem klasik felsefi düşüncenin hem de tek tanrılı dinlerin temel çıkış noktalarına yön verdiği göz ardı edilmemelidir.

Benzer biçimde M.Ö. 3500 yıllarında Nil Nehri’nin denize ulaştığı bölgede kurulan Eski Mısır Uygarlığı da felsefe, din ve bilim alanında birçok temel fikrin ortaya çıkış kaynağı olmuştur. Üç bin yıldan fazla hüküm süren antik Mısır uygarlığında özellikle gökbilim, tarım ve mimari konusunda ileri düzeyde bir uzmanlığa varılmıştır. Camille Paglia, *Cinsel Kimlikler-Nefertiti’den Emily Dickinson’a Sanat ve Dekadans* adlı ünlü çalışmasında, “batılı göz”ün estetik bilince ulaşma sürecinde, antik Mısır Kültürü’nü ve Nil nehrinin şekillendirdiği coğrafyayı ilk neden (arkhe/arché) olarak ele alır. Paglia’ya göre antik Yakın Doğu kültürlerinin el sanatları düzensiz, hantal biçimler ve motiflerden oluşurken, Mısırlılar dört köşeli mimariyi keşfetmiş oldukları için doğanın belirsiz hatlarına karşı, gözün sabit ve delici gücü ile ölçü bilincine varmışlardır:

Beyaz sayfada siyah bir çizgi. Çölün ortasında akan Nil, batı kültüründeki ilk düz çizgidir. Mısır, doğanın karmaşıklığını delip geçen fallik bir akıl yolu olan doğrusallığı keşfetmiştir. (...) Eski Mısır beş mil genişliğinde, altı yüz mil uzunluğunda, ince bir tarım

alanı şeridi idi. Mutlakçı bir coğrafya, mutlakçı bir politika ve estetik üretmiştir. Eski krallığın doruğunda, firavunun gücü tek noktada birleşen bir çizgiler tasarımı olan piramidi yaratmıştır. (...) Mısır'ın doğrusallığı doğanın düğümünü çözer; o, uzak mesafeye odaklanmış gözdür. (Paglia 68)

Bunun yanı sıra, Yahudilikte ve Hristiyan ideolojisinde, Tanrı olgusu doğa ile özdeşlikten ayrılmış, doğanın üzerine; göğe taşınmıştır: çok tanrıcılık ve doğanın yerini tektanrıcılık ve gök kültü almıştır. Perry de tektanrıcılıkla birlikte tanrıların doğadan kaldırılmış olduğunu, bilimsel düşüncenin önünün açıldığını ve değerler dizgesindeki bu değişimin, bilimsel ve akılcı düşüncenin gelişmesinde bir ön koşul olduğunu ifade etmektedir. Çünkü Yahudilikle ortaya çıkan tektanrı tasvir, doğayı kendine ait içsel bir kutsallıktan ve mistiklikten ayırıp, tek ve mutlak bir güç olan Tanrı'nın yaratısı olarak nesnelleştirmiştir: "Mezopotamyalılar ve Mısırlılar hisler, yanılsamalar ve düşler üzerinden anlamlandırılan *öznel* doğa ile akılcı analiz ve sentezle kavranabilecek kanunlardan oluşan nesnel doğa arasında bir ayırım yapmamışlardır (Perry 6)." Öznel ve nesnel arasındaki bu ayırım, Batı düşüncesinin karşıtlıklar üzerinden hareket eden yapısının temellerini atmıştır. Bu ayırım benzer şekilde Paglia tarafından da –hem de karşıtlıklar üzerinden anlamlandırılarak- ifade edilir. Ona göre yer kültüründen yani dişil doğadan, gök kültüne yani eril düşünceye (akla) geçiş, insanoğlunun doğa ile arasına, doğayı kendi yararı için değiştirme ve dönüştürmesine olanak sağlayacak nesnel mesafeyi koyabilmesi için gereklidir:

Hem Apollonik hem de Musevi-Hristiyan gelenekleri aşkın geleneklerdir. Yani, doğayı alt etmeye ya da sınırlarını aşmaya çalışmışlardır. Yunan kültürünün karşıt Dionysoscü unsuruna rağmen, yüksek klasisizm Apollonik bir başarıdır. Hristiyanlığın ata mezhebi olan Musevilik, doğaya karşı en güçlü protestolardan biridir. Eski Ahit, kutsal baba olan tanrının doğayı yarattığını ve nesneler ile cinsiyetlerdeki farklılıkların da onun erilliğinin bir sonucu olduğunu ileri sürer. Yunan'ın Olympos tanrılarına tapınması gibi, Musevi-Hristiyanlık da bir gök kültürüdür. O, kökeni her yerde, bereketli doğanın kutsanması anlamına gelen toprak kültüne dayanan, dinler tarihinde gelişkin bir aşamayı işaret eder. (Paglia 21)

Tanrı'nın doğadan ayrılması yani öznel ve nesnel arasındaki ayırım, Batı düşüncesinin akılcı kalıplarından en önemlisi olan ikili karşıtlıkların ortaya çıkışına yol açmıştır. 20. yüzyıla kadar Batı kültürünün en sarsılmaz bakış açılarından birisini oluşturan ikili karşıtlıklar, 20. yüzyıldan itibaren en çok eleştirilen ideolojik değerlendirme biçimlerinden birisi haline gelmiştir.

İnsan bilincinin nesnel ve öznel arasındaki ayrımı varabilmesi ister istemez teklikten ikiliğe bir geçiş sağlayacaktır. Ancak bu ikilik kaçınılmaz olarak hiyerarşik bir karşıtlıklar ilkesine de dönüşecektir. Paglia'dan yola çıkarak açıklayacak olursak, yer kültü yani doğa, dişil olarak her zaman gök kültürünün yani eril düşüncenin, aşması, alt etmesi gereken karşıt bir güç olarak mitleşecektir. Paglia'ya göre bu iki kült aynı dizgenin iki uç noktasıdır. Bu dizgeyi somut bir biçimde açıklamak üzere sembolik olarak iki antik heykeli kullanır: Dizgenin doğa ve dişil ucuna formsuz salt madde olarak, Mezopotamya geleneğine bağlı Willendorf Venüsü'nü, eril ucuna da maddeyi kusursuz forma dönüştüren aklın ve ölçünün bir ifadesi olarak genç güzel Yunan erkeği (*kouros*) heykelini koyar. Böylece aynı dizge içinde, teklikten, madde ve form arasındaki ayrıma ve bu ayrıma ilişkin hiyerarşik değer yükleme bilincine ulaşılır. Her türlü ikilik, en başında, aslında teklik ile başlar. Tıpkı diyalektik mantığında olduğu gibi, tez-antitez karşıtlığı senteze varır ve sentez yeni bir tez olarak tekleşir, teklighinden yeni bir ikiliğe varır, yani yeni bir antitez ile senteze ulaşır.

Batı uygarlık ve düşünce tarihi içerisinde, inançlar ve değerler, aynı dizgenin birbirlerine karşıt iki kutbu olarak algılanan uçları arasındaki çatışmanın üzerinden şekillenmiştir. Bu çatışma giderek doğal gerekliliğini aşırp ideolojik bir değer ayırmacılığına dönüşmeye eğilimlidir. İkiliğin bir tarafı kendisini merkez olarak belirler ve diğer tarafını kendisini ayırması gereken bir yanlış/hata olarak algılamaya başlar. Örneğin psikolojide benlik bilincinin ilk aşaması olan ben ve öteki ayrımı olarak başlayan (varlığın anneden/anne bedeninden ayrılması) doğal gelişim süreci bile, kültürün içerisinde, 'sağduyu' olgusunun da dahil olduğu ideolojik düşünme ve algı biçimleriyle ben ve benden olmayan, dost ve düşman, iyi ve kötü gibi meşrulaşan yan anlamlar kazanır. Kendi öz-bilincini merkez olarak konumlandıran özne, kendi merkezinden algıladığı bir öteki'yi düzeltmeye, değiştirmeye, hatta sindirmeye, yok etmeye çalışır. Bu etnomerkezci (ethnocentric) bir bakış açısıdır.

Fransız kuramcı Roland Barthes ünlü *Çağdaş Söylenler* adlı çalışmasında (Mythologies), çağdaş mitler (myths) olarak adlandırdığı, kültür ve dil içinde öznel değerler yüklenerek saflığını yitirmiş; tarihselliği, özü ve nesnelliği sorgulanmayan anlamlandırma biçimleri üzerine odaklanmış ve bunların ideolojik bağlamda yarattığı algılama biçimlerini örneklemiştir. Barthes'ın çağdaş mitler kavramsallaştırmasından anlaşıldığı üzere, bu tür mitler değer yüklenmiş ve özden sapmış anlamlardır. Kültür ve gündelik dil içerisinde genel geçer doğrular olarak kabul görmekte ve öze ilişkin nesnel ve dolaysız anlamın önüne ve yerine geçmektedirler (Barthes 109, 159).

Geleneksel Batı düşüncesi, mit kavramını akıl ve Aydınlanma rasyonalitesinin karşısında bu mitsel anlamı ile farz ederek koymaktadır. Yani, Batı'nın akılcı düşünce sistemlerinin değer yargıları içerisinde, mit kavramı

nesnel ve dolaysız anlamından sapmış ve Barthes'ın bahsettiği gibi mitsel bir anlam kazanmıştır. Bu da mit kavramının çoğunlukla hurafe olarak olumsuz ve akılcılığa karşıt bir pozisyonda anlamlandırılmasına yol açmaktadır. Akıl kültürünün mirasçısı ve öznesi olarak kendi tarihsel kimliğini dile getiren Batı için mit kavramı, akıl kavramına atfedilen değerlerin karşısında primitif ve akıldışı olan inanışları imlemektedir. Mit kavramına daha genel ve nesnel anlamları açısından bakıldığında, her kültüre has, kültürlerin özüne ilişkin, hayatı açıklayan, anlatılardır. Mit bu birinci derecedeki dolaysız ve saf anlamı içinde herhangi başka bir kavram ile kıyaslanarak değer atfedilmekten muaftır. Ancak akılcı ve empirik çerçeveden gören Batılı özne açısından mitin (anlatı olarak anlatıldığı olayın) gerçekliği ancak bir masalın olabileceği kadardır. Masalsı bir hikâyenin alanı ise, akıl ve sistematik kategoriler dışında kalan bir bağlamı imlemektedir. Bu şekilde mit kavramı birinci derecedeki dolaysız ve saf anlamından, ikinci derecedeki değer yüklenmiş (dolaylı hale gelmiş) anlamına indirgenmiş olur. Bu yeni ve ikinci derecedeki anlam mit kavramına yüklenen, - Barthes'ın açıkladığı- mitsel anlamdır. Sonuç olarak, mitsel yani ikinci derece anlam öznel ve kavramın bütünselliğine ilişkin birinci derece anlamının yerine geçmektedir. Böylece dilin bağlamı içerisinde ikinci derece anlam, birinci derece anlam gibi işlev görmekte, dolayısı ile nesnelleşmekte ve normalleşmektedir.

Batı kültürü antik Yunan'dan beri benmerkezcidir. Bu kültür Orta çağda da Aydınlanmada da senteze ulaşacak diyalektik/diyalojik bir dünya görüşünden çok, karşıtlık dizgesinin tek ucunda yani monolojik bir bağlamda kalarak, akılcılığını ve iktidarını yapılandırmıştır. Nigel Tubbs, *Batı Düşüncesinin Tarihi* (History of Western Philosophy) adlı çalışmasında Batı kültürü ve felsefesini bu konuda eleştirmektedir. Tubbs, çalışmasının "Orta çağ Hristiyan Felsefesi" adlı üçüncü bölümünde, bu monolojik dünya görüşünü Hristiyanlık ideolojisi üzerinden örneklemekte ve Hristiyan felsefesini, klasik antik felsefenin 'kendini bilme' ilkesinden şu şekilde ayırmaktadır:

Erken ve Orta çağ Hristiyan felsefesinin Antik ve Hellenik felsefeden ayrıldığı en önemli nokta onun geliştirmekte olan Batı öznelliği olgusuna dayandırılmasıdır. Şöyle ki Tanrı kendi gerçeğini bilmeyen bir öznellikçe bilinmektedir. Böylelikle erken dönem ve Orta çağ Hristiyanlığı hakikatle ilişkisinde düşünce kültürünün bir *hata* olduğu inanışına dayanmıştır. Ama aynı zamanda bu öznelliğin kendisi bir *hata kültürüdür*. (Tubbs 40)

Ralph W. Fevre ise *Batı Kültürünün Ahlaki Bozulması: Sosyal Teori ve Modern Yaşamın İkilemleri* (The Demoralization of Western Culture: Social Theory and the Dilemmas of Modern Living) adlı çalışmasında 20. yüzyıl Batı rasyonalitesini ve yanlış uygulamalarını eleştirmektedir. Özellikle "sağduyu" olgusunun, akılcı düşünce biçiminin stratejilerinden birisi olarak, geneli

kavramaya ve anlamlandırmaya yönelik bir tekel oluşturduğunu öne sürmektedir. Fevre'e göre Batı düşüncesinin yozlaşmasına yol açan, akılcılığın kurguladığı bu sağduyu kalıplarının evrensellik ve nesnellik olarak kabul edilmesi ve uygulanması yanlışlığıdır. Fevre, Batı kültürünün bizzat içinden bir bakış açısı olarak, evrenselliğin ve nesnelliğin merkezi olduğunu varsayan tekçi bir akılcılığın hayatın her alanına uygulanabileceği görüşüne karşı çıkmaktadır:

Batı toplumlarında gerçekleşen sıradan anlamlandırma ve kültürel yenilenmenin gidişatında sancılı bir hata olmuştur. Dolayısıyla bizi bu kadar mutsuz eden ahlaksal yozlaşma, aslında doğru şekilde anlamlandırmanın özünde zor bir şey olmasından değil, bunu bizim için başarabilecek bir kültürü oluşturma zorluğundan kaynaklanmaktadır. (Fevre 156)

1.3 Benlik Bilinci ve Düşünce

Bir kültürün zihniyetinin oluşmasında ve yapılanmasında, bireylerin özne olarak benlik bilincine nasıl vardığı, hangi yönelimleri temel aldığı önemlidir. İkili karşıtlıklar üzerinden düşünen ve algılayan Batı'nın tarihsel gelişim süreci içerisinde, birey ve bireyciliğin anlamı ve bununla bağlantılı olarak toplum-birey ilişkisi, iki farklı yönelim arasındaki çekişme üzerinden ilerlemiştir. Bu iki yönelimin temelinde, insan varlığının, bir özne olarak kendi benlik bilincine varış biçimleri arasındaki farklılık yatmaktadır. Bu biçimlerden birincisi olan, 'içsel' diyebileceğimiz bir yönelimle varılan benlik bilinci yani öz-bilinçtir ve Antik Yunan felsefesinde ve kültüründe ortaya çıkmıştır. Özne/insan bir varlık olarak, ilkin kendi sezgilerinden ve yetilerinden yola çıkarak kendisini ve fiziksel dünyayı anlamlandırmıştır. Böylelikle kendisini bilmekten hareketle bir tanrı ya da tanrılara ilişkin düşüncelerine/çıkarımlarına varmıştır. Bir başka deyişle, öznenin/insanın bizzat kendine dair bilinci, onun kendisi dışındaki hayatı, evreni, varoluşu ve kendisinden üstün bir ya da çoklu yaratıcı güçleri anlamlandırmada ilk hareket noktası olmuştur. Öncelikle kendini bilen ve bu bilme üzerinden hareket eden özne/insan, doğa ile olan ilişkisinde daha özgür olmaya ve kendine yetmeye yönelik bir bilinç geliştirmeye yatkındır. *Klasik Düşünce* adlı çalışmasının giriş bölümünde, W. T. Jones da Yunan kültürüne egemen olan, ama sonradan yavaş yavaş kaybolan benzer bir benlik bilincinden bahsetmektedir. Jones'a göre kendine-yeterliğe duyulan Yunan inancı ve dolayısı ile Yunanlıların evren kavrayışı, dünyevi ve doğaldır. Bu anlayışın çekirdeğinde, insan tarafından anlaşılabilir bir süreç olarak doğa düşüncesi ve bu doğal düzenin özerk ve kendine yeter bir parçası olarak da insan düşüncesi bulunmaktadır. Ancak zaman içerisinde, Barbarlar Batı'nın düzenli yaşamını kesintiye uğrattıkça, eski klasik denge ve kendine-güven kaybolup gitmiş ve

insanlar gitgide insandan daha üstün olana daha fazla bel bağlar hale gelmişlerdir (Jones 3). Jones çalışmasının bu bölümünde ayrıca, klasik felsefede doğa ve Tanrı görüşünden bahsetmekte ve bu bağlamda Hesiodos'un *İşler ve Günler* adlı eserini ele almaktadır. Hesiodos'un bu eserinde tipik Yunan görüşünü dile getirildiğini belirten Jones, bu görüşü şöyle ifade etmektedir:

İnsan doğanın geri kalanından farklıdır: O karakteristik olarak insani bir tarzda yaşamakla, belli işleri yapmakla ve başka belli işleri yapmaktan sakınmakla yükümlüdür. Yunanlılar insan olmaktan duydukları gururu (sözelimi İbranilerin paylaşmadığı bir gurur) bir *noblesse oblige* (soyluluk yükümlülüğü) duygusuyla eşleştirdiler. İnsan, insan olarak kendi sorumluluklarına göre yaşamak zorundadır. Bu, insanın tanrısal bir efendinin buyruklarına itaat etmek zorunda olduğu duygusundan tamamen farklıdır. Ölçülülük eşsiz bir insani yasa, insana özgü bir özelliktir. Hayvanlardan farklı olarak insanlar bir iç disipline, bir kendine-hakimiyete uyabilirler. (16)

İnsanın varlıktan özne olmaya geçişini ifade eden, benlik bilincine varışın ikinci bir biçimi ise tektanrıci ve vahiy geleneğine dayanan ilk din olan Yahudilik ile ortaya çıkmıştır. Burada insan, kendi varoluşuna dair bilinç oluşturma aşamasında, kendisi dışında ve kendisinden üstün ya da aşkın (transcendental) gördüğü bir özneyi, kendi öz-bilincinin ilk koşulu olarak tanımakta ve buradan kendi benlik bilincine varmaktadır. Tektanrıci vahiy geleneğinde, vahiy Tanrının emirleridir ve bir aracı ile insanlara iletilmiştir. Dolayısı ile Yahudilik ve Hristiyanlık gibi vahye dayalı kültürlerde, insan bilinci kendi varoluşunu anlamlandırma aşamasında Grek felsefesinin ortaya çıkışında olduğu gibi ilkin kendi üzerinden değil, ilkin Tanrı üzerinden hareket etmektedir. Vahiy kültüründe mutlak prensip Tanrıdır ve bunun bilinci öznenin benlik bilincine ön koşuldur. Yani, Tanrı olgusu, mutlak özne olarak, bireyin benlik bilincine ilişkin erek dizgesinde ilk ve son belirleyici olarak yer etmektedir. Böylelikle, vahiy olgusuna dayalı kültürler, bireyin öz-bilinç ve bireysel akıl aracılığı ile kendi farkındalığına varacağı Yunan kültür ve düşünce biçimiyle aslında karşıtlık ve çatışma içerisindedir.

Batı'nın tarihsel gelişim süreci içerisinde, birey ve bireyciliğin anlamı bu iki yönelimin ortaya çıkardığı çatışma üzerinden ilerlemiş, ancak bu çatışma genelde, kendine yeten saf bireyciliğin, toplumun ve toplumsal Hristiyan ahlakının karşısında yenilgisi ile sonuçlanmıştır. Max Horkheimer, *Akı/Tutulması*'nda (The Eclipse of Reason) "Bireyin Yükselişi ve Düşüşü" adlı bölümde, tarihsel süreç boyunca bakıldığında, saf bireycilik anlayışı ile hareket eden ve içinde yaşadığı toplumun ötesine geçen birey için yenilginin kaçınılmaz bir yazgı olduğunu dile getirmektedir:

Bireyin tarihi hâlâ yazılmamıştır; bu, sadece bireysellik kavramını yaratmakla kalmayan, tüm Batı uygarlığının izleyeceği modeli de oluşturan eski Yunan toplumu için bile geçerlidir. Bireyin ilk örneği, Yunanlı kahramandır. Bu gözüpek ve kendine güvenen kahraman sağ kalma savaşından başarıyla çıkmakta ve kendini kabileden ve geleneklerden kurtarmaktadır. (...) Kahramanlık kavramı, fedakârlık kavramından ayrılamaz. Trajik kahraman, kabile ile üyeleri arasındaki çatışmadan doğmuştur, bireyin her zaman yenik düştüğü bir çatışmadır bu. (Horkheimer 146)

Batı düşünce tarihinde, 20. yüzyılın en azından ikinci yarısına kadar, birey meselesine ve özellikle modern Batı'nın temel mitlerinden birisi olan bireycilik anlayışına ilişkin Horkheimer'ın dile getirdiği bu görüş aslında bir hakikattir. Bireyin özne olma istencinde bireyin yenilgisi kaçınılmaz olsa da bu yenilgi bireyin yeni bir zafer istenci olarak tekrar ortaya çıkacaktır. Tarihsel olarak bakıldığında yenilgi hep yeni bir bireysellik istencini de harekete geçirmiştir. Horkheimer, Reform Hareketi, Aydınlanma ya da Fransız Devrimi gibi tarihsel olayları, Batı kültürünün öznellik ilkesini temellendiren anahtar örnekler olarak değerlendirir. Özellikle de Luther ile, dini inancın insanı-yansıtıcı hale geldiğini belirtir. Yani, hak ve toplumsal ahlak daha önceleri sadece Tanrı'nın buyruğuna atfedilmiş iken, Reform sayesinde artık bunların temelleri insanın gerçekte mevcut olan iradesinde/istencinde görülmeye başlanmıştır (Horkheimer 17). Yine de bu tarz görüşlerin yol açtığı değişiklikler takip eden zamanlar ve dönemler içerisinde gücünü ve etkisini sürdürmekte verimliliklerini arttıramamış, farklı nedenlerden, genelde de toplumsal oluşturan çoğunluğun ihtiyacı olan geleneksele ve alışkanlıklara bağlılık yüzünden, ivmelerini kaybetmişler ya da geri tepmelere, çözümlere maruz kalmışlardır.

Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*'nde, Spinoza'nın *Etika*'sında (Ethica), içsel benlik ve Tanrı bilinci arasındaki çatışkayı saf akıl ve iç görü ile ulaştığı bir bilinçle nasıl ele aldığını değerlendirmiştir. Hançerlioğlu, Spinoza'nın içsel bilinç ve görü yoluyla benlik ve Tanrı bilincine varmayı varlığın özgür bir özne olma bilinci açısından "yanıltıcı" bulmakta olduğunu *Ethica*'dan aldığı şu ifadelerle örneklemektedir:

İnsanlar, kendi isteklerini güden nedenleri bilmedikleri için, kendilerini özgür sanırlar. Çevrelerindeki her şeyin de kendileri için yapıldığını kafalarına koymuşlardır. Bundan ötürüdür ki, kendi özgürlüklerine benzer güçlü bir özgürlüğün, hep kendilerini düşünüp kendileri için çalıştığına inanırlar. Bu üstün varlığın ne kendisini, ne nedenini, ne düşünce biçimini bilirler. Bundan

ötürüdür ki ona, kendi biçimlerini, kendi nedenlerini, kendi düşüncelerini yakıştırırlar. (Hançerlioğlu 199-200)

Aslında Spinoza'nın bu tanımındaki üstün varlık bilincine ulaşma biçimi, en azından yönelim olarak, Grek kültüründeki, varlığın önce kendi benlik bilincine ve bunun üzerinden vardığı Tanrı bilincine ulaşmasına benzetilebilir. Yunanlılar, kendi insani özelliklerinden ve doğa ile olan ilişkilerinden hareketle kendi tanrılarını yaratmışlar ve bu tanrıları insanın özellikleriyle tasvir ederek kişileştirmişlerdir. Buna en belirgin örnek Homeros'un Olympos'lu tanrılarıdır. Burada bir parantez açıp Jones'a dönecek olursak, Jones *Klasik Felsefe* kitabında "Homeros'ta Tanrı ve Doğa" başlıklı bölümde, Olimpos'lu tanrıların nasıl insanın yansıması olduğunu ve bunun vahiy kültürüyle varılan tanrı bilincinden farklı olduğunu şu şekilde örneklemektedir:

Homeros'a göre, Zeus, söz gelimi Hristiyanların Tanrı olduğunu düşündükleri her şeye gücü yeten yüce varlık olmaktan uzaktır. O, tıpkı bir insan babanın çoğu kez kendi ev halkının üyelerinin tahakkümü altında olmasıyla aynı tarzda, karısı, çocukları ve yakınları tarafından engellenir ve biktırılıp usandırılır. (Jones 11)

Spinoza ise mantıksal önermelerle kurguladığı "tabiata aykırı hiçbir şey istemeyen akıl" kavramını, benlik ve tanrı bilincine giden içsel bir "zorunluluk" olarak tanımlamaktadır. Spinoza'nın tanımladığı bu içsel zorunluluk erdemin ham hali, ilk harekete geçiricisi gibi anlaşılabilir. Spinoza'daki akıl, doğa-tanrıyı bilmenin zorunlu iç görüşüdür. İşte bu zorunluluk ilkesi Spinoza'yı benliğin özgür irade bilincinin bir yanığı olduğu düşüncesine getirmiştir. Bugünün gözünden bakacak olursak, Spinoza'nın zamanında *Etika*'da zorunluluk ilkesi ile menzilini belirlediği benlik bilinci ve özgür iradenin aslında birer yanığı olduğu büyük ihtimalle gerçektir. Yine de saf bireyciliğin, Batı kültürü içinde hem kabul edilen hem de direnilen bir gerçeklik olduğunu ileri sürmek mümkündür. Yani, örneğin edebiyatta ve sanatta üslup olarak karşımıza çıkan en etkin öznelleşme biçimleri ve stratejileri, birey ve kendine yeten bireycilik miti açısından önemli örnekler ve modeller teşkil etmektedirler. Bu bakımdan toplum ve Tanrı ve toplumsal benlik üzerinden varılan bir bireyselliğin de antitezi olmaya ve büyük ihtimalle bu genel kabul görmüş olanın karşısında yenilmeye mahkumdurlar. Yine de bu yenilgi biçimi, yenilgi teriminin geleneksel anlamı dışında kalmakta, estetik bir varoluş istenci olarak kültüre ve bilince yansımaktadır.

2. BÖLÜM

ORTA ÇAĞ HRİSTİYAN RESİM SANATI: ALEGORİK ANLATININ BÜTÜNLÜĞÜ VE DİSİPLİNİ KARŞISINDA GROTESKİN ÖZGÜRLEŞTİRİCİ GÜCÜ

2.1 Orta Çağ Sanatı, Sanatçısı ve Üslup Üzerine

Batı düşüncesi ve sanat tarihinde, Orta çağ sanatına ilişkin tarihsel yorumlama ve değerlendirmeler Rönesans'ın kusursuzluğu temsil eden sanat anlayışının yanında çoğu zaman gölgede kalmıştır. Resim sanatında, Rönesans Klasizmi ile başlayan ve Modernizme kadar süre gelen döneme egemen olan güzellik ve gerçeklik algısını oluşturan ölçütler ve estetik değerler, Orta çağ sanatçıları ve ürettikleri eserleri değerlendirirken onlara haksızlık etmemize yol açan ön yargıların başında gelir. Ancak Orta çağda üretilen resimler sanat üretmek amaçlı değildi ve resim yapan kişi de zaten bağımsız bir sanatçı olarak düşünülemezdi. Resimler kolektif olarak üretilirdi ve dini konuları ve öğretileri temsil etmeye yönelikti. Resim ustaları ve yardımcıları da usta-çırak ilişkisine dayanan hiyerarşik lonca sisteminin bir parçasıydılar. Resim ustalığı, örneğin; fırıncı, marangoz, demirci, vs. gibi diğer meslek gruplarındaki zanaatkarlık ile eşdeğerdi. Sanat tarihçisi Ernst H. Gombrich'e göre "Orta çağ resminin amacı kilisenin görevini yerine getirebilmesi ve öğretisini yayabilmesi için bir araçtır. Din bilginlerinin sanatçılar üzerinde etkisi büyüktür (Gombrich 130)." Gombrich, ünlü eseri *Sanatın Öyküsü*'nde, Orta çağ lonca sisteminin ve usta-çırak ilişkisinin bir parçası olan resim sanatı geleneğini şöyle tanımlamaktadır:

Bir Orta çağ ressamının yetişim ve eğitiminin nasıl olduğunu biliyoruz. Bir ustanın yanında çıraklık yapmakla işe başlıyordu. Ustaya yardım ediyordu, buyruklarını yerine getiriyordu, bir tablonun az önemli bölümlerini tamamlıyordu. Yavaş yavaş bir

havari betimlemeye ve bir Meryem Ana çizmeye başlıyordu. Eski kitaplardan alınan sahneleri kopya etmeyi, onları yeniden uyarlamayı ve değişik kompozisyonlar içine yerleştirmesini öğreniyordu. Kendisinden belirli bir kişinin, bir hükümdar veya bir piskoposun betimlenmesi istendiği zaman bile, bugün bizim benzerlik dediğimiz şeyle hiç mi hiç ilgilenmiyordu. Orta çağda bizim bugün anladığımız anlamda portreler yoktu. Sanatçı, belirli bir unvanın belirtkeleriyle göreneğe uygun bir figür çizmekle yetiniyordu. (Gombrich 147)

Bu eserlere anatomi ve perspektif açısından tutarlılık beklentisi ile yaklaşan izleyici için Orta çağ Hristiyan resim sanatının –özellikle erken dönem- tasvir biçimi üçboyutlu derinlik hissinden yoksun, anatomik bakımdan primitif insan figürlerinden ibaret gibi görünebilir. Bu erken dönem tasvir biçimlerinde ‘imge,’ kutsal ve büyük anlamları, edilgen ve dolaysız bir biçimde temsil edecek şekilde tasarlanmıştır. Bu bakımdan, ancak 13. yüzyılla birlikte ortaya çıkmaya başlayan gerçekçi ve etkinliği çok yönlü imgenin temsil etme biçiminden farklı olarak değerlendirilmelidir.

Öncelikle, Orta çağ sanatı, “sanat” ve “sanatçı” olgularının bilincinde olmadan kendisini ifade eden bir sembolizme sahiptir. Amacı Meryem, İsa, havariler, peygamberler ve Hristiyanlığın önemli olaylarını kutsal kitaba sadık bir biçimde ifade etmek olan Orta çağ resminde, fiziksel dünyanın gerçekliğini resme taşımanın başından beri önemi olmamıştır. Hatta böylesi bir çaba dünyevi olarak görülmüş ve üzerinde uğraşılmamıştır. Resmeden sanatçı için olayın nerede geçtiğine dair ayrıntılar önemli değildir. Betimlemede ekonomik olmak ve kutsal kişi ve olayları kendi içsel anlamlarından saptırmamak gerekmektedir. Kısacası, Orta çağ sanatına yön veren birçok erken dönem anonim resim ustası, Rönesans ustaları gibi insanı ve doğayı tasvir etmede evrensel ve mükemmel estetik ölçü arayışına girmemişler, resmedecekleri nesneye ve olguya bilimsel bakış açısından yaklaşma gereksinimi duymamışlardır. Gombrich de Orta çağ sanatının, imgeleri yararlı bir biçimde kullanmak üzere geliştiğini ve bu yüzden kendisinden önceki antik Yunan ve sonraki Rönesans sanatıyla kıyaslanmaksızın, kendi işlevi ve amacı içerisinde ele alınması gerektiğini dile getirmektedir:

Bu amaç dikkate alınmadığı takdirde, Orta çağ sanatının herhangi bir yapıtının hakkını hiçbir zaman veremeyiz. Çünkü sanatçılar, doğaya benzeyen veya güzel şeyler yapmak niyetinde değillerdi. Dindaşlarına, kutsal tarihin içerik ve bildirisini iletmek istiyorlardı, o kadar. Bu amaçlarında, önceki veya sonraki sanatçıların çoğundan daha mutlandırıcı sonuçlara ulaşarak başarıya erdiler belki. (120)

Ancak, Orta çağ sanatındaki tasvir biçiminde, geç dönemden (12. ve 13. yüzyıllar), Rönesans'a kadar olan süreçte imgenin dilinin yavaş yavaş değişmeye başladığı da görülmektedir. Şimdi, bu değişimi, tasvirde sembolden göstergeye geçiş, grotesk unsurların kullanımı ve öznelleşme gibi çeşitli bakış açıları eşliğinde değerlendirip, kolektif üretim disiplininin bireyselliğe ve özgürleşmeye giden bir süreç olarak ortaya koymaya çalışalım.

2.2 İmgenin Değişen Dili: Julia Kristeva ve Sembolden Göstergeye Geçiş

Julia Kristeva, *Desire in Language* (Dildeki Arzu) kitabının “Bounded Text” (Sınırlandırılmış Metin) bölümünde *sembolden göstergeye geçişi* ele alır ve bunun Avrupa kültüründe tarihsel olarak ne zamana denk geldiğini açıklar. Ona göre Orta çağda, 13. yüzyıldan 15. yüzyıla geçişte sembole dayalı ve sembol üzerinden yola çıkan düşüncenin yerini göstergeye bağlı düşünce almıştır. Tasvir sanatı ve edebiyat örneklerinden yola çıkan Kristeva'ya göre Orta çağın ilk yarısında Avrupa toplumu sembolün temsil nitelikleri ve işlevi üzerinden şekillenmiştir (Kristeva 38).

Kristeva'nın sembolden göstergeye geçiş olarak ele aldığı imgenin bu değişimi, kuşaktan kuşağa aktarılan hiyerarşik resim üretme disiplini içerisinde, zamanla ve doğal olarak gelişen bir olgunlaşma olarak anlamlandırılmalıdır. Ressamın genel amacı ve sanattan anladığı şey Rönesans'a kadar çok değişmemiş olsa da yine de imge tasarlamaya ilişkin üslubun gelişmekte olduğu ve özerkleşmeye doğru yol alındığı görülmektedir. Daha çok, sanatçının özneliği ve bireysel üslup sorunları çerçevesinde ortaya çıkan bu gelişmenin nedenleri çok yönlüdür. Toplumsal-tarihsel bir çerçeveden bakılacak olursa, Şarلمان (Charlemagne) ve Otto gibi güçlü yöneticilerin temellerini oluşturduğu Orta çağ Avrupa kültürü 12. yüzyıldan itibaren yükselmeye başlamış ve Hristiyan Batı Kültürünün altyapısı, yani idari, ticari, sosyal alanlardaki sistemler artık yerleşik, gelişkin ve işler hale gelmiştir. Orta çağ Avrupası'nda krallıklar soy değiştirirse de istilacı akınlar hep devam etse de bu durumlar artık sistemleri çok fazla etkilemiyordu. İşgaller, göçler, vs. sayesinde kültürler birbirlerinden pek çok şey öğrenmiş ve bunları kendilerine uyarlamışlardır. Özellikle 12. yüzyılda yoğun Haçlı seferleri sayesinde farklı kültürlerle olan etkileşim çeşitlilik yaratmıştır. Örneğin, Hristiyanlık paganizm ile etkileşmiş ya da İslam ve Arap Kültürü'nün bilimsel konular ve antik eserlere erişimde önemli rolü olmuştur. Orta çağ Avrupası'nda, toprak sahipliğindeki güç çatışmaları ve bölünmelerin yarattığı el değiştirmeler söz konusu olsa da yerel olarak bazı sistemler birkaç

yüzyıldır teknik açıdan gelişmiş ve en işlevsel hallerini almışlardı. Kısacası krallıklar alt edilse de yöneticiler değişse de Orta çağ Avrupası'nın genelinde zaman içerisinde gelişen ticari ve idari kurumlar ve yöntemler kendilerine has yerel ve kalıcı ekonomik altyapıların oluşmasını sağlamıştı. Bunun yanı sıra, örneğin İtalya'da güçlü prenslikler ve şehir devletleri ortaya çıkmış, gelişen İtalyan şehirleri, batıdaki Şarلمان Avrupa'sının feodal yapılanmasının dışında kalarak, yeni ticari ve ekonomik merkezler olarak yükselmeye başlamıştır. Sanat, üstyapı olarak, bireyselliğe ve özerkliğe doğru gelişen bir bilinçle ifade etmeye yönelmiştir. Bu değişimi Gombrich şu şekilde tanımlamaktadır:

13. yüzyıl sanatçıları, artık, kalıplaşmış örnekleri kopya etmek ve onları kendi amaçlarına uyarlamakla yetinmiyorlar. Kutsal bir anlatımın geleneksel biçimlerine saygıda eksiklik etmeksizin, bu biçimleri daha coşturucu ve canlı kılmaya tutkusu içindeler. Sadece 13. yüzyılda sanatçılar kimi zaman, kilisenin saptadığı kalıpları bir yana bırakıp, kendilerini ilgilendiren şeyi betimlemeye başlıyorlar. (Gombrich 147)

Buradan da anlaşılacağı üzere, Orta çağ sanatçısının tasarladığı imgenin dili öznelliğe doğru bir yönelim gösterse de imgenin amacı, temelde değişmemiştir. Yani figürler kutsal kişileri ve aşkın bir gerçeği temsil ettiğinden onları canlandıracak ve kişileştirecek anatomik ve dramatik detaylandırmalardan önce onların kutsallığını ve gökselliğini ön plana çıkartacak estetik tasarım biçimleri gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Kullanılan renkler artmış, değerli taşlar ve malzemelerle süslemeler, nakışlar yapılmış, bu tür şeylerle imge iddiasız, sessiz ve dolaysız temsil biçiminden, etkin ve anlamı yönlendirici bir biçime doğru yönelmiştir. Ustalar daha karmaşık ve detaylı tasarım biçimleri geliştirerek izleyici üzerinde göz alıcı bir cazibe yaratacak estetik bütünlüğe ulaşmışlardır. Örneğin, 1130-1205 yılları arasında yaşamış Fransız kuyumcu Verdun'lu Nicolas tarafından yapılmış *Üç Kralın Kutsal Lahiti*'nde (Shrine of The Three Kings) yer alan işlemler ve taşlı süslemeler onun usta el işçiliğini olduğu kadar, sanatsal tasarım estetiğini de yansıtmaktadır. Süslemeler alışlageldik 'romanesk' üslubun ötesine geçerek, doğalcı-gerçekçi bir temsil etme biçimiyle, lahitte yer alan fresklerdeki kişilerin elbiselerinin kumaş kıvrımlarına kadar detaylandırılmıştır. Panellerdeki süslemeler altın yaldızlı bakır levha üzerine mine kakma tekniğiyle yapılmış, binden fazla mücevher, değerli ve yarı değerli taşlar kullanılmıştır. Bu oldukça görkemli ve detaylı süslemeler Orta çağın gücü *monopolize* eden kutsal otoritesinin en incelikli ifade ediliş biçimlerindendir. Verdun'lu Nicholas gibi ustaların sabırla ürettiği bu eserler, yine de henüz

insana ve sanata odaklanmaz, daha çok politik ve ruhani olanın sorgulanamaz yüceliğine ilişkin bir duygu yaratarak, kutsal olanı anıtlştırır. Gombrich bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Mısırlılar çoğunlukla, var olduğunu *bildikleri* şeyi, Yunanlılar ise *gördükleri* şeyi çizmişlerdir. Orta çağlı sanatçı, *duyduğu* şeyi yapıtında anlatmasını öğrenmiştir” (120).

13. yüzyılla birlikte imge, artık insanın kutsal ile olan ilişkisinde basit bir aracı olmaktan etkin ve aktif olmaya doğru dönüşmektedir. İmgenin bu yönelimi Rönesans'ta da gelişmeye ve çeşitlenmeye devam etmiştir. Bu bakımdan Rönesans sanatı, klasik antik sanat estetiğini kendisine örnek alan bir uyanış ve doğuş olarak Orta çağ sanatıyla tarihsel süreçte bir karşıtlık içinde değerlendirilse de birçok Rönesans sanatçısının eserlerinde geç dönem Orta çağ sanatında olgunlaşan estetik ve teknik gelenekler görülmektedir. Bu bakımdan Rönesans sanatı, Orta çağ sanatından tarihsel bir dizge içerisinde kesin çizgilerle ayrılamaz. Yani Orta çağın ne zaman bittiği ve Rönesans'ın ne zaman başladığını söylemek gerçekte mümkün değildir; ancak tarihsel olarak kurgulanabilir. Bu bakımdan Orta çağdan Rönesans'a geçişin bir bilinç atlaması olmaktan çok, belli bir sürecin evresi olduğu da öne sürülebilir. Buna yönelik olarak, hem Kristeva'nın sembolden göstergeye dönüşüm kavramsallaştırmasından ve örneklerinden yola çıkarak, hem de Orta çağ erken sanatından Rönesans ve sonrasına dek uzanan tarihsel süreçten örnekler vererek, Orta çağ ve Rönesans'ı birbirinden ayrı süreçler olarak gören tarihçilik anlayışını sorgulayabiliriz.

Kristeva'ya göre, “sembol” denilen ögeler ilk anlamıyla ve kullanılış amacıyla bir olguyu imlerler. Bu olgu genellikle yüce, evrensel, temsil edilemez, hakikatinin tamamına erişilemez bir şeydir (38). Erken Orta çağ kültüründe ve dünya görüşünde, Meryem'e ilişkin dini hikayelerin ve önemli tarihsel anların resimsel tasvirleri sembolün dilini kullanmaktadırlar. Örneğin, yaklaşık M.S. 1150 civarlarına ait olduğu düşünülen elyazması *Svabya* İncilinde (Swabian Gospel manuscript) “Meryem'e müjde anı” resimlenmiştir. “Müjde,” (Annunciation) Hristiyan Batı sanatının yüzyıllar boyunca en önemli temalarından birisi olmuş ve farklı dönemlerde birçok sanatçı tarafından birçok kez resmedilmiştir. *Svabya* İnciline ait, resmedeni bilinmeyen bu örnek, sembolik temsil biçimlerinin temel özelliklerini ve basitliğini yansıtmaktadır. Karşılıklı duran iki insan figüründen birisi Meryem'i diğeri de Melek Cebrail'i temsil eder. İki figürün de yüzü ve bedenleri (cüppeleri, giysileri vs.) neredeyse aynıdır: teknik açıdan çizgilerin dili, kullanılan renkler, vs. her şey yalın ve naiftir. Figürlerden hangisinin Meryem'i hangisinin Cebrail'i temsil ettiğini ancak sembolik ifadenin dilsel kodları üzerinden ayırt edebiliyoruz: soldaki figür

omuzlarından yükselen bir çift kanadı ve ileriye doğru uzanmış kolu ve işaret eden eliyle Cebrail'i temsil eden semboldür. Hristiyan ikonografisinde ileriye doğru uzanmış kol ve işaret eden parmaklar konuşma eylemini ifade etmektedir. Sağdaki Meryem'i temsil eden figür de başının üstündeki kutsal ruhu temsil eden güvercin sembolü sayesinde diğerinden ayırt edilmektedir.

13. yüzyıl sonrası resmedilmiş “Müjde” örneklerinde de Meryem ve Cebrail, *Svabya* İncilindeki örneğe benzer ifade kalıplarını ve gerek Meryem'i gerekse Cebrail'i temsil eden sembolik dilin anlatım geleneklerini devam ettirmektedir: ileriye doğru uzanmış kol ve işaret parmağı, Meryem'in başı üzerinde uçuşan güvercinler, gibi. Ancak 13. yüzyıl sonrası resmedilmiş bu “Müjde” örneklerinde artık Meryem'i Cebrail'den ayırt etmek için sembolik okumaya ihtiyacımız yoktur. Jan van Eyck (14. yy. Flaman), Leonardo da Vinci ve Sandro Botticelli (15. yy. İtalyan), Albrecht Dürer (15. ve 16. yy. Alman), Peter Paul Rubens (16. ve 17. yy. Flaman), Bartolomé Esteban Murillo (17. yy. İspanyol), ya da Paolo de Matteis (17. ve 18. yy. İtalyan) gibi sanatçılarca yapılmış “Müjde” resimleri, tasvir biçimlerinin geliştiği ve çeşitlendiği örneklerden sadece birkaç tanesidir. Farklı üslup ve sanatsal ifade geleneklerinin temsilcisi bu ressamaların eserlerinde Meryem ve Cebrail figürleri kişileştirilmiştir, kendilerine ait birer yüz ifadesine sahiptirler ve estetik detaylar ve anatomik form açısından ustalıkla resmedilmiş, adeta kanlı canlı figürlere dönüşmüşlerdir. Bu eserlerde artık sembolik temsilin yerini göstergesel temsil biçiminin aldığı görülmektedir. Böylece Meryem'e, “kadın” olgusuna atfedilen özelliklerden bazıları yüklenerek ve vurgulanarak (anaç, kutsal, masum, açık renk tenli, sakin, alçakgönüllü, munis) ve bazıları da dışlanarak (feminen, erotik, tutkulu, tehlikeli, tekinsiz, coşkulu, vs.) belli bir kadın biçimi “kutsallık” gibi aşkın bir olguyu temsil edecek şekilde öne sürülmüştür. Böylelikle Meryem'in aşkın gerçekliği ve temsil edilemezliği *göstergenin* çok yönlü ve renkli özelliği içerisinde minyatürize olmuştur. Göstergesel imleme ediminde göstergenin *göstereni*, *gösterilenin* özgün gerçekliğinin, yani önceliğinin yerini almaya yatkın hale gelmiştir. Gösterge temsil ettiği olgunun gerçekliğine dair basit bir aracı değil, onun gerçekliğini kurgulayan bir belirleyici olmuştur. Oysa sembolün primitif imleme edimi naiftir, yukarıda örnek olarak verdiğimiz kadın olgusuna dair atıflar ayırımı sembolde görülmez. Sembolde işaret-gerçeklik bağıntısı belirsiz kalır ve gerçekliğin önceliği ve evrenselliği sembole indirgenemez, sembol tarafından kapsanamaz.

Kristeva sembolün dilinde temsil edilen evrensellerin sembolün işaretlerine indirgenemez olduğunu belirtmektedir. Mitlere özgü düşünce, sembolün alanında sembolik birimler aracılığıyla işler hale gelir. Bu birimler kısıtlayıcı ve sınırlandırıcıdır ancak sembolün sembolize ettiği evrensellerle (örneğin, “kahramanlık,” “cesaret,” “asalet,” “erdem,” “korku,” “ihanet” gibi)

bağını koruyarak sınırlar, kısıtlarlar. 13. yüzyıldan 15. yüzyıla geçişte sembol gücünü yitirmiş, sembolü destekleyen aşkın (*transcendental*) birlik de sorgulanmıştır. Ama sembol tamamen yok olmamış, buna karşılık gösterge tarafından özümsemişi garanti altına alınmıştır (38, 39).

Örneğin, 15. yüzyılın sonuna değin, İsa'nın hayatının teatral temsilleri hem kanonik hem de somut doğruluğu şüpheli İncil öğretilerine (Gospels) ya da Jacobus da Varagine'in 13. yüzyıl Orta çağ Avrupası'nda çok okunan *Altın Efsane* hagiografilerine (Azizlerin hayat öykülerine) dayandırılmaktaydı. 15. yüzyılla birlikte hem tiyatro hem de resim sanatları, -Evreux katedralindeki gibi- İsa'nın sosyal hayatına adanmış sahnelerce işgal edilmiştir. Ya da 13. yüzyıl sanatında, havariler peygamberlerin karşısına yerleştirilmiş iken, 15. yüzyılda, İncil yazarı dört büyük havari artık dört peygamber yerine Latin Kilisesi'nin dört büyük papazının karşısına yerleştirilmiştir (Notre Dame of Avioth sunağındaki Aziz Augustine, Aziz Jerome, Aziz Ambrose ve Büyük Gregory gibi). Kristeva'ya göre bu değişim, her ikisi de "gerçek" ve "somut"un tarafına yerleştirilen iki unsur (gösteren-gösterilen) arasında yeni bir imleme ilişkisinin habercisidir (39). Bu iki örnek de kutsal ve aşkın olandan ve onun soyut imleminden yeryüzüne dönüş olarak; resim ve tiyatro sanatlarında konu açısından ise insana ve insanın dünyevi hayatına eğiliş olarak olumlu bir biçimde de değerlendirilebilir. Elbette, gösterenin sembolden farklı olarak sahip olduğu kavramsal ve öznel anlamı bildirme yeterliliği ve bunun Avrupa kültüründe yol açtığı değer değişiklikleri çok yönlüdür. Kristeva sembolden göstergeye geçişin yol açtığı değişikliklerden şöyle bahsetmektedir:

Artık büyük mimari ve edebi kompozisyonlar söz konusu değildir: minyatür katedralin yerini almış ve 15. yüzyıl minyatürcüler yüzyılı haline gelmiştir. Sembolün sükûnet ve dinginliğinin yerini *gösterenin* -bir arada tuttuğu unsurlarla benzeşim ve özdeşlik hakkı iddia ederken onların radikal farklılıklarını da öne süren- gerilimli bağının muğlaklığı almıştır. (39)

Şimdi, Kristeva'nın sembolden göstergeye geçiş açılımını ve bunun Avrupa kültüründe yarattığı değişikliği de destekleyecek bir şekilde, Orta çağ resminde, 13. yüzyılın ikinci yarısında kendisini göstermeye başlayan özgürleşme ve bireyselleşmeyi örneklemeye çalışalım. Orta çağ resim geleneğinin bugün adı bilinen ilk ustalarından Cimabue ile başlayıp sırasıyla Duccio di Buoninsegna, Giotto di Bondone, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Lippo Memmi, Giovanni del Biendo gibi ustaların eserlerine yakından bakıldığında, Orta çağ sanatının ifade dilinde, sembolün göstergeye dönüştüğü ama alegorik anlatım üslubunun da iyice olgunlaştığı görülmektedir. Bununla birlikte, bu usta sanatçıların eserlerinde, alegorik anlatımın bütünlüğü ve disiplini

içinde “grotesk” olarak değerlendirilebilecek öznel ve karşıt imgelerin ortaya çıkmaya başladığı dikkat çekmektedir.

2.3 Alegorik Anlatının Bütünlüğü ve Alternatif Bir Anlam Alanı Olarak Grotesk

“Grotesk,” günümüzde sanat ve edebiyat eserlerini okumada/değerlendirmede kullanılan önemli stratejilerden bir tanesidir. Sanatta kullanılan grotesk imgeler, motifler ya da konular, özgürlük, karşıtlık, aşırılık ve apaçıklık gibi özerk anlam alanları yaratıp, dini alegorik anlatımın amaçladığı “monolojik” (tek anlamlı) bütünlüğe ve düzene alternatif “diyalojik” (çifte anlamlı) ve diyalektik okuma alanları yaratırlar. Çalışmanın bu bölümünde göstermeyi amaçladığımız üzere, Orta çağ resim geleneği, Rönesans’a doğru, din ve kilisenin disiplininin insana ve dünyevi hayatın gerçekliğine doğru yol almaya başlamıştır. Bu yüzden, grotesk okuma biçimi ve bunun Orta çağ Hristiyan sanatına uygulanması bu çalışmada önemlidir. Kristeva’nın yanı sıra birçok çağdaş kuramcı da Orta çağ sanatında kendisini gösteren bu değişime ve özgürleşmeye dikkat çekmektedir. Bunlardan bir tanesi olan edebiyat kuramcısı György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*’nda, Orta çağ sanatının alegorik anlatım biçiminin disiplinli çerçevesinden sıyrılmaya ve dinselikten uzaklaşmaya başladığından söz etmektedir:

Alegori insanın nesnel gerçeklikten yabancılaşmasını betimlemeye en elverişli bir estetik anlatım yoludur. Alegori, -ne kadar bilinçdışı, dinsel aşkınlık (transcendence) kavramlarıyla birleşmiş olursa olsun- geleneksel sanatın temeli olan bir varsayımı, yani insan varoluşunun içkin, (immanent) bir anlamı olduğu varsayımını reddettiği için şüpheli bir türdür. Nitekim, Orta çağ sanatında, (dinsel konuların sürekli olarak kullanılmasına rağmen) Giotto’nun zamanından sonra, yeni bir dinselikten uzaklaşma eğiliminin, daha önceki dönemin alegori yoluyla anlatma yöntemine üstün geldiği görülür. (Lukacs 44, 45)

Görüldüğü gibi Lukacs, Orta çağ sanatında alegorik anlatımda cisimleşen insani yabancılaşmanın, bir şekilde insanın varoluşunun içkin anlamına doğru gidişine işaret etmekte ve bu yönde özellikle geç dönem Orta çağ ustası Giotto’nun sanatında belirgin olan dinselikten uzaklaşma eğilimini alegori türüne bir karşıtlık olarak tanımlamaktadır. Lukacs’ın bu ifadesinden de ilham alarak Orta çağ resimlerinde asıl olan alegorik anlatım biçiminin, grotesk unsurlar ile karşıtlık ve uzlaşım içerisindeki etkileşimi değerlendirilecektir. Orta çağ resimlerinden örneklemeye geçmeden önce, grotesk olgusunu biraz açmakta fayda vardır.

Grotesk olgusu edebiyatta ve sanatta dehşet, korkunç, tuhaf, gülünç, itici, çirkin gibi hisler uyandıran şeyleri tanımlar. Grotesk olan unsur, eserlerdeki otorite, bütünlük, disiplin, düzen, istikrar, simetri gibi hem dilsel hem de imgesel olanın estetiğini ve düzenini kurgulayan ölçütlerin tersine çalışmaktadır. Bu bakımdan grotesk, Orta çağ resim sanatında izi sürülmesi gereken bir sanatsal motiftir. Özellikle 13. yüzyıldan itibaren üretilmiş Orta çağ sanatında ve hatta mimarisinde bu tür grotesk unsurların yer almaya başladığı görülmektedir. Grotesk motiflerin, alegorik anlatının ağırlığını delerek ya da bütünlüğünü tahrip ederek, yarattıkları alternatif anlam alanı, ana anlama karşıt ve onun idealizmine göre daha gerçekçi olabilmektedir. Böylelikle grotesk motifler, din temalı ve Kilise için yapılan eserlerde yüceltmenin karşısında yer almakta ve bir 'öteki' olarak yüceltilenin gücünü tehdit etmektedirler. Böylece alegorik anlatının monolojik yapısı diyalojik hale gelmektedir.

Wilson Yates ve James Luther Adams *Sanatta ve Edebiyatta Grotesk: Teolojik Yansımalar* (The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections) adlı çalışmanın giriş bölümünde groteski "baskıya karşı bir protesto sanatı" olarak kavramlaştırmaktadır. Yates ve Adams'a göre sanatın teolojiyle olan kesişim noktaları karmaşıktır ve insan deneyiminin temel unsurlarına işaret eden 'Yaratılış,' 'Cennetten kovuluş,' 'Kefaret' gibi belli başlı arketipsel Hristiyan mitleri aslında düzen ve başkaldırı ikilemini içermektedir. Grotesk kendisini var olan düzene karşı yeni bir yaratı olarak öne süren ve değişimin gerekliliğini işaret eden bir sanat biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Alternatif bir anlam alanı yaratan bu sanatsal üslup, yüceltici olanın uzantısı olarak, insan deneyimine ilişkin düzen-dışılığı, korkutucu ve ürkünç olanı, hatta en şeytani unsurları da bütün dehşeti ile yansıtmayı amaçlamaktadır (Yates xx-xxi).

2.3.1 Cimabue: İsa'nın Kutsal Sembolizminden İsa'nın İnsan İmgesine Geçiş

Ele alacağımız sanatçılarından ilki Floransalı ressam ve mozaik ustası Cimabue'dir. 1240-1305 yılları arasında yaşadığı düşünülen Cimabue, hakkında çok fazla şey bilinmese de bugün Orta çağ sanatının en klasik ve önemli temsilcilerinden sayılmaktadır. O, Orta çağ sanatının karakteristik özelliği olan dini panel resimlerindeki üslubu ile kendisinden sonraki ustalara da örnek olmuştur. Kutsal dünyaya ait figürlerin, -Meryem, İsa, melekler, havariler, peygamberler, azizler, vs.- hiyerarşik bir sıralama ile birbirine simetrik olarak bağlı raf, taht, sunak benzeri alanlar içerisinde resmedilmesi bu panel geleneğini oluşturmuştur. Panel tasvirleri zamanla gelişmiş, mimari açıdan görkemli katedrallerin inşa edildiği dönemlerde, bu mimari yapıların dikkat çekici

süslemelerle bezenmiş maketlerine benzer hale gelmiştir. Cimabue'nin *Santa Trinata Meryemi* (Trinita Madonna, 1280-1290, pano üzerine tempera), bu tarz panel resminin en güzel ve tipik ilk örneklerindendir (Resim 1).



Resim 1: Cimabue, *Santa Trinata Meryemi*

Eser, Cimabue'nin uyguladığı kompozisyonla, kendisinden önceki sembolik resmetme kalıplarının toparlandığı, olgunlaştığı bir örnek gibidir. Aynı zamanda bu eser, Orta çağ sanatçısının üslup olarak giderek özerkleşmeye doğru evrilmekte olduğunun bir habercisi gibidir. Resmin merkezindeki tahtta, Meryem kucağında bebek İsa ile oturmaktadır. Tahtın iki yanında, sağlı sollu dörder adet melek figürü simetrik şekilde dizilmiştir. Bu kompozisyon, resim alanının üçte ikisini oluşturmaktadır. Resmin alt tarafında kalan üçte birlik alan ise panellerle bir başka bölme olarak ayrılmıştır. Tahtın altında kalan ve simetrik olarak bölünmüş bu kısımda ise, -muhtemelen Jeremiah, Isiah, Abraham ve David'i temsil eden- dört adet yaşlı adam figürü bulunmaktadır. Bu hiyerarşik dizilim, sembolik olarak göksel ve yeryüzüne ait alanları ifade etmektedir. İki alan kesin bir biçimde birbirinden ayrılmıştır. Göksel alana ait olan Meryem, İsa ve melek figürlerinin başı, alttaki yaşlı adam figürlerinden farklı olarak, yuvarlak haleler ile taçlandırılmıştır. Merkezdeki Meryem, oran olarak meleklerden de daha büyük çizilmiştir. Bir koluyla bebek İsa'yı tutmakta, diğer kolu da ileriye uzanmış bir el jestiyle İsa'yı sunmaktadır. Benzer şekilde, bebek İsa'nın öne

uzanmış sağ elinin parmakları da izleyiciyi kutsamakta gibidir. Anatomik gerçeklik açısından bakıldığında, İsa'nın yüzü ve bedeni bebek gibi değil, Orta çağ resim sanatında sıklıkla olduğu gibi, oranları küçültülmüş bir erişkin yüzü ve bedeni gibi tasvir edilmiştir (bu betimleme biçimi, klasik Avrupa sanatında, çocuk bedeni tasvirlerinde zaman zaman kullanılacaktır). Kutsal figürleri betimlemede Cimabue, gerçekçi ve öznel detaylardan yoksun, anonim bir üslup kullanmıştır. Meryem, İsa ve meleklerin yüz ifadeleri düz, mimiksiz yani kalıpsal olduğu için sembolün basit/yalın diline örnektir. Alt paneldeki yaşlı peygamber figürlerinin yüz ifadeleri ise birbirinden farklı, kişisellik taşıyan, daha doğal bir gerçekçilikle betimlenmiştir. Bu yüz ifadeleri de göstergenin diline örnek olarak düşünülebilir.

Meleklerce çevrelenmiş Meryem'in, kucağında bebek İsa ile tahttaki klasik imgesi, her usta gibi, Cimabue tarafından da birçok kez çalışılmıştır. Bunlardan bir diğerinde Meryem, İsa ve meleklerden oluşan klasik kompozisyonun dışında, resmin sağ tarafında, ayrı bir alanda, tek başına duran Aziz Francis figürü yer almaktadır (*Tahtta Meryem ve Çocuk, Aziz Francis ve Dört Melek* -Madonna Enthroned with the Child, St. Francis and Four Angels) (Resim 2). Meryem ve melekler yine düz, mimiksiz ve kalıpsal ifadelerine sahiptir. Aziz Francis figürü ise tıpkı bir insan portresinde olacağı gibi gerçekçi bir yüz ifadesi ile resmedilmiştir. Cimabue, Aziz Francis imgesinde onu insan olarak kutsal alanın dışına ama yanı başına yerleştirmiştir. Bu yerleştirme biçiminin diyalojik olduğu söylenebilir. Hem Hristiyan ikonografisi açısından hem de sanatçının öznel ifade biçimi açısından olmak üzere, iki farklı şekilde okunabilir: Hristiyan ikonografisi açısından, azizin Meryem ve İsa'nın gökselliğinden ayrı ve hiyerarşide daha aşağıda olan statüsüdür. Sanatçının öznel ifade biçimi açısından ise, azizin insan olduğu vurgulanmış: yüzü bilge, sakın ve alçakgönüllü bir yaşlı adam olarak tasvir edilmiştir.

Cimabue'nin *Son Akşam Yemeği* (The Last Supper, 1280 civarı) resminde ise, İsa ve Havariler yuvarlak bir masa etrafında oturtulmuş ve her biri Orta çağ geleneğinde pek alışıldık olmayan bir detaycılıkla betimlenmiştir (Resim 3). Cimabue perspektif tekniğinden ve bilgisinden haberdar olmasa da bu resimde havarilerin bedenleri birbirinden farklı pozlarda, yüzleri de birbirinden farklı ifadelerle resmedilmiştir. Bu da sahneye hareket ve derinlik hissi vermektedir. Orta çağ resim geleneğinde yaygın olan, kalabalık insan figürlerinin sabit ve hiyerarşik yerleştirmelerinden farklı olarak, yuvarlak masa etrafında birbirleriyle eş düzeyli ilişkilendirilmiş havarilerin yarattıkları bu çember kompozisyon, resme doğal bir gerçeklik kazandırmaktadır. Bu eser de sembol dilinin yavaş yavaş gösterge diline doğru geçişine örnektir.



Resim 2: Cimabue, *Tahtta Meryem ve Çocuk, Aziz Fransis ve Dört Melek*



Resim 3: Cimabue, *Son Akşam Yemeği*

Son örnek ise, tahta bir haç yapı üzerine boyanmış, *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* (Crucifix, 1287-1288) resmidir. Tahta haçın yatay panelinin sol ucunda Meryem, sağ ucunda da İncil'i yazan dört havariden biri olan *Vaftizci Yahya* (John the Evangelist) portreleri yer almaktadır. İsa ise ortada çarmıha gerilmiş bir haldedir (Resim 4). Yine, bu kutsal ve klasik konunun, Cimabue tarafından geleneksel kalıpların dışında, daha öznel bir yorumla tasvir edildiği dikkat çekmektedir. Öncelikle kutsal figürlerin üçüne de dönemin alışıldık

modellerinden daha koyu bir ten rengi uygulanmıştır. İsa'nın çarmıha çivilenen avuç içleri yoğun şekilde kanamakta (Resim 5) ve çarmıhta gerilmiş bedeni kıvrımlı bir betimlemeyle, biraz feminen durmaktadır. Başı azaptan yorgun düşmüş, suratı ise acı ve üzüntü ile burulmuştur (Resim 6). Bu İsa imgesi alegorik anlatım biçiminin estetik ölçülerine kıyasla aşırılık ve apaçıklık içermekte ve izleyici açısından "grotesk" olarak da adlandırabileceğimiz bir etki yaratmaktadır. Çarmıha gerilişin yaşatabileceği acının dehşeti izleyiciye dolaysız ve sert bir biçimde aktarılmaktadır. Oysa yaygın çarmıha geriliş tasvirlerinde, İsa'nın yüz ifadesi kutsallığını temsil eden bir dinginliktedir, acısını insani bir şekilde dışa vurmaz. Bu çarmıh sahnesinde, teslimiyetin sakinliği yerine, insani açıdan katlanılması ve kabul edilmesi güç bir acı, tüm gerçekliğiyle resmedilmiştir.



Resim 4: Cimabue, *İsa'nın Çarmıha Gerilişi*



Resim 5: Cimabue, *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* (Detay)



Resim 6: Cimabue, *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* (Detay)

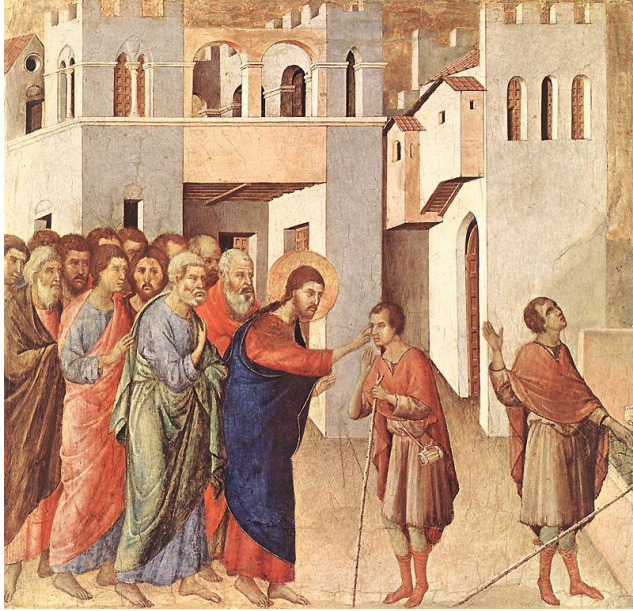
2.3.2 Duccio di Buoninsegna: Zıtlıkları Birlikteliğe Zorlayan Bir Takıntı Olarak Grotesk

Cimabue ile aşağı yukarı aynı dönemlerde üreten Siena'lı Duccio di Buoninsegna'nın (1255-1318) panel resimlerinde, alegorik anlatım biçiminin ulaştığı olgunluk görkemli bir şekilde dile gelmektedir. Örneğin, Meryem ve bebek İsa'nın yirmi melek ve on dokuz azizle çevrelenmiş ünlü sunak tablosunda (*Meryem, Yirmi Melek ve Ondokuz Aziz -Maesta with Twenty Angels and Nineteen Saints*), kırk bir adet ikonografik figür kullanılmış ve renkler ve kompozisyon açısından simetrik olarak yerleştirilmiştir (Resim 7). Artan melek ve havari sayısı Duccio'nun ustalık göstergisi olarak da düşünülebilir. Arka planda, beş tanesi sağda, beş tanesi de solda olan locaların içinde duran azizler, oran olarak, önde Meryem'in tahtının sağ ve sol tarafında meleklerle bir arada duran azizlere göre daha ufak çizilmişlerdir. Bu izleyicinin algısı açısından daha gerçekçi bir derinlik ve uzaklık hissi yaratmaktadır. Azizleri ve melekleri temsil eden -genç, yaşlı, erkek ve kadın- her figürün yüzü ve bedensel duruşu alegorik anlatının mutlak merkezini oluşturan Meryem ve İsa'ya yönelik bir dikkatle tasvir edilmiş olsa da başların farklı yönlere çevrili duruşu onları insana has biçimde birbirleriyle de ilişkilendirmiştir. Duccio'nun sahnenin kutsallığına dair dramatik etkiyi yaratmada kullandığı diğer yöntemler ise, örneğin renkler ve süslemeler, -kırmızının vurgulayıcı etkisinin dengeli dağılımı, uzun pelerin ve cübbelerin kumaş kıvrımları vb. ya da insan tasvirindeki daha gerçekçi üslup-alegorik anlatım geleneğinin de tek-tipleşmekten kurtulup Rönesans'a doğru çeşitlilik kazanarak ve gelişerek ilerlediğini göstermektedir.

ORTA ÇAĞ HRİSTİYAN RESİM SANATI: ALEGORİK ANLATININ BÜTÜNLÜĞÜ VE DİSİPLİNİ
KARŞISINDA GROTESKİN ÖZGÜRLEŞTİRİCİ GÜCÜ



Resim 7: Duccio, *Meryem, Yirmi Melek ve Ondokuz Aziz*



Resim 8: Duccio, *Kör Adamın İyileştirilmesi*

Yine Duccio'ya ait, bir sunağın (altar) alt kısmındaki bölmeler için yaptığı resimlerinden birisi olan *Kör Adamın İyileştirilmesi* (The Healing of a Blind Man, 1308-1311), İsa'nın, mucizevi bir biçimde, birbirinden farklı zamanlarda ve yerlerde iyileştirdiği (John, Mark ve Matthew İncillerinde yer alan) doğuştan kör

adam vakalarından bir tanesinin tasviridir (Resim 8). Bu sahnede, önde İsa ve hemen arkasında onun mucizesine inanan Hristiyanları temsil eden bir grup insan yer almaktadır. Bu gruptakiler ona ve mucizesine inananları temsil ettiği için, İsa ile aynı boyda çizilmiştir. İsa'nın uzanan eli ve işaret parmağı, sağ tarafta bastonuyla durmakta olan ve diğer herkese göre daha ufak tefek çizilmiş kör bir adamın gözüne dokunmaktadır. İsa'nın dokunmakta olduğu bu kör adam figürünün sağ yanında kendisinden bir tane daha bulunmaktadır. Bu ikinci tasvir, kör adamın İsa'nın mucizevi dokunuşu sonrası iyileşmiş halini temsil etmektedir. Elinde tuttuğu baston duvar kenarına bırakılmıştır. Ancak, kör adamın mucize sonrasını temsil eden iyileşmiş hali, kompozisyonun odak noktası olan İsa, takipçileri ve kendi kör halinin olduğu mucize sahnesine değil, tam aksi yönde, kompozisyonun bitiş noktası olan duvara dönük çizilmiştir. İyileşmiş adamın bakışları mucize anını anlatan sahneden tamamen bağımsız, resmin içeriğiyle alakasız bir yere bakmaktadır. Kör adamın mucize sonrası halinin aslında Duccio tarafından bir sonraki resimde yer alan *İsa'nın Başkalaşımı* (The Transfiguration of Christ) sahnesine bakacak şekilde çizildiği bilinmektedir. Ancak yine de *Kör Adamın İyileştirilmesi* resmi tek başına bakılınca, geleneksel ve asıl anlamdan sapan farklı, alternatif okumalara olanak sağlamaktadır. Örneğin, bu yeni sapkın anlamıyla, kör adamın mucize sonrası hali, mucize gerçeğine sırtını çevirmiş, yani inanmayı reddeden "öteki"si gibi de okunabilir. Zaten sahneyle alakası olmayan bakışları, halen bir körün gözleri gibi kayıtsız görünmektedir. Duccio'nun bu diyalojik anlamlandırmaya açık temsili dikkat çekicidir. Hem mucize anının öncesi ve sonrası, hem de kutsal İsa ve dünyevi alan aynı bağlamda, panellerle ayrılmaksızın, ifade edilmiştir. Kör adamın tek bir bağlamda, aynı anda iki farklı halde var olabilmesi ise izleyici için şizofrenliği de çağrıştıran grotesk bir etkiye sahiptir.

Sanatta Grotesk kuramcılarından Robert Doty'e göre grotesk, aklın faydalarını, himayesini ve kurumlarını reddederek, bilinçaltının çoğunlukla cinsellik ve şiddetle ilintili korku, tutku, sapkınlık gibi dışavurumlarına nüfuz etmektedir. Doty, grotesk ifade biçimini "zıtlıkları birlikteliğe zorlayan bir takıntı" olarak tanımlamaktadır. Güzel ve tiksindirici olan, yüce ve çirkin, mizah ve korku, organik ile mekanik gibi zıtlıklar groteskin çifte motiflerini oluşturmaktadır. Böylelikle grotesk, düzeni yıkarak ve çaktırmadan dostla düşmanın (hısımla hasımın) yerini değiştirerek varoluşun temellerini tehdit edici bir etki yaratmaktadır. Groteskin değeri ve canlılığı insan ilişkilerinin ve davranışlarının sapmalarından ve dolayısıyla kusurlarından, zayıflıktan ve karşı konulamaz cazibelerden kaynaklanmaktadır (Doty 6).

2.3.3 Giotto di Bondone: Sanatçının Hayalgücü, Yalın Zarafet ve Çirkin'in Estetiği

Floransalı ressam ve mimarlardan Giotto di Bondone (1266-1337) Orta çağın en önemli son dönem ustalarındandır. Cimabue'nin öğrencisi olan Giotto, sanatsal üslup ve teknik açıdan Rönesans sanatının ve sanatçısının ilk temsilcisi gibidir. Scrovegni Şapel'indeki *Kıyamet Günü* (Last Judgement) ve *Bakire Meryem'in Taçlandırılışı* (The Coronation of the Virgin) gibi ünlü fresklerinde, tıpkı öncülleri gibi, kutsal sahneleri alegorik anlatım geleneğine uygun bir biçimde tasvir etmiştir. Meryem'in taçlandırılışı sahnesinde, altın yaldızlı boyanın yoğun ama ölçülü olarak kullanıldığı versiyonda, Meryem ve ona göksel tacı takan oğlu İsa merkezdedir (Resim 9). Ana oğulun yaratmış oldukları bütünlük kutsal ve altın yaldızlı bir ışık saçmaktadır. Çoğunluğu melek ve azizlerden oluşan çember şeklindeki kalabalığa teker teker bakıldığında, halelerin içerisindeki yüzlerin birbirinden farklı, kişisel ifadelere sahip kadın, erkek, genç ve yaşlılardan oluştuğu görülür. Tanrısal alanı temsil eden altın yaldızın yanı sıra bu kompozisyonda çivit mavisi ve kırmızı renkler giysilerde zarifçe kendisini göstermiş ve sahne izleyiciye duyumsal bir deneyim sağlayan detaylarla bezenmiştir. Çemberi oluşturan melekler ve azizleri temsil eden figürler, tıpkı Duccio'nun yirmi melek ve on dokuz azizli taçlandırılma sahnesindeki gibi insansı özellikler ve jestlerle çizilmiştir. Örneğin, sağ kanatta önde birbiriyle konuşur görünen iki kadın figürü ve onları dinleyen üçüncü kadın figürü gibi, ya da sol kanatta kalabalığın içinde sanki izleyiciye bakar gibi duran bir iki figür gibi. Bu efektler izleyiciyi kutsal sahneye dahil eden gerçekçi bir etki yaratmaktadır. Çemberin sağ ve sol arka planında ise uzun ve ince üflemler müzik aletleri çalınmaktadır. Hristiyan resim geleneğinde, müzik aletleri, Meryem'in taçlandırıldığı kutsal anı tasarlayan sanatçılar tarafından kullanılan duyumsal sembollerden bir tanesidir. Giotto'nun bu ve diğer Meryem'in taçlandırılışı tasvirlerinde ulaştığı renk estetiği, ölçülü ve incelikli betimleme biçimi ve izleyici açısından yarattığı duyumsal deneyim, Rönesans klasizminin belli başlı eserlerinde, örneğin Leonardo Da Vinci'nin "Meryem'e Müjde"sinde de vardır.

Giotto'nun bir Orta çağ ustası için özgün sayılabilecek sanatsal üslubunu daha belirgin şekilde *İsa'ya Ağıt* (Lamentation of Christ), *Çarmıha Geriliş* (Crucifixion), *Mısır'a Göç* (Flight into Egypt) fresklerinde de görmek mümkündür. Bu üç eserde de insan figürleri, özellikle yüzler ve bedensel duruşlar açısından, heykelsi ve stilize bir estetiğe sahiptirler. Panel geleneğinin görkemli betimlemelerinin aksine buradaki estetik yalın, özgün ve iddiasızdır. Altın yaldızla temsil edilen tanrısal alandan, açık hava ve gün ışığı hissi yaratan,

daha dünyevi görünen alana geçiş fark edilmektedir. Bu ışık ve açık hava hissini yaratmak için, çivit mavi renk, deneysel bir üslupla, üç resimde de fon olarak uygulanmıştır. Örneğin, *Çarmıha Geriliş*'de resmin tepesinden aşağıya doğru tonu açılan çivit mavi boya ve belirgin fırça darbeleri, İsa, melekler ve ağıt yakan figürleri ışıldatarak canlandırmıştır. *İsa'ya Ağıt*'ta ise meleklerin olduğu gökyüzünde maviye dair farklı renk alanları oluşturulmuştur. Böylece hem gökteki meleklerin devinimleri vurgulanmış hem de gökyüzü derinlik ve devingenlik kazanmıştır. *Mısır'a Göç* ise antik Yunan ya da Roma fresklerindeki benzer, heykelsi ve stilize insan figürlerinin yalın estetiği ile dikkat çekmektedir. Berrak ve canlı mavi fon gündüz ışığı etkisi yaratmaktadır. Meryem kucağında bebek İsa ile, fresklerdeki bir tanrıça figürü gibi güçlü ve kararlıdır. Giotto'nun özellikle bu üç klasik eserinde yarattığı, kendine özgü mitolojik, masalsı ve incelikli olarak tarif edebileceğimiz ifade biçimi dikkat çekicidir.



Resim 9: Giotto, *Bakire Meryem'in Taçlandırılışı*

Kıyamet Günü (Last Judgment), Giotto'nun grotesk bağlamında ele alınmaya en uygun, ünlü eseridir (Resim 10). Burada Giotto'nun, kompozisyonunu kurgularken birbirinden farklı tematik alanlar yaratarak, Orta çağ resim geleneğine dair tüm usulleri adeta sentezleyerek bütünleştirdiği görülür. Mutlak yargıç olan İsa resmin merkezinde, "mandorla" denilen,

Hristiyan resim sanatında kutsal kişilerin bedenini saran, gökkuşağı renkli bir ışık halesinin içindedir. Resmin dörtte birini oluşturan sağ alt köşede, resmin geri kalanının içeriğine, teknik düzenine ve alışlageldik kutsal sembolizmine tamamen tezat oluşturacak şekilde tasarlanmış bir alan yer alır. Bu alanda Giotto detaylı bir cehennem sahnesi kurgulamıştır (Resim 11). Giotto'nun bu cehennem sahnesi, Meryem ve İsa'nın tahtta olduğu monolojik ve dingin kompozisyonlardan sonra izleyici için son derece şaşırtıcı, dehşet verici bir etki yaratmaktadır. Cehennem sahnesinin merkezindeki şeytan figürü ölümcül grimmor rengiyle, canavarımsı bedeniyle, kafasının her iki tarafından kıvrılarak çıkmış yılanı yaratıklarla ve taht olarak üzerine oturduğu ejderha ile tam bir grotesk unsurdur. Tıka basa yemekte olduğu günahkâr insanlar ağzından taşmıştır ve bir tanesinin bedeni aşağı sarmaktadır. Şeytan figürünün ellerinde ise hoyratça kavranmış, oyuncak bebekler gibi duran insanlar çaresizlik ve dehşet içerisinde. Şeytanın etrafı kaotik ve devingen bir sarmallıkla birbirinin içine geçmiş, çıplak insan ve yine şeytanla aynı ölümcül renge sahip zebanimsi, eciş bücüş yaratık figürleriyle bezenmiştir.



Resim 10: Giotto, *Kıyamet Günü*



Resim 11: Giotto, *Kıyamet Günü* (Detay)

Grotesk kuramcılarının bazıları, tarihsel açıdan groteskin ortaya çıkışını, 15. yüzyıl sonlarında keşfedilen Roma eserlerine dayandırmaktadır. Yates'e göre grotesk teriminin dilde kullanılmaya başlaması Neron'un altın sarayının kalıntıları ve Titus'un hamamlarının yeraltı geçitlerindeki bazı olağandışı resimlerin keşfedilmesiyle başlamıştır. Sarayın duvarları ve tavanlardaki freskler yarı hayvan vücutlu, kuş gibi kanatlı canavarlar, balık kuyruğu ve yaprak motifleriyle iç içe geçmiş insan formları, maske benzeri yüzler, satirler ve yarı keçi yarı insan şeklinde mitolojik yaratıklar bezenmiştir. Bu tuhaf ve saçma imgeler, izleyiciyi cezbedip kendinden geçiren; eğlenme, rahatsızlık, korku gibi duygularla etkileyen akıldışı formlarıyla bir ötekilik alanı sunmaktadırlar (Yates 5, 6). Giotto'nun *Kıyamet Günü* eserinde tasvir ettiği cehennem mizanseninin izleyicide harekete geçirdiği duygu, dehşet vericiliğinin yansırı absürt ve komik bir etki de içermektedir. Groteskin öncü kuramcılarının Wolfgang Kayser'e göre bir eserin grotesk unsuruna sahip olup olmadığının en önemli belirleyicilerinden birisi o eserin izleyici açısından grotesk olarak deneyimlenip deneyimlenmediğidir (Kayser 181).

Giotto'nun *Kıyamet Günü* eserinde kutsala ait alan ile cehenneme ayrılmış alan tamamen ayrı ve uzlaşmaz bir karşıtlık içinde görünse de aslında göstergebilimsel açıdan birbirine sıkıca bağlıdır. Günahkâr insanlar, merkezde tahtında oturan İsa'nın "*mandorla*"sının sağ alt köşesinde, boyutlar arası bir geçit gibi uzayan ve yayılan alevlerin içinden tutuşarak cehennem alanına geçmekte ve Şeytan'ın eline düşmektedirler. Alevlerin yarattığı kanallarda, onları cehennemin derinliklerine çekiştirmek için bekleyen zebanilerle mücadele etmeye çalışmaktadırlar. Mutlak yargıç İsa'nın yüz ifadesi, göstergebilimsel olarak okunmaya elverişlidir: Giotto'nun İsa'sı günahkarlara merhamet

göstermeyecek, aksine cehenneme gönderecek bir kararlılıkta ve ciddiyettir. Bu nihai yargılama sisteminde İsa ve Şeytan aynı yargılama sürecinde, sanki iş birliği içerisinde yer almaktadır. İsa ve Şeytan'ın bu iş birliği, groteskin iyi ve kötü, kutsal ve günahkâr, güzel ve çirkin gibi zıtlıkları bir araya getirişine uygun bir örnektir. Böylelikle, anlatı alegorik tamamlanmasını monolojik değil, diyalojik bir imleme deneyimi üzerinden gerçekleştirmektedir.

Kayser, groteski sanatçının hayallerinden kaynaklanan ve tanıdık dünyamıza hükmeden düzen ile bizzat çelişen eserler olarak gören Rönesans anlayışından yola çıkmaktadır. Kayser'e göre groteskin komik bir karikatür ya da yerel bir hicivden fazlası olduğu, daha önce araştırmancının akla gelmediği "gizli bir anlam" taşıyor ya da yeni "bir gerçeklik ölçütü" sunuyor olabileceği görüşünün yansımaları, Rönesans'tan öncesine dayanmakta, Orta çağ sanatında görülmektedir (Kayser 30, 31). Bugün artık, Batı sanat tarihine bakışta birçok sanat tarihçisi ve kuramcısı, Orta çağ Hristiyan sanatını, tarihsel süreci içerisinde bu diyalojik yaklaşımla değerlendirmektedir. Şu açıktır ki, sanatsal ifadenin en fazla boyunduruk altında olduğu düşünülen Orta çağda bile, sanatın yalnızca sembol ağırlıklı monolojik anlatım biçimleri içinde kalmış olduğu düşünülemez. Orta çağ resim ustasının hayal gücü, kutsal ve soyut dünya ile kaçınılmaz ve sürekli bir ilişki içindedir ve Kayser'in de belirttiği gibi, grotesk, sanatçının hayallerinden de kaynaklanan öznel bir ifade biçimidir. Bu yüzden, aslında sanat ve sanat yapma bilincinden tamamen yoksun olsa da bireysel bir arzuyla değil dini ve kurumsal bir amaçla tasvir etse de ve tasvir dilini izleyici açısından yorumlanmaktan uzak tutmak asıl gayesi olsa da tüm bunlara rağmen Orta çağ ustasının sembolik ve monolojik anlatım kalıpları dışına taşma eğilimi aslında şaşırtıcı değildir.

Giotto'nun *Kıyamet Günü*'nde soyut bir varlık olan şeytanı, somut bir varlık olarak temsil eden grotesk tasvir, Orta çağ sanatçısının kendi hayal gücü ile ilişkilendirebileceğimiz iyi bir örnektir. Bu tasviriyle Giotto, Hristiyan sanatında çirkin ve ürpertici olanı, ana anlatının disiplinli estetiği içine karşıt bir estetik olarak kurgulamayı başarmıştır. Cehennem alanı kendi içinde kaotik bir işleyişe sahiptir. Her şey tuhaf ve yabancıdır, olan bitenler dehşet verici; şeytan, yaratıklar ve kullanılan renkler çirkindir. Ancak tüm bunlara rağmen cehennem aynı zamanda şaşmaz bir şekilde işleyen, her detayı iş birliği içinde, organik bir yapı olarak görünmektedir. Bu açılardan bakıldığında Giotto'nun çirkin ve tiksindirici olanın aşırılığı ve apaçıklığını anlamlı ve gerekli kılan, izleyici açısından meşru hale getiren, "çirkin"e dair bir sanatsal ifade estetiği yaratmayı başardığı görülmektedir.

Grotesk üzerine çalışan bir diğer kuramcı John W. Cook, "Hristiyan Sanatındaki Çirkin Güzellik" (The Ugly Beauty in Christian Art) yazısında

“çirkin”in estetiği konusunu ele almaktadır. Cook öncelikle, örnek olarak ele alacağı sanat eserlerinde, çirkin kelimesini nasıl bir niteleyici olarak kullanacağını şöyle açıklar: “Burada söz konusu olan sanat eserleri kendi içlerinde biçime/şekle dair güzel görünen özelliklere sahipken, konuları bazı açılardan çirkindir. Dolayısı ile ele alınan olgu, özellikle Hristiyan amaçlar için yapılmış sanat eserlerindeki çirkin güzellik ile ilişkilidir” (Cook 125). Cook’un ilgilendiği çirkin olgusu beceriksizce çizilmiş, ya da bazı nedenlerden dolayı teknik olarak başarısızlıkla meydana getirilmiş eserlerdeki çirkinden farklıdır. O, konu açısından çekici olmayan ya da çirkin olanla bilinçli bir şekilde ilgilenmeyi seçen, bununla beraber estetik ilgi uyandırmayı başarabilen ve birçok nedenden dolayı izleyiciyi estetik bir deneyime sürükleyen eserlerden bahsetmektedir (126). Cook’un örnek olarak seçtiği eserlerden birisi de Hieronymus Bosch’un *Dünyevi Zevkler Bahçesi*’ndeki (The Garden of Earthly Delights) şeytan tasviridir. Bosch’un cehennem tasvirinin yarattığı estetik deneyim Bosch’dan neredeyse iki yüzyıl önce, burada örneklediğimiz şekilde, Giotto tarafından denenmiştir. Cook’un çirkinin estetiğine verdiği bir diğer çarpıcı örnek ise Ruskin *İncilinde* Latince bir metnin sayfa süslemesi olarak yer alan, 13. yüzyıl ortalarına ait, resmedenin belli olmayan, İsih ve iki cellat figürünün tasviridir (Martyrdom of İsih). İsih figürü, çıplak bedeni dikey ama hafif çapraz yerleştirilmiş ve kolları çarmıha gerilmiş gibi iki yana açılmış bir pozisyonda görülmektedir. İsih’in bedeni ile ikiye bölünmüş kompozisyonda, sağda ve solda cellatlar yer almaktadır. Cellatlar, biri bir ucundan, diğeri öteki ucundan tuttukları uzun bir testere ile İsih’in bedenini boydan boya ikiye kesmektedir. Kafasının üstünden alt karın bölgesine kadar yarısı kesilmiş ve tam ortadan iki yana ayrılmış üst beden, kafa ve yüz şok edici bir etkiye sahiptir. Süslemenin küçük kare alanı içine yerleştirilmiş bu dehşet verici sahne simetrik ve dengeli bir biçimde tasarlanmıştır. Bu simetri ve denge sayesinde, cellatlar ritmik olarak azim ve kararlılık içinde kesmekte, İsih ise kendini buna teslim etmiş gibi görünmektedir. Böylelikle, sembolik ifade biçiminin basitliğine rağmen, ustası bilinmeyen bu erken dönem Orta çağ tasvirinde, çirkin olan başarılı bir bütünlük ve ölçüyle tasarlanmıştır (130). Bu örnekten anlaşılacağı üzere, Orta çağ Hristiyan sanatında, şiddet, işkence, ceza, vs. gibi çirkin ve zor olan konuları ve durumları ifade etmek üzere estetik ve ölçülü bir tasvir dili kullanma bilinci, Orta çağ sonlarına dayanmaktadır. Cook’un üzerinde durduğu diğer mesele ise, kavramsal açıdan “çirkin” ve “grotesk” arasındaki benzerlik ve ayırımdır. Ona göre:

Öncelikle sanatta çirkin olanı ve grotesk olanı ayırmakta fayda vardır çünkü her iki kavram da birbirinin yerine geçecek şekilde ve bazen de aynı anlama gelecek şekilde kullanılmaktadır. (...) Burada ele aldığım sanat eserleri salt groteskten ziyade grotesk çirkinlikle ilişkilendirilecek tarzdadır. Sanatta grotesk olan

çoğunlukla garip, doğadışı, acayip ya da absürtçe uyumsuz olan tasvirlerle ilintilidir. “Grotesk”in resmi tanımları, grotesk nesneleri çoğunlukla mizah ve müstehcenlikle ilişkilendirir. Fantastik ve anormal gibi kavramlar da akla gelir. (...) Benim amacım sadece acayip ve anormalle ilgilenmekten öte, normal/bildik anlatı malzemelerini aşırı abartılı ve grotesk bir biçimde sunarak yani tiksindirici, şoke edici, hayal etmesi güç tasvirler kullanarak meselelerini dolambaçsız apaçık biçimde ortaya koyan eserlerle ilgilenmektir. (127)

2.3.4 Simone Martini: Groteskin Absürt, Komik ve Uyumsuz Olanı İfade Eden Yabancılaşmış Öznesi

Dramatik olarak güçlü ve özgün bir estetik üslup yaratmada başarılı diğer bir geç dönem Orta çağ ressamı da Simone Martini'dir (1284-1344). Bu bakımdan, Martini de Rönesans estetiğinin öncellerinden sayılabilir. Bir diğer usta Lippo Memmi ile birlikte anıldığı, *Aziz Margaret ve Aziz Ansanus'lu Mükde* tasviri, (The Annunciation with St. Margaret and St. Ansanus) Orta çağ Hristiyan sanatının alegorik anlatısının en rafine örneklerinden birisidir (Resim 12). Zarif ve özenli bir kompozisyonla kurgulanmış bu sahnede, Leonardo Da Vinci'nin *Mükde* resmindeki gibi, klasik sanatta ifade bulan zamanın sonsuzluğu hissi vardır. Sanatsal ifade olgunlaşmış ve zaman tamamlanmıştır. Bir Orta çağ ustası olarak Martini klasik çalışmalardaki geleneksel estetiği uygulamada oldukça ileri düzeydedir.



Resim 12: Simone Martini, Lippo Memmi, *Aziz Margaret ve Aziz Ansanus'lu Mükde*

Bunun yansıra onun da birçok eserinde, bilinçli bir şekilde, karşıtlık veya diyalojik göstergeler aracılığı ile öznelleşen ifade biçimleriyle ilgilendiği görülmektedir. Örneğin, *Augustine Novello Tarafından Saldırdan Kurtarılan Çocuğun Mucizesi* (The Miracle of the Child Attacked and Rescued by Augustine Novello) adlı sahnesinde, tıpkı Duccio'nun *Kör Adamın İyileştirilmesi* tasvirindeki kör adam figürü gibi, aynı bağlamda, aynı kişinin, yani çocuğun iki hali betimlenmiştir (Resim 13). Çocuk ilk halinde başından kanlar akmakta ve ölü gibi yerde yatmaktadır. Başında üzüntü ile eğilmiş, koyu renk giysili, başı beyaz örtülü bir kadınla, ayakta duran ve elindeki uzun sopayı vuracakmış gibi havaya kaldırmış olan kırmızı giysili bir kadın ve bir de çocuğun kanlı başına doğru eğilmiş, havlamakta olan büyük siyah bir köpek yer almaktadır. Çocuğun ikinci hali, ilk halinin tam tersi bir biçimde tasvir edilmiştir: Çocuk tamamen sağlıklı bir biçimde, koyu renk giysili kadının kucağında oturmakta ve bir önceki durumda elinde sopa ile tasvir edilmiş kırmızı giysili kadın tarafından sevilmektedir. Bu hikâyede, mucizeyi gerçekleştiren Augustine Novello figürü ise pasif bir şekilde başlarında durmaktadır. Kırmızı kadın önceki halinde sopayı neden vuracakmış gibi tuttuğu izleyici açısından bir muammadır. Büyük ihtimalle yerde yatan çocuğun başında saldırgan gibi duran köpeğe yöneliktir. Ancak, izleyici ilk anda başı kanlar içinde yerde yatan çocuğun bu kadın tarafından dövüldüğünü sanmaktadır. Bu tasvirde kullanılan çifte ve karşıt imgelerin yarattığı muğlaklık, izleyici için daha karmaşık bir algı deneyimi yaratmakta, anlamlandırma gerçek ve yanlış arasında gidip gelmektedir.



Resim 13: Simone Martini, *Augustine Novello Tarafından Saldırdan Kurtarılan Çocuğun Mucizesi*

Simon Martini'nin eserlerinde asıl dikkat çekici unsurlar detaylarda gizlidir. Örneğin, insan figürlerinin yüzlerinde groteskin absürt, komik ve uyumsuz olanı temsil eden ifadeleri fark edilmektedir. Bazı yüzlerde dikkat çeken bu grotesk ifadeler, olan biten genel durum karşısında bireysel bir yabancılaşmanın dışı vurumu gibi okunabilir. Öznenin (yani ressamın) büyük anlatılar ve onların kolektif olarak paylaşılan söylen ve anlamlarına ilişkin, dile getiremediği bir hakikati, ya da bir ait olamama ve özdeşleşememe durumunu bu muğlak anlamlandırmalara yol açan motiflerle ifade ettiği, bilinçaltından dışı vurduğu düşünülebilir. Martini'nin, Aziz Margaret ve Aziz Ansanus'lu *Müjde*'sine dikkatle tekrar bakıldığında, Meryem'in alışlageldik kutsal ve huzurlu ifadesi yerine, Cebrail tarafından iletilen müjdeyi üstlenmeye gönülsüz, tedirgin, adeta huysuz/aksi bir yüz ifadesi ile tasvir edilmiş olduğu görülebilir (Resim 14).



Resim 14: Simone Martini, Lippo Memmi, Aziz Margaret ve
Aziz Ansanus'lu *Müjde* (Detay)

Bir diğer örnekte, Assisi San Martino Şapelindeki fresklerin beşinci sahnesi olan, *Diriltilmiş Çocuğun Mucizesi* (Miracle of the Resurrected Child) tasvirinde ise, ölü bir çocuğu diriltmek için diz çökmüş dua eden Aziz Martin ve arkasında çocuğun annesi ve mucizenin yarattığı hayretle ellerini birleştirerek dua etmekte olan kalabalık tasvir edilmiştir (Resim 15).

Kalabalığın sağ arka tarafında, bir adam figürü dikkat çekmektedir. Ressamın kendisi olduğu düşünülen bu adam figürünün yüzü, mucize olgusuna dair şüpheli ve kuşkucu bir ifade taşımakta gibidir. İki kenarından aşağı bükülmüş ağzı, groteskin absürt, komik ve uyumsuz olanı ifade eden yabancılaşmış öznesine bir örnek olarak değerlendirilebilir (Resim 16).



Resim 15: Simon Martini, *Diriltilmiş Çocuğun Mucizesi*



Resim 16: Simon Martini, *Diriltilmiş Çocuğun Mucizesi* (Detay)

Mucizeye dair sahnede, kuşku taşıyan bu surat, olan bitenlere diğerleri kadar kolay ikna olamamanın ve ortak paylaşılan bu ana dahil olamamanın yarattığı yabancılaşmayı gerçekçi bir şekilde ifade etmektedir. Yates ve Adams,

ünlü kuramcı Mikhael Bakhtin'in *Rabelais ve Dünyası*'ndan yaptıkları alıntı ile groteskin yabancılaştırma ve yeni bir farkındalık kazandırarak yenilendirme gücünü şu şekilde dile getirmektedir:

Grotesk başka bir düzenin, tamamıyla farklı bir dünyanın potansiyellerini ifşa eder. Süregelen dünya bir anda yabancılaşır, ... özellikle de dostane bir dünya, altın çağ ve karnaval gerçeği ihtimali olduğu için. İnsan kendine döner. Dünya yeniden canlandırmak ve yenilenmek için imha edilir. (Yates 22)

Groteskin sanatta ve edebiyatta, insanın yabancılaşma deneyiminin ifadesi olarak ortaya çıkışına örnek olarak, Simon Martini'nin aynı seriye ait, *Aziz Martin'e Şövalyelik Nişanı Verilmesi* (St. Martin is Knighted) tasvirini ele alalım (Resim 17). Tam da şövalye ilan ediliş anını yansıtmakta olan sahnede, sağ arka tarafta, otantik detaylarla bezeli kıyafetleri ile ut ve flüt benzeri aletleri çalan iki müzisyen durmaktadır. Müzisyenlerin yüzünde, hem yaptıkları işte rahat ve işe alışkın, hem de bunun monotonluğundan bezgin gibi, izleyici açısından tam olarak anlamlandırması güç, muğlak ifadeler yer almaktadır. Her ikisinin dikkati de Aziz Martin'in taçlandırıldığı önemli andan ve buna eşlik etmek için çaldıkları müzikten çok, arkalarında fısıldaşıp duran adamlara yöneltilmiş gibidir. Birini sağ birini sol elinde tuttuğu küçük flütleri ağzında aynı anda çalan müzisyen figürü, Orta çağ karnavallarındaki stereo-tiplerin, özellikle de soytarı tiplerinin bir temsilidir (Resim 18).



Resim 17: Simone Martini, *Aziz Martin'e Şövalyelik Nişanı Verilmesi*



Resim 18: Simone Martini, Aziz Martin'e Şövalyelik Nişanı Verilmesi (Detay)

Mikhail Bakhtin groteski belli bir tarihsel an içerisinde; Orta çağ karnaval ve festivallerinde, teşhis etmekte ve tanımlamaktadır. Bakhtin'e göre grotesk, bu festival ve karnavallarda en saf halinde kendisini gösterir. Böylelikle, çağdaş ifade biçimleri de dahil diğer tüm kendini göstermelerin derinliği ve anlamı Orta çağ karnavalında ortaya çıkmış arketipsel anlam aracılığıyla yargılanmalıdır (Yates 4). Bakhtin'in "grotesk gerçekçilik" kuramında, karnaval, insanların kovulduğu bir cennet bahçesi, bir ideal olarak işlev görür. Bakhtin, karnavalı saf/arı bir biçimde yapılandırır ve yeniden gerçekleştirmeyi umacağımız yeni bir alternatif dünya olarak öne sürer. Bunun tarihsel anlamda en bütünsel ifade edilişi köylüleriyle, soytarıları, budalalarıyla ve ırsız sapsız dilenci ve dolandırıcı tipleriyle ünlü Orta çağ karnaval ve festivallerinde bulunmaktadır. Karnaval beden kavramsallaştırmasında Rabelais'den yola çıkan Bakhtin için Orta çağ festivalleri ve karnavalları hiyerarşik olarak ayrılmış dünyaları alaşağı etmekte ve böylelikle katılımcılarına eşitlik, demokrasi ve tam olarak içine girebilecekleri bir dünya deneyimini sağlamaktadır. Sınıf, yaş, cinsiyet, beden, statü farklılıkların eşitlenmesi ve herkesin katılımına dayanması, karnavalı bir temsil bağlamından diyalog bağlamına taşımaktadır (Yates 22, 23). Bu bağlamda, Yates, Bakhtin'in Rabelais'deki şu pasajını örnek olarak gösterir:

Karnaval insanlar tarafından izlenen bir gösteri değildir; insanlar onun içinde yaşarlar ve karnaval herkesi kucakladığı için ona katılırlar. Karnaval süresince, onun dışında bir dünya yoktur... Evrensel bir ruhu vardır, herkesin yer aldığı, dirilmiş ve yenilenmiş dünyanın özel bir durumudur. (Yates 23)

2.3.5 Ambrogio Lorenzetti: Zıtlıklar ve Karnavalesk Anlamlandırma Alanı

Bir başka usta, Ambrogio Lorenzetti'nin (1290-1348), *İyi ve Kötü Devlet Alegorisi* (The Allegory of Good and Bad Government) adlı altı panelden oluşan ve İtalya'da Siena belediye sarayında bulunan seri fresklerindeki atmosfer, Bakhtin'in grotesk ve Orta çağ karnavalları ilişkilendirmesinden esinlenerek "karnavalesk" bir ortam olarak incelenebilir. Seri altı farklı sahneden oluşmaktadır. Bu sahneler *İyi Devlet Alegorisi*, *Kötü Devlet Alegorisi*, *Kötü Devletin Kentte Etkileri*, *Kötü Devletin Ülkede Etkileri*, *İyi Devletin Kentte Etkileri* ve *İyi Devletin Ülkede Etkileri* olarak sonradan, modern zamanlarda adlandırılmıştır. Detaylara bakıldığında, özellikle *Kötü Devlet Alegorisi*'nde, ikili karşıtlıklarla okumaya elverişli tasvir biçimleri ve grotesk unsurların yer aldığı görülmektedir (Resim 19). Bu panelde dikkat çeken kötücül ve zalim Tiran figürü, üslup olarak kendisinden önceki şeytan figürlerini andıracak şekildedir. Ama Lorenzetti Tiran figürüne kötücül ve zalim olmanın yanı sıra, budala görünen bir ifadeyi de yüklemiştir. Tiran, şaşı bakan gözleri yüzünden, kan emici sivri dişlerine rağmen, dişlek gibi görünmektedir. Üzerinden boynuzların yükseldiği örgülü saçları, kafasına geçirilmiş bir kadın bonesi gibi durmaktadır (Resim 20). Tiranın tahtının hemen dibinde koyu renkli uğursuz görünümlü bir keçi; tahtın sağ tarafında ise dört bacaklı, insan bedenli ve at kafalı bir yaratıkla, ellerinde testere ve zaman çarkı benzeri aletler olan iki figür bulunmaktadır. Tahtın sol tarafında yukarda ise, benzer şekilde, ellerinde kuzu, bebek, yılan, asa, ayna vs. gibi tuhaf ve belki de cezbetme amaçlı bazı aletlerle Tiran'ın etrafını sarmış, kimisi kanatlı figürler yer almaktadır. Tahtın aşağısında ise kötü devlette gündelik hayatı temsil eden sembolik bir sahne bulunmaktadır. Burada, beden oranı olarak kendisinin yarısı büyüklüğünde adamlarca esir alınmış, beyaz giysili bir kadın figürü dikkat çekmektedir. Bu beyaz giysili kadın sembolik olarak iyilik, doğruluk ve barışı temsil etmektedir.



Resim 19: Ambrogio Lorenzetti, *Kötü Devlet Alegorisi*



Resim 20: Ambrogio Lorenzetti, *Kötü Devlet Alegorisi* (Detay)

Serinin *İyi Devlet Alegorisi* sahnesine bakıldığında ise, sanatçının anlatı için kullandığı renk paletinin değişmiş olduğu görülür (Resim 21). *Kötü Devlet Alegorisi*'ndeki kırmızı, kahve renkleri yerini beyaz ve çivit mavinin ağırlıklı olduğu, her şeyin düzenli ve hiyerarşik şekilde tasvir edildiği bir kompozisyona bırakmıştır. Kral, baş danışmanları, kraliçe, melekler, askerler; kısacası herkes mutlak bir uyum ve huzur içindedir. *İyi Devletin Şehir Üzerindeki Etkileri* freskinde yer alan dansçılar el ele tutuşmuş, hiç bozulmayacakmışçasına sabit ve sonsuz bir ahenkle dans etmektedirler. *Kötü Devlet*'de esir alınmış beyaz giysili kadının bir benzeri burada da yer almaktadır. *İyi Devlet*'de barışı temsil eden bu kadın figürü, elinde zeytin dalı, başında zeytin tacı ve güzel yüzü ile ilk bakışta monolojik bir sembolizmle tasvir edilmiştir. Ancak beden diline bakıldığında, oturduğu tahtta sağ koluna dayadığı başı, haberdar olmak istercesine özellikle açıkta bırakılmış gibi göze batan kulağı ve elinde tutmaktan başka ne yapacağını bilememiş gibi duran zeytin dalı onu atıl ve kırılğan bir kadın gibi göstermektedir (Resim 22).



Resim 21: Ambrogio Lorenzetti, *İyi Devlet Alegorisi*



Resim 22: Ambrogio Lorenzetti, *İyi Devlet Alegorisi* (detay)

Sonuç olarak, Lorenzetti'nin devlet alegorileri iyilik ve kötülük karşıtlıkları üzerine kurgulanmıştır ve birbirlerine zıt iki dünyayı temsil etmektedir. Yine de izleyici bir süre sonra, bu iki dünya arasında gidip gelmeye ve bu iki dünyayı ayıran unsurları diyalojik bir etkileşimle anlamlandırmaya başlar. Birisi aşırı bir düzen ve doğruluk yüzünden edimselliğini yitirmiş, diğeri de kötülüğün aşırılığıyla absürt ve gülünç hale gelmiş iki dünyayı temsil eden devlet alegorileri izleyicinin zihninde buluşur, birbirini tamamlar ve Bakhtin'in *karnavalesk* kuramına uygun alternatif ve diyalojik bir anlamlandırma alanı yaratır.

2.3.6 Lippo Memmi: Meryem'in Kibele İmgesi

Ambrogio Lorenzetti ile yaklaşık aynı dönemde üreten ve Simone Martini'nin takipçisi olarak bilinen Lippo Memmi (1291-1356) *Pelerinli Meryem*'i (Virgin of Mercy) ile ünlüdür. 13. ve 16. yüzyıllar arası Hristiyan sanatında popüler olan ve Meryem'in merhametini temsil eden bu sahne, Meryem'i bir grup insanı pelerininin altında korumaya almış bir şekilde göstermektedir. Memmi'nin tasvirinde Meryem'in pelerininin altında topladığı insanlar, sol kanatta erkekler ve sağ kanatta kadınlar olarak ayrılmış, Meryem'in büst kısmının sağına ve soluna da melekler yerleştirilerek, kompozisyon daha önceki geleneksel örneklerine kıyasla daha kalabalık hale getirilmiştir (Resim 23). Geniş bir çadır gibi açılmış pelerini ve büyüklüğü ile Meryem figürü burada anaç ve koruyucu bir tanrıça gibidir. Pelerin altına sığınmış insan kafalarından oluşan kalabalık da sanki Meryem'in bedenine dâhil, onunla yekpare gibi görünmektedir. Memmi'nin bu tasviri, Anadolu bereketinin simgesi Artemis heykelini çağrıştırmaktadır. Nasıl ki, ana tanrıça kültünün arketipini temsil eden Kibele'nin, Yunan Kültürü'nün etkisiyle Artemis'e dönüştüğü düşünülüyorsa, Hristiyan kültürü ile de koruyucu ve merhamet edici Meryem'e dönüşmüş

olduğu düşünülebilir. Kibele, Artemis ve Meryem arasındaki bu ardışık benzeşim, erken dönem Anadolu medeniyetlerinden, antik Yunan ve oradan da Batı Hristiyan kültürüne ve sanatına yansıyan arkaik motifler olarak değerlendirilebilir.

Buna ek olarak, Memmi'nin eserlerinde Cimabue'den Simone Martini'ye kadar birçok Orta çağ ustasının üslubundan esintiler görülmekte, hem gotik hem de Bizans sanatının etkileri yansımaktadır. Memmi'nin özellikle *Çarmıha Geriliş* (Crucifixion 1340, Collegiata Santa Maria Assunta) freski gibi eserleri Orta çağ resim sanatının alegorik anlatısının tamamlandığı, üslubun olgunluğa ulaştığı örneklerdendir. Bu fresk, epik bir anlatım ile Orta çağ sanatının tüm unsurlarını başarıyla sentezlemiş gibi görünmektedir. Sonuç olarak, Orta çağ resim geleneği ve kültürü içinde usta çırak ilişkisi ile sürdürüle gelen ve olgunlaşan bu üsluplar, 15. yüzyılda ortaya çıkacak olan Rönesans sanatının antikite dışında beslendiği özler ve estetik kaynaklar olmuştur.



Resim 23: Lippo Memmi, *Pelerinli Meryem*

2.3.7 Giovanni del Biendo: Modern Sanata Ulaşan bir Üslup mu?

Son olarak, tarihte “Quattrocento” diye bilinen ve Rönesans'a geçiş dönemi olarak da adlandırılan 14. yüzyılda üreten İtalyan ressamı Giovanni del Biendo'nun üslubu üzerinde durmakta fayda vardır. Birçok sanat tarihçisi onun erken Rönesans'ın güzel sanatlar anlayışına yaklaşmış olduğu konusunda hem fikirdirler. Bunun yanı sıra, Giovanni'nin bazı eserlerinde, örneğin Aziz Sebastian'ın çektiği işkenceleri betimleyen ve hayatından kesitler sunan, ahşap panel üzerine yapılmış üç parçalı resminde (*Aziz Sebastian'ın Şehitliği ve Hayatından Sahneler* -Martyrdom of Saint Sebastian and Scenes from his Life), özgün ve hatta modern denilebilecek, hafif soyut ve *nonfigüratif* bir tarz göze

çarpmaktadır. Aziz Sebastian'ın, Hristiyanlığın erken dönemlerinde, Roma İmparatoru Diocletian'ın Hristiyanlara uygulattığı acımasız işkencelere maruz kaldığı ve öldüğü söylenmektedir. Büyük merkez panelde, Aziz Sebastian yerden yüksekte ve elleri arkasında olacak şekilde bir kazığa bağlanmıştır. İlk Hristiyanları bu şekilde üst kısmı meşale gibi hazırlanmış kazıklara bağlayıp ibret olsun diye yakmak Roma İmparatorluğunda oldukça yaygın bir işkence biçimiydi. Sebastian'ın direğe bağlı bedeni neredeyse tamamen çıplak halde ve üzerine saplanmış oklarla kaplıdır. Direğin altında, Aziz Sebastian'a ok atmak ve işkenceyi izlemek üzere toplanmış, arkası izleyiciye dönük bir kalabalık tasviri yer almaktadır. Merkez panelin sağında ve solundaki diğer panellerde de azizin insanlar tarafından uygulanan çeşitli acı verici işkencelere maruz kaldığı ve acı içinde bunlara katlandığını gösteren farklı sahneler yer almaktadır. Bunlardan birisinde Sebastian figüründen, yine önceki ve sonraki hallerini temsil edecek şekilde, iki tane vardır. İlk Sebastian figürü, ellerinde büyük, kalın sopalar olan bir grup adam tarafından dövülmekte ve kafasından kanlar akmakta, ikinci Sebastian figürü ise, üç adam tarafından baş aşağı tutulmuş, kanlı kafası su dolu büyük küvete sokulmaktadır (Resim 24).



Resim 24: Giovanni del Biendo, *Aziz Sebastian'ın Şehitliği ve Hayatından Sahneler*
(Sağ kanat, orta panel)

Giovanni del Biendo'nun Aziz Sebastian serisinde kullandığı özgün, yalın ve soyutlamaya yönelik tarzı, 20. yüzyıl modern resim sanatında ortaya çıkan üsluplarla şaşırtıcı bir benzerlik göstermektedir. Özellikle Sebastian'ın bir grup

tarafından dövüldüğü bu tasvirde, Sebastian'ı döven adam figürleri ve sopalar, panelin iki boyutlu yüzeyinde, canlı renklerle birbirine bütünlük içinde örülmüş ve şiddete ilişkin bir desen oluşturmuştur. Giovanni'nin bu üslubu, çağdaş kübistlerin yaptığı soyutlamalarla ve sanatsal form arayışlarıyla benzerlik göstermektedir. Örneğin, Afrikalı Amerikalı sanatçı Jacob Lawrence'ın dinamik kübizm tarzı ile resmettiği *Göç Serisi*'ne ait 60 panelden 52.si olan 1941 tarihli *Doğu St. Louis'de Meydana Gelen En Şiddetli Irkçı İsyanlardan Biri* (One of The Most Violent Race Riots Occured in East St. Louis) adlı eseriyle Sebastian'ın sopalı adamlarca dövüldüğü resmin hem teknik ve stil açısından hem de içerik olarak, birbirleriyle olan benzerliği dikkat çekicidir (Resim 25).



Resim 25: Jacob Lawrence, *Doğu St. Louis'de Meydana Gelen En Şiddetli Irkçı İsyanlardan Biri*

Günümüzde sanat tarihçileri, eserleri üretildikleri tarihsel bağlamdaki değerler ve ölçütler ile anlamlandırmanın dışına da çıkarak, eseri üreten birey ya da bireylerin ifade biçimlerini bugünün gözünden, daha öznel yaklaşımlarla da değerlendirmektedir. Bazı muhafazakâr ve gelenekçi eleştirmenler çok sıcak bakmasa da, bu yeni yaklaşım biçimleri, aslında eseri ve onu tasvir eden bireyi tarihsel sürecin belli bir bağlamından özgür kılmakta, esere ve üsluba şimdinin hakikatini de yükleyerek onu zamansız bir estetik yargı ile görebilmeyi sağlamaktadır. Ünlü tarihçi ve sanat eleştirmeni Lionello Venturi "Hieronymus Bosch'tan Bruegel'e" adlı yazısında, Bosch'un "farkında olmadan Rönesans'ı atlayıp modern sanata ulaşan gerçek bir Orta çağ ressamı" olduğunu öne sürmektedir (Venturi 101). Sonuç olarak, zorlama olmadığı sürece, bu tür alternatif okumalar ve anlamlandırmalar belli bir dönemin yargıları içine sabitlenmiş ve muhafaza edilmiş eserleri yeniden canlandırarak güncel ve etkin anlatılara dönüştürmektedir.

3. BÖLÜM

DENEYİM VE KAVRAM OLARAK RÖNESANSIN ANLAMLARI: ÖZGÜRLEŞEN İNSAN BİLİNCİ VE SANATA YANSIYAN YARATMA GÜCÜ

3.1 Rönesans ve Tarihsel Olarak Ortaya Çıkışı

Rönesans, Batı düşünce tarihinde, tarihçiler ve sanat tarihçileri için kavramlaştırma açısından en tartışmalı dönemlerinden birisidir. Modern tarihçilik açısından Rönesans'ın bir terim olarak ortaya çıkışı ve kavramlaştırılması, bir akım olarak tarihin dizgesi içerisinde ne zaman başladığı, Orta çağ ile gerek bir ayrılış gerek bir süreklilik içinde anlamlandırılması, bu tartışmaların çevresinde döndüğü belli başlı sorunlardır. Bunlara ek olarak Rönesans'ın tek merkezinin İtalya olup olmadığı, yeniden doğuşun tarihsel olarak bu yöreye özgü olup olmadığı da tartışılmaktadır. Bu yaklaşım farklılıkları, tarihçilik açısından karşıtlık ve çelişki gibi görünse de Rönesans adı altında toplanan farklı sanatsal ve kültürel yönelimlerin, bu alanlardaki değişim ve dönüşümlerin, genellemeler yapılamayacak kadar çeşitli olduğunun göstergesi gibidir.

Batı tarihinde, Kilise'nin temsil ettiği kutsal otoritenin yavaş yavaş etkisini yitirdiği, insanın ön plana geçtiği, modern döneme bir açılış olarak kabul edilen Rönesans ilk önce 15. yüzyılla birlikte İtalya'da başlamıştır. Tarihçilik açısından bunun anlaşılabilir, somut nedenleri vardır. Öncelikle İtalya'nın Doğu ve Batı arasındaki konumu ve her iki taraf ile yürüttüğü ticaret, onu Batı ve Kuzey Avrupa'nın genelinde daha kapalı olan feodal ekonomik yapılara bağlı kalmaktan kurtarmıştır. Bu ticaret, İtalya bölgesinin dışa açılmasını, ekonominin canlanmasını sağlayarak kent-devletlerinin gelişmesine ve zenginleşmesine, feodal kökenli eski-soylu ailelerin yanı sıra yeni-zengin tüccar kökenli bir burjuva

sınıfın ortaya çıkmasına ve böylelikle de ekonomik altyapıyı oluşturan güç dengelerinin değişimine, yeni ekonomik ve kültürel yapılanmaların oluşmasına neden olmuştur. Yerel İtalyan prensliklerinin dini otorite karşısında giderek daha fazla özerklik ve politik güç kazanmaya başlaması da İtalya'da 15. yüzyıldan itibaren iyice etkinleşen değişimlerden bir tanesidir. Bu yüzden, 15. yüzyıl İtalya'sı Rönesans denilen canlanmaya yön verecek ekonomik ve kültürel altyapıya Avrupa'nın geri kalanından, özellikle de salgın hastalıkların kol gezdiği, kıtlık ve işgallerin yaşandığı, hayatın karamsarlık ve korkuyla dolu olduğu 15. yüzyıl Kuzey Avrupa'sından tarihsel olarak daha erken ulaşmıştır. İtalya'da sanatsal ve kültürel canlanma ve etkinliklerin yaşandığı bu 1400'lü yıllar "Quattrocento" ismiyle de anılmaktadır. Sanatsal hareketlerin 15. yüzyıl ve sonrasında İtalya'da doruk noktasına ulaşması, yeni keşifleri takip eden, bilimsel fikirleri ve en önemlisi de sanatçıları koruyan ve çalışmalarını destekleyen nüfuzlu ailelerin bulunmasıyla da yakından ilişkilidir. Çünkü sanata ve yeni gelişmelere karşı ilgili olmak ve sanatçı ya da bilim adamlarını desteklemek soyluluğun ve soylu yaşam biçiminin ayırt edici göstergesi haline gelmişti. Hatta özellikle bu bakımdan, Mehmet Ali Kılıçbay'ın "Bir İtalyan İcadı: Rönesans ve Doğu'nun Olanaksız/Olanaklı Rönesansı" makalesinde ileri sürdüğü gibi, özellikle İtalya'da, Rönesans bir burjuva hareketi olmaktan çok bir soylu hareketi olarak değerlendirilmelidir (176 Kılıçbay). Sonuçta İtalya'nın, Rönesans "yeniçağ" anlayışına öncü olmasının tarihçiler tarafından ortaklaşa kabul edilen en somut nedeni, doğu ve batı arasındaki stratejik konumu ve bunun sağladığı ekonomik ve kültürel dinamizmdir. İtalyan kentleri (Floransa, Milano vs gibi) Şarlman'ın mirası olan Orta çağın kültürel ve ekonomik altyapısından bağımsız, özerk politik yapılanmalar olarak gelişmişlerdir. Birbirleriyle rekabet halinde gelişen ve kentlere dönüşen merkezlerin o zamanlardaki politik ve ekonomik iklimi, içerdiği iktidar çatışmalarıyla, Niccolo Machievelli'nin modern ve gerçekçi yönetim ve iktidar biçimlerine ilişkin bir görüş olarak sunduğu *Prens* adlı eserine de esin kaynağı olmuştur.

3.2 Rönesans ve Tarihçilik Açısından Kavramsallaştırılması

Rönesans'ın itici gücü İtalya'da filizlenmiş olsa da kültür tarihçiliği açısından modern dönemin başlangıcına işaret eden bu hareket, Avrupa'nın farklı yerlerinde farklı zaman ve biçimlerde ortaya çıkan değişim ve dönüşümleri de kapsar. Bu yüzden, Avrupa'da Rönesans denilen tinsel "canlanma"yı, salt İtalyan Rönesans'ının lider ve örnek olması bağlamında kavramsallaştırma eğilimi, soruna kültür tarihçiliği açısından bakanlarca biraz dar bir kavrayış olarak görülmektedir. Rönesans'ın İtalya'da başladığı doğru olsa da matbaa

devrimi, Protestan reformu, Kilise ve Papalığın mutlak gücünü ve güvenilirliğini yitirmesi, coğrafi keşifler, Yeni Dünya'nın keşfi vs. gibi paradigma değişimlerine yol açacak türde tarihsel olgular, özellikle 15. yüzyılın sonlarından itibaren, Orta çağ Avrupa kültürünü zaten değişime sürüklemekteydi. İtalya'nın yanı sıra Avrupa'nın farklı politik bölgeleri, -örneğin: Hollanda (Flaman ülkesi), Almanya, Fransa, İngiltere İspanya- kendi tarihsel süreçleri içerisinde bu değişimlerin dinamikleriyle çatışarak ve uzlaşarak kendilerini idari ve ekonomik anlamda yeniden yapılandırmaya yönelmişlerdir. Avrupa'da Rönesans farklı kültürel ve ekonomik merkezlerde birbirinden farklı zamanlarda ivme kazanmış ve tarihsel olarak birbirinden farklı şartlar sonucu gelişmiştir. Bu yüzden, kimi tarihçilere göre, sanat alanında çeşitli özgün biçimlerde ortaya çıkan canlanmalar, kavramsal açıdan tek bir Rönesans ve ondan yayılan etkilerin sonucu olarak değil, bireysel birtakım merkezlerde ortaya çıkan rönesanslar olarak düşünülmelidir. Ünlü sanat tarihçisi Erwin Panofsky "Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?" başlıklı makalesinde Rönesans'ın hem İtalya'da doğup, İtalyan etkisiyle tüm Avrupa'ya yayılışını hem de kavramsal olarak yeni bir doğuş/canlanma ve Orta çağdan kopuş olarak anlamlandırılmasına ilişkin tarihsel kanıların geçerliliğini sorgulamaktadır. Ona göre, bu meseleye ilişkin iki ön soruyla karşı karşıyayız:

Birincisi, İtalya'da 14. yüzyılın ilk yarısında başlayan, görsel sanatlarda klasikleştirme eğilimini 15. yüzyıla taşıyan ve dolayısıyla Avrupa'nın geri kalan bölümündeki bütün kültür faaliyetlerine mührünü vuran Rönesans diye bir hareket var mıydı? İkincisi, böyle bir Rönesansın varlığı ispatlanabilirse, bunu "Orta çağda" meydana geldiği kabul edilen öteki canlandırma dalgalarından ayıran şey nedir? Bütün bu canlandırma hareketleri, birbirlerinden yalnızca boyutları itibarıyla mı ayrılmaktadırlar, yoksa yapısal olarak da mı? Yani büyük *R* ile başlayan bir Rönesansı, küçük *r* ile başlayan "renascence"ler diye adlandırılabilen bütün o Orta çağ yenilenme hareketleriyle kıyaslandığında, hala eşsiz bir olay diye ayrı bir yere oturtmak doğru olur mu? (Panofsky 22)

Panofsky'nin bu yaklaşımı kültür tarihçiliği etiği açısından doğrudur. Ayrıca politik ve ekonomik düzenlerin radikal biçimde değişmesine yol açacak tarihi olaylar da Orta çağ bilincinden çıkılmasına kaçınılmaz olarak yol açacaktı. Ancak kimi tarihçiler, İtalya'nın ve İtalyan insanının antikiteyle olan doğal ilişkisi yüzünden İtalyan rönesansını Avrupa'nın geri kalanındaki yenilenme hareketlerine kıyasla ayrı bir yere oturtmakta ve bu ayrıcalıkla

değerlendirmektedirler. Bu görüştekilere göre, İtalya'nın antik sanat ve onun temsil ettiği insan odaklı dünya görüşü ile olan ilişkisi ve kurduğu bağ dolaysız ve edimseldir. Ünlü sanat ve kültür tarihçisi Jacob Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü* (The Civilization of the Renaissance in Italy) kitabının "Antikitenin Yeniden Doğuşu" (The Revival of Antiquity) bölümüne "şimdi antikitenin etkisinden, yani tek taraflı olarak tüm dönemi anlatan bir isim olarak seçilen 'yeniden doğuş'tan söz etmenin zamanıdır" diyerek giriş yapmaktadır (Burckhardt 66). Burchardt açısından büyük R ile başlayan bir İtalyan Rönesans'ından ve onun tüm Avrupa'ya etkisinden bahsetmenin, İtalya'nın ve İtalyan insanının antikitenin doğal mirasçısı olması yüzünden meşru olduğunu söyleyebiliriz. Ona göre, Rönesans sadece antikitenin yeniden canlanışından değil, antikitenin İtalyan insanının dehasıyla birleşmesinden de kaynaklanmaktadır ve batı dünyasını fethetmeyi de bu yüzden başarmıştır. Avrupa'nın geri kalan kısmının ise İtalya'nın öncü olduğu bu güçlü dürtüyü reddetmekte ya da kısmen ve tamamen kabul etmekte özgür olduğunu belirten Burckhart şöyle devam etmektedir:

Grek ve Roma uygarlığı İtalyan hayatında, ondördüncü yüzyıldan itibaren, kültürün kaynağı ve temeli, varoluşun amacı ve ideali ve kısmen de süregelen eğilimlere bir tepki olarak o kadar etkili olmuştur ki, bu uygarlık uzun zamandan beri Orta çağ Avrupa'sı üzerinde kısmi bir etki yaratmış, hatta bu etki İtalya'nın sınırlarının ötesine bile geçmişti. (66)

Bu bağlamda Burchardt, Kuzeyin Romanesk mimarisinde antikiteden alınmış genel hatların yanı sıra, antiğin doğrudan taklitlerinin de görülebileceğini, manastır eğitiminin ise Romalı yazarların sadece malzemesini değil aynı zamanda üslubunu da özümsemiş olduğunu ve bu bilinçli taklidin izlerinin Şarlman sarayı mensubu ve bilim adamı Einhard'ın zamanına kadar sürülebileceğini dile getirmektedir (66):

Avrupa'nın diğer yerlerinde insanlar bilerek ve üzerinde düşünerek klasik uygarlığın o ya da bu unsurunu ödünç alıyorlardı; İtalya'da hem halkın hem de eğitimlilerin duyarlığı, önlerinde geçmişin büyüklüğünün bir sembolü gibi duran antikiteye bir bütün olarak bağlanmıştı. (67)

Kendisinden bir kuşak önceki Burchardt'ın hem izleyicisi olan hem de onun klasik Rönesans kavramsallaştırması üzerinden hareketle kültür tarihçiliğini başlatanlardan birisi olan Johan Huizinga, makalelerinden oluşan *İnsanlar ve Fikirler* (Men and Ideas) kitabının "Rönesans Problemi" (The Problem of Renaissance) bölümüne, bir hayalperest ve bir sorgucu arasında

kurguladığı diyalog ile giriş yapmaktadır. Burada hayalperestın sesi Rönesans'ın geleneksel olumlu anlamlarına inanan ve vizyonu tarihsel gerçekçiliği aşarak ya da yücelterek kurgusalılığa kaçan kavramsallaştırma biçimlerinin temsilcisidir. Sorgucu ise, bu kavramlaştırmaların ve aynı zamanda bizzat Rönesans teriminin sorunlu olduğuna ve anlamlandırma güçlükleri bulunduğuna dikkatimizi çekmeye çalışan karşıt ve eleştirel sesi temsil etmektedir:

Rönesans kelimesini duyunca, geçmişin güzelliğine takılı hayalperest erguvan ve altın renkler görür. Şölen gibi bir dünya tumturaklı tonlarla kıpırdaşarak yumuşak bir durgunluk içinde yıkanır. İnsanlar, zamanın endişesinden uzak ve sonsuzluğun çağrısıyla, zarafet ve ihtişamlı hareket eder. Her şey olgunlaşmış tam bir bolluk içindedir. Sorgucu der ki: Daha detaylı açıkla bunu. Ve hayalperest kekeler: Rönesans büsbütün olumludur. Sorgucu gülümser. Sonra hayalperest, öğrenmiş olduğu, Rönesans dediğimiz tarihsel olguyu belirleyen şeyleri anımsar – onun devam süresini, uygarlığın gelişimi için önemini, nedenlerini, karakterini,- ve yarı karşı çıkararak, çünkü şimdi terimler kendilerini dayatmaktadır, inandığını sayıp dökmeye başlar. Rönesans bireyciliğin ortaya çıkışıydı, güzele olan dürtünün uyanışı, dünyeviliğin zaferi ve yaşam sevinci, dünyevi gerçekliğin akılsal zaferi, hayata dair pagan bir lezzet, kişiliğin gelişen bilincinin dünyayla olan doğal ilişkisiydi. Belki de hayalperest konuşurken kalbi sanki kendi hayat özlemini dile getirir gibi hızla çarpmaya başlamıştı. Yoksa akşamdan kalma mıydı? (Huizinga 243)

Huizinga, biraz iğneleyici bir söylemle kurguladığı hayalperest ve sorgucu diyalogu ile Rönesansın kavramsallaştırılma meselesini bir tür tez-antitez çatışması üzerinden açar. Pasajın devamında, birden fazla hayalperest ses, sorgucunun “Rönesans dediğimde aklınıza gelen figürlerin isimleri neler?” (243) sorusuna kendi öznel yanıtını verir. Böylece Huizinga, Rönesans'ın tarihselleştirme bağlamında ortaya çıkabilecek farklılıklara ve çeşitliliklere, yani tarihselleştirme meselesinin özneliliğine dikkat çekmektedir. Pasajın devamında, hayalperestler “lütfen bizi Rönesansımızdan mahrum etme” diye yakınsa da Huizinga'ya göre “ne zaman, ne süreç ve bağlam, ne de önem olarak Rönesans tanımlanamaz. Muğlaklıktan, eksiklikten ve şans eseri olmaktan ibaret bu terim aynı zamanda tehlikeli, doktrinci bir şemalaştırmadır. Neredeyse kullanılamaz haldedir (243-44).” Bu kültür tarihçiliğine özgü bir bakış açısidir. Bir sonraki kuşağı temsil eden Huizinga, Burchardt'dan ve onun temsil ettiği tarihçilikten bu bakımdan ayrılmaktadır.

Rönesans'ın bir terim olarak ortaya çıkışı da yaşandığı dönemden çok sonra olmuştur. Bu, kültür tarihçileri açısından bugünün gözünden geçmişin şemalaştırılmasına yol açabilecek problemlili bir adlandırmadır. Acaba 15. yüzyılda yaşayan, özellikle sanatla ve politikayla ilgilenen insanlar, içinde yaşamakta oldukları dönemin, bizlerin bugünden bakarak yakıştırdığımız gibi yeniden doğuş olduğunun farkında mıydılar? Ya da “Rönesans” terimi o dönemde yaşayan insanlar için bir şey ifade eder miydi? Böyle sorular sorarak yola çıkan yeni kültürel tarihçilik bu bakımdan temkinlidir. Ancak, Rönesans diye adlandırılan tarihsel dönemin içinde üretilmiş sanat ve edebiyat eserlerini incelediğimizde, o dönemde yaşamış olan, en azından sanatçı, bilim adamı, soylular gibi belli bir zümrenin, kendilerini yeni ve farklı bir döneme ait insanlar olarak gördükleri sonucuna varılmaktadır. Yine Burchardt'a göre, insanların ruhu öz-bilince uyanmıştı ve üzerinde dayanabileceği, yeni ve yerleşik idealler arayışına girmişti. Çok geçmeden, kültürüyle kuşanmış haldeki İtalyan birey kendisini gerçekten de dünyanın en ileri devletinin bir yurttaşı gibi hissetmişti (68). Amerikalı tarihçi Marvin Perry'ye göre de Rönesans figürleri yeni ve özel bir zamanda yaşadıklarının farkındaydılar. Yaşadıkları dönemi sanatta ve öğrenmede yeni bir doğuş olarak tanımlamışlardı ve tarihi de antik-Orta çağ-modern olarak üç döneme ayıranlar Rönesans hümanistleriydi. Batı kültürünün, özellikle Aydınlanma ile egemen olan “modern gelişim/ilerleme ideası”nın embriyoları da Perry'e göre kendilerini “modernler” olarak adlandıran bu hümanistlerce oluşturulmuştur (Perry 53). Panofsky de, dönemin önde gelen hümanistlerinden bilim adamı ve şair Francesco Petrarca'nın yeni bir tarih anlayışı geliştirmiş olduğunu, tarihsel dizgeyi keskin bir biçimde “klasik” ve “yeni” olarak iki ayrı döneme ayırdığını ifade etmektedir (Panofsky 22). Sanat tarihçisi Anna-Carol Krausse ise Rönesans teriminin 16. yüzyılda yaşamış ressam ve sanat yazarı Giorgio Vasari'den kaynaklandığını belirtmektedir. Vasari 1550'de en önemli İtalyan sanatçıların biyografilerini kaleme aldığı ilk “sanat tarihi” kitabını yazmıştır. Bu kitapta ‘yüksek’ Orta çağ'ın büyük ustası Giotto'yu Yeniçağ ressamlarının öncüsü olarak değerlendiren Vasari, resimde üç boyutluluk anlayışını da ona atfetmiştir (Krausse 8). İşte böylelikle,

1300'lü yıllardan itibaren oluşan yenilikler ve dönüşümler, geriye dönüp bakan Vasari'nin gözünde bir “rinescita,” yani yeniden doğuş gibi görünür. Bu sözcükten türetilen ve 15. ile 16. yüzyılın sanatsal üslubunu tanımlayan “Renaissance” (Türkçe okunuşuyla “Rönesans,” Fransızca “yeniden doğuş”) terimi ise ilk kez 19. yüzyılda kullanılmıştır. (8, 9)

Enis Batur, “Yeniden Doğuş: Eski'den Doğuş – Rönesans Tanımları ve Yorumları” başlıklı makalesinde “Avrupa tarihinin ve kültürünün bu önemli dönemini adlandırırken neden İtalyancası *Rinascita* yerine Fransızcası

Renaissance yeğlenmektedir?” sorusunu dile getirmekte ve şöyle cevaplamaktadır:

Orta çağı izleyen İtalyan resminden söz ederken *Renaissance* kelimesini kullanır Balzac: *Le Bal de Sceaux*, 1829. Huizinga, tam yüzyıl sonra bu cümleyi ilk örnek olarak selamlayacaktır. Michelet ve Burchardt'ın kavramı benimsemeleriyle kalıcılığı belirlenir. Ne dönemin içinden yazmış olmasına karşın Vasari'nin *Rinascita*'sı, ne de büyük iz sürücü Dürer'in *Wiederervachung*'u yankı bırakır. (Batur 19)

Huizinga'dan alıntı yaparak, bugün kullandığımız “Rönesans” teriminin Balzac'la ortaya çıktığının altını çizen Enis Batur açısından “terimin kendisi ve kökeni konusundaki bulanıklık” aslında terimin “içeriği konusundaki anlaşmazlıkların yanında ikincil önem taşımaktadır” (19). Huizinga'ya göre de Rönesans terimi köken olarak akademik belirlenime sahip olmadığı için terimin bir olgu olarak gelişme biçimi de tarihsel disiplinin özerkliğinden yoksundur. Ancak tam da tarihsel disiplinle olan bu bağdaşıklık sorunu, Rönesans olgusunun hem zayıflığı hem de zaferidir. Dolayısıyla Rönesans meselesi ve Rönesans neydi sorusu, onu ifade eden terimin gelişiminden ayrıştırılmaz (Huizinga 243-244).

3.3 Rönesans Estetiğinde Etkiler: Antikite mi, Orta çağ Kültürü mü?

Rönesans'ın tarihsel kavramsallaştırma biçimlerine baktığımızda, belli başlı iki yaklaşım biçimi karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki Rönesans'ı karakteristik özellikleriyle Orta çağdan ayrılan yeni bir doğuş olarak görmekte, antik Yunan ve Roma uygarlıklarının estetik değerlerinin yeniden keşfedildiği ve bu sayede gerçekçi ve klasik bir sanat anlayışının canlandığı bir akım olarak tanımlamaktadır. Daha eleştirel bakış açıları ise, Rönesans sanatının Orta çağ ile olan ilişkisini bir kopuş ve yeniden doğuş üzerinden tanımlamanın tek yönlü olduğunu, tarihsel açıdan yetersiz ve eksik bir eğilim olduğunu ileri sürmektedir. Bu ikinci yaklaşım Rönesans'ın tohumlarını antikitenin yanı sıra Orta çağda da aramakta ve Rönesans'ı Orta çağ ile olan doğal süreklilik bağı üzerinden hareket ederek değerlendirmektedir.

İlk yaklaşıma göre Rönesans sanatının karakteristik özelliği olan gerçekçilik sanat eserinde estetik forma ilişkin “altın oran” arayışından ortaya çıkmıştır. Özellikle İtalyan sanatçılar, Orta çağın resim geleneğini insana ve insanın gerçek anlamına uzak gördükleri ve bunun yarattığı kompozisyon

kalıplarını gerçekçi bulmadıkları için antikiteden, -heykeller ve mimariden-etkilenmişler ve bu onları perspektif ve ölçü konusunda bir bilim adamı gibi çalışmaya itmiştir. Antik heykellerin ve mimarinin ölçü, denge, uyum aracılığıyla formda ulaştığı klasik ve zaman-dışı estetik yeniden keşfedilmiştir. Böylelikle Rönesans sanatçıları resmetmede Klasizmin akılcı güzelliğinden ve evrensel uyumundan hareketle gerçekçi bir üslup yaratma üzerine yoğunlaşmışlardır. Çoğu sanatçının özgünleşen üsluplarında, ortak bir eğilim olarak, formda ve içerikte idealist bir gerçeklik tasarlama arzusu görülür. Rönesans denilince akla ilk gelen isimlerden Leonarda da Vinci ve Raphael'in resimlerindeki ya da Michelangelo ve Donatello'nun heykellerindeki gerçekçi üslup, Rönesans sanatındaki "altın oran" anlayışını en güçlü şekilde temsil eden, eski Yunan ve Roma sanatından ilham alan, böylesi bir estetikle, uyum ve ölçülülükle bağdaştırılmaktadır.

Rönesans sanatının karakteristik özelliklerine dair ikinci yaklaşım, sanatçılara ve hümanist geleneğe yön veren gerçekçiliği antikitenin yanı sıra Batı Avrupa kültürünün kendi tarihselliği içerisinden de hareket ederek yorumlamaktadır. Bu yaklaşım, resim yapma tekniklerinde mükemmele ulaşmak olarak ortaya çıkan perspektif, ölçü, plan, kompozisyon, ışığın kullanımı vb. gibi estetik ölçütlerin antikiteden geldiğini yadsımamakla birlikte, özellikle Kuzey Avrupalı sanatçıların eserlerindeki ifade ve içeriğe ilişkin gerçekçiliğin geç dönem Orta çağ hayatından ve resim geleneğinden beslendiğini de ileri sürmektedir. Örneğin, İtalyan sanatçıların antik güzellik ilkesinden ilham almaları gibi Kuzeyli sanatçılar da Orta çağın etkili resim ustalarından, romanesk ve gotik gibi mimaride ve süslemede kullanılan estetik unsurlardan ilham almışlardır. Bu bakımdan, tarihsel açıdan Kuzey Rönesans sanatında etkin olan gerçekçilik, İtalyan Rönesans'ındaki gibi idealist olmaktan çok, 'iç görü' ile ulaşılan bir estetiğin ortaya çıkışı olarak da değerlendirilebilir. Örneğin Flaman ve Alman sanatçıların eserlerinde mekanların ve insan figürlerinin, gündelik hakikate uygun bir üslupla betimlenmiş olduğu dikkat çekmektedir.

Flaman sanatçı Peter Bruegel Hollanda köy hayatını ve tiplerini gündelik ve folklorik bir gerçekçilikle tasvir etmiştir. Özellikle, düğün, şölen gibi şenlikli ve kalabalık köy sahnelerinde yer alan insan figürlerinde grotesk unsurunu kullandığı görülmektedir. Jan Van Eyck'ın özgün bir üslupla Orta çağ ve Avrupa kültürünün estetik motiflerini ve stero-tipsel insan figürlerini klasizmin zarif ve ölçülü estetik anlayışıyla sentezlediği görülebilir. Hans Memling'in ise, klasizmin tanrısal insan figürlerinden farklı olarak, bezgin ve kırılğan oğlan stero-tipleri kullanarak tasvir ettiği koro melekleri, ya da Alman sanatçı Dürer'in estetik odaklı klasizmden farklı olarak içgörü ve gözlem ile varılmış, psikolojik ve

doğalcı gerçekçiliği, antikiteden esinlenmiş İtalyan Rönesans'ından farklı biçimlerde ortaya çıkmış üsluplara örnektir. İtalyan tarihçi ve sanat eleştirmeni Lionello Venturi, "Hieronymus Bosch'tan Bruegel'e" adlı makalesinde Rönesans resim sanatının İtalyan kanadı ve Kuzey kanadının birbirinden farklı şekilde geliştiğini çünkü her ikisinin kendi tarihselliği içinden beslenerek hareket kazandığını ifade etmektedir:

Floransa, resim sanatının hümanizm idealini gerçekleştirmesi ve Rönesans estetiğini yaratmasına karşın, Hollandalı ressamın dinsel geleneğe bağlı kalırlar ve Orta çağın çöküşüne hâkim olan gerçekçiliği son noktasına dek götürürler. (Venturi 101)

Venturi'ye göre "Orta çağ sonlarının antinomileri Flaman yaşamı üzerinde ağırlığını hissettiriyordu" (101). O da Huizinga'dan şöyle bir alıntı yapar: "15. yüzyıl, korkunç bir karamsarlıkta, müthiş bir bunalım devridir. Sürekli olarak haksızlığın ve şiddetin tehdidi altında, cehennem ve kıyametin, vebanın, yangın ve açlığın, şeytanlar ve cadıların dehşetiyle bu yüzyılın nasıl hep korku içinde yaşandığından daha önce söz etmiştik" (101). Böylesi bir bağlamın insan üzerinde yarattığı buhranların sanattaki gerçekçi ifadesine örnek olarak, geç Orta çağ ressamlarından Hieronymus Bosch'u seçen Venturi onun "insanoğlunda Tanrı'dan çok şeytani gören ve Meryem Ana'nın güzelliğini resimde sabitleştirmekten çok, kendi düş ve saplantılarını yansıtmaya çabalayan, ressamların en karamsarı" olduğunu ifade etmektedir (101). Venturi'nin Bosch örneğinden de anlaşılacağı üzere, Rönesans sanatındaki canlanmayı ilkin İtalya'da başladığı için buradan Avrupa'nın geneline yayılan bir estetik etki olarak tek taraflı görmek mümkün değildir. Erwin Panofsky açısından da Kuzey Avrupa, özellikle Hollanda, Rönesans sanatının bir diğer merkezi olarak düşünülmelidir. "Rinascimento dell'Antichita: 15. Yüzyıl" başlıklı makalesinde Rönesans'ın değişim ve yenilenme dinamiğinin Orta çağdakinden farklı olduğunu da ayrıca çizmektedir:

Çeşitli Orta çağ "renascence"lerinin aksine bu Rönesans, biyologların evrimsel değil, mutasyona dayalı bir değişim olarak adlandırabilecekleri bir değişme anlamına geliyordu. Yani hem ani, hem de sürekli bir değişme. Ve buna paralel ve bununla eşzamanlı olan bir mutasyon da Alpler'in öbür yanında gerçekleşmekteydi. (...) Daha belirgin olarak bu gelişme Felemenk elinde [*The Netherlands*] oldu. Felemenk (...) kendi yeteneklerini Fransa'ya ve İngiltere'ye ihraç etmekten vazgeçmiş, 1420-1425 yıllarından itibaren Avrupa sanatında ikinci büyük devlet olarak ortaya çıkmıştı. (Panofsky 84)

Bu ifadeden anlaşılacağı üzere, Panofsky, İtalyan ve Kuzey sanatının gelişim sürecinde köken ve üslup bakımından ayırım yapmanın pek mümkün olmadığı çapraz bir etkileşime de dikkat çekmektedir. Buna örnek olarak da Jan Van Eyck'ın, sanatına esin kaynağı olarak, İtalyan Rönesans'ının öncüleri olan çağdaşları gibi sistemli, bilimsel ve arkeolojik denilebilecek araştırmalar yaptığından, bunun yanı sıra erken Flaman resminin önde gelen birçok ressamı gibi kendisini Orta çağın "romanesk" tarzının çekiciliğine kaptırdığından söz etmektedir. Panofsky, Rönesanslı ressamların hem uzak hem yakın geçmişteki atalarından esinlenme eğilimini de "reversion" olarak adlandırmaktadır (85-88). Gerçekten de, Rönesans resim sanatı yakından incelendiğinde, Flaman ve İtalyan sanatçıların zaman içerisinde birbirlerinden de etkilenmiş olduğu ve giderek İtalyan klazizmi ile Flaman ekolünün çeşitli şekillerde birbiriyle etkileşerek, Batı sanatında üslup çeşitliliğine ve zenginliğe yol açtığı açıkça görülebilmektedir.

3.4 İtalyan Rönesansı ve Kuzey Rönesansı: Sanat Eserleri Üzerinden Gerçekçiliğin Çeşitleri ve Değerlendirilmesi

Bu aşamaya kadar Rönesans'ı kavramlaştırmaya yönelik tarihselci yaklaşımların ve estetik tutumların farklılıklarını ve Rönesans meselesinin üzerine genellemeler yapmanın ne kadar güç olduğunu çeşitli görüşler üzerinden ortaya koymaya çalıştık. Bunlardan hareketle, Rönesans'ı bazı sanatçılar ve sanat eserleri üzerinden örneklemekte ve değerlendirmekte fayda vardır. Böylelikle, tarihçiler açısından birbirine karşıt gibi görünen farklı yaklaşım biçimleri de sanatta ortaya çıkmış bu üslup çeşitliliği üzerinden uzlaştırılabilir. Rönesans sanatında üslup çeşitliliğinin bulunduğu ortak nokta *gerçekçiliktir*. Rönesans'a hakim olan gerçekçilik doğaya ve insana bilim adamı gözüyle yaklaşma, matematik ve geometri ile dış dünyayı anlama, insana ve insan ruhuna odaklanma, mekânsal olarak uhrevi alandan dünyevi alana yönelme, sadece ideal olanı değil hakikati görme ve gösterme, formları öznel üsluplarla değiştirme ve dönüştürme, eski resim ve süsleme unsurlarını sentezleme gibi çeşitli biçimlerde açığa çıkmış ve zamanla bu üsluplar birbiriyle çapraz bir biçimde etkileşerek özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa sanatında sürekli yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. İşte bu yüzden, Rönesans'a ilişkin bir sentez, en geçerli biçimde, sanat eserinin, yani sanatsal form ve sanatsal içeriğin, ifade ettiği bu yeni gerçekçilik biçimleri üzerinden yapılabilir.

İlkin İtalyan sanatçılar, Yunan ve Roma kültürlerinin kalıntılarından etkilenecek ve onları inceleyerek, antik mimari ve heykel sanatının gerçekçiliğini,

yani fiziksel dünyanın üç boyutluluğunu, mekanların derinliğini, nesneler ve canlıların arasındaki boy ve uzaklık oranlarını, düz ve iki boyutlu zemin (tuval, panel, vs.) üzerine aktarmaya çalışmışlardır. Bu uğraşlar sonucu resim sanatına dair matematiksel yöntemler elde etmişlerdir. Teknik açıdan, iki boyutlu zemin üzerinde bir noktayı merkez olarak belirleyip onu “kaçış çizgisi” olarak adlandırdılar. Bu kaçış çizgisi olarak belirlenen noktaya yaklaştıkça resmettikleri nesnelerin oranını küçülterek, renklerin tonlarını açarak ve resmin belli bir tarafından gelen ışığı -yani açık ve parlak renkleri koyu renklere karşıt olarak- kullanarak resimsel kompozisyonu derinlik hissi ve üç boyutluluk bakımından gerçekçi kılmayı başardılar. Bu perspektif kurallarının ortaya çıkmasıydı. İtalyan sanatçıların yanı sıra, Albrecht Dürer, Van Eyck gibi sanatçıların da perspektif üzerine bilimsel yöntemlerle çalıştığı bilinmektedir.

Orta çağ resim sanatında ise, mekân fiziksel dünyanın gerçekliğinden yoksundu. Özellikle panel resimlerinde fiziksel dünyaya uygun bir gerçeklikten ziyade önem üzerine kurulu hiyerarşik bir sıralama vardı. Bir önceki bölümde de örneklediğimiz üzere, bu eski dini resim örneklerinde Meryem ve İsa figürleri diğer insan figürlerine oranla daha büyüktür. Orta çağ resim ustasının tasvir etme ilkeleri, Rönesans sanatçısının insana ve doğaya yönelen gerçekçilik ilkelerinden farklıydı. Genelde altın-yaldız bir arka plan kullanılan Orta çağ resimlerinde, bağlam zaten bu dünyanın gerçekliğinin ötesine, peygamberler, azizler ve meleklerin bulunduğu uhrevi bir dünyaya işaret etmekteydi. İnsan ve yaşadığı dünya Orta çağ resminin konusu olmadığı için de bu altın yaldızlı alanda sıradan insan figürleri yer alamazdı. İstisnai durumlarda, insanın da dahil olduğu bir kutsal olay söz konusu ise, kutsal figürlerin dünyevi alanda belirmesi daha mümkündü. Örneğin, Orta çağ bölümünde daha önce yorumladığımız Duccio di Buoninsegna'nın *İsa'nın Kör Adam Mucizesi* sahnesinde İsa'nın kör adamı iyileştirdiği yer sokağa benzer dünyevi bir mekandır. Bu sahne, mucizenin insanlık açısından kavranabilmesi için İsa'nın yere, insanın yanına indiği, yani dünyevi alanda tecelli ettiği anlardan bir tanesini temsil etmektedir. Orta çağ resminde gerek fiziksel gerek zihinsel anlamda insanın ruhani alana yükselişi ya da Tanrı'nın konumuna yakın bir seviyede yer alması mümkün değildi. Bu imkânsızlık, Orta çağın mimarisini de oluşturan ana ilke gibidir. Ortaya çıkışı 12. yüzyıla dayanan, gotik üslupta inşa edilen katedraller sivri çatıları, yüksek sütun ve tavanları ile göğe yükselen görkemli yapılardır. Tanrı'nın göksel konumu ve insanın yersel konumu arasındaki hiyerarşinin aşılabilir mesafesini temsil etmektedirler. Rönesans mimarisinde ise yapılar insanın dünyevi durumuna ve eylemlerine göre tasarlanmıştır. Mekanların mimari tasarımı, gündelik hayatın varoluş koşullarına uygun (gerçekçi) ama öte yandan da insanın olanaklarının sınırsızlığına uzanan bir işlevsellikle karakterize olur.

Mimari yapıları Tanrı'ya ilişkin tasarlamak; figürleri birbirleriyle olan orantıları açısından, Tanrı'nın en üstte olduğu bir önem sırası ile tasvir etmek Orta çağ mimarisini ve resim geleneğini, insanı merkeze alan Rönesans kültüründen ayıran en önemli ilkedir. Krausse, Orta çağ ve Rönesans resminde kullanılan iki yerleştirme biçimi arasındaki farkı ifade etmek için “önem perspektifi” ve “merkez perspektifi” terimlerini kullanmaktadır (7, 9). Krausse'ye göre Orta çağ resimlerinde geleneksel olarak kullanılan önem perspektifinden fiziksel dünyanın gerçekliğine ve insanın durumuna uygun olan merkez perspektifine geçiş, Orta çağdakine göre hem sanatçı hem de izleyici açısından tamamen farklı ve yeni bir deneyim olmuştur. Krausse, bu deneyimin izleyici üzerinde yarattığı etkiyi Masaccio'nun Floransa'daki Santa Maria Novella Kilisesi'nde bulunan *Kutsal Teslis* (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) freski üzerinden şöyle anlatmaktadır (Resim 26):

Masaccio'nun *Kutsal Teslis* betimlemesi zamanına göre o kadar alışılmamıştı ki, ziyaretçiler ilk bakışta ressamın duvara bir delik açtığını ve yan taraftaki başka bir kilisenin içini gösterdiğini zannettiler. (...) Resimdeki mekânın perspektifine aşırı vurgu yapılmış, figürlerin bedenleri adeta birer heykel gibi üç boyutlu işlenmiştir. Bütün bu unsurlar resimde organik bir bütünlük sağlar. Genç sanatçının öldüğü yıl, yani 27 yaşına basarken yaptığı sanılan bu resim, “kaçış çizgileri” yoluyla üç boyutluluğun sağlandığı ve bütünsel bir gölge-ışık oyunuyla sistemli bir mekânın yaratıldığı ilk perspektif resimdir. Bu nedenle Masaccio Rönesans resminin öncüsü ve kurucusu sayılır. (9)



Resim 26: Masaccio, *Kutsal Teslis*

Merkez perspektif kurallarının yarattığı gerçekçi görüntü birçok Rönesans sanatçısı tarafından büyük bir heyecanla uygulanmış, sanatçılar resmettikleri sahneyi en etkili ve gerçekçi biçimde tasarlamak için geometrik yöntemlere, simetrik ve tezat yerleştirmelere ve deneysel sayılabilecek farklı açılardan kompozisyonlar kurgulamaya yönelmişlerdir. Krausse'ye göre:

Merkezi perspektif"le düzenlenen bu yeni resim mekanları zamanın ruhuna çok uygundu. İlginin giderek bu dünyaya kaydığı devirde, insanların kendilerini çevreleyen doğanın gerçekçi bir biçimde betimlenmesine olan talebini karşılıyor, Rönesans'ın dünyayı zihinsel çabayla kavrama idealini estetik platformda yerine getiriyordu. Sanatçı artık merkezi perspektif kanunlarının efendisi olarak "dünyanın düzenleyicisi" konumuna gelmişti. Gerçeklik entelektüel düzlemde kavranabiliyor ve matematiksel yasalar ışığında yeniden biçimlendiriliyordu. (9)

Sanatçılar, matematiksel yasaları ve perspektif tekniklerini çok çeşitli yöntemlerle uygulayarak Krausse'nin de ifade ettiği gibi resimdeki mekanları ve olayları ifade ediş biçimlerini istedikleri gibi düzenleyebiliyorlardı. Perspektif tekniklerinin özgün ve etkin biçimde uygulanmasına örnek olarak Da Vinci'nin *İplik Sarıcı Meryem* (Madonna of the Yarn Winder) ya da *Bir Nar ile Meryem* (Madonna with a Pomegranate) eserleri ya da Raphael'in *Çayırıktaki Meryem* (Madonna of the Meadow), *Sistine Meryemi* (Madonna of Sistine), *Meryem'in Evliliği* (The Marriage of the Virgin) ve *Atina Okulu* (School of Athens) gibi eserleri verilebilir. Da Vinci ve Raphael Rönesans resminde sade, matematiksel, dingin ve idealist bir sanat estetiği yaratmışlardır. Özellikle Meryem ve bebek İsa kompozisyonlarında, anne ve kucağındaki bebek figürünü geometrik olarak üçgen biçimi içine yerleşebilecek şekilde tasarlayarak ölçülü ve simetrik bir kompozisyon sağlamışlardır. Meryem'in başı üçgenin tepe köşesini, bir eliyle destek vererek kucağında tuttuğu bebek İsa ve boştaki diğer eli üçgenin iki alt köşesini oluşturmaktadır. Bazen bir ikinci bebek olarak Vaftizci Yahya da (John the Baptist) bu üçgen kompozisyonda yer alır. Bu geometrik kompozisyon biçimi, Orta çağ dini resimlerinde en önemli motif olan Meryem ve İsa bebek geleneğinin Rönesans'ta yenilenmiş halidir. Da Vinci ve Raphael, kutsal anne ve bebek arasındaki bağı ve bedensel bütünlüğü en estetik şekilde temsil edecek sanatsal forma ulaşmışlardır. Bunun yanı sıra, Raphael'in *Atina Okulu* ve *Meryem'in Evliliği* kompozisyonları ve Da Vinci'nin *Meryem'e Müjde*, *Son Akşam Yemeği* kompozisyonları perspektif kurallarının uygulanışı ve mekâna figürlerin yerleştirilmesi bakımından Klasizm gerçekçiliğinin en yetkin örneklerindendir.

Andrea Mantegna ise ünlü *Gelin Odası* (Camera Degli Sposi) ve *Ölü İsa'ya Ağıt* (Lamentation over Dead Christ) resimlerinde farklı ve radikal açılardan bakarak kurguladığı kompozisyonuyla ve deneysel biçimlerde kullandığı perspektifle dikkat çekmektedir. *Gelin Odası* ya da diğer adıyla *Resimli Oda*, Mantegna'nın Mantua'da Düklük Sarayı'nın odalarından birisi için yaptığı Gonzaga ailesinin bireyleri ve yaşam tarzına ilişkin sahnelerin yer aldığı duvar resimleridir. Göz-aldatmacası (Trompe l'oeil) tekniği ile izleyicinin gözünde imgeyi gerçek sanma hissi yaratan Mantegna, odanın tavanındaki kubbenin merkezine göz olarak adlandırılan yuvarlak bir pencere çizmiştir (Resim 27). Tam tepedeki bu göz-pencereye bakıldığında gerçekmiş gibi görünen bir gökyüzü resmi görülmektedir. Göğe açılan pencerenin çemberi etrafında ise kanatlı bebek şeklindeki melekler, uşaklar ve tavus kuşu gibi egzotik ve çeşitli figürler yer almaktadır. Kadın bir uşak, üstünde çiçek saksısı duran demir çubuğu eliyle oynatıp saksıyı aşağı düşürmek üzereymiş gibi resmedilmiştir. Meleklerin bazıları tam izleyicinin tepesinde, yukarı bakıldığında bedenleri alttan görülecek şekilde, alışılmamış bir açıdan, biraz da grotesk bir mizahla resmedilmiştir.



Resim 27: Andrea Mantegna, *Gelin Odası* (Tavan Penceresi detay)

Ölü İsa'ya Ağıt resminde ise Mantegna, İsa'nın ölü bedenini yatağa, ayakların taban kısmı izleyiciye bakacak şekilde, yakın planda, ön merkezde; başını ise uzak arka merkezde kalacak şekilde, düşey olarak yerleştirmiştir (Resim 28). Antik heykelsi anatomi estetiğinden farklı doğalcı bir üslupla resmedilen İsa'nın bedeni, resmin nerdeyse tamamını kaplamaktadır. Merkezi perspektif kurallarına göre öndeki ayakların büyük, arkada, kaçış çizgisinde kalan başın ufak olması gerekirken, büyüklük oranları tam tersi şekilde, Orta çağ resim geleneğinin önem perspektifine göre uygulanmıştır. İsa'nın bedeni o güne kadarki Hristiyan sanatında hiç görülmemiş kadar yakın planda ve radikal bir açıdan ele alınmıştır.

Mantegna'nın resimlerinde iki gerçekçi üslubun dönüşümlü ve birbirleriyle etkileşimli olarak yer aldığı görülebilir. *Aziz Sebastian*'da insan bedeni anatomik gerçeklik açısından antik heykelsi bir idealizmle ifade edilmiştir. Benzer şekilde, *Gelin Odası*'ndaki Gonzaga Düklük Sarayı freskleri ya da alegorik anlatım biçiminin kullanıldığı *İsa'nın Dirilişi* (Resurrection), mitolojik bir sahne olan *Mars ve Venüs* (Mars and Venus -Parnassus) gibi resimleri Rönesans klasizminin mesafeli, durağan ve steril estetiğini yansıtmaktadır. Öte yandan, *İsa'ya Ağıt* gibi yakın plandan resmetmeyi tercih ettiği bazı sahnelerde daha sıcak ya da doğal renklerin kullanıldığı, nabzın attığı, dramatik duygunun izleyiciye geçtiği, doğalcı bir gerçekçilik ön plana çıkmaktadır. *Akil Adamların Hayranlığı* (Adoration Of the Magi) resminde, Meryem ve kucağındaki bebek İsa'yı çevreleyen adam figürleri Meryem'in o kadar yakınındadır ki, bu alışılmadık yakınlıkta herkes nefesini tutmuş gibidir (Resim 30). Renklerin sıcak ve canlı tonları, ışığın dramatik ve ölçülü kullanımı tüm dikkatleri resmin merkezindeki bebek İsa üzerinde odaklayarak nabzın tutulduğu o anı, tam bir canlılıkla seyirciye aktarır. Akil adamları temsil eden erkek figürleri ise daha doğal ve dünyevi görünmektedir.



Resim 30: Andrea Mantegna, *Akil Adamların Hayranlığı*

Bu örneklerden yola çıkarak Rönesans sanatçısı için sanatsal ifadede gerçekçiliğin anlamı, kompozisyon tasarımı açısından, matematiksel ve fiziksel ölçülerde altın orana ulaşma idealinden öte, sanat eserinin ele aldığı kutsal ve gündelik içeriğin insanla olan ilişkisine yönelmek, doğal ve içgörüselsel bir deneyim alanı yaratmak olarak da görülmelidir. Orta çağda kuşaklar boyunca ideal ve aşkın olanın temsil edildiği resim kompozisyonlarında, 13. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş insanın durumuna ve içinde yaşanan zamanın somut gerçekliğine ilişkin unsurlar ortaya çıkmaya, alegorik anlatım biçiminin geleneksel düzeni

çözölmeye, detaylar kadar klasik konuların ele alınışı biçimleri de öznelleşmeye başlamıştır. Bu bakımdan, özellikle Cimabue'den itibaren, Lorenzetto, Giotto vs. gibi geç dönem Orta çağ resim ustalarının, bir karşıtlık ve otoriteye direniş biçimi olarak grotesk motifleri ve özgünleşmeye yönelik üslupları kullandığını, örneklemiştik. Resimde, alegorik anlatının groteskle olan diyalektiği Rönesans'ta da süregelmiştir. Örneğin sanatçılar, Hristiyan sanatını ve onun büyük anlatılarını grotesk ve pagan unsurlarla birleştirerek, tanrısal ve insana ilişkin olanı ortak bir dünyada bütünleştirmişlerdir. Tanrısal ve dünyevi alanlar arasında geçirgenlik sağlamışlardır.

Pagan motifler ya da konular hem antikiteden hem de Kuzey Avrupa'nın Hristiyanlık öncesi sanatından gelen ilhamlardı. Ancak Rönesans sanatçıları pagan unsurları ve konuları kendi üsluplarıyla sentezleyerek politik, psikolojik, mizahi ya da erotik anlamlarla yüklü, yaşadıkları zamanın ruhuna uygun, gerçekçi bir dil oluşturacak şekilde kullanmışlardır. Böylelikle sanat eserinin alegorik anlatım biçimi ve epik içeriğinin taşıdığı anlam, öznel ve güncel olan anlamlarla da kesişebilir hale gelmişti. Bu, resmin monoton ve monolojik olmaktan çıkıp dinamik ve diyalojik bir eser haline dönüşmesidir. Krausse, Rönesans sanatındaki bu tarz politik ve öznel anlatım biçimini "içerden bakma bilgisine sahip olanların sanatı" olarak ifade etmekte ve Pagan konulara olan ilgiyi resmin daha derin ikinci anlamıyla ilişkilendirmektedir:

Resmin bu derin anlamı, ancak ona bir fikrin cisim bulmuş hali gözüyle bakıldığında anlaşılır. Bu bakış ise belli bir eğitim düzeyini gerektirmekteydi. Pagan konuları dünyevi hükümdarların gözünde bu kadar cazip kılan da buydu. Bir resmin ya da heykelin arkasındaki mitolojik hikâye, birden güncel siyasete bir gönderme ya da erotik imalar içeren bir oyun haline gelebiliyordu. Bu "Insider Sanatı"na (içerden bakma bilgisine) sahip olanlar herkese ne kadar entelektüel ve görmüş geçirmiş olduklarını gösterme şansını yakalıyordu. Hümanist ve eğitilmiş kentsoylular kendilerini Kilise'nin iktidarından kurtarabilmek için artık bu yola başvuruylardı. (12)

Görüldüğü gibi, Kilise'nin otoriter düzeninden özgürleşen Rönesans insanı için merkezde kendisi ve yaşadığı bu dünyanın gerçeği yer almaktadır. Sanatta farklı anlatım üslupları ile insana ve yaşadığı güncel dünyaya yönelen bu gerçekçi bakışa en somut örnek Piero della Francesca'nın *İsa'nın Kırbaçlanması* (Flagellation of Christ) resmidir (Resim 31). Resmin sağ ön yarısında duran üç adam asıl odak noktasıdır. Adamlardan bir tanesi resmin 'donör'üdür (resmi sipariş eden). İsa ve kırbaçlanmasını anlatan geleneksel

sahneye ise geri planda, detay olarak yer verilmiştir. Yavaş yavaş seküler bir yapılanmaya doğru ilerleyen kültürde kutsal olanın egemenlik alanı daralmaya başlamıştır. Kutsal kişiler ve olaylar da artık insanın ait olduğu gerçek dünyanın matematiksel mekân ve perspektif kurallarına tabidir.



Resim 31: Piero della Francesca, *İsa'nın Kırbaçlanması*

Avrupa resim sanatında, portre ressamlığı geleneği de Rönesans döneminde ortaya çıkmıştır. Resmin öznesi olarak kutsal figürlerin yerini gerçek kişiler almaya başlamıştır. Portre sanatı hem sanatçılar hem de resim sanatına ilgi ve hayranlık duyan soylular açısından önemliydi. Soyluların kendi portrelerini yaptırmaya meraklı olmaları doğaldı çünkü böylelikle soylu kişiliklerini ebedileştiriyorlardı. Sanatçılar açısından ise portre resmi insanı merkeze oturtan gerçekçilik anlayışına uygun bir deneyim alanıydı çünkü burada *ifade* ön plana çıkıyordu. Portrelerde sadece soylular değil, sanatın yeni öznesi olan 'insan' unsuru tanrısal ve dünyevi yönleriyle ifade edilmiştir. Alman Rönesans'ının ünlü sanatçısı Albrecht Dürer kişilere ve mekanlara dair iç görü ile yakaladığı, psikolojik gerçekçiliği ile dikkat çekmektedir. Örneğin, kendi annesinin yaşamışlığın derin çizgileriyle dolu yüz ifadesi, bir göğsü açıkta ve elinde bozuk para kesesi tutan dilenci kadın portresi, ya da ölümcül ve ağır bir ruh durumunu tasvir eden, kompleks sembolizmle ördüğü ünlü *Melankoli'si*, içinde yaşadığı dünyaya ilişkin doğalcı bir gerçekçiliği ifade etmektedir. Bunun yanı sıra hayvan ve bitki tasvirlerindeki bilimsel gerçekçiliği ile de dikkat çekmektedir.

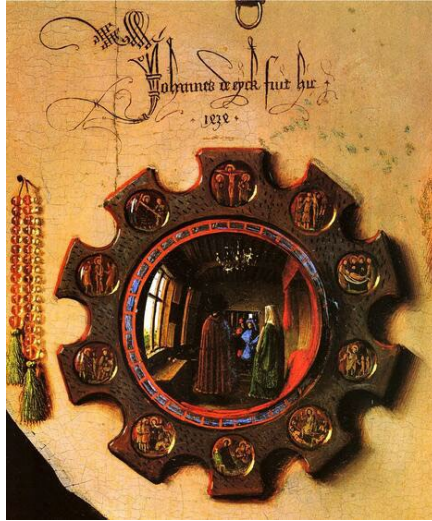
Flaman sanatında ise, Jan van Eyck, John Provoost ve Joachim Patinir gibi sanatçıların resimlerinde, insan figürlerinin, antikiteden gelen estetik anlayış ve anatomik kusursuzluğun ifadesi olan heykelsi bedenler ve yüzler yerine, daha geleneksel ve yerel tipler olarak betimlendiği görülmektedir. Örneğin, van Eyck'ın *Arnolfini'nin Evlenmesi* (Arnolfini's Wedding) adlı ünlü eserinde,

damat Arnolfini ve gelin figürleri Orta çağ Kuzey Avrupalı insanın temsilidir (Resim 32). Giysiler ve tören anının resmedildiği iç mekân, gündelik gerçekliğe uygunluğu ve Orta çağ resim geleneğine özgü sembolizmi ile dikkat çekmektedir. Odadaki eşyalar çok ince ve minyatür boyuttaki detaylarla bezenmiştir. İzleyicinin bakışının tam karşısına denk gelen duvarda, çerçevesi süslü dışbükey bir ayna yer almaktadır. Yakından bakıldığında, çerçevedeki on adet gözün içine resmedilmiş, İsa'nın çilesini anlatan minyatür sahneler yer almaktadır. Aynaya düşen yansımadan, odada Arnolfini ve karısı dışında iki kişinin daha olduğu görülmektedir. O ana, yani düğüne şahit olan bu kişilerden birisi, muhtemelen Jan van Eyck'ın kendisidir. Aynanın üzerinde, duvarda yer alan 'Johannes van Eyck buradaydı' yazısı ise, ressamın Rönesans ile kolektif resim üretim biçiminden bağımsızlaşması ve özerkleşmesini ifade eden sanatçı imzası gibidir (Resim 33).

Jan van Eyck, çok çeşitli biçimlerde üretmiş Rönesans sanatçılarından bir tanesidir. Üç parçalı Dresden tablosunda (Triptych of Mary and Child St. Michael and the Catherine) ya da *Bakire ve Şansölye Rolin* (The Virgin of Chancellor Rolin) sahnesinde, alegorik anlatım biçimini, özellikle mekanları, mimari açıdan kusursuz ve görkemli bir şekilde tasarlayarak etkin hale getirmiştir. Buradaki üslup İtalyan klazizminin matematiksel ölçü ve oranlar açısından kusursuzluğu arayan üslubuna benzemektedir.



Resim 32: Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*



Resim 33: Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi* (Detay)

Bakire ve Şansölye Rolin'de, arka plandaki doğa manzarası mitolojik ve cennetsi bir coğrafyadır. Her iki resimde de zamanın durduğu bir sonsuzluk hissi vardır. Bunun yanı sıra *Baudouin de Lannoy*, *Kırmızı Türlanlı Adam* (Portrait of a Man in a Turban) gibi portrelerinde ya da *Tahta Çıkartılmış Emziren Meryem* (Suckling Madonna Enthroned) sahnesinde daha doğal bir gerçekçi üslup ön plana çıkmaktadır. Orta çağ Hristiyan sanatında alışılmadık bir tasvir biçimi olarak, emziren Meryem'in bir göğsü görünmektedir. Çift kanattan oluşan *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi* ve *Kıyamet Günü* (Crucifixion, Last Judgement Diptych) panel resminde, sol kanatta çarmıh etrafında toplanmış halk Orta çağ Avrupalısını temsil eden tiplerden oluşmuştur. Genç, yaşlı, kadın, erkek bir sürü insan figürü farklı ruh hallerini yansıtacak şekilde gerçekçi, gündelik ve zaman zaman grotesk bir çirkinlikle betimlenmiştir. Sağ kanattaki kıyamet sahnesinde, üstte İsa'nın ve kutsal figürlerin yer aldığı yargı alanı, Orta çağ resim geleneğinden gelen sıra düzensel kompozisyonu ve önem perspektifi kullanımı ile dikkat çekmektedir. Bu kutsal alan, kollarını ve bacaklarını örümcek gibi açmış dev bir iskelet bedeni ile alttaki cehennem alanından ayrılmaktadır. Van Eyck'in hem üslup hem de kompozisyon açısından geç dönem Orta çağ sanatçısı Giotto'nun *Kıyamet Günü*'nden esinlendiği açıkça görülmektedir. Cehennem sahnesinde, çıplak günahkâr insan bedenleri ve acayip bir takım hayvan figürleri birbiri içine geçmiş, en az Giotto'nun grotesk cehennemi kadar dehşet vericidir (Resim 34).



Resim 34: Jan van Eyck, *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi ve Kıyamet Günü*

Orta çağ geleneğinin alegorik anlatım biçiminden esinlenilmiş kompozisyon biçimleri John Provoost'un eserlerinde de görülmektedir. Altın yaldız renk Meryem'in içinden doğduğu kutsal ışık olarak uygulanmış ve bunun etrafı daha koyu kehribar rengi bir tonlama ile işlenerek resmin arkaplan doğa manzarası üzerine açılan kutsal bir iç alan oluşturulmuştur. Meryem ve diğer figürlerin simetrik yerleşimi sembolik ve hiyerarşik anlamlara işaret edecek şekildedir. Fantastik konusuna rağmen, bu resimdeki arka plan (yani doğa manzarası) kuzeybatı Avrupa coğrafyasıdır ve insan figürleri de Orta çağ Avrupalısına benzeyen tiplerdir. Joachim Patinir'in resimlerinde de benzer şekilde, Belçika'nın Wallonia bölgesinin doğasından esinlenilmiş doğa manzaraları ve bu coğrafyanın insanını temsil eden tipler görülmektedir. Ancak Patinir'de doğa ön planda, resmin dini ve geleneksel konusu ise geniş ve detaylı işlenmiş bir doğa manzarasının büyüklüğü içinde, detaya indirgenmiş biçimde yer almaktadır. Artık ressam için, resmin amacı ve anlamı öncelikle doğa manzarasının betimlenmesidir.

3.5 Tanrısal Yönünü Keşfeden Sanatçı ve Özgürleşen Benlik Bilinci

Rönesans sanatçıları, sanatta insanı merkeze alarak, insanın içinde yaşadığı dünyayı, Tanrı'yı ve doğayı yeniden keşfetmiş ve yeni biçimlerde ifade etmiştir. Orta çağda insanın anlamı Kalvinci (Calvinist) öğretinin etkisi altındaydı ve kutsal inanç insanı Tanrı'ya itaat ve hizmet etme üzerinden tanımlıyordu. İnsan sonuçta düşkünlüğe mahkûm bir varlıktı. Buna karşılık Rönesans'ta insan kendine özgü, gerçekçi bir ilgi ile dünyaya bakmaya başlamıştı. İnsanın kendisine ve yaşadığı dünyaya olan bu yeni ilgisi, Rönesans sanatının özünü tanımlayan hümanizma ve gerçekçiliğin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu gerçekçilik, sanata yeni bir yön ve anlam vermiş, sanatçılar tarafından çeşitli biçimlerde deneyimlenmiştir. Mekanı ve insanı tüm gerçekliğiyle algılamak ve fiziksel doğaya uygun bir biçimde resmetmek giderek daha özel ve anlamlı bir yaratım olarak değer kazanmaya başlamıştır. Sanat tarihçisi Krausse Rönesans ile birlikte sanatın ve sanatçının değişen anlamlarını ve sanatın özerklik (autonomy) talebini şöyle açıklamaktadır:

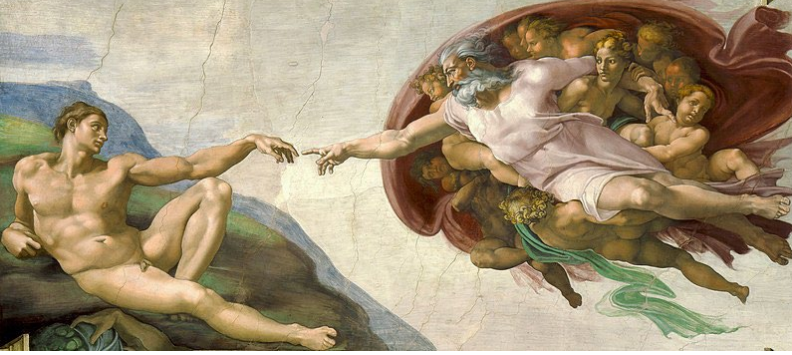
Rönesans'a kadar sadece zanaat sayılan ressamlık artık mekanik sanatlardan biri (ars mechanica) olarak değil, bağımsız, serbest bir sanat dalı (ars liberalis-liberal sanatlar) olarak tanınmak istiyordu. (Krausse 11)

Böylelikle, Rönesans sanatçısı, öznel yaratma yeteneğini, insanın sahip olduğu Tanrısal gücün (yaratım) bir işareti olarak anlamlandırmış, yetilerinin farkına varan ve kullanan insanın yücelebileceğini deneyimlemiştir. Krausse'ye göre:

Sanatçılar artık mevcut yöntemlere başvurmakla kalmıyor, kendileri de yeni buluşlarla gelişmeye katkıda bulunuyorlardı. Gerçekten de sanatçılar bilginlerin bile ötesine geçmişlerdi; doğayı kendi gözlemlerine dayanarak inceliyorlar, bilgilerini kütüphane raflarında tozlanan ve yalnız Kilise'nin izin verdiği konuları işleyen yüz yıllık kitaplardan edinmiyorlardı. (11)

Rönesans'ın hümanist geleneği, yeni bir benlik bilincinin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Krausse'nin de ifade ettiği gibi, Kilise'nin otoritesinden bağımsızlaşan ve yaşadığı dünyaya ve doğaya nesnel bir ilgi ile bakmaya başlayan sanatçı-bireyin, kendi değerinin farkına varmaya ve böylelikle insan olmanın anlamını ve dolayısıyla Tanrı ile olan ilişkisini yeniden gözden geçirmeye yöneldiği söylenebilir. Ünlü sanatçı Michelangelo'nun Vatikan'da Sistine Şapeli için yaptığı fresklerden birisi olan, Adem ve Tanrı

figürlerinin parmaklarının birbirine neredeyse değecek kadar yakın olduğu, *Adem'in Yaratılışı* (The Creation of Adam) sahnesi, Tanrı ile insan arasındaki mesafenin Rönesans'ta azalışına, insanın Tanrı'nın seviyesine yaklaşan anlamına uygun sembolik bir örnek olarak düşünülebilir (Resim 35).



Resim 35: Michelangelo, *Adem'in Yaratılışı*

Sonuç olarak, tüm bu örneklerdeki çeşitlilikten yola çıkarak, Rönesans olarak adlandırılan 15. ve 16. yüzyıllardaki bu canlanmanın, insan ve insanın kendisini bu dünyada konuşturması açısından yol açtığı değişimler ve ulaştığı bilinç anlamında ileriye yönelik olarak değerlendirilmesi de önemlidir. Hristiyanlık ve vahiy geleneği, Batı kültürünün ve bu kültürün ürünü olarak da Batılı bireyin, çok uzun bir zaman boyunca Tanrı bilinci üzerinden hareketle şekillenmesine yol açmıştı. Kilisenin ve ruhban sınıfının bu bilinç üzerinden politik olarak kurguladığı/ürettiği iktidar ve otorite, insanı baskı altında tutmuş, yaratıcı ve akılcı yönlerini ortaya koymasına olanak sağlayacak eğilimlerin de karşısında yer almıştır. İnsan kendisini “Büyük Varoluş Zinciri” (Great Chain of Being) denilen, sıkı ve hiyerarşik bir yapı içerisinde, Tanrı'nın yarattığı mahluklardan bir tanesi olarak kendisine belirlenen yerde görmüş ve varoluşunu bunun ötesine taşımaya yönelik gayretlerden uzak kalmıştır. Orta çağ Hristiyan düşüncesini ve hayatını şekillendiren bu zincirde sıradan insan, en üstte olan Tanrı'nın kat kat altında, hayvanların bir basamak üstünde yer almaktadır. İşte bu yüzden insanın dünyadaki amacı ve edimleri, kendisini gerçekleştirmekten ziyade, kendi iradesi ve belirlenimleri dışında, Tanrı'nın peygamberler aracılığı ile ilettiği vahiyler üzerinden anlamlandırılan dolaylı ve kısıtlı bir yönelim olarak kavramlaştırılmıştır.

Rönesans ile birlikte bunun değişmeye başladığı, sanat alanındaki ifade biçimlerinde kendisini belirgin bir biçimde göstermektedir. İnsanın ve insan onurunun yücelişi olarak ifade edilebilecek bu değişimi, Batı kültürü ve düşünce tarihi açısından, modern dönemin başlangıcı olarak görmek ve bununla ortaya

çıkan ve sonraki dönemlere yön verecek olan bireyin ve bireyciliğin tarihi olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu bağlamda, insanın Tanrı ile, içinde yaşadığı toplum ve doğa ile, sahip olduğu yetileri ile, kısacası var oluşu ile ilişkisi yeni biçimlerde ve bunların yol açtığı yeni sorunlarla birlikte 20. yüzyıla kadar çeşitli dönemeçlerden geçmiştir. Rönesans ile kendi öz değerine yönelik bir farkındalık içine giren insan, içindeki Tanrısal potansiyelin gerçekleştirme gücü ile kendi özgür iradesini etken ve dönüştürücü bir itki olarak öne sürmüştür. Bunun Batı insanının ve toplumunun üzerindeki etkileri olumlu ve özgürleştirici olmakla birlikte, yeni çelişkileri ve çıkmazları getirdiği de yadsınamaz bir gerçektir.

Buna ilişkin bir izlenim ve örnek olarak, Bülent R. Bozkurt'un Shakespeare karakterleri ile ilgili değerlendirmesinin altını çizmekte fayda vardır. Bozkurt, "Shakespeare'de Rönesans İnsanı" adlı makalesinde İngiltere'deki Rönesans dönemini ele alır ve en azından devlet yöneticileri, soylular, sanatçılar, din ve bilim adamları gibi yüksek sınıfa ait belli bir kitlenin "sınırsız beklentilerle dolu" kişiler olduğunu dile getirir. Özellikle, "insanın potansiyeli ve bu potansiyelin gerçeğe dönüşebilme sınırları ile ilgili girişimler ve çabalar" bu dönemin sanat ve bilim insanının ereği olarak açıklanır. "İnsan ne ölçüde Tanrısal mıdır?" sorusu ise Shakespeare'in kişileri bağlamında değerlendirilir (Bozkurt 52). Ancak Bozkurt'a göre, örneğin Macbeth, Kral Lear, III. Richard gibi Shakespeare karakterleri "Tanrıya daha bir korkusuzca meydan okumayı denemiş, Tanrısalılıkta anlam bulamayabileceği olasılığı belirince huzursuzlaşmış ve 'sıkılır' olmuştur" (51). Burada anılan Shakespeare karakterlerinde, Batı düşünce ve kültür tarihi içinde, özellikle 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan, Tanrısız bir dünyada kendi özgür iradesi ile baş başa kalan insanın durumuna ilişkin, varoluşçuluğun kavradığı buhranların ilk izlerini görülebiliriz.

4. BÖLÜM

AYDINLANMA VE BATI KÜLTÜRÜNDE YOL AÇTIĞI ÖZ ELEŞTİRİ

4.1 Aydınlanma Düşüncesini Hazırlayan Tarihsel Süreç

18. yüzyıldaki Aydınlanma hareketi, Batı tarihinde, Rönesans'la başlayan ve moderniteye doğru yol alan süreçte, akılcılığın doruğa çıktığı bir aşama olarak, epistemolojik açıdan en önemli dönemlerden birisidir. Bu dönemde, akıl ve akılcılık, cehalete, dini hurafelere, despotluğa ve 'eski rejim'e karşı en etkin ve evrensel mücadele biçimi olarak yücelmiştir. Tarihsel olarak, 18. yüzyılın akılcı geleneğini hazırlayan etkenlerin izini 15. yüzyıla kadar sürmek mümkündür. 15. yüzyıla başlayan, 17. yüzyılda yoğunlaşan değişimler, Batı kültürünü Aydınlanma çağına hazırlayan altyapıyı oluşturmuştur.

Orta çağın son dönemlerinde Avrupa, Hristiyanlık ve bunun yol açtığı politik, ekonomik, sosyal ve kültürel yaptırımlarla ve baskılarla uğraştığı için, özellikle Protestan devrimi ile mutlak gücünü yitiren Kilise'nin iktidarından yavaş yavaş sıyrılmaya başlamıştır. Din politikaları yüzünden meydana gelen Otuz Yıl Savaşları ya da Aziz Barholemew Katliamı gibi kanlı olaylar, Avrupa insanının büyük acılar ve zorluklar yaşamasına neden olmuştu. 18. yüzyıla doğru yol aldıkça, Orta çağ boyunca egemen olan inanç kültürü ve kurumlarının egemenliği artık etkisini yitirmekteydi. Tarihsel olarak bakıldığında, 15. yüzyıla birlikte, öncelikle İtalya'da sonra Avrupa'nın diğer merkezlerinde eski politik ve idari sistemler ve bunların temelini oluşturan anlayışların değişmeye başladığı görülmektedir. Örneğin, Orta çağ Avrupa'sında yönetme hakkı, 'kralların kutsal hakkı' olarak kabul edilirdi. Kilisenin politik ve ruhani gücünü yitirmesi ile bu anlayışın da geçerliliğini yitirmeye başladığı görülmektedir. Gerçekçi ve modern anlamda iktidar, devlet ve siyaset anlayışının ilk örneği olarak, Niccolo Machievelli'nin *Prens* adlı eseri kabul edilmektedir. Machievelli'nin *Prens*'de görüşler ve tavsiyeler olarak sunduğu, idealist olmaktan çok realist olarak ifade edilebilecek bu yeni devlet ve siyaset anlayışı, Thomas Hobbes'un *Leviathan*

eserinde kuramsallaştırdığı “Mutlak Monarşi” tasarımı ile devam etmiştir. Orta çağ krallarının kilise aracılığı ile elde ettikleri, kutsal kabul edilen yönetme hakkı Hobbes’un *Leviathan*’ında toplumsal sözleşme kuramı (social contract) üzerinden yeniden tanımlanmıştır. Hobbes’un bu yeni “Mutlak Monarşi” tasarımı, yönetici otoritenin (bu bir kişi ya da kişiler olarak ifade edilmektedir) yönetme hakkı Tanrıdan değil yönetilen bireylerin kendi rızaları ile yönetici otoriteye devrettikleri haklarından gelmektedir.

Machieveli ve Hobbes’ın modern siyaset bilimlerinin temeli olan kuramları, laik yönetim anlayışına geçişin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Ancak yine de her iki siyaset bilimcisi için, gücün tek bir elde yani mutlak bir merkezde toplandığı ve yönetilenlerin yönetici karşısında henüz modern anlamdaki haklara sahip olmadığı, tam yetkili ve monarşik bir devlet anlayışı söz konusudur. Modern politikaya ve hukuk devleti anlayışına geçişte, yöneten ve yönetilenler, yani devlet ve birey (vatandaşlar) arasındaki hukuku daha karşılıklı ve eşit olarak ele alan ilk örnek ise John Locke’ın *Yönetim Üzerine İkinci İncelemesi*’dir (Second Treatise of Government). Modern ‘liberalizm’in temel örneği olan Locke’ın siyaset felsefesinde devlet kavramı, öncelikle bireyler, temel hakları ve bunların korunması bağlamından yola çıkarak tanımlanmaktadır. Bu görüşte merkezi otoritenin yetkileri vatandaşların hakları ve özgürlükleri bağlamında tanımlanmış ve sınırlandırılmıştır. Otoritenin keyfi kullanılmasını önlemek için ve insan hak ve özgürlüklerinin teminatı açısından Locke’ın sisteminde bir parlamento ya da temsilciler meclisi de yer almaktadır. Yönetimin mutlak bir elde toplanmayıp bu şekilde iki birime ayrılması Locke’ın liberal ve demokratik anlayışında ileri sürdüğü temel bir unsurdur. Bu ayırım Montesquieu ile yasama, yürütme ve yargı olarak tasarlanarak, güç üç eşit birime ayrılmış, her bir birim devletin ve devleti idare edenlerin gücü haksız kullanımını engellemek, dengeli ve adil bir yönetim sistemi oluşturmak üzere birbirini denetleyecek şekilde yetkilendirilmiştir. Orta çağın geleneksel politik ve idari yapısı 15. yüzyıldan itibaren zaten çözülmeye başlamıştı ama 16. ve özellikle 17. yüzyıla gelindiğinde artık güncel dünyanın gerçeklerine ve gerekliliklerine ayak uydurmak kaçınılmaz hale gelmişti.

Batı düşünce tarihini, toplumsal yapının ekonomik ve idari olarak değişmesinin yanı sıra, Hristiyan inanç kültüründen 18. yüzyıl Aydınlanmasına taşıyan bir diğer önemli değişim de bilimsel alandaki keşiflerden kaynaklanmaktadır. Bu keşifler, insanı ve yaşadığı dünyayı anlamlandırmasında paradigma değişikliklerine yol açacak türdendir. 16. ve on 17. yüzyılın Kopernik ile başlayan ve Newton ile tamamlanan bilimsel gelişmeleri, Avrupa Kültürü’nün evren anlayışını ve dolayısıyla dünya görüşünü tamamen değiştirmesine yol

açmıştır. Orta çağ boyunca süregelen ve kutsal kitabın öğretileriyle uygunluk gösteren dünya merkezli evren görüşü, Kopernik tarafından öne sürülen güneş merkezli evren görüşü tarafından sarsılmıştır. İlk başta sadece Kilise tarafından değil, dönemin bilimsel çevrelerince de reddedilen bu yeni görüş, daha sonra Galileo'nun bir teleskop yapıp gökyüzünü ve yakın gökssel cisimleri incelemesiyle kesin olarak kanıtlanmıştır. Teleskopla ayın yüzeyini inceleyen ve kraterleri gören Galileo, gökssel cisimlerin Orta çağ boyunca astronomların inandığı gibi kusursuz ve pürüzsüz küreler olmadığını, dünyanın yüzeyine benzer tepeler çukurlar vs.den oluştuğunu bilimsel olarak kanıtlamıştır.

Batlamyus'un ve Aristoteles'in astronomik görüşleri üzerinden yola çıkarak, bunları yüzyıllar boyunca kutsal kitaptaki öğretilerle örtüşecek şekilde yorumlayarak, yarı metafiziksel bir evren tasarımı sürdürme gelmiş Orta çağ bilim çevreleri, bu somut kanıtlar karşısında bile güneş merkezli evren anlayışını uzun süre reddetmiştir. Kopernik ile bilimsel bir hipotez olarak ortaya koyulan ve Galileo ile somut olarak kanıtlanan, dünyanın sabit bir merkez olmadığı ve diğer gezegenlerle birlikte güneş etrafında dönüyor oluşu gerçeği çeşitli şekillerde sorgulanarak dışlanmaya çalışılmıştır. Eğer dünya Kopernik'in iddia ettiği hızla dönüyorsa üzerindeki neden düşmediği, uzayda dünya ve diğer gezegenlerin boşlukta ve birbirlerine çarpmadan nasıl durabildiği ya da gezegenlerin bazılarının zaman zaman neden geri hareket ettiği gibi sorular, Kopernik ve Galileo'nun da tam olarak cevaplayamadığı sorular olarak kalmıştır. Çünkü öncelikle yerçekimi kuvveti, ya da gezegenler arası -kitlelerine bağlı- itme ve çekme gücü ve güneş etrafında birbirlerinden farklı hızlarla döndüğü henüz tam teşhis edilmemişti ve onlar da Batlamyus ve Aristoteles astronomisi gibi gezegenlerin hareket ettiği yörüngelerin elips değil dairesel olduğunu düşünmekteydiler. Daha sonra, Johannes Kepler, gezegensel hareket kanunlarını ortaya atmış ve gezegenlerin yörüngelerinin elips şeklinde olduğunu yaptığı bilimsel hesaplarla kanıtlamıştır. Tüm bu altyapı üzerine, Isaac Newton, yerçekimi yasası ile yeni evren düzenine ilişkin kalan son boşlukları da doldurmuştur.

Kopernik'le başlayan ve Newton'la tamamlanan bu süreçte Avrupa kültürünün güneş merkezli evren görüşünü kabul etmesi yavaş yavaş olmuştur. Ancak Newton ile bütün taşlar yerine oturmuştur. Isaac Newton'ın evren görüşü ve yerçekimi teşhisi Avrupa kültürü açısından sadece bilimsel olarak değil, kültürel ve ruhani anlamda da önemlidir. Astronomi bilimi, somut kanıtlarla sunduğu kusursuz ve matematiksel düzen içinde işleyen evren tasarımı sayesinde, astrolojiyle bağlantılı mistiklik içeren bir uğraş ve ilgi alanı olmaktan kurtulup, bilimsel bir alan olarak önem kazanmıştır. Ayrıca bu güneş merkezli

evren tasarımında ‘saat gibi işleyen’ kusursuz bir düzenin yaratıcısı olarak Tanrı da yer almaktaydı. Batı kültürünün kendi tarihsel bağlamında adeta yüce bir rahip gibi de takdir edilen Newton hem bilimsel hem de ruhani çevreleri uzlaştırmıştır. Jan D. Kucherezewski, *Hayata Dair Önergeler: Edebiyatla Bilimi Yeniden Birleştirmek* (Propositions About Life: Reengaging Literature and Science) adlı çalışmasında, Newton’ın, Batı kültürü içindeki anlamını şu şekilde ifade etmektedir:

Newton, bir anda, bilim adamının imajını, yasak bilgilerin içinde acemice çabalayan birisinden, Tanrı’nın kanunlarını ortaya koyan bilge adama dönüştürdüğü için, Newton fiziği zamanın sanatçı çevresi tarafından da oldukça takdir edilmiş, şairler onu “büyücüden ziyade bir doğa rahibi” olarak yüceltmişlerdir. (...) Çağdaşları açısından, Newton kanunları, mükemmel tasarlanmış, saat gibi işleyen bir evrenin belirtisiydi ve nihayetinde yüce bir saatçinin varlığını ima etmekteydi. Yeni keşfedilmiş mekanik evren düzeninin fiziksel kanunları insan aklınca kavranabilecek nitelikte olduğu için, Newton fiziği insanlığı ve doğayı yakınlaştırmıştır. Bunun yanında, yeni fiziğin matematiksel kesinliği ve açıklığı, eski, karanlık ve düzensiz doğa imgesini de değiştirmiştir. (Kucherezewski 45)

Böylelikle, 17. yüzyıl, bilimin ve bilimsel yöntemlerin teoloji karşısında yükselişe geçtiği bir süreç olarak, Aydınlanmayı ortaya çıkartacak altyapıyı oluşturmuştu. Kucherezewski’ye göre, Newton’un 1687’de yayınlanan *Doğa Felsefesi’nin Matematiksel İlkeleri* de doğa felsefesinin önemini kaçınılmaz olarak kabul edilmesine ve bilimin 18. yüzyıl boyunca, Avrupa’da ve Amerika’da, okumuş ve gündelik kesimin kültürü içinde benzeri görülmemiş saygınlığa kavuşacağı bir çağın başlangıcına işaret etmekteydi (45).

4.2 Aydınlanma Düşüncesinin Ana İlkeleri: Akılla Kavranan Mekanik Evren ve Eğitimin Sağlayacağı Özgürleştirici Güç

Aydınlanma filozoflarının birçoğu, insanı ve toplumu ileriye taşıyacak akılcı felsefelerini tasarlarlarken, kendilerinden bir dönem önceki bilim adamlarının fiziksel dünyayı açıklamak için kullandıkları yöntemleri, toplumsal dünyaya da transfer etmenin yollarını aramışlardır. Toplumu ve toplumsal yapıyı, özellikle Newton fiziğinin ortaya koyduğu, akılla kavranabilen, mekanik evren ve doğa tasarımıyla ilham alarak bir mekanizma gibi incelemişlerdir. Doğaya ilgiyle

yönelen bu nesnel bakış, doğayı akıl aracılığı ile kavranabilen, gerçeklere ilişkin bilimsel cevapların bulunabileceği, kusursuz bir sistem olarak yüceltmekteydi. Örneğin, Aydınlanma çağının önemli temsilcilerinden, Fransız yazar ve filozof Denise Diderot iyi olan her şeyin doğanın bağrında olduğunu, doğanın tüm doğruların verimli kaynağı olduğunu coşkuyla ifade etmiştir. Benzer şekilde, Amerikalı felsefeci, siyasetçi, bilim adamı Benjamin Franklin de doğada/doğal dünyada her şeyin ne kadar kesin ve düzenli olduğunu hayranlıkla dile getirmiştir (Perry 123).

Mekanik evren ve doğa kanunları anlayışından hareketle, Aydınlanma felsefesi toplum ve ahlak bağlamında da evrensel kanunlar ve akılcı bir düzen oluşturulabileceği anlayışına varmıştı. Diderot bu anlayışı şu şekilde dile getirmektedir:

Nasıl da akılcıca her parça bütünlükle bir arada... Tüm göksel cisimler, yıldızlar ve gezegenler, üstün bir bilgelikle ayarlanmış! Ve bizler Ahlak alanındaki düzenin de Doğa Sisteminden daha özensiz olacağını düşünebilir miyiz? (Perry 123)

Filozoflara göre toplumsal düzendeki aksaklıklar ve eşitsizlikler yanlış yapılanmalardan, insanın ahlaksal ve sosyal uyumsuzlukları ise cehaletten kaynaklanmaktaydı ve akıl aracılığı ile tüm bu sorunlar çözülebilirdi. Baron d'Holbach'a göre:

Cehalet ve kölelik insanı kötü ve mutsuz kılmıştır. Bilgi, akıl ve özgürlük onları düzeltmeye ve onları daha mutlu yapmaya yetebilir... İnsanlar sadece cahil oldukları için mutsuzlar; her şey onları aydınlanmadan alıkoyacak şekilde düzenlenmiş olduğu için cahiller ve akıl yürütme yetileri yeterince gelişmemiş olduğu için kötüler. (Perry 125)

Filozoflar eğitimin önemine inanıyorlardı. Eğitimi, insana akıl yetisini etkin bir şekilde kullanmayı öğretecek, Orta çağ kültürünün getirdiği hurafelerden ve batıl inançlardan kurtulmayı sağlayacak, cehaletle savaşacak en etkin silah olarak görüyorlardı. Eğitimle, toplumun ve insan hayatının 'saat gibi' şaşmaz bir biçimde işleyeceğini ve ilerleyeceğini düşünmekteydiler. Çoğu filozofa göre var olan toplumsal yapı hasta bir beden gibiydi ve bilimsel ve akılcı yöntemlerle hastalığın nedenleri teşhis edilebilir ve iyileştirilebilirdi. Diderot, insanlara yapılabilecek en büyük hizmetin onlara akıl yetisini kullanmayı, sadece doğrulanmış ve ispatlanmış olan gerçekleri kabul etmeyi öğretmek olduğuna inanmaktaydı (Perry 121). İnsanın sahip olduğu akıl yetisini en verimli şekilde kullanabilmesi için eğitimin, öğretimin, bilgiye ulaşmanın ve bilimsel yöntemlerin gücüne inanıyorlardı. Tıpkı d'Holbach gibi Claude-Adrien Helvétius da eğitimin

insanı ve toplumu mutsuz kılan tüm sorunları ortadan kaldıracak yegâne araç olduğunu savunmaktadır:

Eğer insanın sadece eğitiminin bir ürünü olduğunu kanıtlayabilirsem, şüphesiz tüm uluslara büyük bir doğruyu göstermiş olacağım. O zaman gelişimin ve mutluluğun anahtarını kendi ellerinde tutmakta olduklarını anlayacaklar ki mutluluk ve güç aslında sadece eğitim bilimini mükemmelleştirme meselesinden ibarettir. (Perry 148)

Aydınlanma düşüncesini hazırlayan tarihsel süreci ve Aydınlanma düşüncesinin ana ilkelerini ifade etmeye çalıştık. Şimdi, Aydınlanma düşüncesinin, ideolojik olarak, kurguladığı rasyonalite aracılığı ile dünyayı ve insan yaşamını nasıl anlamlandırdığını, bu anlamlandırma üzerinden nasıl bir tarihsel ilerleyiş tasarladığını eleştirel yaklaşımlarla ele alıp değerlendirelim. Bu eleştiriler, Aydınlanma felsefesine, güncel Batı düşünce tarihi içinden getirilen eleştirilerdir. Güncel bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Aydınlanma felsefesinin öngördüğü ve fazlasıyla güvendiği akılcı idealin başarısız olması, Aydınlanmanın öz-bilinçten yani kendi tarihselliğinin farkındalığından yoksun olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak Aydınlanma idealinin gerçekleşmemesi, güncel Batı düşüncesi ve kültüründe özeleştiriye yol açan, bu kültürü kendi gerçekliği ile zorunlu bir yüzleşmeye yöneltten sürecin başlamasına da neden olmuştur. Örneğin Frankfurt Okulu düşünürlerinden Jürgen Habermas modern felsefe, akıl ve Aydınlanmaya ilişkin çalışması *Modernite'nin Felsefi Söylemi*'nde "Mit ve Aydınlanmanın İç İç Geçmişliği" başlıklı bölümde Max Horkheimer ve Theodor Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı ünlü çalışmasını değerlendirmektedir. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanmanın öz-yıkım (self-destruction) sürecini kavramsallaştırdıklarını ve bunun sonucunda Aydınlanmanın özgürleştirici gücüne umut bağlamanın artık mümkün olmadığı sonucuna vardıklarını ifade etmektedir (Habermas 106). Habermas'ın ele aldığı Aydınlanma ve mit arasındaki kaçınılmaz ilişkiye/bağdaşıklığa değinmeden önce Aydınlanmanın özgürleştirici gücü sorununu açıklayalım. Aydınlanmanın bir öz-yıkım süreci olarak anlaşılabilmesi için de öncelikle onun söz konusu özgürleştirici gücünü ele almakta fayda vardır. Böylelikle Aydınlanma hareketinin kavramsal anlamları kadar, Aydınlanma filozoflarınca ön görülemeyen, edimselliğe ilişkin sorunlar da anlaşılabilir.

Habermas'ın altını çizdiği "Aydınlanmanın özgürleştirici gücü," Aydınlanma filozoflarının eğitim ve bilime olan inançları ile dile gelen, tarihsel ilerleyiş içinde Batı uygarlığının öncülüğünde varılacak olduğu farz edilen bireysel ve toplumsal boyutta bir bilinç aşamasıdır. Bir başka deyişle, filozoflar

akıl sayesinde süreklilik kazanacak bir ilerlemeye, doğru şekilde işleyen toplumsal ve ahlaksal düzenler kurulabileceğine ve bunun getireceği mutlak özgürleşmeye inanıyorlardı. Bu bakımdan Aydınlanma hareketi kendini bireysel ve toplumsal boyutta özgürleşmeyle sonuçlanacak olan büyük bir proje gibi de ileri sürmektedir. Şimdi, Aydınlanmanın bu özgürleştirici gücünü nasıl dile getirdiğine örnek olarak Denise Diderot'nun öncüsü olduğu *Ansiklopedi* hareketini ve Marquis de Condorcet'in *İnsan Zihninin İlerleyişinin Tarihsel Bir Resmi Çizmek* (Sketch for a Historical Picture of the Progress of the Human Mind, 1795) adlı çalışmasını ele alalım.

4.3 Aydınlanmanın Bilgi ve Eylem İkiliği Üzerinden Bir Eleştiri: Lucien Goldmann

4.3.1 Bilginin Sistematik Düzeni Olarak Ansiklopedi

Ansiklopedi, Denise Diderot ve Jean le Rond d'Alembert gibi Aydınlanma hareketinin Fransız kanadını temsil eden filozofların öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Dönemin bazı düşünürleri, zaman zaman *Ansiklopedi* için yazarlık katkıda bulunmuşlardır. Çoğu filozof için, insanın hayatına yön veren misyon mümkün olan en fazla miktarda özerk ve önemli bilgiyi elde etme çabasında yatmaktaydı. Bu amaca yönelik olarak *Ansiklopedi*, rasyonel düşünce biçiminin yaygınlaşması ve bilginin sistematik biçimde derlenmesi açısından oldukça önemli bir oluşum olarak değerlendirilebilir. *Ansiklopedi*'de her alandaki bilgi alfabetik sırada, maddeler halinde düzenlenmişti. Bilginin bu şekilde düzenlenişi erişim açısından kolaylık sağlamıştı. Ancak alfabetik düzenin sistematik ve parçalı yapısı, *praksis* açısından, yani bilginin insana ve hayata ilişkin bir bütünsellik içerisinde deneyimlenmesi, tarihsel süreçteki verimliliği ve etkinliği bakımından eleştirilmeye açıktır. Aydınlanma rasyonalistlerine getirilen en büyük eleştirilerden birisi onların bilgi ve eylem arasında hiyerarşik bir ilişki olduğunu ve bu ilişkide bilginin eyleme yani insan pratiğine öncül olduğunu düşünmeleridir. Buna, Aydınlanma felsefesinde bilginin tarihsellikten soyutlanarak, özerk bir konumda ele alınması yol açmıştır. Buna dair eleştirilerden en ünlüsü Lucian Goldman tarafından, *Aydınlanma Felsefesi* (The Philosophy of the Enlightenment) adlı çalışmada yapılmıştır. Goldmann'a göre Aydınlanma filozofları bilgiyi eylemle yakın bir ilişki içinde görürler de genelde bilgi ve eylem, ya da öz-bilinç ve pratik -yani deneyim- arasındaki diyalektik ilişki üzerinde çok durmamışlardır. Bilgi ve düşünce, özellikle radikal rasyonalistler açısından, insan pratiği yani eylem unsuruna öncüldü. Bu yüzden filozoflar,

bilginin esas içeriğinin aslında tarihsel süreç boyunca insanın kolektif eylemleri tarafından belirlendiğini ve aslında eylemin bilginin tüm içeriğini dönüştürecek güce sahip olabileceğini ve insan toplumunun böylelikle dönüşebileceğini görememişlerdir (Goldmann 2).

Goldmann düşünce ve eylem arasındaki bu ayrılığın, özellikle Fransız Aydınlanmasının temel fikirlerinden birisini yansıtmakta olduğunu şu şekilde ileri sürmektedir: Bilginin herkese açık olması ve genel eğitim, eyleme gerek duymadan insanın özgürleşmesini ve toplumsal kötülüklerin üstesinden gelinmesini sağlayacaktı (5). Aydınlanma eleştirisini Marksist bir açıdan yapan Goldmann, bilginin, aktif değilse ve tarihsel içerikten yoksunsa etkinleşemeyeceğini ve tarihsel eylemden bağımsız bilginin, en üst seviyesinde bile olsa, insana hayatını anlamlandıracak herhangi bir gerçeklik ve öz sunamayacağını ifade etmektedir (7-12).

4.3.2 Marquis de Condorcet'nin İnsan Zihninin İlerleyişinin Tarihsel Bir Resmini Çizmek Planı ve Eleştirisi

Ansiklopedi'nin yanı sıra, Fransız filozof ve matematikçi Condorcet'nin *İnsan Zihninin İlerleyişinin Tarihsel Bir Resmini Çizmek* adlı çalışması da Aydınlanma ideolojisinin ve bu ideolojinin insanlığın ve uygarlığın geleceğine ilişkin öngördüğü tasarımın anlaşılması açısından önemli bir örnektir. Condorcet bu ünlü denemesinde altın bir çağa doğru süreklilikle yol alan, geriye dönüşü olmayan bir ilerlemeden bahsetmektedir. Birçok önde gelen aydınlanma düşünürü gibi Condorcet de doğru bir gelişim ve uygarlık seviyesi için, ekonomik özgürlüğe, dini hoşgörüyeye ve eğitimsel alanda reformun gerekliliğine inanmaktaydı. *İnsan Zihninin İlerleyişinin Tarihsel Bir Resmini Çizmek*'de düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

Üstlenmiş olduğum çalışmanın amacı ve sonuçları, akla ve hakikate uygun şekilde, doğanın insanın mükemmele erişme yetisine hiçbir sınır koymamış olduğunu, insanın mükemmele erişmesinin gerçekten sonsuz ve sınırsız olduğunu ve bu mükemmelliğe ilerleyişin, şu andan geleceğe doğru, onu engellemek isteyen herhangi bir güçten bağımsız olduğunu ve üzerinde yaşadığımız dünya sürdükçe hiçbir engelinin olmadığını göstermek olacaktır. Bu ilerleyişin, hız anlamında şüphesiz değişkenlik gösterdiği olacaktır, ancak dünya, evren sisteminde şu anki yerini koruduğu sürece ve büyük bir etki sistemin kanunlarını sekteye uğratmadıkça ya da insan ırkını şu anki

yetilerinden ve kaynaklarından mahrum etmedikçe, hiçbir zaman geriye dönüşü olmayacaktır. (Condorcet 4, 5)

Condorcet'nin gelişim taslağı, bugün bakıldığında eleştiriye açıktır. Çünkü zaman mefhumunu doğrusal bir çizgide, tek yönlü ilerleyen ve aşamalı olarak yükselen, adeta mekanik, sekteye uğramayacak bir tarihsel gelişim süreci olarak kavramlaştırmaktadır. Condorcet'nin ileri sürdüğü bireysel ve toplumsal boyuttaki *ilerleme* (progress) planından, insanın eğitimini ve bilgi kazanımını zaman ilerledikçe arttırarak devam ettireceği, doğrusal çizgide ilerleyen bir tarih süreci anlaşılmaktadır. Yani insan bilinci, ufak sapma ve ivme değişiklikleri olsa da sürekli ve kararlı bir doğrultuda gelişmesini yaşayacaktır. Condorcet geriye dönüşü olmayan bu ilerleme bilincini, sonsuz ve sınırsız olarak tanımlamaktadır. Ancak Condorcet'nin planındaki insanın akılsal ilerleme süreci, zaman ilerledikçe artan, zamanla eşdeğer bir sonsuzluk ve sınırsızlıkla ifade edilmesine rağmen; bu ilerleyiş sürecinin ardından, insanın zihninin olgunlaşması, tüm yetilerini etkin ve doğru bir şekilde kullanabilme bilincine varması sayesinde, insanın bir tamamlanmaya erişme ihtimalinin de olduğu anlaşılmaktadır.

Condorcet tamamlanma ve süreklilik arasındaki çelişkiyi göz ardı etmiştir. Belli bir doyma noktasına işaret eden tamamlanma/olgunlaşma aslında durağan ve âtıl bir sona işaret etmektedir. Süreklilik ve sınırsızlık ise hem muğlak bir aşırılığa hem de insanın ve toplumun hep gelişmeye yönelik bir gereksinim içinde olacağına işaret etmektedir. Tamamlanma aynı zamanda insanı Spinoza'nın saf akıl aracılığı ile ulaştığı, edimselliği aşmış bilinç seviyesine de yönlendirmektedir. Burada da Aydınlanma düşüncesini temsil eden akılcı görüş, eylemi düşüncenin yanına ancak ikincil bir insan ereği olarak yerleştirmektedir. Bu görüşte akıl eyleme öncüdür. Ancak daha sonra Karl Marx'ın da ileri süreceği gibi, zamanı tarihsel sürece dönüştüren şey, insanın bilinçli müdahalesidir. İnsan akıl aracılığı ile görmeyi öğrense de eylem aracılığı ile dünyayı değiştirir ve dönüştürür. Bu açıdan bakıldığında Aydınlanmanın kendi doğrusal tarih sürecinde, kendisini karşısına aldığı görülmektedir. Aydınlanma kendisinden önceki tarihsel sürecin içinde bu dinamiği görmek yerine, kendi nesnelliğini kendi geçmişinden yüzünü çevirerek/kendini ayırarak ileri sürmektedir. Bu açılardan bakıldığında Aydınlanma ideasına getirilen en büyük eleştirilerden biri bu hareketin kendisine ilişkin tarihsellikten ve öz-bilinçten yoksun oluşuna dairdir.

Akılcı düşüncenin bir ürünü olan *Ansiklopedi*'nin sistematik yapısı, ya da Condorcet'nin geleceğe yönelik, yükselen bir ivme ile tarif ettiği ilerlemeci tarihsel süreç, Aydınlanmanın insan bilincini ve toplumsal geleceği akılsallık ile

ele alış biçimlerine örnektir. Aydınlanmanın, kendi bilinç kategorileri üzerinden kurguladığı nesnellik ve sağduyu gibi ilkeleri evrensel kategoriler olarak öne sürmesi ve bu kategorilerin mutlak ve evrensel bir bilince (saf akıl ve bu akla) ilişkin olduğunu düşünmesi, kısacası kendi öznelliğini bilmekten yoksun bir bilinç olması eleştirilmektedir.

4.4 Aydınlanma ve Hristiyanlıkla İlişkisi Üzerine Bir Eleştiri: Lucien Goldmann

Aydınlanmanın öz-bilinç eksikliğinin en büyük nedenlerinden biri, ileri sürdüğü akılsallığı tek ve mutlak bir evrensel kategori olarak koyması ve filozofların insan yaşamını ilgilendiren her alandaki aksaklıkların 'akıl bakışı' ile ele alınıp düzenlenerek aşılabileceğini düşünmelerindendir. Akılcı görüş, akılsal ve büyük ideallara inanıyordu. Bilimsel ve akılsal yöntemlerle dünyanın gerçeğinin kavranabileceğini, toplumsal alanda refah ve eşitliğe, sürekliliğe ulaşılabilceğini öne sürüyordu. Örneğin, Francis Bacon'ın bilimsel yöntem olarak ortaya koyduğu deneycilik (empirizm) anlayışı ya da Spinoza'nın mantıksal önermeler ile tanımladığı, zorunluluk ilkesiyle hareket eden Tanrı/töz kavramı, bu büyük ideallara olan inancın kendini etkin bir şekilde ileri sürüşüdür aynı zamanda. Çoğu Aydınlanma düşünürü için temel ve evrensel mantık kategorileri vardı ve bu kategoriler akıl aracılığı ile ulaşılabilir ya da kavranabilirdi. Fiziksel dünyayı gözlemleyerek onu süreklilik ve düzenlilik içerisinde gören Aydınlanma düşünürleri bilimsel yöntemle ve akılsallıkla bağdaşmayan, mucize, melekler, vs. gibi, teoloji kültürüne ilişkin olguları, modern batı kültürünün düşünsel ve toplumsal benliğinden ayırtırmaya çalışmışlardır. Bu ayırtırma çabası, Aydınlanma hareketinin, Hristiyanlığı kendisine karşıt olarak konumlamasına ve nesnelliğin karşısında ve onun aleyhinde bir 'öteki' olarak olumsuzlamasına yol açmıştır. Bu açıdan, Hristiyanlıkla olan ilişkisi de Aydınlanma hareketinin en çok eleştirilen yanlarından birisidir.

Aydınlanma ve Hristiyanlık arasındaki ilişkiden bahsetmenin hem kolay hem de zor olduğunu ifade eden Goldmann, akılcı geleneğin, din ile olan tarihsel çatışmasının, burjuva öncesi dönemin katedralleri inşa eden inanç kültürüyle değil, Hristiyanlığın ideolojik olarak örgütleniş biçimleri ve bunun yol açtığı yıkıcı savaşlarla ve cehaletle olduğunu altını çizmektedir. Goldmann, aynı zamanda, Aydınlanma ile aşağı yukarı aynı yapısal karaktere sahip bu inanç kültürünün, eğer mantıksal olarak sürecini tamamlayabilmiş olsaydı, azalarak teizmle, deizmle hatta ateizmle sonuçlanabileceğini; ama sırf

mantıksal çerçevede düşünülmediğinden hurafeye ve bağınazlığa dönüşmüş olduğunu ileri sürmektedir (Goldmann 50-52).

Goldmann'ın eleştirel yaklaşımında ileri sürdüğü bir diğer önemli mesele de Hristiyanlık ve Aydınlanma arasındaki diyalogun, Aydınlanmanın akılsal kategorileri farz edilerek oluşturulan bir zemin üzerinden yürütülmüş olduğudur (53). Buradan anlaşılacağı üzere, Aydınlanma kendi mantık kategorileri üzerinden kurguladığı bir sağduyu ve nesnellik alanından hareket etmektedir. Kendisini, Hristiyanlığın karşısında doğru ve evrensel bir anti-tez olarak ileri sürmekte ve böylelikle akılcı ideolojisini, insanı erişkin bir benliğe varmaktan alıkoymakla, tutucu ve baskıcı olmakla suçladığı bir Hristiyanlık kavramı üzerinden meşrulaştırmaktadır. Aydınlanma böylelikle karşısına aldığı Hristiyanlığa ilişkin kendi kurguladığı bir mit üzerinden hareket etmiş ve bu bakımdan Hristiyanlıkla uzlaşmayı reddetmiştir. Sonuç olarak, Batı kültürünün bugün eleştirilen en temel düşünme biçimlerinden birisi olan ikili karşıtlıklar bağlamından dışarıya çıkamamış olan Aydınlanma akılsallığı, Hristiyanlıkla olan çatışmasını diyalektik olarak kurgulayamamış ve bunun sonucunda uzlaşmayı gerçekleştirememiştir. Tıpkı eleştirdiği Hristiyanlığın politik olarak diyalektikten yoksun oluşu ve benmerkezci bir söylem üzerinden ideolojik ve hiyerarşik bir değerler dizgesi yaratması gibi, Aydınlanma da kendi akılsal kategorileri ile kendisini, farz ettiği bir nesnellik alanına yerleştirmiş ve kendi akılsallık tanımı ile bağdaşmayan idealleri dışlamış ve hata olarak görmüştür. Örneğin, tarihsel olarak bakıldığında, Aydınlanma ve yol açtığı Fransız devrimi, bu devrim sonrasında ortaya çıkan burjuva sınıfı ve bunun yol açtığı toplumsal ayırım, Batı tarihinde varoluşçu bir krize yol açacak, Aydınlanma akılsallığı 20. yüzyılla birlikte kendi yarattığı ötekisini karşısında bulacaktır. Burjuva sınıfı, hayatını Aydınlanma ideallerine göre düzenlemiş eğitilmiş ve laik bir toplumsal sınıf olarak, kırsal alanda hala geleneksel yaşamını sürdüren köylü ve kasabalılardan farklıydı. Bu farkın yol açtığı eğitilmiş sınıflar ve cahil kitleler ayırımı, Aydınlanmanın ön göremediği bir kutuplaşmayı ve çözülmeyi beraberinde getirecekti.

4.5 Aydınlanma ve Mit Karşıtlığı üzerine Bir Eleştiri / Jürgen Habermas: Aydınlanma ve Mit Arasındaki Doğal Diyalektik

Aydınlanma ve benimsediği anlamlandırmanın ussal kategorileri üzerine Habermas'a geri dönecek olursak, onun, çoğu eleştirel kuramcıdan farklı olarak, Aydınlanmayı akılcı bir felsefe olarak değil, birey ve benlik bilinci boyutunda

insani bir deneyim olarak ele almakta olduğu anlaşılmaktadır. Habermas Aydınlanma bilincini özne üzerinden, öznenin mit ile olan doğal ilişkisinin bir sonucu olarak değerlendirmektedir. Aydınlanma ve mitin iç içe geçmişliği tezi ile Aydınlanmanın anlamlandırma kategorilerini, insan bilincinin yani öznenin dışsal doğaya egemen olmayı öğrenmek için kendi içsel doğasını bastırması sonucunda ortaya çıkan psikolojik ve doğal bir bölüntüde ele almaktadır.

Diyalektik ve ayrılmaz olan bu bölüntünün bir tarafı öznenin erişkin olma ve öz-bilinç kazanma istencinin gerçekleştiğine ilişkin deneyimi, diğer tarafı ise onun bir varlık olarak doğası, tözü ya da kökenine ilişkin içgüdüleri olarak düşünülmektedir. Bu bağlamdan bakan Habermas'a göre, aydınlanmış düşüncenin mite muhalif ve karşıt bir güç olması, Aydınlanmanın mitle çelişmesi ve böylelikle öznenin onun şiddetinden kaçması olarak düşünülmelidir. Akıl tarafındaki öznenin kendi doğasının şiddetinden kaçışı, onun kendini koruma çabası olarak, kendi doğasını yok etmesine kadar varabileceği için, Habermas açısından akıl tarafındaki öznenin kaçtığı doğası, onun kendini yok etmesi ihtimaline karşılık koruması/korunması gereken özü olarak, Aydınlanma öznesinin bilincine karşıt ama onunla iş birliği içinde tanımlanmaktadır. Habermas buna ilişkin düşüncesini şu şekilde ifade etmektedir:

İnsanın benliğinin temeli olan kendi üzerindeki egemenliği, neredeyse daima hizmetini üstlendiği öznenin yok edilmesidir: çünkü kendini koruma aracılığıyla hükmedilen, bastırılan ve çözümlüme uğratılan töz, tam da hayatın kendisinden başka bir şey değildir ve kendini koruma kazanımları (başarıları) hayatın bir işlevi olarak tanımlanır; aslında bu korunup muhafaza edilmesi gereken şeydir. (Habermas 109)

Habermas, Aydınlanma akılsallığının mit olgusu ile olan bu yüzleşmesini ve kaçınılmaz birlikteliğini Horkheimer ve Adorno'nun "mit zaten aydınlanmadır ve aydınlanma da mitolojiye geri dönecektir" savından ve onların Odysseia destanı örneklemesinden yola çıkarak kavramsallaştırmaktadır (107). Odysseus'un deneyimleri (maceraları), Horkheimer ve Adorno tarafından egonun bilinçlenme aşamasının temsili olarak, savlarını doğrulamak üzere kullanılmıştır. Destandaki epizotlar, tehlikeyi, kurnazlığı, kaçışı ve gönüllü feragat etmeyi anlatırlar, bunlarla ego tehlikeye hükmetmeyi öğrenir, kendi kimliğini kazanır ve içsel ve dışsal doğanın arkaik birliğinin mutluluğunu ardında bırakır (109). Habermas, kendi doğasına hükmetmeyi öğrenen ve kendi kimliğini kazanan öznenin bu kazanımının, öznenin varoluşsal süreci içerisinde onun kendi doğası ile yabancılaşmasına yol açacak ve böylelikle kendinden feragat etmeye yani özünü yok etmeye yönelik etkisinden şöyle söz etmektedir:

Kendi içsel doğalarını bastırmak pahasına, dışsal doğaya egemen olmayı öğrenmek suretiyle, kendi kimliklerini şekillendiren bu insan varlıkları figürü, aydınlanma sürecinin kendi *Janus* yüzünü açık kıldığı bir tanım için model sağlar. Feragat, kendini gizleme, ego ve kendi doğası (bir başka deyişle *id*) arasındaki iletişimin kesintiye uğraması, bütün bunların bedeli fedakârlığın içe dönüşünün bir sonucu olarak anlaşılabilir. (109)

Habermas'a göre, eğer kökenlerden uzaklaşma bir özgürleşme anlamına gelseydi, bu başarılı bir Aydınlanma sayılırdı. Ama mitik gücün, uğrunda çaba gösterilen özgürleşmeyi denetleyen ve bir esaret olarak da deneyimlenen, insanın kökenleriyle olan bağlarını muhafaza eden bir öge olduğu ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, Horkheimer ve Adorno'nun da bu iki yan arasında asılı kalan (gidip gelen) tüm bu süreci "aydınlanma" olarak adlandırdıklarını ifade eden Habermas'a göre mitik güçler üzerindeki bu egemenlik kazanma süreci, her yeni evrede, sanki bir yazgıymış gibi, mitin geri dönüşüne yol açmaktadır (109).

Habermas'a göre mitin bu katmanı, ritüel pratiğin hem gerçeklik hem yanılsama olduğu bir bilinç tarzının belirsizliğine işaret etmektedir. Ritüelin kökenlere geri dönen yenileyici/canlandırıcı/düzeltilici gücü (Durkheim'ın gösterdiği gibi toplumsal/sosyal birliği garantileyen) kolektif bilinç için son derece gereklidir. Kökenlere dönmenin yanılsatıcı karakterinin gereksiz olduğu söylenemez, çünkü kabile topluluğunun üyesi, bu kökenlere dönüşten aynı zamanda, bir ego (ben) meydana getirmek suretiyle kaçmak zorunda kalır. Böylelikle, kutsal olan ama aynı zamanda kurnazlıkla alt edilmiş temel güçler, zaten öznelliğin tarihinde bir aydınlanma evresi meydana getirirler (108).

Sonuç olarak akıl, ilkin mümkün kıldığı insanlığı bizzat yıkıma uğratmaktadır. Habermas'a göre bu geniş kapsamlı tez şu olguda temellenmektedir: başlangıçtan beri aydınlanma süreci aklın düzenine karşıt olan kendini-koruma içtepisinin (yani *içgüdü*nün) bir sonucudur çünkü kendini koruma içtepisi ancak doğa ve içtepi üzerindeki amaçlı akılsal egemenlik biçimi içinde kendine hak talep eder- tam da araçsal akıl olarak (111). Habermas miti Aydınlanmanın karşısına, özneyi kendisinden koruyan ve bu yüzden muhafaza edilmesi gereken bir öz ve güç olarak koymakta ve Aydınlanmayı da bu gücün bir diğer yüzü olarak kavramsallaştırıp onu çağdaş batı felsefesinin eleştirel bağlamından kurtarmaktadır. Böylelikle Habermas, Aydınlanmaya, çağdaş eleştirel bağlamda kaybetmiş olduğu itibarı, mit ve aydınlanmanın içiçeliği savı ve Aydınlanma felsefesini bireysel benlik bilinci bağlamında ele alarak tekrar geri kazandırmaya da çalışmaktadır.

5. BÖLÜM

GELENEKSEL ROMANTİZM VE AMERİKAN ROMANTİZMİ: “SİS DENİZİ ÜZERİNDEKİ GEZGİN”DEN TOPLUMSAL EŞİTLİĞE İNANAN İDEALİST BİREYE

5.1. Romantizm Akımında Aklın Özerkliğine Karşı Kişiliğin Özerkliği

Batı kültüründe, düşünce ve sanat alanlarında Aydınlanmanın 18. yüzyıl boyunca süren etkisi 19. yüzyıla doğru yavaş yavaş çözülmeye başlamıştır. Bunun en önemli nedenlerinden birisi Aydınlanma ile yükselişe geçen akılcılığın ve akılcılık görüşünün bireysel ve toplumsal alanlarda yarattığı etkilerin bir süre sonra mekanikleşmeye (mekanik doğa kavrayışı) doğru götürdüğüünün bazı düşünürler ve sanatçılar tarafından fark edilmesi ve bunun sonucunda 19. yüzyıl başlarında yeni bir kültürel yönelimin yükselişe geçmesidir. Bu kültürel yönelim Romantizmdir. Romantizmle birlikte, Batı kültürü ve sanatı Aydınlanmanın akılcılık görüşü ile göz ardı ettiği tinsel ve yaratıcı alanı yeniden canlandırmıştır. Bu dönemde yaşamış birçok Batılı şair, sanatçı ve düşünür insanın özgün (otantik), yaratıcı, duygusal yanlarını yüceltmeyi ve özgürce ifade etmeyi benimsemiştir.

Batı'nın Aydınlanmacı uygarlık idealini ilk eleştiren düşünürlerden birisi Jean-Jacques Rousseau'dur. Ona göre Aydınlanma filozofları insanlara akıl yürütme ve sorgulama yetisi kazandırmış olsa da onları ahlaken bozmuştur. Kültürel ve entelektüel gelişim için ödenen bedel bireyin ahlaki yozlaşmasını getirmiştir ve bu çöküşün önüne geçilmelidir. Rousseau, uygarlığı ve akılcı geleneği eleştiren ve insanın içsel doğası ile bağını tinsel olarak yeniden

kurması gerektiğini öne süren ilk düşünürlerden olduğu için, Batı kültürü ve düşünce tarihinde Romantizmin öncülerinden sayılmaktadır. Tarihçi Marvin Perry'e göre Rousseau içinde yaşadığı dönemin genel görüşlerine göre alışılmadık bir biçimde,

uygarlığın insanlığı tahrip ettiğine, bu yüzden doğal, içgüdüsel ve hisleriyle hareket eden insanın, modern toplumun düşünen insanına göre ahlaken daha üstün olduğuna ve aşırı bilgi birikimi ve yüklemesinin kurtulunması gereken bir yük olduğuna, ancak bu şekilde insanın mutsuzluktan ve ahlaki çöküşten kaçınabileceğine inanmaktaydı. (Perry 141)

Rousseau'nun bu görüşleri, Romantizmin temel özelliklerinden birisi olan doğaya yönelişin nedenlerini de açıklamaktadır. Romantizmdeki doğaya yöneliş çeşitli şekillerde anlaşılmalıdır. Romantikler hem insan doğasına hem de fiziksel doğaya yeni bir ilgiyle, akıl ve mantık dizgelerinden arınmış bir biçimde, ruhsal ve sezgisel kavrayışlarla yönelmişlerdir. 17. ve 18. yüzyıllarda, Newton fiziği ve akılcı kültürün getirdiği bilimsel bakış açıları çerçevesinden fiziksel doğa, kendi içsel kanunlarından oluşan düzenli bir sistem olarak görülmekteydi. Bu görüş doğanın bilimsel bir alan olarak incelenmesine ve evrenin işleyişine dair fiziksel kanunların gözlemlenip anlaşılmasına, fizik, matematik gibi alanlarda uygarlığa ve gelişime katkıda bulunacak ilerlemelere yol açmıştı. Ancak doğayı bilimsel gözle gören insan açısından bu durum doğa ile olan organik bağın yitirilmesine yol açmıştı. Bu bağın yitirilmesi insanın kendi içsel doğasıyla olan bağını da zayıflatmıştı.

Romantizmin birey anlayışı ve insanı yüceltme biçimleri, Aydınlanmanın birey anlayışı ve insanı yüceltme biçimlerinden oldukça farklıdır. Aydınlanmacı görüş bireyi toplum ile uyumlu bir bütünlük içerisinde tanımlamakta, akıl yetisini hislerin önüne koymakta, insanın içgüdüsel ve duygusal benliğini kolektif bir gelişim ve uygarlık ideali çerçevesinde uyumsuz bir unsur olarak görmekteydi. Romantizm ise insan hayatını ve deneyimini toplumsal ve kolektif yapı ile bir bütünlük ve uyum içerisinde görmek ve tanımlamaktan önce, insanın biricik ve özgün olması üzerine yoğunlaşarak, onu özünde sahip olduğu çeşitlilik ve çelişkiler içerisinde ifade etmeyi ilke edinmiştir. Bu yüzden Romantizm, özellikle sanat ve edebiyat alanında, bu çeşitliliği ve çelişkileri yansıtan, kutlayan eserlerle doludur. Bu çeşitlilik ve çelişkiler Romantizmin doğasından ileri gelmektedir ancak onu bir akım olarak tanımlamayı da güçleştirmektedir:

Tarihçiler, 19. yüzyıl kültürel hayatında romantizmin önemli etkisi olduğunda hemfikir olsalar da bu hareket oldukça komplikeydi ve bir takım romantik yazarlar, sanatçılar ve müzisyenler arasında o

kadar farklılıklar vardı ki, tarihçiler belli bir romantizm tanımı üzerinde hemfikir olamamaktadır. Romantikler arasında liberaller olduğu kadar muhafazakârlar, devrimciler olduğu kadar buna karşı olanlar vardı; bazıları dindar ve Tanrı'ya sıkıca bağlıyken, bazıları inanç ilkesine pek önem vermemekteydi (Perry 173).

Çeşitliliği ve çelişkilerin birlikteliğini içinde barındıran insan doğası anlayışı ile Romantizm salt kültürel ve edebi bir akımdan daha fazlası, adeta bir ruh hali ve mizaç olarak da değerlendirilmelidir. Batı kültürünün ve uygarlığının tarihsel gelişim süreci içinde Romantizm, Aydınlanma ile varılan akılcı ve sistematik bütünlüğün çözülmesi ve çeşitliliğe yol açacak olumlu bir şekilde patlaması olarak düşünülebilir. Romantikleri tanımlarken, sadece Aydınlanmayı ve akılcı ideallerini reddetmeye yöneldiler diye düşünmek oldukça düz bir yaklaşım olacaktır. Bunun yerine Romantiklerin, Aydınlanmanın ideallerini aşmaya çalıştıklarını, çünkü insanın bu ideallerin belirlediği sınırlardan ve etkin düşünen mantıksal bir akıldan daha fazlası olduğunu anladıklarını ve bunun tüm heyecanını deneyimlediklerini söylemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Dolayısı ile, Aydınlanmacı filozoflar "aklın özerkliği" ve bireyin kendi adına düşünebilme kapasitesini vurgularken, romantikler "kişiliğin özerkliği," bireyin kendi özünü keşfetmesinin önemini ve deneyimini vurgulamışlardır (Perry 175). Romantikler için hayat, bireyin bizzat kendisi tarafından çözülmesi ve şekillendirilmesi gereken bir gizem olarak görülmüştür. Bu yüzden Romantikler nesnel bir yapı ile inşa edilmiş, bireysel hak ve özgürlüklerin sunulduğu modern toplumsal yapılar içerisinde bile kendilerine hayatın dar geldiğini hissedebilmekteydiler. Örneğin, Fransız Devriminde, özgürlük bayraklarını coşkuyla en önde sallayanlar büyük ihtimalle *romantiklerdi* ama devrim sonrası ortaya çıkan modern burjuva hayatından en çabuk sıkılanlar da onlar olmuştur. Bu bakımlardan Romantikler, standart bir hayatı ve bu hayatın sunduğu konformizmi reddederek, kendilerine dair bir hayat görüşü ve deneyimi yaratmayı, hayatı bireysel ve estetik bir varoluş biçimi olarak ifade etmeyi ve bu şekilde kendilerini gerçekleştirmeyi ve özgürleştirmeyi arzulamışlardır. Romantizmdeki 'öznellik' insanın doğasındaki bu arzuyu fark etmesinden kaynaklanmaktadır. Romantik hareketin bu öznellik arzusu, Rousseau tarafından *İtirafılar* (Les Confessions) adlı otobiyografisinin girişinde benzer şekilde ifade edilmiştir:

Bugüne kadar denenmemiş, daha önceden örneği olmayan ve bundan sonra da olmayacak bir şeyi üstleniyorum: Bizzat kendimi doğanın tüm gerçekliğine sahip bir insan örneği olarak benzerlerimin önüne koymayı arzuluyorum. Yalnızca kendim

olarak! Kalbimin hislerini biliyorum ve insanları tanıyorum. Tanıdıklarımın hiçbirisi gibi değilim. Şu anda var olan kimse gibi olmadığımı inanma cüretini göze alıyorum. Eğer onlardan daha iyi olamasam bile, en azından onlardan farklıyım (Rousseau 2).

Rousseau'nun bu görüşleri kendi-olmayı, otantikliği temsil eden romantik birey anlayışını dile getirmektedir. Romantik birey, geleneksel ve rutin bir varoluş alanından ve bilincinden çıkmayı göze almış, kendi inisiyatifi ile baş başa kalmıştır. Bu hem özgürlüğü hem de zorlu bir varoluş biçimini ifade etmektedir. Çünkü, kendi benliğinin korkularına ve saplantılarına yenik düşme ve bunların yarattığı yanılgılara kapılma ihtimali daima söz konusudur. Dolayısıyla romantik birey bir bakıma, mücadeleci ve bireysel çelişkilerine rağmen kendini bilen halini canlı tutmak durumundadır. Kathryn VanSpanckeren'in *Ana Çizgileriyle Amerikan Edebiyatı* (Outline Of American Literature) kitabında, Amerikan roman geleneği içerisinde örneklediği gibi:

Amerikalı yazarlar çoğu zaman kendilerini toplumun ve geleneğin dışında var olan yalnız gezginler ya da kaşifler olarak görmüşlerdir. Amerikalı kahraman, -örneğin Herman Melville'in Kaptan Ahab'ı, Mark Twain'in Huck Finn'i, ya da Edgar Allan Poe'nun Arthur Gordon Pyn'i gibi- metafiziksel bir benliğini keşfetme arayışı içinde genellikle riske hatta bir tür tahribata girmekten kaçınmamaktadır (...) Amerikalı yazar için hiçbir şey doğuştan sahip olunan ya da verilmiş değildir (VanSpanckeren 27, 28).

5.2. Romantik Birey ve Önemli-Ötekisi ile Olan Diyalektik Çatışması

Romantik sanatçılar için kendi-olma halinin ve otantikliğin üretken bir biçimde canlı tutulması ve onların kendi saplantılarını aşabilmeleri için gereken ilham kaynağı çoğunlukla tutkuyla bağlı oldukları bir üst-benliktir. Bu üst-benlik genellikle bir sevgilidir. Sevgili, romantiğin hayal gücünü harekete geçiren, ona yaratma ilhamını veren unsurdur. Bu sevgili, Edgar Allan Poe'nun ünlü *Annabell Lee* şiirindeki gibi güzel ve masum bir genç kız olabileceği gibi, daha sembolik bir düzeyde düşünülecek olursa, örneğin; Hristiyan Tanrı ya da doğa olabilmekte, daha marjinal olarak düşünülecek olursa, coşku ve taşkınlığı ifade eden mitolojik bir figür (örn: Dionysos gibi) ve hatta daha şeytani (daemonic), gizemli bir karanlık güç ya da figür bile olabilmektedir. Romantik sanatçının hayal gücünü harekete geçiren bunlardan hangisi olursa olsun, romantik

sanatçının kendisi ve üst-benliğini temsil eden bu sevgili ya da 'önemli-ötekisi' ile arasında karmaşık, tutkulu, bazen agresif, bazen özlem dolu ve bütünleyici bir bağ söz konusudur. Sanatçının üst-benliği olarak gördüğü ve yöneldiği bu sevgili aslında onun benliğinde çoğu zaman somut bir kişilikten soyut bir ideaya doğru şekillenmektedir. Kısacası önemli-ötekisi sanatçının sadece yitirdiği ve yeniden kavuşmayı umduğu bir sevgiliyi değil o sevgili ile özdeşleşen aşkın (transcendent) bir varoluş anını, ya da tam tersi sanatçının kendi şeytani ötekisini, alt etmeye çalıştığı kendi gerçeğini, ya da bunların hepsini temsil edebilmektedir.

Yine Edgar Allan Poe'dan örnek verecek olursak, *Kuzgun* (The Raven) şiiri Romantik sanatçının 'önemli-ötekisi' ile olan yüzleşmesini, bazı yer değiştirmelerle, özlem ve inkarla, delilik ve içgüdüsel kavrayış anlarıyla ifade eden kompleks bir örnektir. Şiir oldukça sofistike bir dil ile, çapraşık bir monolog formunda, diyalektik bir çatışma olacak şekilde yazılmıştır. Bu şiirin de hareket noktası, *Annabell Lee* şiirinde olduğu gibi, zamansız şekilde ölen sevgiliye duyulan acı dolu özlemdir. *Kuzgun* şiirinde yas içerisindeki aşık perdelere örtülü malikanesinde, dış dünyadan ve gerçeklikten tamamen izole olmuş halde, kendi yalnızlığı içinde, okuduğu kitaplardan ve geçmişin hatıralarından yansıyan izleklerle avunmaya çalışmaktadır. Hayal gücünde canlandırmalar ile zaman geçirmekten yorgun düştüğü ve uykuya dalacağı bir anda kapı çalmasına benzer bir tıkırtı duyar. Önce duyduğu sesin gerçek olup olmadığından emin olamaz, ama sonra tekrar aynı sesi duyar. Kendisini, bunun bir ziyaretçi olabileceği ihtimaliyle telkin etmeye çalışsa da yerinden doğrulup kapıya bakmaya yani aslında kaybedilen sevgili Lenore'la yüklü hayal dünyasından uyanmaya ve gerçekliğe dönmeye hazır değil gibidir. Bu sanrılı ruh haliyle bir süre cesaret edemese de sanki Lenore'a dair saplantılı ve imkânsız bir umudun harekete geçirdiği ani bir dürtüyle, ısrarla çalınıyormuş gibi gelen kapıya doğru seslenmeye karar verir:

Kan geldi yüzüme birden daha fazla çekinmeden

"Özür diliyorum" dedim, "kimseniz, Bay ya da Bayan

Dalmış, rüyadaydım sanki, öyle yavaş vurdunuz ki,

Öyle yavaş çaldınız ki kalıverdim anlamadan."

Yalnız karanlığı gördüm uzanıp da anlamadan

Kapıyı açtığım zaman.

(Çev. Ülkü Tamer)

Kapıyı açtığında, önce karanlıktan başka bir şey göremez ama sonra uzaklardan “Lenore” adının fısıldandığını duyar gibi olur. Şiirde kapının çalınması, duyulan fısıltı ve tüm bu anlarda Lenore’dan ayrılamayan saplantılı düşünceler birbirine geçerek ve yer yer sofistike bazı mitolojik ve edebi göndermelerle dile getirilerek, sıradan hayal gücünün sınırlarını aşan bir monoloğun dışı vurumu olarak örülür:

Duydum vuruşu yeniden, daha hızlı eskisinden,
İçimde yanan ruhumla odama döndüğüm zaman.
İrkilip dedim: “Muhakkak pancurda bir şey olacak;
Gidip bakmalı bir kere, nedir hızlı hızlı vuran;
Yatışsın da şu yüreğim anlayayım nedir vuran;
Başkası değil rüzgârdan...”

Çırpınarak girdi birden o eski kutsal günlerden
Bugüne kalmış bir Kuzgun pancuru açtığım zaman.
Bana aldırmadı bile, pek ince bir hareketle
Süzüldü kapıya doğru hızla uçarak yanımdan,
Konu Pallas'ın büstüne hızla geçerek yanımdan,
Kaldı orda oynamadan.

Bu aşamada, kapısındaki Athena (Pallas) büstünün üzerine konan bir kuzgunla karşılaşan şiirdeki aşık için, yeni bir muamma süreci başlar. Okuyucu açısından da şiirdeki ziyarete gelen kuzgunun, aşığın zihnindeki bir hayal mi yoksa gerçek mi olduğu, şiirin devamı boyunca ayırt edilemez. Sanrılar içindeki aşığın kuzgunla diyalog kurma gayreti, kuzgunun varlığına ve ziyaret amacına yönelik sorduğu sorularla, çeşitli ihtimallerin gözden geçirilmesine olanak tanır. Kuzgun, sembolik olarak ifade ettiği birçok anlamı (bilgelik, şifa verici, yüzleşme, uğursuzluk, öteki dünyadan haberci, gibi) içerecek bir gizemle, aşığın sorularına karşılık “hiçbir zaman” (nevermore) der ve ısrarla her defasında sadece bunu söyler. Şiirdeki aşık, ölmüş olan Lenore’a dair bir haber ya da kehanet beklercesine kuzgunla, ama aslında kendisiyle, bir diyalog kurma çabasına devam eder.

Şiir ilerledikçe, İngilizce yazılan şiirde, aşığın tekrarladığı “Lenore” ve kuzgunun tekrarladığı “nevermore” (hiçbir zaman) kelimelerinin ses açısından birbiriyle uyumları, birbirlerini adeta yankılamaları, öte yandan ise sembolik

anlam olarak ifade ettikleri açısından birbiriyle olan zıtlıkları şiirin seslendirilişinde tuhaf bir ritim duygusu yaratır. Ses, "Lenore" ile "nevermore" arasında bir sarkaç gibi gidip gelir. Aşık kişi "Lenore" dedikçe Lenore'un döneceğine dair imkânsız bir umudu ve unutmayı reddettiği hayalleri ateşlemekte, kuzgun ise "nevermore" dedikçe sanki Lenore'un bir daha asla dönmeyeceğini, saplantılı hayallerden kurtulmanın ve gerçeği kabullenmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Karşılıklı tekrarlanan ve birbirini yankılayan bu iki kelimenin deliliğe yol alma ve iyileşmeye çağrı arasındaki diyalektik çatışmayı temsil ettiği düşünülebilir. Poe şiirin sonlarına doğru, aşık kişinin bakışını, kabullenmekte direndiği gerçeği bildiren kuzgunun bakışından kaçırarak, Lenore'un hatırasını taşıyan ve onu temsil eden mindere yöneltir. Ancak, mindere başını gömmek, aşığın gerçeklerden kaçmasına artık fayda sağlamamaktadır. Tam tersine, bu sahnenin hemen ardından gelen kıtada, aşığın bakış açısı, saplı kaldığı hayalden kurtularak dönüşmeye, kuzgunu da artık yeni bir kabullenişle görmeye doğru yönelmektedir. Böylelikle Poe, aşık kişinin önemli-ötekisi olan Lenore'dan kurtulup yerine Tanrı'nın bir meleği olarak görmeye başladığı Kuzgun'un tarafına geçmeye başlayabileceğini ima etmektedir:

Durup o Kuzgun'a baktım, mindere gömüldü başım,
Kadife kaplı mindere, üzerine ışık vuran,
Elleri Lenore'un artık mor mindere, ışık vuran,
Değmeyecek hiçbir zaman!

Sanki ağırlaştı hava, çınlayan adımlarıyla
Melek geçti, ellerinde görünmeyen bir buhurdan.
"Aptal," dedim, "dön hayata; Tanrın sana acımış da
Meleklerini yollamış kurtul diye o anıdan;

Poe'nun *Kuzgun* şiirinde aşık kişinin bundan sonraki deneyimi ve varoluşu açısından akıbeti belirsiz kalmaktadır; yani şiir gerçeği kabul etme ve inkâr etme arasında süregelen diyalektik bir çatışma olarak, ucu açık bir şekilde sonlanmaktadır. Okuyucu açısından bu ucu açıklık, aşığın kendi ruhsal kısırdöngüsünde mahkûm kalacağını ima etse de, şiirin yazılmış olması, romantik sanatçının buhranının estetik ve özgün bir dışavurumu ya da itirafı olarak, onun bu buhrandan sağ çıktığını temsil etmektedir. Zaten yazma edimi de sanatsal ve edebi açıdan bir sağ kalma stratejisi olarak kabul edilmektedir.

Sonuç olarak, Romantikler önemli- ötekileriyle kavuşmaya, ona ulaşmaya, onu aşmaya, onunla yücelmeye ya da onu alt etmeye çalışarak kendi öznel varoluş biçimlerini ve deneyimlerini yaratırlar. Romantik sanatçının, önemli-ötekisi ile olan diyalektik çatışması, uzlaşma ve tamamlanma arzusu içerse de paradoksal olarak böylesi bir uzlaşma ve tamamlanmanın sağlanması, büyük ihtimalle romantik sanatçının yaratma ve üretme sürecinin son bulmasına, yani sanatsal ilham açısından tükenmişliğe yol açacaktır. Bu nedenle, Romantizm ve romantik sanatçılar somut, standart ve sistematik bir gerçeklik alanına ulaşmak yerine, belki de biraz bilinçli bir şekilde, sanrılılarıyla var olmayı ve dünyayı hayal gücü ile deneyimlemeyi tercih etmektedirler.

5.3. Romantizmde Radikal Birey Anlayışı ve Birey Toplum İlişkisi

19. yüzyıl Romantizminin ortaya çıkardığı birey anlayışı, Batı kültüründe ve tarihinde daha önce örneği olmayan türdendir. Romantizmin bireyciliği çeşitliliğe ve farklılığın doğrulanmasına dayandığı için türlü açılımları vardır. Ancak bu bireyciliği, belli bazı temel özellikler çerçevesinde bir ölçüde tanımlamak mümkündür. Hem Avrupalı hem de Amerikalı romantikler, bireyin kendine has doğası ve potansiyelini en özgün ve estetik bir biçimde ifade edebilmesi idealinde birleşmektedir. Bu doğrultuda, kimi romantik sanatçı ve şairler, bireyin varoluş biçimini ve deneyimini toplumun üzerinde ve önünde bir durum olarak ifade etmeye çalışmışlardır. Bu ifade biçimine göre, romantik birey hayatın ve varoluşun derin anlamlarına ulaşabilmek için empirik dünyanın, gündelik deneyim alanının dışına çıkmayı ve çoğunlukla hayal gücü aracılığıyla kendi yarattığı ya da keşfettiği, biraz da metafiziksel bir deneyim alanına yönelmeyi tercih etmekteydi. Bu bakımdan, romantiklerin toplum ve toplumsal yapıyla aralarındaki ilişkinin zaman zaman kopuklaştığı ve sanrılarla çalkalanan, melankolik bir ruh halinin ortaya çıktığı söylenebilir. Yine de Romantikler için olağan dünyanın sınırlarını aşmak, özgün, aşkın ve münhasır bir deneyim ve varoluş boyutuna geçerek buradan kendini ifade etmek ancak böyle mümkün olmaktaydı. Bu tarz romantikler için birey ve bireycilik anlayışı toplumla ve geleneklerle özdeşleşmek zorunda değildir ve bu yüzden de eserlerinde kullandıkları ifade biçimi estetik bakımdan oldukça münhasır bir anlam alanı yaratmakta ve genel okuyucu ya da izleyici için zaman zaman dışlayıcı olabilmektedir.

Sanat ve edebiyatta Romantizmin bireysellik anlayışını bu tarz münhasır bir varoluş ve deneyim alanında kavramsallaştıran ve ifade eden örneklerin yanı sıra, daha kapsayıcı, toplumla özdeşleşmeye ve insanlığın birliğine yönelik,

kısacası daha hümanist kavramsallaştıran ve ifade eden örnekler de söz konusudur. Örneğin, özellikle *Transandantalizm* olarak ortaya çıkan Amerikan romantizminde, bireycilik ilkesi yine öncelikle kişisel bir varoluş biçimini öne sürmektedir, ancak bu kişisellik dışlayıcı olmaktan ziyade, tüm insanlarla birleşmeye, özdeşleşmeye yönelik bir tavır içerisinde kavramsallaştırılmıştır. Bu tür bireycilik anlayışı Amerikalı romantiklerden özellikle Walt Whitman'ın temsil ettiği bir tarz iken, Edgar Allan Poe'nun toplumsal alanlardan soyutlanmış bağlamlarda var olan karakterleri ve deneyimleri ya da İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge'in *Kubla Khan* şiirinde dile getirdiği hayal gücüne dayanan deneyim, daha münhasır bir bireyciliği ve varoluş düzeyini temsil etmektedir.

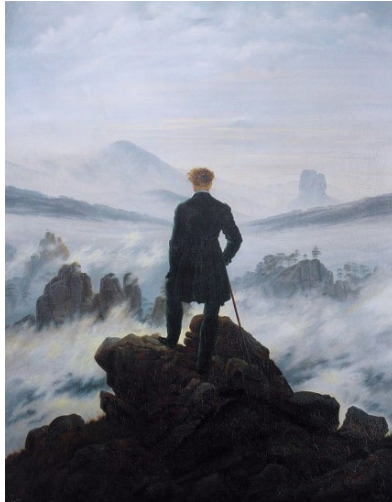
Genel bir bakış açısıyla değerlendirilecek olursa, *Transandantalist* Amerikan romantizmine göre benlik ve doğa bir ise, öz-farkındalık da bencilce bir ucu kapalılık değil, evrene açılan bir bilinç anlamına gelmektedir. Eğer bireyin benliği tüm insanlıkla bir olabiliyorsa, o zaman toplumsal adaletsizlikleri düzeltmek, insan acılarını azaltmak da bireyin ahlaki yükümlülüğü olacaktır. Böylelikle, önceki kuşaklarca bencilik olarak anlaşılan "benlik/öz" düşüncesi Amerikan romantizminde yeniden tanımlanmış, "kendini gerçekleştirme," "özgüven," "kendini ifade etme" gibi olumlu terimlerle birleştirilmiştir (VanSpanckeren 26). Amerikan edebiyat tarihçilerine göre Transandantalizm akımı 18. yüzyıl akılcılığına karşı bir tepkiydi ve 19. yüzyılda öne çıkan genel hümanist tavrın bir manifestosuydu. Bu akımın temel ilkesi dünyanın birliğine ve Tanrıya olan inanç üzerine dayanmaktaydı. Her bireyin ruhunun dünya ile aynı olduğu, onun küçük örneği (microcosm) olduğu düşünülmekteydi. Akımın temel ilkesi olan özgüven ve bireycilik öğretisi, bireyin ruhunun Tanrı ile özdeşliğine olan inanç üzerinden gelişmişti (27).

Şimdi, Batı kültüründe romantizm akımını temsil eden bazı sanatsal ve edebi eserler üzerinde durarak, önce romantik bireyin münhasır olarak tanımlanabilecek varoluş ve deneyim alanını; sonra da insanın toplumun, doğanın ve Tanrı'nın bir yansıması olarak tanımlandığı romantizmin daha birleştirici ve hümanist olan bireycilik anlayışını örnekleyerek açıklayalım.

5.3.1. Geleneksel Romantizm: Kendisini Münhasır Bir Varoluş ve Deneyim Alanında Gören Romantik Birey

Geleneksel Batı Romantizminin resim sanatındaki önemli temsilcilerinden birisi olan Alman sanatçı Caspar David Friedrich'in eserlerinde birey ve doğa dramatik bir şekilde temsil edilmektedir. Sanatçının *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* (Der Wanderer über dem Nebelmeer) adlı eseri, Romantizmin münhasır yani özel, ayrıcalıklı ve herkese açık olmayan varoluş ve deneyim alanını

anlamlandırmaya en elverişli örneklerden bir tanesidir (Resim 36). Bu resimde, ön alt planda sivrilerek yükselen kayalık bir tepenin üzerinde, izleyiciye arkası dönük vaziyette, elindeki bastonla -Lord Byron'ı anımsatan bir tarzda- ayakta duran adam figürü görülmektedir. Adamın durduğu kayalık tepenin oldukça yüksekte bir zirve olduğu, hemen alttaki sis örtüsüyle kaplı uçsuz bucaksız yayılan ve ileriye uzayan manzaradan belli olmaktadır. Bir deniz gibi olan sis tabakası içinden, adamın durduğuna benzer başka kayalıkların uçlarının da zirveler halinde yükselmiş olduğu görülmektedir. Friedrich'in bu dramatik kompozisyonu resimdeki manzaraya tinsellik katmakta ve adamın sonsuzluğa uzanan bir boyutta durduğu izlenimini yaratmaktadır.



Resim 36: Caspar David Friedrich, *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin*

Arkası dönük, tefekkür halindeki adam, sanatçının sıklıkla kullandığı *Rückenfigur* unsuruna bir örnektir. Rückenfigur terimi, 19. yüzyıl Alman romantizmi tarzından doğan, manzara içerisine, karşısındaki açık alana doğru bakan yalnız bir insan figürünün, sırtı izleyicilere dönük olarak yerleştirilmesi tekniğidir (Alpay). Resimdeki bireyin sırtının izleyiciye dönük olması, Romantizmin münhasır varoluş biçimini anlamlandırmada önemli bir unsurdur. Bu görüşteki Romantik sanatçılara göre, romantizm özel bir varoluş biçimini ve deneyimini yansıtmalıdır, bu yüzden bu varoluş biçimini ve deneyimini toplumsal boyutta anlaşılır ve paylaşılr bir biçimde ifade etme yükümlülüğünü duymazlar. Yani toplumun geneli ve sıradan insan için üretmezler; kendi ulaştıkları boyuta herkesi taşımak gibi bir misyonu üstlenmezler. Bu bakımlardan sanatsal üsluplarını ayrıcalıklı, seçkin bir deneyim ve varoluş alanından ifade edecek

şekilde olarak kurgularlar. Bu Romantiklere göre *Yüceye* ulaşmak ve olağan boyutların dışına uzanabilmek her bireyin kendi başına keşfetmesi ve gerçekleştirmesi gereken bir deneyimdir çünkü ancak o zaman bu deneyim münhasır ve biricik olabilir. Birey ancak kişisel arzusu ve hayal gücü ile, kendine ait bir varoluş biçimini yaratabiliyorsa kendi zirvesine varabilir.

Friedrich'in sırtı dönük adam figürü kendi zirvesine ulaşmış özerk bir bireyi temsil eder. Yüzünü göremediğimiz için, sembolik olarak kendi zirvesine ulaşma deneyimine dair detayları; duygu durumuna, düşüncelerine ilişkin ipuçlarını bize sunmaya gerek duymadığını söyleyebiliriz. Kendimizi onunla özdeşleştirmemize çok açık değildir ve kendi zirvesinde, yani içsel dünyasında gizemli kalmayı tercih etmektedir. Bununla beraber, resimde sisler arasından yükselen diğer zirveler romantik varoluş biçimini ve deneyimini yaşayabilecek ruhlara bu aşkın boyutun açık olduğunu ima etmektedir. Herkesten farklı, eşsiz ve zaman zaman da dahi olduklarına inanan romantik sanatçılar açısından, tıpkı Friedrich'in adam figürü gibi, her ruh kendi zirvesini bulur ve bu zirve sadece onun şahsına münhasırdır; ancak benzer ruhlar, tıpkı resimdeki zirveler gibi birbirinden bağımsız ve öznel kalsa da birbirlerini görebilecektir. Resimdeki yoğun sis tabakası da romantik kişiliğin toplumla ve empirik dünya ile olan kopukluğunu ya da bu dünyadan soyutlanma arzusunu temsil etmektedir. Gündelik dünya sisin altında, çok aşağılarda kalmıştır. Kendini sevgileri ve hayal gücüne kapatan sıradan insanın bu aşağıdaki konumdan zirveyi net olarak görmesi, bilmesi ve resimdeki romantik bireyin deneyimiyle, varoluş biçimiyle özdeşleşmesi pek mümkün değildir.

Romantizmin özel ve ayrıcalıklı varoluş ve deneyim alanını anlamlandırmaya uygun örneklerden bir diğeri de yine Poe'nun *Annabell Lee* şiiridir. Bu şiir uzun zaman önce, gençliğin baharında yaşanmış büyük bir aşkı ve bu aşkın kaybedilmiş sevgilisine duyulan özlemi, adanmışlığı dile getirmektedir. Poe şiirine, bu büyük aşkın "Bir deniz ülkesinde" yaşandığını belirterek başlar. Deniz, romantik sanatçıların sıklıkla kullandığı bağlamlardan birisidir. Friedrich'in de birçok resminde, romantik insan figürlerinin seyre daldığı uçsuz bucaksız deniz manzarası, tefekkür, huzur bulmak ve hayal gücü ile başa kalmak için kullanır; deniz romantik ruh için sonsuzluğa açılan bir boyut gibi temsil edilir. Şiirin devamında Poe, bu aşkın yaşandığı dönemi belirtmek için "o çocuk ben çocuk" tanımını kullanır. Çocuk motifi, yani çocuk ile özdeşleşme de romantiklerin sıklıkla kullandığı bir unsurdur; saflık, hesapsızlık ve kalpten olma, masumiyet, yozlaşmamış duygular ve niyetleri ifade etmek için kullanılır.

Şiirdeki aşık ve artık hayatta olmayan sevgilisi Annabell Lee'nin, o zamanlar çok genç ve deneyimsiz olmalarına rağmen, bu aşkı biricik, benzersiz

bir deneyim olarak yaşadıkları, şu satırlarda ifade edilmektedir: “Göklerde uçan melekler kıskanırlardı bizi,” “Biz daha bahtiyardık meleklerden,” ve “Sevdadan yana kim olursa olsun, Yaşça başça ileri, Geçemezlerdi bizi” (çev. Melih Cevdet Anday). Bu satırlardan da anlaşılacağı gibi, şiirdeki aşık tarafından bu aşk deneyimi, kendilerinden yaşça büyük ve daha bilge olanların bile özdeşleşemeyeceği, ulaşamayacağı, aşamayacağı kadar kendine özgü bir varoluş hali olarak ifade edilmektedir. Aşık kişi kendisini Annabell Lee ile birlikte bir bütün olarak algılamakta ve onlara ait ‘biricik’ bir deneyim içinde hayal etmekte; buna karşılık şiirde yer alan dünyevi ve uhrevi tüm diğer kişilikler ikisine has bu varoluş ve deneyim seviyesinin dışında ya da karşısında yer almaktadır.

Son olarak, Romantizmin bu tarz seçkinci ve münhasır bireyciliğini genel olarak, yüksek hayal gücüne dayanan fantastik ve mitolojik bağlamlar kurgulayan ve sofistike bir sembolizm içeren tüm romantik şiirlerin temsil ettiği söylenebilir.

5.3.2. Amerikan Romantizmi: Kendisini Evrenle ve İnsanlarla Bütünleşmeye Yönelten Hümanist Romantik Birey

Amerikalı şair Walt Whitman’ın eserlerine yansıttığı varoluş ve deneyim boyutu, tüm romantik sanatçılarda olduğu gibi oldukça öznel ve kişiseldir. Ancak Whitman, klasik Batı Romantizminde baskın olan, sıradan insanı ve gündelik hayatı dışlayan, münhasır ve zaman zaman seçkinci bir bireycilik tavrı yerine, birleştirici ve eşitleyici bir tavır benimsemiştir. Kullandığı dil de klasik romantizmin yoğun ve dramatik tonuna kıyasla daha sade, dinamik ve modern bir tondadır. Romantizmin bir biçimi olarak ortaya çıkan Amerikan Transandantalizminde de genelde üslup ve felsefe açısından bu tarz sadeleşmeye ve güncelleşmeye yönelik eğilimler söz konusuydu. Rod W. Horton ve Herbert W. Edwards’a göre Amerikalı Transandantalistler gelenek ve göreneklerden bağımsız bir bireyciliği ve özgüveni teşvik etmişler ancak yoğun ve ağır bir entelektüel yaklaşımı reddetmişlerdir (Horton 113). Böylelikle, klasik Batı romantizminde sıklıkla kullanılan yüksek kültüre ait metaforlar ya da göndermeler, hayal gücü aracılığı ile yaratılan dramatik, melankolik ve oldukça kişisel deneyim boyutları yerine, Amerikan Transandantalizminde samimi, dinamik ve sade ifade biçimleri ya da insanlara ve fiziksel dünyaya açık daha güncel bir deneyim boyutu dikkat çekmektedir.

Whitman’ın *Benliğimin Şarkısı* (Song of Myself) şiirinde, şairin ilgisi, romantik bir tutkuyla, hayatın gündelik detaylarına, ayırt etmeksizin her insana, içinde yaşadığı coğrafyaya, doğaya, evrene yönelmektedir. “Şarkım” olarak

adlandırdığı şiirine kendisini kutlayarak başlayan Whitman, hemen ikinci satırda kendisini, canlıların ve evrenin özüne ait temel öge olan 'atom' çerçevesinde, okuyucu ile özdeşleştirir:

Varlığımı kutluyorum, şarkımı söylüyorum,
Neye bürünürsem ben ona bürüneceksin sen,
Bana ait her bir zerre, sana da aittir zaten.

[s.11, Bölüm 1]

(Çev. Aytek Sever)

Şiirin İngilizce olan özgün dilinde "zerre" kelimesi "atom" olarak kullanılmıştır. Sembolik olarak, her iki kelime de evrendeki her şeyi oluşturan en ufak unsuru (öze ait olanı) ifade ettiği için Whitman'ın bu satırları okuyucu ile özdeşleşmenin yanı sıra kozmik bir ortaklığı ve özdeşleşmeyi de temsil etmektedir. Ancak Whitman'ın dili, benzer arzuları dile getiren geleneksel metafiziksel şiirde rastladığımız -örneğin John Donne'ın *Pire* (The Flea) şiirinde olduğu gibi- çözülmesi zor ve tuhaf metaforlar ya da yaratıcı hayal gücü ile ulaşılabilecek tinsel anlamlar yerine, okuyan herkes tarafından rahatça anlaşılabilen daha modern ve güncel bir anlam boyutu kurgulamaktadır. Whitman, tipik bir romantik olarak hayata olan sevgisini coşkuyla ifade ettiği *Benliğimin Şarkısı*'nda, ürettiği dönem için oldukça özgür ve modern sayılabilecek, rahat bir romantik üslup yaratmıştır. Çoğu Transandantalist gibi, romantik sanatın entelektüel ve seçkin yaklaşımını reddederek, kendisini 'evrenle ve insanlarla bütünleşmeye yönelten hümanist romantik birey' olarak ifade etmeyi seçmiştir:

Yaşamın kucaklayıcısıyım ben-
nereye gidersem gideyim, ister ileri ister geri doğru
döneyim,
isterse kıyıdan köşeden, sapa yerlerden
geçeyim;
Ne bir insanı ne de bir nesneyi es geçirim,
Her şeyi kendime, şarkımın içine çekerim.

[s.34, Bölüm 8]

Benliğimin Şarkısı'nda ruhları sıradan ve yüksek diye ayıran ya da insanları toplumsal, ekonomik, etnik özellikleriyle yaftalayan hiyerarşik kategoriler söz konusu değildir. Sembolik olarak, her şeyin ve herkesin bir arada var olabileceği ortak bir bağlamı temsil eden şiirde ikili karşıtıklara, ötekileştirmeye, toplumsal alanda süregelen ayırmacılığa karşı bireysel değeri

öne süren; farklılıkları onaylayan, birleştiren ve bütünleştiren cesur ve idealist bir tavır yer almaktadır. İlk kez 1855'te, İç Savaş öncesi yayınlanan şiirde, o dönemin Amerika'sında sadece köle olarak görülen siyah birey ile de özdeşleşen ve onun emeğini ve bedenini hayranlıkla yücelten Whitman, tabulara meydan okuyarak, edebiyat ve sanatta süregelen tutucu ve ırkçı geleneği cesaretle reddetmektedir:

Zenci sıkıca tutmuş dört atın dizginini,
aşağıda sallanıyor zincirle bağlı tomruk,
Zenci taş ocağının arabasını sürüyor,
döşeme kirişinden bir ayağıyla destek alıp
uzun boylu dimdik duruyor,
(...)
İzliyorum tabloları layık devî, seviyorum onu,
ama oyalanmıyorum orada, atlarla beraber gidiyorum.

[s.34, Bölüm 8]

'Zenci'den, Yanki kızına, yeni gelininden Missouri'li öncüsüne, erdemlisinden ahlaksızına, emekçisinden/işçi sınıfından bakanlarına, Başkan'ına kadar Amerikan toplumunun her kesiminden insan, kısacası bütün farklı kimlikler birlikte, aynı zeminde yer almaktadır. Her kişilik ya da kimlik ile birebir ilgilenen Whitman, karakterlerini, okuyucuya dürüst ve dolaysız bir şekilde sunmakta ve toplumsal kimliklerinin yanı sıra onları insan olma halleriyle de görerek, okuyucunun da dahil olabileceği ortaklaşa bir boyutta birleştirmektedir:

Dikiş makinesinin başında yahut fabrikada, dokuma atölyesinde
didinip duruyor sırma saçlı Yankee kızı

[s.40, Bölüm 15]

(...)
Elbisesinin kırıksıklıklarını düzeltiyor gelin,
ağır ağır ilerliyor saatin yelkovanı,
Arkasına yaslanıyor afyon tiryakisi, boynu dik ağzı aralık,
Şalını yerlerde sürüyor fahişe,
başlığı salınıp duruyor
içkiden sivilcelenmiş boynunun üzerinde,
Kalabalık gülüyor onun savurduğu küfürlere,
adamlar dalga geçip kaş göz ediyor birbirlerine,

(Yazıklar olsun! Ben gülmüyorum,
dalga geçmiyorum hiçbirinizle;)
Kabine toplantısında bakanlar oturmuş Başkan'ın etrafına,
Kaldırımda kol kola yürüyor heybetli üç hanım,
Tayfalar pisi balıklarını istifliyor balıkçı gemisi ambarında,
Eşyasıyla, sığırlarıyla bozkırı katediyor Missouri'li,
Bozuk paraları çingırdata çingırdata ilerliyor trende kondüktör,
Zemini döşüyor dülgerler, çatıyı kalayla kaplıyor ustalar,
harç için sesleniyor duvarcılar,
Her biri omzunda bir tekneyle sıra sıra geçiyor ameleler;

[s.40-41, Bölüm 15]

Romantik ve hümanist bireycilik anlayışını temsil eden *Benliğimin Şarkısı* şiirini, Whitman'ın Amerikan halkını bütünlüğe ve birleşmeye davet eden sesi olarak tanımlamak mümkündür. Çoğu Amerikalı gibi onun da o dönemde başkan olan Abraham Lincoln'a olan sevgisi, Amerika'ya olan sevgisi ve inancıyla doğal olarak bütünlüşmüştü. Tıpkı, Whitman için olduğu gibi, diğer Amerikalı romantikler açısından da hem içinde yaşadıkları Amerikan coğrafyası hem de Avrupa'dan daha özgür olan ve çeşitlilik barındıran toplumsal deneyimleri, onların, Romantizmin bireycilik anlayışını, daha demokratik ve toplumsal bir tarzda kavramsallaştırmalarına olanak sağlamıştır. VanSpanckeren'e göre bu oldukça öznel bireycilik anlayışı Amerikan ruhuna doğal biçimde uygun düşmekteydi:

Romantizm akımının felsefesi birçok Amerikalı şair ve yaratıcı yazar için uygun ve doğrulayıcıydı. Amerika'nın uçsuz bucaksız dağları, çölleri ve tropikal iklimi "Yüce" olgusunun vücut bulmuş hali gibiydi. Romantik ruh ise Amerikan demokrasisine özellikle uygun gibi görünmekteydi. Bu ruh, bireyciliği vurgulamakta, sıradan insanın değerini doğrulamakta, estetik ve etik değerlere dair ilham almak için yaratma ve hayal etme gücüne yönelmekteydi. Şüphesiz, Ralph Waldo Emerson, Henri David Thoreau ve arkadaşlarından oluşan New England'lı Transandantalistler yeni ve olumlu bir doğrulama akımı için Romantizm hareketinden ilham almışlardır. New England yöresi Amerikan romantizminin ve Transandantalizminin filizlendiği topraklar olmuştur. (26)

Sonuç olarak, Romantizmde çeşitli şekillerde temsil edilen, kendini evrenle ve insanlarla bütünleşmeye yönelten hümanist bireycilik anlayışı, Amerikan Transandantalist geleneğine ve Whitman'ın içinde yaşadığı dönemin gündemine oldukça uygun düşmekteydi. Toplumsal boyuttaki tüm kutuplaşmalara ve gerginliklere rağmen, farklı kültürel geçmişlere ve kökenlere sahip çoğu Amerikalı, ülkenin gelişimine ve geleceğine inanıyorlardı. Bu iyimser ve romantik inanca, şairler ve sanatçıların da sahip olduğunu ve bu inancın onların toplumsal bireycilik anlayışına yön veren doğal bir duygu olarak deneyimlendiğini düşünebiliriz. Horton ve Edwards'a göre, Transandantalizm genç bir ulus için hayata dair ahlaki bir rehber gibiydi. İnsan doğasının en iyi yönüne hitap etmekte, tüm insanların içinde var olan ilahi kıvılcıma inanmakta ve gelenek görenek boyunduruğundan kurtulmaya, yeni ve farklı bir Amerikan kültürünün gelişmesi için ileriye yönelmeye açık bir çağrı idi (119 Horton).

5.4. Geleneksel ve Amerikan Romantizminde Doğanın Kişileştirilmesi ve Ruhani bir Doğa Algısı

Aydınlanma felsefesinde doğa fiziksel kanunlardan oluşan nesnel bir sistem olarak ele alınmakta iken, Romantizm felsefesinde metafiziksel ve etkin bir özne olarak yüceltilmekte, insanın ve diğer tüm canlıların özünün tinsel varoluş kaynağı olarak tasarlanmaktadır. Perry'e göre Aydınlanma filozofları doğayı, tıpkı bir saat gibi mekanik, şaşmaz bir uyumla işleyen cansız bir düzen olarak görmüşlerdir. Onlara göre doğanın kanunları matematiksel bir kesinlik içermekte ve bilimsel metodolojiler ile açıklanabilecek niteliktedir. Bu görüşün etkilerini taşıyan Romantizm öncesinin neo-klasik sanat ilkeleri de o dönemin sanatçılarını, doğayı bu özellikleri ile betimlemeye yöneltmiştir. Romantik sanatçılar ise mekanik bir doğa modelini reddederek, doğaya duygusal bir biçimde yaklaşmışlar, onun güzelliğinden, görkeminden ve gizli güçlerinden ilham almışlardır. Kısacası, Romantikler için, doğa cansız ve mekanik bir düzen değildi, canlı ve yaşam doluydu (Perry 180-181). Bu bakımdan Romantizmde doğanın güzelliği işlevselliğinden önce gelmektedir.

Romantizmde doğanın, romantik benliğin ve yaratma gücünün kaynağı gibi algılanması ve zaman zaman aşk duyulan sevgili ya da insanın eylem ve ereklere yön veren, ışık tutan tanrısal bir güç gibi kişileştirilmesi oldukça yaygındır. Örneğin, Whitman yaşayan her şeyi büyük bir coşkuyla kutladığı *Benliğimin Şarkısı* şiirinde, doğayı kişileştirerek ona aşık bir sevgili gibi seslenmektedir ve onunla kavuşma arzusu, tutkulu bir aşığın 'önemli-ötekisi' ile kavuşma arzusuna benzer bir şekilde ifade edilmektedir:

Gülümse ey serin soluklu, şehvet dolu toprak!
Ey mışıl mışıl uyuyan dupduru ağaçların toprağı!
(...)
Kollarıyla alabildiğine geniş kavrayan toprak-
elma çiçekleriyle dolup taşan toprak!
Gülümse, aşığın geliyor işte sana!
Pek cömertçe verdin aşkı bana-
aynısını veriyorum ben de sana!
Ey tutkulu aşk, ah, ey anlatılmaz aşk...

[s. 53, Bölüm 21]

Çoğu romantik sanatçının, doğanın içkin güzelliğini Tanrı'nın bir tezahürü olarak anlamlandığı ve deneyimlediği görülmektedir: Onlara göre doğa, Tanrı'nın varlığıyla ve yarattıkları ile gerçekten iletişime geçebilmenin mümkün olduğu tinsel bir bağlamdı. Bu yüzden doğa sanatçılar için hayal güçlerinin yaratıcı enerjilerini harekete geçirebilecek ve insanı tinsel bir kavrayış boyutuna yükseltebilecek güçlere sahipti (Perry 181). Bazı Romantikler, doğanın güzelliğine, Tanrı'ya yakınlaşmak, hayatın ve varoluşun anlamına ilişkin üst bir boyuta geçebilmek ya da insan ruhunun sonsuzluk, ölümsüzlük gibi arzularını manevi olarak karşılamak için yönelmişlerdir. Örneğin, William Wordsworth'un, *Kalbim Yerinden Fırlayacak Gibi Olur* (My Heart Leaps Up When I Behold) şiirinde, ölüm ve yaşlanmanın insana verdiği fanilik hissini, gökkuşağının (alkım) ve doğanın güzelliği karşısında yaşadığı hayranlık duygusuyla aştığı görülmektedir. Gökkuşağının güzelliği kutsal bir mutluluk anı olarak deneyimlenmektedir. Wordsworth, bu güzelliği "seyre durduğu" anın ruhuna kattığı doyum ve tamamlanmışlık hissini "hürmet" ve "şükran" duyguları üzerinden Tanrı ile birleştirmektedir:

Gökyüzündeki alkıma seyre durduğumda:
Hayatım böyle mi başlamış oldu;
Yoksa beşer olduğumda mı?
Yaşlanacaksam da yaşlanayım
Ya da bırak öleyim!
İnsan yedisinde neyse yetmişinde de odur;
Ve dilerdim ki günlerim ardı ardına
Geçsin Tanrı'ya hürmet şükranla

(Çev. Kalihora)

Wordsworth'un bu şiirinde, doğanın Tanrı ile özdeşleştirilmesi, içten gelen bir deneyim olarak dile getirilmiştir. Böylelikle Tanrı olgusu, dinsel-kültürel

boyutta kavramsallaştırılmış anlamları yerine, doğanın doğrudan sunduğu bir güzellik anı (gökkuşağı) aracılığı ile bireysel bir boyutta kavranmıştır. Bazı romantikler ise doğayı Hristiyan kültüründeki ahlaki değerlere ve Tanrı kavramsallaştırmasına uygun biçimlerde, temel bazı kültürel sembolleri de kullanarak anlamlandırmış ve ifade etmiştir. Örneğin, Caspar David Friedrich'in *Katedralli Kış Manzarası* (Winterlandschaft mit Kirche), *Meşe Ormanında Manastır* (Abtei im Eichwald), *Dağlardaki Haç* (Kreuz im Gebirge) *Eldena Manastırının Kalıntılarıyla Kış Manzarası* (Winterlandschaft mit der Ruine des Klosters Eldena) gibi eserlerinde, haçların ya da kutsal yapılara ait kalıntı ve siluetlerin doğayı Tanrı'nın varlığıyla donatan kutsal emareler gibi algılanacak biçimde kullanılmış olduğu görülmektedir. Sanatçının bu eserlerinde, Hristiyanlıktaki Tanrı kavrayışına ya da ahlaki değerlere gönderme yapan doğal ve kültürel imgeler, estetik açıdan naif ve melankolik olarak tanımlanabilecek, zarif bir romantik üslup çerçevesinde birleşmiştir.

Friedrich'in bu üslubu, örneğin, *Katedralli Kış Manzarası* resminde oldukça belirgindir (Resim 37). İlk bakışta, kalın karla örtülü zeminin belirgin olduğu bu doğa manzarasının içinde, üç çam ağacı, onların yanı başında bir kaya ve biraz geride ise bir katedralin silueti görülmektedir. Üç ağaç figürü, birbiriyle stilize bir benzerlik taşıyacak ve büyük, orta ve küçük boyları temsil edecek şekilde betimlenmiştir. Ağaçların gövdelerinin birbiriyle iç içe geçtiği yerden ince bir İsa'lı haçın, ağaçların boyunu aşmayacak şekilde, onları donatan kutsal bir emare gibi yükseldiği görülmektedir. Kayanın dibinde ise, minyatür boyutta çizilmiş bir adam figürü yer almaktadır. Kardan zemin üzerine koltuk değneklerini atmış olduğu görülen bu adam, ayakta duramadığı için, sırtını kayaya ve kardan zemine yaslamış, çamların içinden yükselen haça yönelmiş, teslim olmuşçasına dua etmektedir (Resim 38). Çam ağaçları, her mevsim yeşil olmalarından dolayı, inancın ve sadakatin sürekliliğini ya da ruhun ölümsüzlüğünü temsil eden doğal semboller olarak, kültürel bir sembol olan İsa'lı haçın anlamlarıyla örtüşecek şekilde kullanılmıştır. Resmin arka planında yükselen katedralin mistik silueti ise, göğe uzanan sivri uçlarıyla dini açıdan Tanrı'ya ulaşmayı ve Hristiyanlıktaki ölüm sonrası hayatı imleyen güçlü bir kültürel sembol olarak kullanılmıştır. Friedrich, katedralin mimari siluetini ve çamların gövdesini estetik birer form olarak ahenkle özdeşleştirmiştir. Böylece, doğal formlar ve kültürel formlar, Hristiyanlıktaki Tanrı kavrayışına yönelik birbirleriyle bütünleştirilmiştir.

Friedrich'in temsil ettiği bu tarzın etkileri, Amerikan sanatında, 1820'lerden 1870'lere uzanan dönemde etkin olan Hudson Nehri Ekolü'nün (Hudson River School) öncü sanatçılarından Thomas Cole'un eserlerinde de görülmektedir. Avrupalı ressamların klasik ve mitolojik sembollerle örülü doğa manzaralarına kıyasla, Amerikan sanatına has, güncel ve otantik sembollerin ağırlık kazanmaya başladığı yeni bir doğa manzarası üslubu ortaya çıkarmışlardır.

GELENEKSEL ROMANTİZM VE AMERİKAN ROMANTİZMİ: "SİS DENİZİ ÜZERİNDEKİ
GEZGİN" DEN TOPLUMSAL EŞİTLİĞE İNANAN İDEALİST BİREYE



Resim 37: Caspar David Friedrich, *Katedralli Kış Manzarası*



Resim 38: Caspar David Friedrich, *Katedralli Kış Manzarası* (Detay)

Ekolün ilk sanatçılarından olduğu için Thomas Cole'un eserlerinden bazıları neredeyse tamamen Avrupalı romantiklerin estetik vizyonunu yansıtmaktadır. Özellikle *Günbatımında Haç* (Cross at Sunset), *Vahşi Doğada Haç* (Cross in the Wilderness), *Haç ve Dünya* (The Cross and the World) gibi eserlerinde, tıpkı Friedrich'in kompozisyonlarındaki gibi, doğal ve kültürel/dini sembolleri tinsel bir estetik kavrayışla bütünleştirdiği görülmektedir.



Resim 39: Thomas Cole, *Günbatımında Haç*

Örneğin, *Günbatımında Haç* resminde, uzaklarda, genişçe uzanan vadinin ilerisinde, siluet şeklinde görünen yüksek kayalık dağların üzerinden batan güneşin ışıkları, resmin sağ tarafında ön plana yerleştirilmiş, heybetli bir şekilde dikili duran büyük haçın üzerine kutsal ışık huzmeleri biçiminde yansıtılmıştır (Resim 39). Resmin sol tarafında, haçtan daha geri planda ve daha küçük boyda, Friedrich'in sıklıkla kullandığı eski ve antik yapı unsurunu örnek alan küçük ve eski bir çan kulesi yer almaktadır. Doğal bir sembol olarak güneşin ve kültürel bir sembol olarak haçın birbirleriyle bütünleştirilmesi Tanrı'yı ya da kutsal ruhu temsil edecek şekilde, ressam tarafından özellikle metafiziksel ve fantastik bir fenomen olarak betimlenen ışık aracılığı ile sağlanmıştır. Soldaki küçük çan kulesi ise, güneşten yayılan kutsal ışık huzmesinin yansımalarının dışında tutularak dünyevi hayatın ve zamanın geçiciliğini temsil eden bir sembol olarak okunabilir. Ancak Cole bu kompozisyonunda çan kulesi ile haçı, izleyicinin hem özdeşlik hem de karşıtlık içerisinde algılayabileceği şekilde yerleştirmiştir. Haç, tıpkı bir aracı gibi, dünyevi hayatın geçiciliğini temsil eden çan kulesini, güneşten yayılan ve Tanrı'yı temsil eden kutsal ışık ile dolaylı yoldan birbirine bağlamaktadır. Hristiyanlık kültüründe, haç insanın kurtuluş ve bağışlanma ya da tinsel bilgi arayışını da temsil eden anahtar bir unsurdur ve Batılı birçok dindar romantik sanatçının haç imgesini, bu tür manevi arayışlarda, kendisini Hristiyan ahlakına göre doğru bir rotada tutacak ya da koruyacak estetik bir totem gibi kullanmış olduğu görülmektedir.

Avrupa Romantizminin klasik tarzının yanı sıra, Amerikan sanatının bağımsız ve özgün bir üsluba yönelmesi gerektiğine de inanan Cole, Amerikan

coğrafyasını, karakterlerini ve kültürünü konu edinen ve kısa sürede Hudson Nehri Ekolü’nün sanatsal üslubu haline gelecek olan yeni bir romantik vizyona da öncülük etmiştir. Bu yeni romantik vizyon, Ekolün diğer sanatçıları tarafından da benimsenmiştir. Bu sanatçılar Amerikan doğasından ilham almışlar, sanatsal ilgilerini Amerika kıtasının geneline -özellikle Batı Amerika ve hatta egzotik Güney Amerika coğrafyasına- yönelterek, klasik romantizmin seçkinci, yoğun ve dramatik üslubunu biraz seyreltmışlerdir. Böylelikle, 19. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru, Hudson Nehri romantik sanatında, güncel ve yerel/otantik sembollerin kullanılmaya başlandığı, Amerika Birleşik Devletleri’nin Batı’daki topraklara açılma ve yerleşme politikalarını da etik ve ahlaki bir çerçeveden süzen, daha modern ve doğal bir üslubun ortaya çıktığı söylenebilir.

Hudson Nehri ressamı çoğu romantik sanatçı gibi doğanın güzelliğine ve gücüne inanmaktaydılar. Estetik açıdan, doğaya meydan okumanın ya da doğayı dönüştürerek hızla yayılan uygarlığın olumsuz sonuçlarını da ifade etmeye çalıştıkları, sembolik okumaya elverişli imgesel bir dil yaratmışlardı. Ancak klasik romantiklerin doğa-uygarlık çatışmasında insanoğlunun kibrine dikkat çeken, dini bakımdan ibretlik mesajlar içeren tarzları, Amerikan romantik doğa manzarası geleneğinde yerini uyumlu bir doğa-uygarlık ilişkisinin kurulabileceğine inanan idealist ve iyimser bir tarza bırakmıştır. Böylelikle Cole’un da sıklıkla kullandığı daha klasik ve arkaik kültürel semboller yerine, özellikle Amerikan “Manifest Destiny” (Türkçe’ye “kader tezahürü,” “belirgin yazgı” vb. şekillerde çevrilmiştir) ideolojisiyle çeşitli biçimlerde ilişkilenen, daha güncel kültürel semboller ağırlık kazanmaya başlamıştır. Manifest Destiny, Amerikan ulusunun (özellikle de Beyaz Anglo Sakson Protestan kültürün) Batı’daki toprakları uygarlaştırmasının ve Hristiyanlaştırmasının Tanrı tarafından onaylanan bir alinyazısı ya da kutsal hak olduğu inancı üzerinden beslenen bir ideolojidir. Hem edebiyatta hem de sanatta, Amerikan romantizminin ilk filizlendiği ortam New England yöresi olduğu için, Amerikan romantiklerinin çoğunun tinselliği, farklı derecelerde de olsa, beyaz Protestan kültürünün ahlaki değerleriyle şekillenmiştir.

Hudson Nehri Ekolü ressamlarından Asher B. Durand’ın *Gelişim-Uygarlığın İlerleyişi* (Progress-The Advance of Civilization) adlı eserinin kompozisyonuna baktığımızda, önde ağaçların olduğu yüksek bir yer ve aşağısında kıvrılarak ileriye uzanan geniş bir nehir görülmektedir (Resim 40). Nehrin kıvrımlı kenarları boyunca yeşil verimli ovalar ve tepeler yer almakta, ilerideki ufuk çizgisinde, güneşten sızan puslu ve aydınlık ışık huzmesinin yansıdığı alanda, nehir ve tepeler gökyüzü ile birleşmektedir. Işığın yansıdığı bu alanda, nehrin hemen kıyısına kurulmuş bir yerleşim birimi de yer almaktadır.

Resmin sağ tarafında ise aşağıya, nehre doğru inen bir patika boyunca telgraf direkleri, bir kulübe, at arabası, çobanlar ve büyükbaş hayvan sürüsü görülmektedir.



Resim 40: Asher B. Durand, *Gelişim-Uygarlığın İlerleyişi*



Resim 41: Asher B. Durand, *Gelişim-Uygarlığın İlerleyişi* (Detay)

Durand'ın bu kompozisyonunda doğal unsurlar ve kültürel unsurlar, daha önce örneklenen geleneksel romantik resimlerde olduğu gibi, birbirleriyle ahenkle bütünleşecek şekilde ilişkilendirilmiştir. Aşağıda nehrin kıyısında görülen yerleşim birimi, kültürel bir sembol olarak, uygarlığın yayılmasını temsil etmektedir. Yeni kurulmuş bir liman şehrinin andıran ve uzakta görünen bu yerleşim birimi, Tanrısal rızayı temsil eden aydınlık ışığın da yarattığı dramatik vurgu altında, izleyicide merak uyandıran mistik/masalı bir yer hissi yaratmaktadır. Bacalardan çıkan dumanlar ve kıyıdaki gemiler yerleşim biriminin

canlılığını ve hızla gelişmekte olduğunu ima etmektedir (Resim 41). Ancak Durand'ın fantastik ışık kullanımı ile yarattığı romantik ve tinsel betimleme tekniği, yerleşim biriminin, zamanla doğanın varlığına ve güzelliğine tehdit oluşturabilecek endüstriyel potansiyelinin gözlerden gizlenmesine neden olmaktadır. Aydınlığın yarattığı vurgu, yerleşim birimini ve kıvrılarak ufuk çizgisine doğru yol alan nehri bütünleştirmekte, uygarlığın doğayı dönüştürmesini kutsal bir misyon gibi sunmaktadır. Buna karşıtlık olarak, resmin sol ön planında yakın detay olarak görülen vahşi doğa alanı daha loş ve koyu renklerle betimlenmiş, Tanrısal ışığın yönlendirdiği kader rotasının dışında bırakılmıştır. Vahşi doğa, sanki uygarlığın eli değmediği sürece kendi belirsizliği içinde kalacakmış gibidir.

Durand'ın *Gelişim* adlı eserinin kompozisyonunda kurguladığı bu yerleştirme tekniği ve içinde yaşadığı yüzyılın güncel bir gerçeği olan gelişim ideasını etik bir çerçevede romantize etme çabası ilk olarak öncülü olan Cole'un *Öküzboynuzu* (The Oxbow) adlı eserinde kullanılmıştır. *Öküzboynuzu* resminin de sol ön planı vahşi doğaya, sağ arka planı aşağıda görülen kıvrımlı nehre ve etrafındaki işlenmiş tarım arazilerine ayrılmıştır. Gökyüzünün ise sol tarafı bulutlu ve karanlık, sağ tarafı açık ve aydınlıktır. Işık burada da uygarlığı temsil eden alanı vurgulamaktadır (Resim 42). Ancak Cole, şövalesi ile yer aldığı minyatür bir portresini, resmin sol yarısındaki vahşi doğa kısmına (ön orta, alt kısım) yerleştirmeyi tercih ederek, romantik sanatçının doğa ile olan yakınlığını vurgulamaktadır (Resim 43). Bu bakımdan, iki eserin sanatsal üslupları teknik açıdan birbirine çok benzese de Cole'un Amerikan uygarlığının gelişimine ve doğanın dönüştürülmesine olan tavrının Durand'a kıyasla daha çekimser olduğu söylenebilir.



Resim 42: Thomas Cole, *Öküzboynuzu*



Resim 43: Thomas Cole, *Öküzboynuzu* (Detay)

Hudson Nehri Ekolü'ne dahil olan sanatçılar ve ürettikleri eserler oldukça fazla ve çok çeşitli olduğu için, genellemeler yapmak kolay değildir. Çoğu sanatçı, içinde yaşadıkları coğrafyaya yani Amerikan doğasına romantik bir milliyetçilikle bağlı olsa da sanatsal vizyonlarını evrensel bir boyutta tutmayı başarmışlardır; Amerika'nın gelişim ve Batı'ya açılma politikasının doğal yaşam ve yerli halklar üzerindeki olumsuz etkilerini yansıtmayı da ihmal etmemişlerdir. Örneğin, Albert Bierstadt'ın brandalı arabalarla Batı'daki topraklara yol alan göçmenleri tasvir ettiği *Ovaları Geçen Göçmenler* (Emigrants Crossing the Plains) adlı ünlü eseri, öncelikle Amerikan kültürüne ve kimliğine has maceracı öncü ruhuna ve Batı'da keşfedilmeyi bekleyen 'kutsal' coğrafyaya ilişkindir (Resim 44). Bu resimde, tarihsel olarak o dönemde ve öncesinde Batı'ya yönelen göçmenlerin yolculuk deneyimlerinin kolektif ve epik hikayesi yalın ve romantik bir üslupla anlatılır. Resmin sol tarafında yüksek ve sık ağaçların olduğu vahşi doğa, sağ tarafında ise yüksek, dik kayalıklar şeklinde sıralanmış dağlar görülmektedir. Ön planda ise, brandalı arabaları, evcil hayvanları ile kalabalık bir göçmen konvoyu yer almaktadır. Konvoyun izlediği yol batı istikametine yöneliktir. Batı istikametinde alçalmış olan güneşten yayılan sarı/turuncu tonlarındaki yumuşak ışık, o günün yolculuğunu tamamlamış ve mola vermek üzere olan göçmen konvoyunun üzerine ve seçtikleri mola alanına parlak ve net bir biçimde yansıtılmıştır. Bierstadt batan güneşin ışığında kullandığı sıcak tonlar ile romantik ve büyülü bir renk perspektifi sağlamıştır. Bu renk perspektifinde, ön planda net olan görüntüyü, arka plana doğru, sarı tonlarının içinde yavaş ve dengeli bir biçimde *flulaştırarak*, tasvir ettiği doğaya dramatik bir hava katmış ve ucsuz bucaksızlık hissi vermiştir.

GELENEKSEL ROMANTİZM VE AMERİKAN ROMANTİZMİ: "SİS DENİZİ ÜZERİNDEKİ
GEZGİN"DEN TOPLUMSAL EŞİTLİĞE İNANAN İDEALİST BİREYE



Resim 44: Albert Bierstadt, *Ovaları Geçen Göçmenler*



Resim 45: Albert Bierstadt, *Ovaları Geçen Göçmenler* (Detay)

Resmin arka planında, uzaklardaki ovaların üzerinde, küçük ve silik koniler halinde yerli çadırları görünmektedir (Resim 45). Yerli halkların, kuşaklar boyunca yaşadıkları bu coğrafyadaki varlıkları, Batı'ya ilerleyen beyazlar yüzünden artık belirsizlik içindedir. Bierstadt'ın resminde yerli çadırlarının, sarı tonları ile karışarak *flu* ve silik hale getirilmiş silüetleri ilk bakışta fark edilmese de teknik açıdan izleyicinin görüş menziline hep içinde olabilecekleri bir yere; yani tuvalin merkez noktasının hemen altına denk gelecek şekilde, yerleştirilmişlerdir. Batı'ya yayılma furiasının, yerli halkların yaşam alanlarına ve varlıklarına ilişkin yarattığı tehdit Bierstadt'ın ya da yerli bireyleri konu edinen

diğer ressamların eserlerinde hiçbir zaman doğrudan ve belirgin bir biçimde ifade edilmemiştir. Hudson Nehri sanatçılarının yerlilere olan ilgisi, onları manzara resimlerinde, 'romantik bireyin doğa ile uyum içinde yaşama arzusu'nu temsil eden 'otantik unsur' olarak tasvir etmekten ileri pek gitmemiştir. Ana konu olarak, sadece yerlilerin ve içinde yaşadıkları doğanın ele alındığı birçok eser yaratılmıştır. Ancak, çoğu sanatçının, onlara ve yaşam biçimlerine dair sahip oldukları bilgi ve deneyimlerini, Amerikan romantizmine has doğal ve egzotik mizansenler yaratmak için kullandıkları görülmektedir.

Matthew Biagell'a göre Bierstadt Batı'ya olan seyahatlerinde yerli bireyleri yakından gözlemlemiş ve deneyimlemiş olsa bile, resimlerinde onların görünüşlerini ve etkinliklerini çoğunlukla genellemiştir. Onları, tıpkı daha önceki çalışmalarında Avrupa kökenli köylüleri yerleştirdiği gibi, izleyicinin onların faaliyetlerinden ziyade onların sadece varlığına şahit olacağı biçimde, resmin ortasındaki uzak bölgeye yerleştirmiştir" (Biagell). Bierstadt'ın çoğu resmi, altın rengi ışıkla yıkanmış gibidir ve bu sarı ışık çoğunlukla nostaljik bir filtre gibi etki etmektedir. *Yerli Kanosu* (Indian Canoe) resminde sarı tonlarının kullanımı Bierstadt'ın bu tarzının iyi bir örneğidir (Resim 46). Resimde bakir doğada, ayna gibi durgun nehrin üzerinde, kanosunda sakince oturmuş, kıyıya doğru kürek çeken yerli figürü görülmektedir. Sessiz ve dingin bir atmosferin egemen olduğu manzarada, yerlinin yalnızlığı ve kendi halinde oluşu bu toprakların henüz keşfedilmemiş zamanlarına gönderme yapmaktadır. Yerli figürü, Biagell'in tarif ettiğine benzer bir şekilde, detaylara odaklanılmadan, salt otantik bir imge/siluet olarak algılanacak şekilde betimlenmiştir. Bütün bunlara rağmen, Bierstadt'ın ve diğer ressamların eserlerindeki sembolik yerleştirmelerin ya da ışık ve renklerle sağlanan dramatik atmosferin, üstü kapalı bir biçimde de olsa, yerli halkların ve doğanın, ilerleyen beyaz uygarlığının karşısındaki kaderinin aydınlık olmadığına işaret edecek şekilde kurgulandığı ileri sürülebilir. Örneğin, *Yerli Kanosu* resminde, kanonun ilerlediği yön, bir rota olarak düşünüldüğünde, göçmenlerin yolculuğunu tasvir eden resimlerde olduğu gibi güneşe ve yansıyan ışığın işaret ettiği tarafa doğru değil, sık ağaçların olduğu vahşi ve biraz karanlık görünen kıyı tarafına doğrudur: kanonun gövdesi, güneş ışığının nehrin üzerine altın bir yol gibi düşen yansımaları çapraz kesecek bir çizgide gitmektedir. *Baca Kaya Manzarası: Önde Ohalila Siyu Köyü* (View of Chimney Rock, Ohalilah Sioux Village in the Foreground) resminde ise, yakın planda tasvir edilmiş yerli köyünün bulunduğu toprakların üzerindeki gökyüzü, parçalı, yer yer koyu renkli bulutlarla kaplıdır. Bu gökyüzünde güneş görünmemekte ve loş gri tonlardaki ışık melankolik ve hüzünlü bir atmosfer yaratmaktadır (Resim 47). Bierstadt'ın bu iki resminde de yerlilerin ve doğanın uygarlık karşısındaki akıbeti açıkça betimlenmemiş, üzeri örtülü ve dolaylı bir sembolizmle izleyicinin görüşüne ve sezgisine bırakılmıştır.

GELENEKSEL ROMANTİZM VE AMERİKAN ROMANTİZMİ: "SİS DENİZİ ÜZERİNDEKİ
GEZGİN"DEN TOPLUMSAL EŞİTLİĞE İNANAN İDEALİST BİREYE



Resim 46: Albert Bierstadt, *Yerli Kanosu*



Resim 47: Albert Bierstadt, *Baca Kaya Manzarası: Önde Ohalila Siyu Köyü*

Sonuç olarak, Batı kültüründe gerek klasik romantiklerin gerek Amerikan romantiklerinin, her şeyden önce bireysel bir tinsellik arayışına doğru yöneldikleri ve modernleşen dünyada gündelik ve toplumsal hayata dair durumları ve gerçeklikleri bile, daima yaratıcı hayal gücüne dayalı, estetik ve idealist bir görüş ile ifade etme arzularının baskın olduğu görülmektedir. Romantiklerin doğayı kişileştirmeleri, doğanın sadece fiziksel değil, insanın emel ve ereklere kapsayan metafiziksel bir boyutu olduğuna da inanmaları ve doğanın güzelliğine ve yüceliğine olan hayranlıklarını en özgün biçimlerde ifade etmeleri romantizm akımının etkili olmasına, ancak tam da bundan dolayı tarihsel açıdan süresinin dolmasına neden olmuştur.

6. BÖLÜM

GERÇEKÇİLİK VE İDEALİZM: KARŞITLIK VE BAĞDAŞMA

6.1 Gerçekçi Sanat: Romantik İdealizmin Reddi ve Gustave Courbet'nin “Yaşayan Sanat” Anlayışı

19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyıla geçişte, gerek Sanayi Devrimiyle başlayan ve hız kazanarak süregelen ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimler, gerek Darwin'in evrim görüşünün yol açtığı 'benlik bilinci'ne dair yeni bir gerçeklik, Batılı insanın dünya görüşünü temelden etkilemiş, sanat, edebiyat ve düşünce alanlarında romantik eğilimlerden sıyrılıp gerçekçi eğilimlere geçilmesine yol açmıştır. Bu değişimler karşısında Romantizm naif, hayalperest ve çağa ayak uyduramayan bir akım haline dönüşmüş, Romantik sanatçı ise kendi ruhani gerçekliğini yaratmasına artık uygun olmayan bir dünya ile karşı karşıya kalmıştır.

Sanat ve edebiyatta gerçekçiliğe geçişte, Darwinizm ile beraber, bu dönemde ortaya çıkan pozitivizm, Marksizm ve liberalizm gibi trendlerin de etkili olduğunu dile getiren Perry'e göre, gerçekçi sanatçılar doğanın ve toplumun romantik, dini ve metafiziksel bakış açılarıyla yorumlanmasına kendilerine göre çeşitli şekillerde karşı çıkmış ve tıpkı bilim adamları gibi empirik dünyaya odaklanmayı tercih etmişlerdir (Perry 243, 244). Romantizme kıyasla nesnel bir kavrama ilkesi ile hareket eden Gerçekçi sanatçıların üsluplarında, dünyayı olduğu gibi yansıtmak için, idealize etmekten yani yüceltmekten kaçındıkları, kompozisyonlarını oluştururken zaman zaman sert konuları seçtikleri, büyüteç altına almışçasına mesafeli sayılabilecek kadrajları tercih ettikleri görülmektedir. Onlar açısından, içinde yaşadıkları dönemin toplumsal koşullarını ve gündelik hayata dair hakikatlerini doğrudan görebilmek ve ifade edebilmek en önemli mesele haline gelmişti.

Birçok Batılı tarihçi ve sanat tarihçisi gibi, Perry de sanatta gerçekçilik akımını öncelikle bu akımın öncüsü sayılan Fransız sanatçı Gustave Courbet'nin eserleri ve felsefesi üzerinden hareket ederek değerlendirmektedir.

Courbet sıradan insanı ve olağan/gündelik hayata dair sahneleri –örneğin, taş kıran işçileri (Resim 48), toprağı süren ya da çarşıdan dönen köylüleri, bir kasaba cenazesini ve katılımcıları, güreşçileri, aile gruplarını vb.- resimleyerek “yaşayan sanat” dediği şeyi yapmayı amaçlamıştır. Courbet gibi, gerçekçi sanatçıların çoğu toplumun her sınıfından insanı; döşeme ustalarını, eskicileri, dilenci ve fahişeleri sanatın konusu haline getirmiş ve bu konuları kendi kişiliklerini, öznel duygularını işin içine katmadan ya da gördükleri dış dünyayı idealize etmeksizin resmetmişlerdir. Böylelikle, aynı zamanda toplumsal adaletsizlikler ve sömürü gibi, insan davranışının ve toplumsal hayatın kirli unsurları ile de ilgilenen bir sanat üslubu ortaya çıkmıştır (Perry 244).

Genelde, gerçekçi sanatçılar ve yazarlar, Klasisizmdeki ve Romantizmdeki seçkin estetik ifade biçimini ve ele alınan konuyu idealize etme/yüceltme düşkünlüğünü, yapay buldukları için tepki duymaktaydılar. Akademik sanat çevrelerinde Rönesans’tan beri süre gelen bu estetik idealizm, onlar için baskıcı ve tutucu bir unsura dönüşmüştü. Yoğun sembolizm ile örülü anlam alanları, insanın ve dünyanın hakikatinden uzak, işlevi olmayan bir tinsellik boyutunda kalıyordu. Bu yüzden gerçekçi ressamlar için bu sembolik üslup, bu akademik estetik anlayış olumsuz bir özellik taşımaktaydı ve bu da onların idealizmi reddetmelerine ve ona meydan okuyan yeni bir sanat anlayışı ve üslup geliştirmelerine yol açmıştır. Krausse’ye göre “resimlerinde insanların günlük hayatlarına eğilen” Courbet,

Çekirdekten yetişme bir ressam ve inançlı bir sosyalistti. Sanat anlayışını şu kelimelerle ifade etmiştir: “Realizmin temelinde idealin reddi yatar. İdeali ve ondan çıkarsanan her şeyi reddettiğimiz zaman, birey olarak kendimizi gerçekleştirmiş ve demokrasinin yolunu açmış oluruz. Gerçekçilik özünde demokratik bir sanattır.” (Krausse 67)

Courbet, bu ifadesinden anlaşılacağı üzere, sanatta gerçekçilik anlayışını tanımlarken idealizm ile bilinçli bir karşıtlık üzerinden hareket etmekte ve sanatçının sanatsal amacını ‘platonik’ bir bağlamdan empirik bir bağlama taşımaktadır:

“Sadece gördüğümü resimliyorum. Demek ki melek resmi yapmayacağım. Bugüne kadar hiç melek görmedim.” İşte bu yüzden taş kıran adam resimleri yapıyordu. Dizinin üstünde o gün kırılan taşlarla dolu bir sepet taşıyan delikanlı, sırtını izleyiciye çevirmiştir. İhtiyarın yüzü de başındaki geniş kenarlı hasır şapka nedeniyle görünmez. Tamamen tanınmaz hale gelen figürler, kendi sınıflarının anonim temsilcisi olarak resmedilmiştir.

Resim bize adı sanı belli birtakım bireylerin özel durumunu değil, alt toplumsal sınıflardan herkesin içinde yaşadığı sefaleti anlatır. (Krausse 67)

Dönemin tutucu ve seçkinci çevrelerince, Courbet'in konu ve üslup olarak sanatta öncülük ettiği bu 'toplumsal' gerçekçilik anlayışı, geleneksel akademik ve estetik kurallara bir meydan okuma gibi algılanmıştır.



Resim 48: Gustave Courbet, *Taş Kırıcılar*



Resim 49: Gustave Courbet, *Ornans'ta Cenaze*

Örneğin, günümüzde tarzı ve konuyu ele alışı bakımından çoğu sanat tarihçisi tarafından gerçekçiliği temsil eden ikonik (simgesel) bir ilk-örnek olarak kabul edilen ünlü *Ornans'ta Cenaze* (Un Enterrement à Ornans) tablosu, Paris'te ilk sergilendiği zaman olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Courbet'in amcasının cenaze törenini anlatan eser, klasisizmin ve romantizmin geleneksel ifade biçimlerine/kalıplarına aykırı olacak bir kompozisyonda kurgulanmıştır. Renkler ve figürler, idealize edilmeden gündelik hayatta olabileceği gibi

kullanılmış, cenaze töreni sahnesi ise tinsel ve öznel çağrışımlardan ya da anlamlardan uzak, gerçekte herhangi birisinin cenaze törenini temsil edecek şekilde betimlenmiştir (Resim 49). Romantik resim sanatında tinsel ve estetik bir nesne olarak vurgulanan haç figürü, bu sahnede nesnel ve mesafeli bir bakış-açısıyla, törenlerde geleneksel olarak yer aldığı/kullanıldığı için betimlenmiştir. Resmin isminde, ölen amcanın ismi yerine sadece ‘bir cenaze: *un enterrement*’ ibaresi kullanılmıştır. Sanatçının, gündelik hayatın olağan bir parçası olarak resmettiği bu tören sahnesi için sadece prestijli konuları betimleyen kompozisyonlarda kullanılagelmiş ‘büyük boy tuval’ kullanmış olması da oldukça tepki çekmişti. Sanat eleştirmenleri Sarah Faunce ve Linda Nochlin eserin Paris’te ilk sergilendiğinde yarattığı etkiyi soylu sanat geleneklerinin üzerine küstahça basarak geçen kirli botlara benzetmişlerdir (Faunce). Courbet’in bu resmin öneminin farkında olduğu ve *Ornans’ta Cenaze*’nin aslında Romantizmin bir cenazesi olduğunu ifade ettiği bilinmektedir.

Gerçekçilik döneminde, tıpkı sanatta olduğu gibi edebiyat alanında da tinsel ve öznel bakış açılarından sıyrılan, nesnel anlatım tarzları popüler hale gelmişti. Gerçekçilikle birlikte, edebi bir tür olarak şiirin etkisini yitirdiği yerine romanın yükselişe geçtiği görülmektedir:

Romantik yazarlar lirikler yazmıştı çünkü lirik şiir duyguların diliydi; roman ise insan davranışlarını ve toplumsal koşulları anlatmada hayret verici derecede etkili olduğu için gerçekçi yazarların kullandığı tür haline gelmişti. (Perry 244)

İnsan doğasını psikolojik ve toplumsal boyutları ile okuyucuya sunan romanlarda, özellikle toplumsal-gerçekçi ve doğalcı yazarlar, baş karakterleri ve yaşadıkları dünyayı, hayatın hakikatine eşdeğer biçimlerde kurgulamayı amaç edinmişti. Dönemin edebiyatında, gerçekçi bakış açısını, romantik bakış açısından ayıran en belirgin özelliklerden/motiflerden bir tanesi de evrenin (bir başka deyişle Tanrı’nın ya da doğanın) insanın durumuna kayıtsız olarak temsil edilmesi ya da yansıtılmasıdır. ‘İnsanın durumuna kayıtsız evren’ motifi, nesnelliğin arketipi olarak, özellikle Darwinizmin yol açtığı tinsel boşluğun etkileriyle ortaya çıkmıştır.

6.2 Gerçekçi Edebiyatta Darwinizmin Yansımaları: İnsanın Durumuna Kayıtsız bir Evren

Tarihçilere göre, Darwin’in evrim görüşü Hristiyanlık kültüründe insanın ve hayatın anlamına ilişkin tüm algılayışı ve ahlak anlayışını sarsan bir etki yaratmıştı. İnsanın milyonlarca yıllık bir süreçte, ilkel canlılardan türediği ve

varoluşunun tinsel bir anlama değil, doğal seçilime ve *rastlantı* faktörüne bağlı olduğu görüşü ile uzlaşmak, toplumsal ve bireysel boyutta kolay bir şey değildi. John Cartwright ve Brian Baker'a göre Newton fiziği ve sistemsal evren kavrayışı, en azından Tanrı'nın bu sistemin kurucusu ve başlatıcısı olarak algılanabileceği şeklinde bir mecaza gönderimde bulunmaktaydı. Ama evrim kuramının özünde rastlantı faktörü ve belirsizliğin dehşeti yer almaktaydı (Cartwright 187). Perry'e göre de Darwinizm dini inancın azalmasına ve Hristiyanlıktaki ruhun cennete yükseldiği evren anlayışının gücünü yitirmesine yol açmıştı. Çoğu insan için Darwinizmin sonucu göz ardı edilemezdi: doğa Tanrısal bir tasarıma ya da amaca sahip değildi ve insan, tinsellik-dışı etkilerin rastlantı eseri ortaya çıkardığı bir canlı türüydü:

Hristiyanlıkta insanların Tanrı'nın çocukları olduğu ve onunla anlaşılan tinsel kurtuluş deneyimine dahil oldukları artık tamamen ussalık dışı bir inanç haline dönüşmüştü. Bazıları Tanrı'nın "gereksiz bir hipotez" olduğunu ilan ederek İncil'in Tanrı kelamı olduğunu reddettiler ve hatta açıkça "Tanrı'nın öldüğü"nden bahsettiler. (Perry 252)

Evrin görüşünün etkileri edebiyatta ve düşünce alanında çeşitli şekillerde olmuştur. Edebiyatta, örneğin Stephan Crane ve Thomas Hardy gibi yazarlar, eserlerindeki karakterler aracılığıyla, özellikle entelektüel Batılı insan-bireyinin evrim kanunlarına dayalı bir evrende var olduğu gerçeğiyle deneyimsel olarak yüzleşmesine ve bunun egosunda yarattığı sarsıcı etkiye odaklanmışlardır. Düşünce ve felsefe alanında ise, insanın Tanrısız bir dünyada kendi başına olduğu gerçeği, örneğin Friedrich Nietzsche tarafından, olumlu ve özgürleştirici bir durum olarak karşılanmış ve onun yeni bir bireycilik anlayışını öne sürmesinde etken olmuştur.

İnsanın varoluşsal durumuna ve anlamına kayıtsız bir evrende yer aldığı gerçeği ile yüzleşmesi, Stephan Crane'in *Savaş Naziktir ve Diğer Dizeler* (War is Kind and Other Lines) adlı şiirler derlemesinde, evren ve insan arasında geçen şu ünlü diyalogda, ince bir alaycılıkla temsil edilmektedir:

Adamın biri evrene seslenir:

"Bayım, ben varım!"

"Gelgelelim," diye cevap verir evren

"Bu durum benim açımdan

Herhangi bir yükümlülük hissettirmemekte"

(VanSpanckeren 53)

Crane'in evreni kişileştirerek, adama cevap verdirdiği bu diyalogda insanı ve egosunu temsil eden ses, varoluşuna ilişkin Tanrısal bir onaya ihtiyaç duyduğu anda bunun karşılığı olmayan bir ihtiyaç olduğu ile yüzleşmektedir. Crane bu yüzleşmeyi ve insanın benlik bilinci üzerindeki etkisini, gerçekten yaşadığı bir gemi kazası üzerine yazdığı *Açık Tekne* (The Open Boat) adlı ünlü hikayesinde öznel ve psikolojik bir boyuttan yansıtarak ifade etmektedir.

Açık Tekne hikayesinde, batan geminin ardından, kıyının oldukça açıklarında küçük bir filikada, çaresizce karaya ulaşmayı ya da kurtarılmayı bekleyen dört adamın durumu anlatılmaktadır. Kaptan, muhabir, yağcı ve aşçıdan oluşan kazazedeler, açık denizdeki filikayı dalgalara ve akıntıya rağmen dengede tutmak ve uzaktaki kıyıya sağ salım ulaşabilmek için mücadele etmektedirler. Crane gerçekçi bir şekilde kurguladığı bu sahnelerde, insanın doğanın rastlantı unsuruna dayalı işleyişine adapte olma yetisini ve hayatta kalma ihtimalini sorgulamaktadır. Örneğin, kayıktaki kazazedeler, denizde bir ara başlarına üşüşen martılarla uğraştıkları anlarda, normalde insana göre ilkel bir türü temsil eden bu kuşların “daireler çizerek” ve “kayığa paralel yanlamasına sıçrayışlar yaparak” uçabilme ve “denizin gazabından etkilenmeden” dalgaların üzerinde birikmiş “kahverengi yosun adacıklarının üzerinde rahatlıkla oturabilme” becerilerini kıskanırlar (Crane 8). Crane martıları hem doğanın kendi içindeki olağan işleyişini yansıtan bir unsur olarak hem de karakterleri doğadaki çaresiz ve belirsiz durumları ile yüzleştiren psikolojik bir etki yaratmak için kullanır. Özellikle kuşların gözlerindeki adamları rahatsız eden sabit ve yabanıl ifade, doğanın insanın varoluşsal durumuna ve buna yüklediği anlama kayıtsızlığını temsil eden temel sembolik unsurlardan birisi olarak kullanmıştır:

[Martılar] genelde oldukça yaklaşmakta ve adamlara siyah boncuk gibi gözlerle bakmaktaydılar. Bu anlarda göz kırpmayan bakışlarıyla tekinsiz ve uğursuz görünüyordı ve adamlar onlara kızgınlıkla bağırarak çekip gitmelerini söylüyorlardı. (Crane 8)

Crane hikâye boyunca kazazedeleri yaşam ve ölüm ihtimalleri arasındaki belirsizlikte asılı bırakır. *Açık Deniz*'deki mücadelenin büyük kısmı, sandalda yol almaya çalışan adamların uzaktan da olsa, deniz feneri ve kıyı şeridini görebildikleri bir pozisyonda geçer. İnsan için uygarlığın güvenli yaşam alanını temsil eden bu unsurlarla, karakterlerin kurtuluş ve yaşam ihtimali sürekli canlı tutulur. Ancak, denizdeki akıntılar, zorlu ve güçlü dalgalar ya da sataşkan martılar gibi karşıt unsurlarla da kayığın alabora olma ya da karakterlerin kıyıya ulaşmadan boğulma ihtimali aynı derecede canlı tutulur. Böylelikle Crane karakterlerine doğanın belirsizliğiyle ve kendi kör talihleri ile baş başa

kaldıklarını derinden hissettiren, fiziksel olduğu kadar psikolojik bakımdan da ağır bir deneyim yaşatır. Bu psikolojiyi gerçekçi şekilde yansıtmak için, ‘her şeye hâkim anlatıcı’ olarak kurguladığı bakış açısını, stilize edilmiş bir tür dolaylı bilinç akışı tekniği uygulayarak, kendisini temsil eden muhabir karakterinin iç dünyasını doğrudan yansıtacak öznel bir seviyeye yerleştirir. Hikâyenin baş karakteri olan muhabir açısından, kaptanın onları kıyının olduğu doğru tarafa yönlendiren bilgi ve deneyimine, aşçının iyimserliğine, yağcının yılmadan kürek çekmesine rağmen ve kıyıya bu kadar yaklaşmışken, akıbetlerinin hala belirsizlik içinde olması büyük bir haksızlıkmiş gibi hissedilir:

“Eğer boğulacaksam eğer boğulacaksam eğer boğulacaksam, denize hâkim yedi deli tanrı adına, neden, bu kadar yol almama ve kumu ve ağaçları görmeme izin verildi?” Denilebilir ki, böyle kasvetli gecede, bir insan hakikaten yedi tanrının da tüm haksızlığına rağmen, onu boğmaya niyetli olduğu sonucuna varır. Çünkü bu kadar çok çabalamış, çok çabalamış insanın boğulması gerçekten de kabul edilemez bir haksızlıktı. Adam bunun resmen doğaya aykırı bir suç olduğunu hissetti. Elbette eskiden beri batan gemiler de denizde boğulan insanlar da olmuştu, ama yine de” (Crane 28)

Muhabir için insanın ölme ihtimaliyle böyle yüzleşmesi herhangi bir tinsellik etiğine uymamaktadır ve bu durumda ölmek ancak boşu boşuna yok olmak anlamına gelmektedir. Crane, kendisini tinsel ya da toplumsal bir bağlama ait görmeye alışmış birey-insan açısından bunun kabullenilmesi kolay bir durum olmadığını ve insan egosunda yarattığı değersizlik hissini öznel ve psikolojik bir boyutta canlandırır. Muhabir karakteri doğanın kendi içindeki olağan işleyişini, doğadaki en gelişmiş canlı türü olan insanın varoluş hakkına, aklına ve emeğine karşıt bir güç olarak algılar ve deneyimler. Tinsel açıdan cansız olmasına rağmen doğayı, örneğin; “yedi deli tanrı” gibi kötücül güçlerle ilişkilendirerek çaresizce ve istem-dışı kişileştirir ve kendilerinin neden ‘gözden çıkarıldığını’ sorgulamaya yönelir. Ancak o anda bunun da karşılıksız ve boşuna bir yönelim olduğu gerçeğiyle yüzleşir:

İnsan doğanın kendisini önemli görmediğini ve gözden çıkarıldığında evrenin eksilmeyeceğini anladığı anda, tapınağı taşa tutmayı isteyip de ne tapınak ne de taş olmadığı için ağır bir öfkeye kapılır. Şu an doğada tinsel herhangi bir emare olsaydı yuhalayarak taşlayacağından emindi. (Crane 28)

Thomas Hardy de *Bir Çift Mavi Göz* (A Pair of Blue Eyes) adlı romanında, Batılı bireyin Darwinci görüşün gerçekliği ile yüzleşme deneyimini, ünlü

“yamaçta asılı kalma” sahnesinde yansıtır. Romanın bu sahnesinde, aristokrat sınıftan Henry Knight karakteri flört etmekte olduğu Elfridge ile şehir dışında denize dik bir yamacın yanı başındayken, dengesini kaybeder ve yüksekten aşağı düşmekten son anda bir kayanın ucuna asılarak kurtulur. Knight karakteri, Viktorya Dönemi Londra’sının toplumsal bağlamında, ait olduğu sınıf ve cinsiyet bakımından avantajlı olan bireyi temsil etmektedir ve bu konumdaki iyi eğitilmiş ve başarılı herhangi bir beyaz erkek gibi doğal olarak üstün olduğuna inanmaktadır. Ancak doğadayken anlık bir dikkatsizlik onu uçurumun ağzında asılı kaldığı bu konuma sürüklemiştir. Hardy, Knight’ın bu konumdayken kayanın yüzeyindeki bir canlı fosilini gördüğü anı ve aklından geçenleri yansıttığı sahnede, Batılı beyaz erkek egosunun, kendi güvenli alanı (kültürel ve bilimsel bağlam) dışında; yani doğada, evrim kuramının anlamıyla yüzleşmesini temsil etmektedir:

Knight’ın gözlerinin tam karşısında, kayanın içinde hafif bir kabartı olarak gömülü bir fosil duruyordu. Bu gözleri olan bir yaratıktı. Ölü ve taşla dönmüş haldeki gözler sanki hala onu görüyordu. Yaratık, Trilobitler* olarak bilinen ilk kabuklulardan birisiydi. Hayatlarında birbirlerinden milyonlarca yılla ayrılmış olsalar da, Knight ve bu ilkel tür, ölüm yerlerinde buluşmuş gibi görünüyordular. Şu anki görüş alanının içinde bir zamanlar yaşamış olan tek canlı örneği buydu ve tıpkı şu an kendisi gibi bir zamanlar onun da kurtarması gereken bir bedeni vardı. (Hardy 241)

Fosilin gözleri de tıpkı Crane’in hikayesindeki yabancı martıların gözleri gibi, sembolik olarak bilinci olmayan ‘kör’ bir bakışı, yani doğanın tinsellik-dışı kayıtsızlığını temsil etmektedir. Aynı zamanda Hardy, karakterini fosil ile göz-göze geldiği bu edilgen pozisyona yerleştirerek, canlıların evrimsel zincirinde en gelişmiş türü temsil eden insanın, ilkel ve basit bir canlı türü ile arasındaki evrimsel mesafeyi ve hiyerarşiyi bir anda ortadan kaldırmaktadır. Knight, o anda, doğa karşısında hayatta kalma ihtimali açısından kendisini bu canlı türü ile ister istemez eşit görmektedir. Evrimsel gelişim zincirinde fosili tür olarak sınıflandıracak bilgiye sahip olması, insanın akılsal üstünlüğünü ve doğaya egemen olma yetisini temsil etse de ironik olarak Knight karakterine o anda hayatta kalma açısından hiçbir üstünlük sağlamayacaktır. Knight egosunu ve bilincini şekillendiren bütün kültürel meziyetlerini ve başarılarını hiçe sayan bir konumda, doğa tarafından tıpkı bu canlı gibi körü körüne harcanabileceği ihtimalini tüm çıplaklığıyla hissetmiştir.

* Paleozoik dönemde bol miktarda bulunan soylu tükenmiş bir eklem bacaklı takımı

Andrzej Diniejko'ya göre Darwin'in kuramından yola çıkan Hardy, romanında insanın kendisine ilgisiz ve kayıtsız bir evrende yaşadığını, özel haklara veya ayrıcalıklara sahip olmadığını ironik bir şekilde göstermektedir. Yamaçta asılı kalma sahnesiyle Darwin'in, insanın yeryüzünde ortaya çıkmış en egemen tür olduğu halde hala çevresel koşulların, kalıtımın ve adaptasyon ilkesinin merhametinde olduğu görüşünü gerçekçi bir deneyime dönüştürmüştür. Toplumsal bir tür olarak insanın doğada hayatta kalabilmesi için en büyük avantajı yine beynini kullanmak olacaktır. Romanda paradoksal olarak insana has akıl yetisini kullanan ve Knight'ı kör bir yok olma ihtimalinden kurtaran, Knight'ın kendisini cinsiyet ve zeka olarak üstün saydığı Elfridge karakteridir: Elfridge -Viktorya döneminde kadın için çizilen toplumsal sınırlarını aşsa da- rastlantısal koşullara adapte olabilmek için akıl yetisi ile hareket edebilmiştir: iç çamaşırlarını çıkartıp, oluşturduğu bir halatla Knight'ı yukarı çekerek, doğada bedenini kurtaramayan herhangi bir canlı gibi ölmekten kurtarmıştır (Diniejko).

Hem Crane'in hem de Hardy'nin karakterleri hayat ve ölüm arasındaki belirsizlikte uzunca bir süre asılı tutulsalar da sonuçta kurtulurlar. Bu şekilde sonlanan olay örgüleri, aslında gerçekçi yazarların en nihayetinde hala geleneksel olay örgüsü kalıpları içerisinde kalmayı tercih ettiklerine bir örnektir. Bu noktada, gerçekçi romandaki olay örgüsünün yapısal formülünü genel olarak değerlendirmek gerekirse, yazarların nesnel bir bakış açısıyla, tinsellik ilkesi içermeyen gerçekçi ve sert bir atmosfer kurguladıklarını ve karakterlerini hayatın hakikatine uygun aksilikler ve kazalar içine ittiklerini; onları kendi yazgılarıyla baş başa bıraktıklarını görürüz. Ama yine de çoğu gerçekçi yazar, rastlantı faktörünün belirsiz tuzağında, karakterlerin akıbetini ölümle sonuçlandırmaktan ziyade, çoğunlukla onlarla özdeşleşen okuyucuya da bu dehşet duygusunu belli bir süre yaşatacak şekilde askıda tuttuktan sonra, nihayetinde karakterlerini kurtardıkları görülmektedir. Yani bu anlatılarda, insanın tüm erdemlerine ve değerine rağmen, hayatının anlamsızca sonuçlanabileceği ve ölümün yüceltici olmayan bir biçimde ve anda insanın gözünün yaşına bakmadan onu harcayabileceği ihtimali yerine, rastlantı unsurunun kurtuluş ve yaşam ile sonuçlanabilme ihtimali seçilmiştir. Bununla birlikte, bu tür anlatılarda, Doğanın kendini "olay" aracılığıyla etkili bir şekilde hatırlatması sonucunda 'kurtarılmış karakter'in artık doğayı farklı bir şekilde, onunla özdeşleşerek gördüğünü ve bu yönde bir bilinç kazandığını anlarız.

Yani gerçekçi dönemde de mücadele azmini ve umudunu yitirmeden sonuna kadar çabalayan çoğu roman karakteri eserlerin sonunda, 'üçüncü tekil kadir-i mutlak anlatıcı' (*third person omniscient narrator*) konumundaki yazar tarafından kurtarılmayı hak ederler. Bu iyimserlik idealist bir tavır olarak değerlendirilebilir.

6.3 Gerçekçilik ve İdealizm ile olan Karşıtlığının Değerlendirilmesi

Gerçekçiler, sanatta ve edebiyatta idealist bakış açısını romantik akımla özdeşleşen hayalperest bir tavır olarak görmüş ve aşmaya çabalamış olsa da bu çoğunlukla üslupsal boyutta gerçekleşmiştir. 20. yüzyılın ilk dönemlerine kadar idealist bakış açısının kaybolmadığı, gerçekçilik içinde ruhunu sürmekte olduğu görülmektedir. Örneğin, bu durumu sanat açısından değerlendiren Krausse, gerçekçiliğin ve idealizmin karşıtlık içerisinde ama birlikte var olduğunu ifade ederek, sanattaki geleneksel idealizmin estetik anlayışının dönüşerek, 20. yüzyılda ortaya çıkan Modernizmin öze/içe dönük eleştirel yaklaşımına ve salt kendisini konu edinme stratejisine ilham verdiğini dile getirmektedir:

19. yüzyılın ikinci yarısında Gerçekçilik (Realizm) ve İdealizm iki karşı kutup oluşturdular. Her iki yönelim birbirine ne kadar zıt görünürse görünsün 20. yüzyıldaki Klasik modern sanatın gelişmesi için vazgeçilmez önem taşımışlardır. Gerçekçilik, sanatı gerçek dünyadan esinlenmeye çağırırken onu topluma müdahalenin bir aracı haline getirmiş ve sanatçıyı toplumsal süreçlere bireysel tepki veren bir özne yapmıştır. Resim içi estetik konularla daha fazla uğraşan idealizm ise, sanatı doğalcı yansımalarla kurtarmış ve sanat eserinin kendisini yalnızca bir sanat eseri olarak görmesine, saf estetiği ön plana koymasına, kendinden doğan ve yine kendinde biten özgün bir dil geliştirmesine hizmet etmiştir. Ressamlar 20. yüzyılın başında bu iki ana akımın üzerinde yükselerek, Doğalcı yansımaları reddeden ama gerçeklere de bağlı kalan yeni bir sanat oluşturacaklardı. (Krausse 69)

Burada, idealizmin sanatta üslup açısından uğradığı bir mutasyondan bahsedilmektedir. Bununla birlikte, Batı kültürü ve düşüncesi açısından genel bir değerlendirme yapılacak olursa; idealizmin, düşünsel veya felsefi açıdan, 19. yüzyılın son dönemlerinde ortaya çıkan Gerçekçi dünya görüşüne yol açan durumlara rağmen (Sanayi devrimi, bilimsel gelişmeler, pozitivizm, Darwinizm, gibi), tam olarak terk edilemediği öne sürülebilir. Batı kültürü ve düşüncesinde, çeşitli dönemlerde ve çeşitli şekillerde, bireye ve topluma yön veren bir ilke olarak varlığını sürdürmüş olan idealizm, gerçek anlamıyla 20. yüzyılın ilk çeyreği içerisinde yitirilmiştir. Yani, 19. yüzyılın son döneminde bile Batı dünyasında, özellikle bireyin gücüne, bilimsel ve toplumsal gelişime inanan

iyimser ve idealist bir ruhun hala var olduğunu/süregeldiğini gözlemlemek mümkündür.

Özellikle, 1859'da Darwinci görüşün yıktığı yaradılış ve Tanrı inancına rağmen idealizmin yüzyılın sonuna kadar hala nasıl sürebildiğine dair bir-iki varsayımda bulunmak mümkündür. Bunlardan birisi, özellikle yüzyıl boyunca sanayi ve bilimsel gelişmeler sayesinde Batılı insanın Tanrısız bir dünyada bile en üstün canlı türü olarak, kendisine yetebileceğine ve tüm insanlık için anlamlı bir gelecek inşa edebileceğine duyduğu inanç ve güvendi. Herbert Spencer ya da Friedrich Nietzsche, birbirlerinden oldukça farklı şekillerde, bu tür bir inanç ve güvenin, felsefi anlamda tetiklediği ilk düşünürlerden sayılabilir. Bir diğer varsayım ise, Aydınlanma çağından miras kalan bu akılsal idealizmin, (yani akıl yetisinin insanlığı altın bir uygarlık çağına taşıyacağına dair inancın) yitirileceği, çökeceği boyutta bir deneyimin henüz tarihsel olarak yaşanmamış olmasıydı. Bu, teknolojinin Dünya Savaşlarında kitlesel yıkıcılık boyutlarında kullanılmasının öncesine denk gelen bir dönemdi ve Batı kendi uygarlığına ve ilerleyişine, tüm çelişkilerine rağmen, romantik bir iyimserlikle bakmaktaydı.

6.4 Bilim ve Evrim Görüşü üzerinden İdealist bir Toplum ve Gelecek Kurgusu

19. yüzyılın ikinci yarısında, tinselliğinden sıyrılmış evren algısı sonucunda insanın kendi varoluşunu anlamlı kılabilecek bir hayat düzeni ve bilinç geliştirmesinin önemli bir ihtiyaç olarak ortaya çıktığı ve düşünce alanında bu ihtiyacın karşılanmasına yönelik kuramlar ve bakış açıları üretildiği görülmektedir. Tarihçiler, bilimsel gerçeklerin manevi güdülere ket vurmaktan kabul edilebileceği şekilde, iki karşıt alanı da uzlaştırmaya yönelik çabaların aslında Darwin kuramından da önce ortaya çıktığını belirtmektedirler. Örneğin, Horton ve Edwards'a göre pozitivistin ve modern sosyolojinin öncüsü sayılan Auguste Comte, bilimi idealist ve metafiziksel bir boyuttan görerek kavramsallaştırmaya çalışmıştır. Comte'un önerdiği, bilime dayalı, insanlığın tanrı olduğu yeni bir teolojik görüş, bilimsel olguların sunduğu gerçekliğin, tinsel ve metafiziksel anlam boyutlarını dışlamak yerine, onlarla sentezlendiği bir tavırda kavramsallaştırılmasına dair en önemli örneklerden birisidir. Comte, bilimin, dine tezat bir şey değil sadece insanın ilahi anlam arayışındaki ileri aşamalardan birisi olduğunu iddia etmiştir. (Horton 156).

Darwin'ın bilimsel olarak kanıtlanmış görüşlerinin, geleneksel akılcı felsefe ve sistemleri açısından neredeyse Eski Ahit teolojisi açısından olduğu kadar yıkıcı olduğunu ifade eden Horton ve Edwards, Darwinci görüşün ise

felsefeye, idealizmi hepten dışlamayacak şekilde, ilk kez İngiliz filozof Herbert Spencer tarafından uyarlanmaya çalışıldığını belirtirler. Spencer çalışmasında, insan bilincinin, toplumsal, siyasi kurumların ve hatta ahlaki değerlerin ortaya çıkışının insanın evrimsel sürecindeki aşamalar olduğunu kanıtlamaya girişmiştir. Ona göre bu süreç, daima ileriye ve bir üst aşamaya, daha komplike yaşam formlarına ve uyum içinde işleyen, insanı toplumunun özü olarak gören ütopyik bir yaşam tarzına doğru ilerlemekteydi. Bu coşkulu doktrin 1862'den itibaren formüle edilmiş ve yayınlamış, özellikle İngiltere'de ve Spencer'in birkaç kez ziyaret ettiği Amerika'da hevesle karşılanmıştır (158).

Horton ve Edwards, o dönemde ortaya çıkan bu tarz yarı teolojik yaklaşımların, Darwin'in bilimsel evrim görüşünün Hristiyan idealizminin statükosunu rahatsız etmeden kavranabilmesine olanak sağladığı için, genelinde muhafazakâr olan akademik düşünce çevrelerinde özellikle yaygın eğilim olduğunu belirtirler. Öte yandan Darwinci görüşün evrimsel kökenlerle ilgili olgular ve yeni türlerin hayatta kalması gibi unsurlarla ima ettiği *rastlantı* faktörü evreni kuramsallaştıran modern felsefelere çoktan yeni bir temel oluşturmuştu bile (Horton 158).

6.5 Nietzsche'nin Üstinsanı Üzerine Bir Değerlendirme: “Karşıya Geçiş” ve “Batış”

Friedrich Nietzsche kendine has düşünceleri ve bu düşünceleri yine kendine has bir şekilde ifade eden üslubu ile, bazen anlaşılması zor olsa da en çok ilgi duyulan düşünürlerin başında gelir. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü dilimize çeviren Turan Oflazoğlu ünlü esere yazdığı önsözde Nietzsche için “insanın en temel başarısının ahlak değil, sanat” olduğunu ifade etmektedir (Oflazoğlu 24). Nietzsche'nin, bir düşünürün alışıldık nesnel ve sakin kavramsallaştırma tarzı yerine mecazlardan, aforizmalardan oluşan kendine has ifade tarzı daha çok sanatçı (yaratıcı) bir ruhun sahip olabileceği türden coşkulu ve kabına sığmayan bir biçimdedir. Geleneksel kuramsal metinlerden farklı olarak, eserlerinde “Zerdüşt,” “Deli” gibi kendi benliğini seslendiren özgün karakterler kullanmayı ve bu karakterler aracılığı ile çeşitli deneyim anları kurgulayarak öz-farkındalık sahibi birey ile statükocu bireyler arasındaki uyuşmazlıkları bazen diyaloglarla, bazen ironi içeren anekdotlarla canlandırarak ortaya koymayı tercih etmiştir. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Nietzsche'nin fikirleri ve dünya görüşü açısından en ateşli olduğu dönemlerini yansıtmaktadır. Eserdeki Zerdüşt karakteri, yaşamsal içgüdüleri bastırmak ya da denetlemek yerine harekete geçirme arzusuyla dolu, cesur ve atılgan olmayı ilke edinmiş, alışılmadık, zaman zaman da toplumsal iklimi rahatsız edici bir bireyi temsil etmektedir. Bu yüzden, *Zerdüşt* onun

felsefesinin temel ilkelerini anlamlandırmak ve değerlendirmek açısından en yansıtıcı eserlerinden birisidir.

Nietzsche'nin felsefesinin temelinde Tanrı'nın öldüğü ve insanın kendini gerçekleştirmesi için harekete geçmesi gerektiği düşüncesi yer almaktadır. Ünlü "Tanrı öldü" sözü çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Örneğin, Perry'nin yorumuna göre Nietzsche açısından Tanrı insanın yarattığı bir şeydi. Metafiziksel ya da aşkın bir boyut yoktu ve dolayısı ile Tanrı'dan ya da doğadan kaynaklanan yüksek ahlaki değerler de yoktu. Eserlerinin çoğunda Tanrı'nın öldüğünden bahseden ve insanların bağlı olduğu geleneksel ve toplumsal değer yargılarının akılsal bir dayanağı olmadığını ileri süren Nietzsche, bu tür idealist ahlak görüşlerinin Yahudi-Hristiyan ve Yunan kültürlerinden miras kaldığını ileri sürerek, sertçe eleştirmiştir. Dolayısıyla, ona göre sadece dini idealizm değil, akılsal idealizm de -örneğin; laik toplumculuk ve eşitlikçi birey anlayışı, ya da geleceğe dair Aydınlanmacı ve bilimsel-sosyalist inançlar- ölmüştü. Ancak bu, Nietzsche açısından umutsuzluğa/endişeye yol açan bir durum değildi. Tanrı'nın ve tüm mutlak doğruların ölümü, insanın özgürleşmesi anlamına gelebilirdi. İnsan kendisine yaşamsal içgüdülerini geliştirecek yeni değerler yaratarak nihilizmin üstesinden gelebilirdi (Perry 298).

Nietzsche'nin "Tanrı öldü" sözünü yorumlayan kimi düşünürler açısından Nietzsche'ye göre Tanrı hiç var olmamıştır. Kimileri ise onun bu sözünü, Tanrı'yı teolojik ve kültürel olarak kavramsallaştırma geleneğinden kurtulma ve bunun şekillendirdiği toplumsal ve bireysel bilinçten bağımsızlaşma yönünde bir çağrı olarak yorumlamaktadır. Bu ikinci görüş, Nietzsche'deki Tanrı'nın ölümünü düşünsel bir mecaz olarak, örneğin, tinsel olanın değil onu temsil eden bir prensipler dizgesinin ölümü olarak anlamlandırma eğilimindedir. Her halükârda Nietzsche'nin, insanın modern dünyanın Tanrısız ikliminde kendisini içinde bulduğu varoluşsal durumunu olumlu bir coşkuyla karşılamış olduğunu ve yeni bir bireycilik anlayışını oluşturmak için kullandığını ifade edebiliriz. Nietzsche'ye göre Batı kültürü ve toplumu ancak insanın daha 'üst' bir insana evrilmesiyle kurtulabilirdi. Üstinsan (Übermensch) olarak adlandırdığı bu bireyi, hazır ve kabul edilmiş değerleri sorgulayacak, gerekirse reddederek kendi değerlerini yaratabilecek kapasitede görmektedir. Üstinsan, Tanrı'nın ölümüyle yeryüzünde *kendisine verilmiş* varoluşsal anlamını yitiren insanın yeni bir değerler dizgesi yaratarak, varoluşsal anlamını *kendisi* bilen ve belirleyen bir özne olabilme kapasitesini ve bu kapasiteye olan inancı temsil eder. Nietzsche'ye göre insanı insan kılan bu inanç, onda var olan doğal bir "istem"dır. Zerdüşt karakteri, insanlara Üstinsanı anlatarak onlardaki bu istemi canlandırma arzusuyla hareket etmektedir: "Bakın size Üstinsanı öğretiyorum! Üstinsan yeryüzünün

anlamıdır. İsteminiz desin ki: Üstinsan yeryüzünün anlamı olacaktır!” (Nietzsche 29).

Böyle Buyurdu Zerdüşt’ün başında, Zerdüşt karakteri yaşadığı ormandan ayrılarak insanların arasına dönmeye karar verir. Onu on yıl önce dağlara çıkarken geçtiğinde gören yaşlı adam, şimdi inerken tekrar görünce şu şekilde uyarır: “Gitme insanlara, ormanda kal! Hayvanlara git daha iyi! Neden benim gibi olmak istemiyorsun, -ayılar arasında ayı, kuşlar arasında kuş?” (29). Bu uyarı üzerine Zerdüşt yaşlı adama onun ormanda ne yaptığını sorar. Eserde, ormanda yaşayan bu yaşlı adam aynı zamanda “ermiş”i de temsil etmektedir. Ermiş şöyle cevap verir: “Türküler düzüp söylüyorum ve bu türküler düzerken gülüyor, ağlıyor ve mırıldanıyorum: böyle övüyorum Tanrıyı” (29). Ermişin bu cevabı, romantik bireyin doğayla özdeşleşerek Tanrı’yla iletişime geçme arzusunu ve doğadaki tinsellik arayışını temsil etmektedir. Bu ermiş gibi olabilmek için “otuz yaşında yurdunu ve yurdunun gölünü bırakıp dağlara çıkan” Zerdüşt (27), şimdi Tanrı’nın da ölümüyle ormandaki misyonunu tamamlamıştır ve artık insanların yanına inmeye ve onlara Üstinsanın haberini vermeye hazırdır. Ancak o anda bunun, naif dünyası içindeki ermişe verebileceği bir müjde olmadığını kavrar ve onu inandığı gerçeklikten uyandırmadan yoluna devam etmeye karar verir:

Zerdüşt bu sözleri işitince, ermiş esenledi ve dedi: “Ne vereyim ben size! Çabucak gideyim de bir şey almayayım sizden!”

Ama Zerdüşt yalnız kalınca, şöyle dedi gönlüne: “Nasıl olur! Bu yaşlı ermiş, Tanrının öldüğünü daha işitmemiş ormanında.” (Nietzsche 29)

Ormandan ayrılan Zerdüşt’ün insanlarla olan ilk karşılaşması Pazaryeri sahnesinde temsil edilir. Burada aslında bir cambazın gösterisini izlemek için toplanmış kalabalığa tüm öz-güveniyle Üstinsanı öğretmeye girişir:

Zerdüşt ormanın kıyısındaki en yakın kente vardığında, birçok kimseyi Pazar yerinde toplanmış buldu: çünkü bir ip cambazının oynayacağı bildirilmişti. Ve Zerdüşt halka şöyle buyurdu:

Ben size Üstinsanı öğretiyorum. İnsan alt edilmesi gereken bir şeydir. Onu alt etmek için ne yaptınız? (Nietzsche 29)

İnsanı, hayvan ve Üstinsan arasındaki bir varlık olarak gören Nietzsche’ye göre “insan, hayvanla Üstinsan arasına gerilmiş bir iptir, -

uçurumun üstünde bir ip” (32). Darwin’in evrim kuramından da oldukça etkilendiği düşünülen Nietzsche için insan, hayvan ile Üstinsan arasındaki evrimsel sürecin ta kendisidir ve güçlü olan insanlar bu süreçte bir üst aşamaya ilerleyebilecek, zayıf olanlar ise elenecektir.

İnsanın Üstinsan olmaya doğru ilerleyebilmesi için önce kendisini “alt etmesi” gerekmektedir. Dolayısı ile insanın kendisini alt etmesi, kendisini aşması anlamına gelmektedir ve bu süreç “korkulu bir geçiş, korkulu bir yolculuk, korkulu bir geribakış, korkulu bir ürperiş ve duraklayış” (32) olarak tarif edilmektedir, çünkü insanın zayıflıklarıyla yüzleşmesi, alışageldiği düşünme biçimlerini ya da bütün ahlaki değerleri değiştirmesi gerekecektir. Nietzsche aynı zamanda bu alt etme sürecini, Üstinsana yönelen insan-bireyin kendini arındırması gibi de görmektedir. Zaten eserlerinde Üstinsan olma halini, yer yer “çocuk” metaforunu da kullanarak ifade etmiştir. Çünkü “çocuk,” deneyim ve kültürün henüz kirletmediği temiz ve açık bir kavrayışı temsil etmektedir ve insan ancak bilincini arındırarak kavrayışını genişletebilir:

Evet, kirli bir ırmaktır insan. Kirli bir ırmağı içine alması ve bozulmadan kalması için deniz olmalı kişi.

Bakın size Üstinsanı öğretiyorum: o işte bu denizdir, onda batabilir sizin büyük horgörmeniz. (30, 31)

*Böyle Buyurdu Zerdüş’t*e Nietzsche’yi temsil eden “Zerdüş’t” karakteri, Üstinsanın kendisinden ziyade aslında onun habercisi rolündedir. Bu bakımdan, Üstinsan kavramsallaştırmasının Nietzsche’nin deneyimsel olarak değil daha çok hayal gücü ve iç-görü aracılığıyla bildiği bir varoluşsal hali ifade ettiğini ileri sürebiliriz. Hem kendisini hem de insanı temsil eden “Zerdüş’t” karakterinin, bu dereceye ulaşabilmiş bir bilinçten ziyade bu dereceye ulaşmaya karar vermiş bir bilinci yansıttığı görülmektedir. Nietzsche açısından insanın Üstinsan olmayı hedeflemesi ve buna inanması, onun bilincinin evrimsel sürecinde ileri bir aşamadır ve bu bile başlı başına yeterince değerlidir:

İnsanda büyük olan, onun köprü olmasıdır, erek değil: insanda sevelebilecek olan, onun karşıya geçiş ve batış olmasıdır. (32)

Burada “karşıya geçiş” ve “batış” gibi ifadelerden yola çıkarak genel bir değerlendirme yapacak olursak, insanın Üstinsan öncesindeki oluşum ve evrilme sürecini (karşıya geçişi), Üstinsanın ise tamamlanmışlığı (batışı) temsil ettiği anlaşılmaktadır. Ancak Nietzsche’nin kavramsallaştırmasından, ‘insan süreci temsil ediyor ise, Üstinsan varılan ve daha ötesi olmayan bir konumu ya da hali mi temsil etmektedir?’ sorusu akla gelmektedir. Aslında Nietzsche’yi

yorumlayanlar bu soru ile çeşitli şekillerde uğraşmışlardır. Zerdüşt karakterinin Üstinsan öğretilerinin geneline baktığımızda, Üstinsanın henüz yeryüzünde ortaya çıkmamış, yani doğmamış, empirik dünyada vücut bulmamış bir ideal olduğunu düşünürüz. Zaten Nietzsche genelde Üstinsanı temsil eden, tamamlanmış/mutlak bir bilincin içinden değil, Üstinsan idealine ve farkındalığına sahip, evrimleşen bir bilincin içinden seslenmeyi tercih etmektedir. Bu yüzden “köprü” olan insanın “karşıya geçtikten” sonraki haline ilişkin gerçeklik net değildir. Köprüde Üstinsana doğru yaklaşarak evrimleşen insanın deneyimi Zerdüşt ile doğrudan temsil edilmekte iken, Üstinsana varış deneyiminin, yani “ırmağı içine alan deniz” olma halinin, nasıl bir gerçekliği olabileceğinin üzeri biraz örtülü kalmaktadır. Bu durum bir eksiklikten ziyade, Nietzsche’nin Üstinsan kuramında kendisi tarafından bilinen, sezilen, görülen ama özellikle çok belirgin olarak açığa vurulmayan bir sonuç gibidir. Örneğin, eserde Zerdüşt bir ara “son insan”dan bahseder. Son insan, Üstinsanın karşıtlığı gibi tarif edilmekte, ancak aynı zamanda sanki onun istenmeyen kaçınılmaz sonunu da temsil etmekte gibidir. Halka “en hor görülesi şey” olan “son insan”dan bahsetmeye karar veren Zerdüşt onu şöyle anlatmaktadır:

İnsanın kendine bir erek edinme zamanı gelmiştir.
İnsanın, en yüksek umudunun tohumunu ekme zamanı gelmiştir.

Toprağı bu iş için yeterince verimli daha. Ama bu toprak bir gün yoksullaşacak ve güçten kesilecek ve hiç ulu ağaç yetişmeyecek onda.

Yazık! İnsanın, özlem okunu insandan öte salamayacağı ve yayının, vınlamayı unutacağı zaman geliyor!

Size diyorum: hora tepen bir yıldız doğurabilmek için, kişinin içinde kargaşa olmalı daha. Size diyorum: daha var sizde bu kargaşa.

Yazık! İnsanın artık yıldız doğuramayacağı zaman geliyor. Yazık! En horgörülesi adamın, kendini artık horgöremeyenin zamanı geliyor.

Bakın size son insanı gösteriyorum. (34)

Statükoyu değiştirmek ve aşmak yerine onu kabul etmeyi tercih ettikleri için, Nietzsche son insanların “biz mutluluğu bulduk” diyerek “göz kırptıkları”ndan, yani kendilerini kandırdıklarından bahseder (34). Aslında burada son insanın, insanın ereğini yitirmiş, vaz geçmiş halini olduğu kadar yaşlanması ya da yorulması ile dirimsel enerjisini kaybetmiş halini de temsil

ettiği düşünülebilir. Bu Üstinsan için de bir gün geçerli olabilecek bir durumdur. Eserdeki ermiş yaşlı adam karakteri belki de başından beri Zerdüşt'ün kendi nihai sonucunun temsilidir. Zaten kuramsal olarak Nietzsche için Üstinsan ebedi değildir. Onun kendini gerçekleştirme süreci, tamamlanmaya erdiği anda aslında sembolik olarak kendi sona erişi/ölümü anlamına gelmektedir. Yani insan gerçekten de karşıya geçişiyle birlikte batacaktır. Nietzsche, Üstinsanı her batış ile birlikte istemini yeniden diriltecek ve yeni anlamlar üretecek güçte tanımlamaya, onu kaçınılmaz sonu olan “son insan”a varıştan mümkün olduğunca uzun süre alıkoymaya çalışmaktadır. Kısacası “son insan” Nietzsche'nin Üstinsan kavramsallaştırmasında ileri sürdüğü bilinç açısından bir tür kendi geri tepmesi gibidir.

Sonuç olarak, her ne kadar geleneksel idealizmin ve idealist insanı tanımlayan erdemlerin karşısında olsa da Nietzsche de kendi bireycilik anlayışını tasarlarken ısrarla idealist bir çerçevede kalmayı tercih etmiştir. Zerdüşt karakterinin, eserin sonlarına doğru aslında bazı gerçeklerin farkına varmış olduğu açıktır. İnsanlara Üstinsanı öğretmek ve onlardan kendi heyecanına ortak olmalarını beklemek boşa bir çabadır. Zerdüşt bu yüzden hep yalnız kalacaktır. Yine de bu gerçeğin kendisini yormasına ve içindeki Üstinsanın son insana dönüşmesine izin vermemek için direnmektedir:

Ey yüksek insanlar, benden şunu öğrenesiniz: Pazar yerinde kimse yüksek insanlara inanmaz. Orda ille de konuşmak isterseniz, siz bilirsiniz, konuşun! (307, 308).

Bugün en çok kaygı çekenler soruyorlar: “İnsan nasıl korunacak?” Zerdüşt de ilk ve tek kişi olarak soruyor: “İnsan nasıl alt edilecek?”

Üstinsan var benim gönlümde; beni ilgilendiren ilk ve tek şey budur, -insan değil: komşu değil, en yoksul değil, en üzgün değil, en iyi değil.- (308, 309)

Nietzsche'nin Üstinsan ile kavramsallaştırdığı birey ve bireycilik anlayışının en gerçekçi temsili edebiyatta Jack London'ın *Martin Eden* romanındaki Martin karakteridir. Kurmaca bir roman karakteri olmasına rağmen Martin karakterinin bilinci, Nietzsche'nin Üstinsan olma halini doğrudan yansıtan belki de tek örnektir.

Romanın başında, gemilerde çalışan cahil ve genç Martin Eden, bir sokak kavgasından kurtardığı zengin genç Arthur Morse tarafından eve akşam yemeğine davet edilir. Martin için bu akşam yemeği bir dönüm noktası olur. Arthur'un kız kardeşi Ruth'a âşık olan Martin aynı zamanda Morse ailesinin

'aristokrat' yaşam biçiminin göstergesi olan şeylere güçlü bir ilgi ve merak duymaya başlar. Daha ilk akşamdan, Morse'ların kapitalist gücünü temsil eden materyalist unsurlardan ziyade, kütüphanelerindeki kitaplar, özellikle de Algernon Charles Swinburne'un dekadan (decadence) şiirleri, Ruth'un çaldığı piyano ve duvardaki yağlıboya resim onu cezbeder. Bu itilimle, kendisini okumaya, öğrenmeye, bilgiye ve giderek yazmaya (sanata) verir. Ruth'un gönlünü kazanmak ve ona layık bir seviyeye ulaşmak için çıktığı bu yol aslında onun kendisini gerçekleştireceği ve kendine yeten bir birey olarak tamamlanacağı bir süreçtir.

Romanın başlarında cahil, genç bir denizci olan Martin aşk uğruna kendisini *alt ederek* gerçekleştirmeyi başarır. Ancak ileri bir bilinç düzeyine ulaştığı bu yeni hali onun açısından trajik bir çıkmaza dönüşmüştür. Gelişim süreci boyunca, Ruth'un ve diğerlerinin (bir başka deyişle toplumun ve toplumsal yapının) tüm karşıtlığına rağmen, kendi doğrularından ve kendini gerçekleştirme idealinden, yani yazma isteminden, asla vaz geçmemiştir. Bu onun açısından bir kazanım gibi görünse de aslında onu oldukça yoran ve yıpratıcı bir süreç olmuştur. Sürecin sonucunda ulaştığı tamamlanmışlık ve olgunlaşma düzeyinde tek başına kala kalmıştır çünkü kendisine denk bir insan bulması artık çok zorlaşmıştır. Bu durum onu bir zamanlar yakın olduğu ve sevdiği herkese de yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşma aslında karşılıklıdır ve genel bir açıdan toplumun da Üstinsana hazır olmadığı şeklinde yorumlanabilir.

Nietzsche'nin Zerdüş'tü başlarda sahip olduğu insanlara gitme ve onlara Üstinsanı anlatma isteminden sonlara doğru vaz geçer çünkü bunun boşa bir çaba olduğunu, bir yanılgı olduğunu görmüştür. Bu durum aslında Zerdüş'tün misyonu açısından bir sona eriştir. Buna rağmen, kendi Üstinsan idealini yaşatmayı ve sürdürmeyi seçer. Bu bakımdan, Martin'deki yabancılaşma, aynı zamanda, Üstinsanın varoluşsal olarak kaçınılmaz bir yazgısı gibi de görünmektedir ve London tarafından Nietzsche'nin Zerdüş'tünün ısrarcı idealizmine göre daha karanlık ve gerçekçi bir şekilde ifade edilmiştir. Romanın sonlarına doğru Martin yalnızlığı ve yapacak hiçbir şeyi kalmadığı gerçeği ile şu şekilde yüzleşir:

Martin bir gün ne kadar yalnız olduğunu hissetti. Sağlıklı ve güçlüydü ama yapacak bir şeyi yoktu. Okumayı ve yazmayı kesmesi, Brissenden'in ölümü ve Ruth'tan ayrılması hayatında büyük bir boşluğa neden olmuştu; içindeki yaşam gücü, kafelerde güzel zaman geçirmek ve Mısır sigarası içmek dışında bir şey yapmamaya isyan ediyordu. (London 415)

Nietzsche'ci "karşıya geçişi" ve "batışı" temsil eden Martin karakterinin, bu aşamaya vardktan sonra kendisine yeni bir anlam yaratması yani istemini diriltmesi aslında pek mümkün değildir çünkü istenci ile yeryüzünde hem fiziksel hem de zihinsel olarak gerçekleştiremeyeceği bir şey kalmamıştır. Yine de hemen pes etmez ve kendisini yeniden canlandırmak umuduyla insanların arasına karışmaya karar verir. Bir sabah işçi sınıfı pikniklerine katılmak için gittiği parkta eski arkadaşlarına rastlar ve tıpkı "eski günlerdeki gibi, dans ve kavga etmek, içip eğlenmek için" onlara katılır (417). Başlarda onların arasında, yabancılaşmasından sıyrılarak "kendini insan gibi hissetmeye" başlar. Ama bir süre sonra, içtiği içki eski tadını, gruptaki kızların ona olan ilgisi ve hayranlığı da eski anlamını yitirmiş gibi gelir. Kızların ona gösterdiği ilgiyi kıskanan erkek arkadaşlarıyla yumruk yumruğa giriştiği kavganın bile kendisini artık eskisi gibi heyecanlandırmadığını fark eder:

Eskiden büyük bir kuvvetle içine işleyip keskinliğini muhafaza eden kavga şevkinin daha o anda söndüğünü gören Martin, kendisini sürekli tahlil eden ve bunu yaşamasını engelleyecek kadar çok yapan, erdemli, yalnız ve sade bir varoluş içinde bulunduğunu keşfetti. (419)

Aynı gün, kendisine uzun süredir âşık olan ve değer veren, bu uğurda kendisini hevesle geliştirmiş ve yozlaşmaktan korumuş olan Lizzie'ye de rastlar. Lizzie'nin "ne mükemmel bir güzellik" olduğunu hayranlıkla fark eder (418). Aralarında geçen kısa konuşmadan Lizzie'nin kendisini tüm içtenliğiyle mutlu etmeye hazır olduğunu ve onunla evlenmenin gerçekten doğru ve iyi olacağını anlar. Ancak artık bilinci dönmüş olduğu ve eski günlerindeki haline geri dönemeyeceği için, ne yazık ki Lizzie ile evlenmeyi o an gerçekten arzulasa da bu arzu kısa sürede söner. Martin'in her şeye yabancılaşmış bu hali, Üstinsanın trajedisini yansıtmaktadır:

"Martin Eden," dedi kendi kendine. "Sen bir yabani değil, lanet olası zavallı bir Nietzsche adamısın. Eğer yapabilseydin bu kızla evlenip yüreğini mutlulukla doldururdun. Ama olmaz işte, yapamazsın. Ne lanet olası bir hicap, ne utanç." (425)

Martin karakterinin bu hali, Nietzsche'nin açığa vurmaktan kaçındığı ikilemi yani Üstinsanın gerçekleşmesiyle birlikte 'son insan' olarak geri tepme ihtimalini; yani kendisini sabote etmekle sonuçlanacak bir tıkanma noktasına varışını temsil etmektedir. Bundan sonra Martin'in yapabileceği şey, alt ettiği insanın düzeyine inerek, orada atıl bir biçimde oyalanmaya çalışmak olacaktır. Bu üstinsan açısından ulaştığı bilinci ve tüm benliğini inkar etmektir ve yaşayan

bir ölü olmakla eş değerdir. Bu yüzden Martin karakteri son insana dönüşmeyi radikal bir biçimde reddetmiştir. Romanın sonunda London karakterini dramatik ve romantik bir içtepi ile intihar ettirerek, Nietzsche'nin Üstinsanını salt tinsel bir boyutta ebedileştirmeyi tercih etmiştir. Bu son, Üstinsanın yeryüzünde var olma ihtimalinin, yani bu tür bir saf bireycilik anlayışının imkansızlığını ima ettiği kadar, Max Horkheimer'ın "bireyin tarihinin henüz yazılmamış olduğu" düşüncesini de doğrular gibidir.

SONUÇ

Batı kültürünün temel anlamlandırma kategorilerini ve kavramlarını ve birey ve bireycilik mitlerini ele almaya ve eleştirmeye yönelik bu çalışmanın sonucunda, birey ve bireycilik üzerinden hareketle değerlendirme yapacak olursak, Max Horkheimer'in *Akıl Tutulması*'nda "Bireyin Yükselişi ve Düşüşü" bölümünde dile getirdiği gibi, "bireyin tarihinin henüz yazılmadığı" düşüncesine katılarak başlayabiliriz. Bireyin tarihinin henüz yazılmamış olması aslında bireyin kendisini gerçekleştirme deneyiminin sürekliliğinden kaynaklanmaktadır. Habermas'ın Aydınlanma ile mitin iç içe geçmişliği görüşünden hareketle, bireyin aydınlanma istenci ve kendi kökensel mitleri arasındaki çatışma ve uzlaşmanın diyalektik sürekliliği yüzünden bireyin tarihinin daima henüz yazılmamış bir tarih olarak kalacağını ileri sürmek mümkündür.

Çalışmada ele alındığı gibi, Batı düşüncesi ve değer sistemleri içinde, özellikle Rönesans hümanizmasından beri, bireycilik önemli bir olgudur. Bireyin önemi ve birey kavramı farklı dönemlerde yükselmiş, inişe geçmiş, bireyciliğin anlamı da değişik biçimlerde tanımlanmıştır. Ancak, yine de özüne bakıldığında, toplum olgusu karşısında birey çoğunlukla öncül değil ardıdır. Orta çağ sonrası bir diriliş olan Rönesans'ta ve onun yarattığı hümanizmada ve hatta Aydınlanmada bile, bireyin ve bireyciliğin yükselişi genel ahlakın ya da toplumsal yapının beklentilerinin ötesinde, öncül ve özerk bir varoluş biçimine tam olarak ulaşamamıştır. Batı kültüründe, tarih boyunca toplum anlayışı, birey anlayışına hep önce gelmiştir. Belki de sadece bazı 19. yüzyıl Romantikleri ve 20. yüzyıl Modernistleri ve elbette Nietzsche, bireyselliği saf bir öz-bilinç arayışı üzerinden kurgulamaya ve topluma ve toplumsal yapıya önce gelen bir değer olarak yüceltmeye çalışmışlardır.

Çalışmada, benlik bilincinin yapılanmasına ilişkin bir ayırım olarak ortaya konulan Tanrı ve öz-bilinç yönelimleri üzerinden bir değerlendirme yapılacak olursa da özellikle Rönesans, Aydınlanma, Romantizm veya Modernizm gibi dönemlerde bireyin ve bireyciliğin anlamının 'özgür bireysellik' olgusuna daha yakın olduğu söylenebilir. Ancak Batı kültüründeki genel ve ideolojik olarak tercih edilen eğilim, birey ve bireyciliğin anlamını Tanrı olgusu ya da dış bir otorite üzerinden hareket ederek kavramaya ve anlamlandırmaya yakındır. Tek tanrıcılığın vahiy kültürü ve Hristiyanlığın politik gücü, Batı düşünce ve kültürüne Orta çağ boyunca egemen olmuş, sonradan Aydınlanma ve bireycilik karşısında etkisini yitirmiş gibi görünse de yine de Batı Kültürü'nün temelinde, saf bireycilik eğilimine göre daha etkin olarak süregelmiştir.

Günümüzde özellikle Amerikan kültürünün tanımladığı şekliyle bireyciliğin anlamı, toplumu ve toplumsal yapının istikrarını, çıkarlarını ve ihtiyaçlarını kendisine varoluş amacı edinmiş bir bireyciliktir. Modern Protestan ahlakı, bireyin özgürlüğünü ve bu özgürlüğün menzilini kolektif bir yapı içerisinde sınırlandırmıştır. Bireyin kendisi ve toplum arasındaki seçimde kendisini feda ederek toplumun tarafına geçmesi beklenmektedir. Özellikle Amerikan popüler kültürünün ürünü olan süper kahramanlar, en tipik örnek olarak Süpermen, bu tarz özverili (selfless) bir bireycilik anlayışının kültür içindeki temsilleridir. Aynı şekilde, ünlü *Amerikan Başarı Miti*'nin temsilcisi, örnek birey ya da karakterler de aslında kendilerini kolektif bir Amerikan gücü ve başarısını pekiştirme ya da zenginleştirme yoluna adanmışlardır. Bu bakımdan, Batı kültürünün birey ve bireycilik kavramına ilişkin yarattığı mitler, ideolojik olarak ele alındığında, Nietzsche'nin ve 20. yüzyıl varoluşçularının ortaya koymaya çalıştığı saf bireyciliği ötekileştirmektedir. Bu yüzden, saf bireyciliğin tarihi, toplumsal gerekliliğin ve düzenin karşısında yenilmiş gerçek bireylerin tarihleri olarak da anlamlandırılabilir.

Horkheimer ayrıca, birey ve kabile arasındaki savaşta bireyin hep yenik düşmeye mahkûm olduğunu da ifade etmiştir. Bu şartlar altında bireyin yenilgiden kurtulması ancak bireyin kendi gerçekliğini arayışından çok, toplumla -toplumsal değerlere maddi ya da manevi katkı sağlayacak- bir uzlaşım ve iş birliği içinde kalması ile mümkün görünmektedir. Bireyin kendi gerçekliğinin peşine düşmesi, onu toplumsal gerçekliğin ve uzlaşım alanının pratiklerinden bağımsız bir varoluş biçimine getirmektedir. Bu haliyle birey kendi doğal yargı gücüyle ve eyleme geçebilme yetisiyle belki genel bilinçten üstün ya da önde bir yerdedir. Ancak bu varoluş biçimi genellikle Batı kültürünün bireycilik miti ile karşıtlık içerisinde ve bir 'zaaf' ya da 'hata' olarak görülmektedir. İşte bu yüzden saf bireysellik dışlanmaya mahkûm görünmektedir.

Sonuç olarak, geleneksel Batı kültürünün temelindeki eğilimleri değerlendirmeye ve örneklerle anlamlandırmaya yönelik bu çalışmada Batı kültüründe ikili karşıtlıkların egemenliğinin ve bireysellik anlayışının, bazı temel değerlerin (doğal ya da ideolojik) değişmezliğine dayandıkları için, bundan sonrasındaki tarihsel süreçte de sanat, edebiyat ve düşüncede etkin olacaklarını, ama öte yandan bunların, yeni ve alternatif ifade biçimleri ile aşılması ya da dönüştürülmesi çabalarının ortaya çıkacağını ön görebiliriz. İnsan-birey ve toplumsal yapı süregeldikçe, üretim ve kitle iletişim biçimleri insanı dijital bir varoluşsal bağlama doğru yöneltse de birey ve kabile arasındaki çatışmanın süreceği ve aslında bu çatışmanın insan ve toplum olma bilincinin canlılığını koruyan en arkaik dinamik olduğu sonucuna varabiliriz.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar:

- Adams, James Luther, Wilson Yates. eds. *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. USA: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1997.
- Alpay, Zeynep. *Sanatta Rückenfigur: İzleyiciye Sırtı Dönük Olan Figürler*. Alınan yer: <https://www.sanatlaart.com/sanatta-ruckenfigur-terimi/>. 22.07.2021.
- Anday, Melih Cevdet (çev.) *Annabell Lee*. Alınan yer: <http://www.antoloji.com/annabel-lee-2-siiri/>. 23.06.2021.
- Barthes, Roland. trans. Annette Lavers. "Myth Today." *Mythologies*. New York: The Noonday Press. 1990.
- Batur, Enis. "Yeniden Doğuş: Eski'den Doğuş – Rönesans Tanımları ve Yorumları." *Gergedan-Yeryüzü Kültürü Dergisi*. No:13. Dönemli Yayıncılık, Mart 1998.
- Biagell, Matthew. Alınan yer: Barbara Wells Sarudy <http://ournativeamericans.blogspot.com/2019/05/indian-in-canoe-by-albert-bierstadt.html>. 20.08.2021.
- Bozkurt, Bülent R. "Shakespeare'de Rönesans İnsanı." *Gergedan-Yeryüzü Kültürü Dergisi*. No:13. Dönemli Yayıncılık, Mart 1998.
- Burckhardt, Jacob. trans. S. G. C. Middlemore. "The Revival of Antiquity." *The Civilization of the Renaissance in Italy*. London: Phaidon, 1944.
- Carr, Edward Halid. çev. Misket Gizem Gürtürk. *Tarih Nedir?*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Cartwright, John H., Brian Baker. *Literature and Science: Social Impact and Interaction*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2005.
- rane, Stephan. *The Open Boat and Other Stories*. London: William Heinemann, 1898. Alınan yer: <http://archive.org/details/openboatandother00cranrich/page/8/mode/1up>. 08.09.2021.
- Condorcet, Marie Jean Antoine de. trans. June Barraclough. *Sketch for a Historical Picture of the Progress of the Human Mind*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1955.
- Cook, John W. "Ugly Beauty in Christian Art." *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. USA: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1997.
- Diniejkko, Andrzej. *Thomas Hardy's A Pair of Blue Eyes As a Cliffhanger with a Post-Darwinian Message*. Alınan yer: <http://victorianweb.org/authors/hardy/diniejkko6.html>. 03.09.2021.
- Doty, Robert. *Human Concern / Personal Torment: The Grotesque in American Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1986.

- Faunce, Sarah., Linda Nochlin. *Courbet reconsidered*. Alınan yer: [//en.wikipedia.org/wiki/A_Burial_At_Ornans](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Burial_At_Ornans). 03.09.2021.
- Fevre, Ralph W. *The Demoralization of Western Culture: Social Theory and the Dilemmas of Modern Living*. London: Continuum International Publishing, 2000.
- Goldmann, Lucien. trans. Henry Maas. *The Philosophy of the Enlightenment: The Christian Burgess and the Enlightenment*. London: Routledge & Kegan, 1973.
- Gombrich, E. H. çev. Bedrettin Cömert. *Sanatın Öyküsü: Başlangıcından Günümüze Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1972.
- Hardy, Thomas. *A Pair of Blue Eyes*. London: Penguin Books, 1994.
- Habermas, Jürgen. "Lecture V: The Entwinement of Myth and Enlightenment: Max Horkheimer and Theodor Adorno." *The Philosophical Discourse of Modernity – Twelve Lectures*. trans. Frederick Lawrence. Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 1990.)
- Hançerlioğlu, Orhan. *Düşünce Tarihi – Dört Bin Yıllık Düşünce, Sanat ve Bilim Tarihinin Klasik Yapıtları Üzerine Eleştirel İnceleme*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012.
- Huizinga, Johan. "The Problem Of The Renaissance." *Men and Ideas: History, The Middle Ages, The Renaissance*. USA: Princeton University Press, 1959.
- Horkheimer, Max. *Akıl Tutulması*. çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
- Horton Rod W., Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1952.
- Jones, W. T. çev. Hakkı Hünler. *Klasik Düşünce – Batı Felsefesi Tarihi*. Birinci Cilt. İstanbul: Paradigma, 2006.
- Kalihora. çev. *Kalbim Yerinden Fırlayacak Gibi Olur*. Alınan yer: <https://lyricstranslate.com/tr/my-heart-leaps-kalbim-yerinden-f%C4%B1rlayacak-gibi.html>. 25.6.2021.
- Kayser, Wolfgang. trans. Ulrich Weisstein. *The Grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1981.
- Kılıçbay, Ali. "Bir İtalyan İcadı: Rönesans ve Doğu'nun Olanaksız/Olanaklı Rönesansı." *Gergedan- Yeryüzü Kültürü Dergisi*. No:13. Dönemli Yayıncılık, Mart 1998.
- Krausse, Anna-Carla. *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. çev. Dilek Zaptçioğlu. Literatür Yayıncılık, 2005.
- Kristeva, Julia. ed. Leon S. Roudiez. "Bounded Text." *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kucherszewski, Jan D. *Propositions About Life: Reengaging Literature and Science*. Germany: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011.

- London, Jack. *Martin Eden*. çev. Levent Cinemre. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Lukacs, György. *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*. çev. Cevap Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1969.
- Nietzsche, Friedrich. *Böyle Buyurdu Zerdüş*. çev. A. Turan Ofazoğlu. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- Ofazoğlu, A. Turan. "Önsöz." *Friedrich Nietzsche: Böyle Buyurdu Zerdüş*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- Paglia, Camille. çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan. *Cinsel Kimlikler – Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*. Ankara: Epos Yayınları, 2004.
- Panofsky, Erwin. "Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?" *Gergedan-Yeryüzü Kültürü Dergisi*. No:13. Dönemli Yayıncılık, Mart 1998.
- . "Rinascimento dell'Antichità: On Beşinci Yüzyıl." *Gergedan-Yeryüzü Kültürü Dergisi*. No:13. Dönemli Yayıncılık, Mart 1998.
- Perry, Marvin. "The Judeo-Christian and the Greco-Roman Traditions." *An Intellectual History of Modern Europe* Boston: Houghton Mifflin Company, 1992.
- . "The Middle Ages and The Rise of Modernity." *An Intellectual History of Modern Europe* Boston: Houghton Mifflin Company, 1992.
- . "The Middle Ages and the Rise of Modernity." *An Intellectual History of Modern Europe* Boston: Houghton Mifflin Company, 1992.
- Rousseau, Jean Jacques. *Confessions*. New York: Modern Library, 1950.
- Sever, Aytek. çev. *Benliğimin Şarkısı*. İşaret Ateşi. 2018. Alınan yer: <http://www.yumpu.com/tr/document/read/62282489/walt-whitman-benligimin-sarks>. 23.07.2021.
- Tamer, Ülkü. çev. *Kuzgun*. Alınan yer: http://sub1.farmaupdate.com/siir/e/edgar_allan_poe/kuzgun.htm. 20.07.2021.
- Tubbs, Nigel. "Medieval Christian Philosophy." *History of Western Philosophy*. London: Palgrave MacMillan, 2009.
- VanSpanckeren, Kathryn. *Outline Of American Literature*. United States Information Agency, 1994.
- Venturi, Lionello. çev. Sinem Gürsoy Çakmak. "Hieronymus Bosch'tan Bruegel'e." *Gergedan-Yeryüzü Kültürü Dergisi*. No:13. Dönemli Yayıncılık, Mart 1998.

İkincil Kaynaklar:

- Bakhtin, Mikhael. çev. Çiçek Öztekin. *Rabelais ve Dünyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Craven, Wayne. *American Art: History and Culture*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.
- Hobbes, Thomas. çev. Semih Lin. *Leviathan - Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Hollister, C. Warren. *Medieval Europe – A Short History*. New York: McGraw-Hill, Inc., 1994.
- Locke, John. çev. Fahri Bakırcı. *Yönetim Üzerine İkinci İnceleme*. İstanbul: Eksi Kitaplar, 2016.
- Machiavelli, Niccolo. trans. George Bull. *The Prince*. England: Penguin Books, 1999.
- Sartre, Jean Paul. *Edebiyat Üzerine: Edebiyat Nedir, Yabancı'nın Açıklaması, Baudelaire*. İstanbul: De Yayınevi, 1967.
- Spinoza, Benedictus de. çev. Çiğdem Dürüşken. *Ethica – Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011.
- Williams, Hywel. *Emperor of the West: Charlemagne and the Carolingian Empire*. London: Quercus Publishing, 2010.

Resimler:

Resim 1: Cimabue. *Santa Trinata Meryemi*. Alınan yer: //smarthistory.org/cimabue-maesta/. 25.10.2021.

Resim 2: Cimabue. *Tahtta Meryem ve Çocuk, Aziz Fransis ve Dört Melek*. Alınan yer: //www.wga.hu/html_m/c/cimabue/madonna/madonn_2.html. 25.10.2021.

Resim 3: Cimabue. *Son Akşam Yemeği*. Alınan yer: //tr.pinterest.com/pin/614952524090243474/. 25.10.2021.

Resim 4: Cimabue. *İsa'nın Çarmıha Gerilişi*. Alınan yer: //en.wikipedia.org/wiki/Crucifix_(Cimabue,_Santa_Croce)#/media/File:Cimabue_025.jpg. 25.10.2021.

Resim 5: ---. (Detay).

Resim 6: ---. (Detay).

Resim 7: Duccio. *Meryem, Yirmi Melek ve On dokuz Aziz*. Alınan yer: //en.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_(Duccio)#/media/File:Duccio_maesta1021.jpg. 25.10.2021.

Resim 8: Duccio. *Kör Adamın İyileştirilmesi*. Alınan yer: //commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_Healing_of_the_Blind_Man_-_WGA06779.jpg. 25.10.2021.

Resim 9: Giotto. *Bakire Meryem'in Taçlandırılışı*. Alınan yer: //www.wikigallery.org/wiki/painting_252711/Giotto-Di-Bondone/The-Coronation-of-the-Virgin. 25.10.2021.

Resim 10: Giotto. *Kıyamet Günü*. Alınan yer: //commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_Last_Judgment_-_WGA09228.jpg. 25.10.2021.

Resim 11: ---. (Detay).

Resim 12: Simone Martini, Lippo Memmi. *Aziz Margaret ve Aziz Ansanus'lu Müjde*. Alınan yer: //en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_with_St._Margaret_and_St._Ansanus#/media/File:Simone_Martini_and_Lippo_Memmi_-. 25.10.2021

Resim 13: Simone Martini. *Augustine Novello Tarafından Saldırıdan Kurtarılan Çocuğun Mucizesi*. Alınan yer: //upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Simone_Martini_071.jpg. 25.12.2021.

Resim 14: Simone Martini, Lippo Memmi, *Aziz Margaret ve Aziz Ansanus'lu Müjde* (Detay). Alınan yer: //www.uffizi.it/en/artworks/annunciation-with-st-margaret-and-st-ansanus. 27.10.2021.

Resim 15: Simon Martini. *Diriltilmiş Çocuğun mucizesi*. Alınan yer:

[//commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini__The_Miracle_of_the_Resurrected_Child_\(scene_5\)_-_WGA21379.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini__The_Miracle_of_the_Resurrected_Child_(scene_5)_-_WGA21379.jpg). 25.10.2021.

Resim 16: ---. (Detay).

Resim 17: Simone Martini. *Aziz Martin'e Şövalyelik Nişanı Verilmesi*. Alınan yer:

[//commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_-_St._Martin_is_Knighted_\(detail\)_-_WGA21373.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_-_St._Martin_is_Knighted_(detail)_-_WGA21373.jpg). 26.10.2021.

Resim 18: ---. (Detay).

Resim 19: Ambrogio Lorenzetti. *Kötü Devlet Alegorisi*. Alınan yer:

[//www.travelingintuscany.com/art/ambrogioLorenzetti/goodandbadovergovernment.htm](http://www.travelingintuscany.com/art/ambrogioLorenzetti/goodandbadovergovernment.htm). 26.10.2021.

Resim 20: ---. (Detay).

Resim 21: Ambrogio Lorenzetti. *İyi Devlet Alegorisi*. Alınan yer:

[//serkanhizli.wordpress.com/2016/01/15/the-allegory-of-good-and-bad-government-iyi-ve-kotu-yonetimin-alegorisi-1338-1339-ressam-ambrogio-lorenzetti/](http://serkanhizli.wordpress.com/2016/01/15/the-allegory-of-good-and-bad-government-iyi-ve-kotu-yonetimin-alegorisi-1338-1339-ressam-ambrogio-lorenzetti/). 26.10.2021.

Resim 22: ---. (Detay).

Resim 23: Lippo Memmi. *Pelerinli Meryem*. Alınan yer:

[//03varvara.wordpress.com/2010/06/27/lippo-memmi-virgin-of-mercy-1350s/](http://03varvara.wordpress.com/2010/06/27/lippo-memmi-virgin-of-mercy-1350s/). 26.10.2021.

Resim 24: Giovanni del Biondo. *Aziz Sebastian'ın Şehitliği ve Hayatından Sahneler*. (Sağ kanat, orta panel). Alınan yer: [//www.wikiwand.com/en/Giovanni_del_Biondo](http://www.wikiwand.com/en/Giovanni_del_Biondo). 26.10.2021.

Resim 25: Jacob Lawrence. *Doğu St. Louis'de Meydana Gelen En Şiddetli Irkçı İsyanlardan Biri*. Alınan yer:

[//wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=A25F48&titlepainting=One%20of%20the%20largest%20race%20riots%20occurred%20in%20East%20St.%20Louis&artistname=Jacob%20Lawrence](http://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=A25F48&titlepainting=One%20of%20the%20largest%20race%20riots%20occurred%20in%20East%20St.%20Louis&artistname=Jacob%20Lawrence). 26.10.2021.

Resim 26: Masaccio. *Kutsal Teslis*. Alınan yer:

[//en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_\(Masaccio\)#/media/File:Masaccio,_trinit%C3%A0.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio)#/media/File:Masaccio,_trinit%C3%A0.jpg). 26.10.2021.

Resim 27: Andrea Mantegna. *Gelin Odası*. (Tavan Penceresi detay). Alınan yer:

[//www.mantovaducate.beniculturali.it/it/camera-picta](http://www.mantovaducate.beniculturali.it/it/camera-picta). 26.10.2021.

Resim 28: Andrea Mantegna. *Ölü İsa'ya Ağıt*. Alınan yer:

[//en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_of_Christ_\(Mantegna\)#/media/File:The_dead_Christ_and_three_mourners_by_Andrea_Mantegna.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_of_Christ_(Mantegna)#/media/File:The_dead_Christ_and_three_mourners_by_Andrea_Mantegna.jpg). 26.10.2021.

Resim 29: Andrea Mantegna. *Aziz Sebastian*. Alınan yer:

[//wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYQ6W&titlepainting=St%20Sebastian&artistname=Andrea%20Mantegna](http://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYQ6W&titlepainting=St%20Sebastian&artistname=Andrea%20Mantegna). 26.10.2021.

Resim 30: Andrea Mantegna. *Akil Adamların Hayranlığı*. Alınan yer:

[//commons.wikimedia.org/wiki/File: Mantegna_Magi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mantegna_Magi.jpg). 26.10.2021.

Resim 31: Pierro della Francesca. *İsa'nın Kırbaçlanması*. Alınan yer:

[//en.wikipedia.org/wiki/Flagellation_of_Christ_\(Piero_della_Francesca\)#/media/File:Piero_-
_The_Flagellation.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Flagellation_of_Christ_(Piero_della_Francesca)#/media/File:Piero_-_The_Flagellation.jpg). 26.10.2021.

Resim 32: Jan van Eyck. *Arnolfini'nin Evlenmesi*. Alınan yer:

[//en.wikipedia.org/wiki/Arnolfini_Portrait#/media/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Arnolfini_Portrait#/media/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg).
26.10.2021.

Resim 33: ---. (Detay).

Resim 34: Jan van Eyck. *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi ve Kıyamet Günü*. Alınan yer:

[//upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Jan_van_Eyck_-_Diptych__WGA07587.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Jan_van_Eyck_-_Diptych__WGA07587.jpg).
26.10.2021.

Resim 35: Michelangelo. *Adem'in Yaratılışı*. Alınan yer:

[//tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Michelangelo,_The_Creation_of_Adam.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Michelangelo,_The_Creation_of_Adam.jpg). 26.10.2021.

Resim 36: Caspar David Friedrich. *Sis Denizi Üzerindeki Gezgini*. Alınan yer:

[//tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk#/media/Dosya:Caspa
r_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk#/media/Dosya:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg). 26.10.2021.

Resim 37: Caspar David Friedrich. *Katedralli Kış Manzarası*. Alınan yer:

[//commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-
_Winterlandschaft_mit_Kirche_\(Dortmund\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Winterlandschaft_mit_Kirche_(Dortmund).jpg). 27.10.2021.

Resim 38: ---. (Detay).

Resim 39: Thomas Cole. *Günbatımında Haç*. Alınan yer: [//fineartamerica.com/featured/cross-at-sunset-thomas-cole.html](https://fineartamerica.com/featured/cross-at-sunset-thomas-cole.html). 27.10.2021.

Resim 40: Asher B. Durand. *Gelişim-Uygurluğun İlerleyişi*. Alınan yer:

[//commons.wikimedia.org/wiki/File:Progress_\(The_Advance_of_Civilization\)_by_Asher_B.
Durand.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Progress(The_Advance_of_Civilization)_by_Asher_B._Durand.jpg). 27.10.2021.

Resim 41: ---. (Detay).

Resim 42: Thomas Cole. *Öküzboynuzu Gölü*. Alınan yer: [//smarthistory.org/cole-the-oxbow/](https://smarthistory.org/cole-the-oxbow/).
30.10.2021.

Resim 43: ---. (Detay).

Resim 44: Albert Bierstadt. *Ovaları Geçen Göçmenler*. Alınan yer:

[//commons.wikimedia.org/wiki/File:Emigrants_Crossing_the_Plains,_or_The_Oregon_Trail
_\(Albert_Bierstadt\),_1869.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emigrants_Crossing_the_Plains,_or_The_Oregon_Trail_(Albert_Bierstadt),_1869.jpg). 27.10.2021.

Resim 45: ---. (Detay).

Resim 46: Albert Bierstadt. *Yerli Kanosu*. Alınan yer:

[//commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Bierstadt_-_Indian_Canoe.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Bierstadt_-_Indian_Canoe.jpg). 27.10.2021.

Resim 47: Albert Bierstadt. *Baca Kaya Manzarası -Önde Ohalila Siyu Köyü*. Alınan yer:

[//commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Bierstadt__View_of_Chimney_Rock,_Ohalilah_Sioux_Village_in_the_Foreground.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Bierstadt__View_of_Chimney_Rock,_Ohalilah_Sioux_Village_in_the_Foreground.jpg). 27.10.2021.

Resim 48: Gustave Courbet. *Taş Kırıcılar*. Alınan yer:

[//en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers#/media/File:Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers#/media/File:Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg). 27.10.2021.

Resim 49: Gustave Courbet. *Ormans'ta Cenaze*. Alınan yer:

[//tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ormans_Google_Art_Project_2.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ormans_Google_Art_Project_2.jpg). 27.10.2021.

BATI DÜŞÜNCE, KÜLTÜR VE SANATINDA İKİLİ KARŞITLIKLAR VE BİREY

Bu çalışmanın yapılmasındaki başlıca amaç, Batı kültürünün temel anlamlandırma kategorilerini ve kavramlarını, tarihsel dizge içerisinde seçilen belli dönemlere yoğunlaşarak açıklamaya ve değerlendirmeye çalışmak, zaman zaman eleştirel yaklaşmak ve özellikle de resim sanatı ve edebiyattan getirilen klasik ve bilinen örnekler üzerinden bu eğilimleri tanımlamaktır. Üzerinde yoğunlaşmak için tarihsel sürecin içinden geç Orta çağ ve Rönesans, Aydınlanma, Romantizm ve Gerçekçilik dönemleri seçilmiştir. Çalışmanın Orta çağın sonlarından başlatılıp 19. yüzyıl Gerçekçiliği ile bitirilmesinin başlıca nedenlerinden birisi, bu birkaç yüzyıllık dönemin Batı kültürünün temel değerlerinin belirginleşmeye başladığı, geliştiği, olgunluğa eriştiği ve geleneksellikten modernliğe doğru güçlenerek ilerlediği tarihsel anlamdaki 'klasik-modern' dönemini kapsamasıdır. Bu birkaç yüzyıllık dönem boyunca Batı kültürünün hem düşünce bakımından hem de sanat ve edebiyat eserleri bakımından oldukça üretken olduğu ve kendi bireyinin ve toplumsal yapısının geleceği açısından idealist bakış açılarına sahip olduğu görülmektedir. Bu çalışmayı oluşturan altı ana bölümün kendi öznel içeriğini kurgularken, Batı düşünce ve kültüründeki ikili karşıtlıklar ve bireycilik anlayışı, bu bölümleri birbiriyle ilişkilendiren genel unsurlar olarak kullanılmıştır. Özellikle entelektüel boyutta, Batı kültürünün klasik modern dönem boyunca 'ben ve öteki,' 'birey ve toplum,' 'inanç ve akılcı düşünce,' 'insan ve doğa,' 'uygarlık ve doğa,' 'bilim ve din' arasındaki çatışmayı nasıl deneyimlediğine ve entelektüel Batılı bireyin öznelleşme biçimleri üreterek kendisini ne dereceye kadar özgürleştirip gerçekleştirebildiğine yönelik durumlar ele alınacaktır. Seçilen bu konular Batı düşünce tarihinde her zaman etkin olduğu düşünülen sorunlardır.

