

CASPAR DAVID FRIEDRICH'İN ÇALIŞMALARINDA KANT'IN
YÜCE, DOĞA, SENSUS COMMUNIS VE
DEHA KAVRAMLARININ İZİNİ ARAMAK*

Gamze Keskin**

TRACING KANT'S CONCEPTION OF SUBLIME, NATURE,
SENSUS COMMUNIS, AND GENIUS IN WORKS OF
CASPAR DAVID FRIEDRICH

ÖZ

Bu çalışma ile estetik-sanat ilişkisini gözeterek Kant estetiğinin sanatsal çalışmalarda, özellikle Caspar David Friedrich'in eserlerinde kendisini nasıl dışa vurabileceğini serimlemeyi hedeflemekteyim. Bu türden bir amacı gerçekleştirebilmek için öncelikle 'yüce', 'doğa', 'sensus communis' ve 'deha' kavramlarının Kant estetiğinde nasıl bir konuma sahip olduğunu açıklamaya odaklanacağım. Caspar David Friedrich'in, sanatında doğaya nasıl bir pay biçtiğini aktarabilmek için çeşitli eserlerinden örnekler sunacağım. Kant estetiği ve Caspar David Friedrich'in eserleri arasındaki bağlantı ön plana çıkarılan kavramlar aracılığıyla kurulduktan sonra, 'rückenfigur' kavramı ekseninde bu ilişkiyi gösterip yorumlayacağım. Ayrıca Caspar David Friedrich'in, Kant'ın estetik düşüncesi kapsamında bir deha olup olmadığını da olabildiğince açık kılmaya çalışacağım.

Anahtar Kelimeler: yüce, rückenfigur, sensus communis, doğa, romantizm, deha, Kant, Caspar David Friedrich

ABSTRACT

With this study, I aim to expose how Kant's aesthetics expresses itself in artistic works, especially in Caspar David Friedrich's works, by considering

* Bu çalışma, Kırklareli Üniversitesi BAP Koordinatörlüğü tarafından 086 Proje Numarası ile desteklenmiştir.

** Yrd. Doç. Dr. Kırklareli Üniversitesi Felsefe Bölümü (keskin.gamze@gmail.com). Yazı geliş tarihi: 15.11.16; kabul tarihi: 5.12.16.

the aesthetics-art relationship. To fulfill such an aim, first of all, I will focus on explaining the positions of the concepts of 'sublime', 'nature', 'sensus communis' and 'genius' in Kantian aesthetics. In order to narrate how Caspar David Friedrich places nature within his art, I will show some examples from his works of art. Once the relationship between Kantian aesthetics and Caspar David Friedrich's art works is established through featured concepts, I will show and interpret this relationship on axis of the concept of 'rückenfigur'. Also, I will try to explain, as plainly as possible, whether Caspar David Friedrich is a genius or not, within the context of Kant's aesthetic thought.

Keywords: sublime, rückenfigur, sensus communis, nature, romanticism, genius, Kant, Caspar David Friedrich.

I

Bu çalışmanın en başında, tartışmaya açık olan bir noktada konumumu bildirmemin çalışmanın geri kalanını temellendirme nedenimi de açıklayacağı kanaatindeyim. Kant'ın yücesinin bir sanat eserinde temsil edilip edilemeyeceği konusundaki tartışmalarda¹, çalışmamın başlığından da anlaşılacağı üzere, temsil edilebileceği tarafında durduğumu söylemeliyim. Benim düşünceme göre Kant'ın anlattığı bağlamda yüce, bir sanat eseri ile temasta olan izleyicide harekete geçirdiği bir duygu olarak doğabilir. Bir sonraki bölümde daha detaylı ele alınacağı üzere, kısaca şunu söyleyerek devam edebilirim: Kant'a göre güzel, doğaya ya da bir nesneye atfedilirken; yüce, doğanın bizim içimizde doğurduğu duygudur. Dolayısıyla, bu duygunun kişinin içinde doğması için bir sanat eseri doğaya aracı olabilir.

Tüm felsefesini yargılar üzerine inşa eden bir düşünür için estetik yargının arka planını serimlemek de incelikli bir iştir. Kant'a göre estetik yargılar, güzel üzerine ve yüce üzerine olan yargılardır.² Kant, bilişsel yetelerimizin özgür oyununun bir sonucu olarak beğeni yargısında yani güzel üzerine yargılarda bulunduğumuzu bildirir. Ona göre, anlama yetisi ve hayal gücünün özgür oyunu sonucunda doğan beğeni yargısı, öznel bir evrensel geçerlilik³, zorunluluk⁴, amaçsızlık⁵ ve çıkarsızlık⁶ talebinde bulunur.

¹ Kantçı Sanatsal Yüce'nin olanağı/olanaksızlığı hakkındaki tartışmalara bir örnek olarak bkz: Uygur Abacı, 'Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66:3, Summer 2008. Ve Robert Clewis, 'A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abacı' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:2, Spring 2010.

² Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:192, Tr. Paul Guyer & Eric Matthews, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Buradan itibaren eseri *YGE/CPJ* olarak anacağım.

³ Kant, *CPJ*, 5:211.

⁴ Kant, *CPJ*, 5:237.

⁵ Kant, *CPJ*, 5:220.

⁶ Kant, *CPJ*, 5:204.

Guyer'in de belirttiği gibi:

“Beğeni yargısı ve onu temellendiren haz hissi, onun nesnesinin herhangi bir belirli kavram altında kapsanmasıyla belirlenemez. Öyle ki tam olarak nesne tarafından başlatılan duyarlığın kapsanması ve belirli bir kavram altında hayal gücü vasıtasıyla anlama yetisine sunulmasından oluşan, ancak onun yerine bu tip bir kapsanmaya bağımlı olmayacak şekilde hayal gücünün ve anlama yetisinin bir tür ilişkisinden ortaya çıkmalıdır. Kant bu iki koşulun ancak bu iki kavramsal gücün arasındaki serbest ancak yine de uyumlu oyun durumunda tatmin edilebileceğini farzeder.”⁷

Beğeni yargısının ortaya çıkışında bilişsel yetelerimiz arasında bir uyum bulunurken yücede durum böyle değildir. Öte yandan aynı bilişsel yeteler iş görmezler. Yücede hayal gücü ile akıl devrededir. Yüceye ilişkin duygularımız ortaya çıkarken de uyumla doğmuş bir haz bulunmaz. Aksine büyüklük ya da doğanın gücü karşısında duyduğumuz çatışkı ya da korku ile başlayan bir haz, yüceyi ortaya çıkarır. Kant için, “yüce duygusu bu sebeple, akıl yoluyla kestirmenin boyutlarını estetik olarak kestirmek için hayal gücünün yetersizliğinden ortaya çıkan bir hazzıdır ve bu sebeple aynı zamanda bu en büyük algısal yetinin aklın idelerine kıyasla yetersizliğinin tam olarak yargılanmasını takiben oluşan bir hazdır.”⁸

II

Kant'ın Estetiğinde Yüce ve Sensus Communis

Bu bölümde, Kant estetiğinin en temel çerçevesi çizilerek, ele alacağım konu bağlamında öncelikle yüce kavramının açık kılınması sağlanacaktır. Kant ‘yüce’ kavramından birkaç eserde bahsetmiştir. Bu çalışmada, konuyu estetik-sanat ilişkisi ile sınırlandıracağım için *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde yüce üzerine söylediklerine odaklanacağım.

Kant, estetik yargıların reflektif yargı gücünün türünü olduğunu belirtir ve yücenin analitiğini yaparken, güzelin analitiğinin izlerinden gider. Bu da demek oluyor ki, yüceden hoşlanma da güzelden hoşlanmada⁹ olduğu gibi nicelik açısından evrensel, nitelik açısından çıkarsız, ilişki bakımından öznel amaçlı ve kiplik bakımından da zorunlu olarak gösterilmelidir. Ancak yüce, güzelden farklı olarak başka analizlere de tabi tutulmalıdır. Bu durum da yüceye has yeni bir ayrımı beraberinde getirir: Matematik yüce ve dinamik yüce.¹⁰ Kant, nicelik, nitelik ve kiplik bakımından yüceyi, matematik yücenin altında ele alır. İlişki ise dinamik yücede ele alınır. Bu ayrımın, yani matematik

⁷ Paul Guyer, *Values of Beauty*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.77-78.

⁸ Kant, *CPJ*, 5:269.

⁹ Alm. *Wohlgefallen*

¹⁰ Kant ayrıca, *Salt Aklın Eleştirisi* Transsendental Diyalektik'te de matematik ve dinamik antinomi ayrımını da yapar.

ve dinamik yüce ayrımının gerekçelerini ise Kant, şöyle bildirir:

“Çünkü yücenin duygusu, kendi karakteristik izi ile birlikte anlama yetisinin nesnenin yargılanışı ile bağlantılı bir **hareketini** getirirken, güzel, beğeniye ve anlama yetisini dingin seyrediş içinde varsayar ve muhafaza eder. Ama bu hareket öznel amaçlı olarak yargılanması gerekir (çünkü yüce haz verir); bu yüzden hayal gücü yoluyla ya **bilgi** ya da **arzulama yetisine** bağlanır; ama her iki bağlanma durumunda da verili tasarımın amaçlılığının yalnızca bu **yeti** açısından (amaç ya da çıkar olmaksızın) yargılanması gerekir; buna göre ilk durumda nesneye hayal gücünün **matematik**, ikincide **dinamik** bir düzenlenişi olarak yüklenir. Böylece nesne, sözü edilen iki yolda yüce olarak temsil edilir.”¹¹

a) Matematik yüce: Matematik yücede, büyüklük kavramı ön plandadır. Kant’ın burada büyüklük ile ilgili yapmak istediği bir ayırım vardır. Ona göre, büyük-olma ve bir büyüklük olma tamamen apayrı bir şeye işaret eder. Çünkü, bir şeyin ‘basitçe’ (*simpliciter*) büyük olduğunu belirtmek, onun mutlak büyük olduğunu söylemekten ayrı bir şeydir. ‘Mutlak olarak büyük’ (*absolute, non comparative magnum*) karşılaştırmalara tabi olmayacak, kendisinde büyük olandır. Bu türde bir büyüklüğün ifadesi için ne anlama yetisine, ne aklın kavramlarına ne de sezgiye¹² başvururuz. Kant’a göre duyuların nesnesi olabilen hiçbir şeye yüce denemez. Çünkü doğada, ne kadar büyük olarak yargılsak yargılayalım, bir karşılaştırma ilişkisi içerisinde düşünüldüğünde hayal gücümüz için sonsuz küçüklüğe indirgenebilecek ya da dünya büyüklüğüne dek genişletilebilecek hiçbir nesne yoktur. Kant’ın konu ile ilgili açıklamasına bakacak olursak:

“İlki için teleskop, ikincisi için ise mikroskop bize zengin malzeme sağlar. Bu sebeple, duyuların nesnesi olan hiçbir şey, bu temele dayanarak, yüce olarak adlandırılmaz. Ancak sadece bizim hayallerimizde sonsuzluğa ilerlemek için bir arayış var diye, aklımızda kesin bütünlük için bir iddia yatmakla birlikte, gerçek bir fikirde, algılanabilir dünyadaki şeylerin büyüklüklerini kestirebilmek için yetilerimizin tam da yetersizliği içimizde bir algı ötesi duygu açığa çıkarır; ve yargı gücünün doğal olarak ikincinin (hissin) yerine doğal olarak oluşturduğu kullanım, duyuların nesnesi olmamakla birlikte, kesin olarak müthiştir, ki ona oranla diğer tüm kullanımlar küçüktür. Bu sebeple, yüce olarak adlandırılabilmesi, bir reflektif yargıyı işgal eden belirli bir sunumun sonucu olarak aklın meyil etmesidir, ancak bu bir nesne değildir.”¹³

Yüce duygusunun temelinde bilişsel yetilerimizin oynadığı role dikkat çekecek olursak –güzelde anlama yetisinin ve hayal gücünün uyumunun öznel bir amaçlılık yaratmaları gibi– yücede, hayal gücü ile aklın çatışmasından, yani bir uyumsuzluktan haz doğar. Bir başka deyişle, sezgide verilen doğa nesnesinin büyüklüğü, hayal gücünün yetersizliği ile aklın ideleri arasında bir çatışmaya neden olur.

Estetik büyüklükte, sayı kavramı bir yana bırakılmalıdır. Sayı kavramının ötesinde büyüklük kavramının hayal gücü üzerinde yaptığı etki, toplama ve ayırsama

¹¹ Kant, *CPJ*, 5:247.

¹² Alm. Anschauung

¹³ Kant, *CPJ*, 5:250.

üzerinden açıklanmalıdır. Matematik yüce için amaçlı olan tek şey, hayal gücünün toplama eylemidir. Büyüklük, hayal gücünün ayrımsama eyleminin sınırına ulaşır- sa ve hayal gücü yine de akıl tarafından daha büyük bir birimde toplama eylemine çağrılırsa anlama yetimizde estetik olarak sınırlandırıldığımızı anlarız. Ancak hayal gücü, mutlak büyüğün idesi için genişler ve hazzsızlık duygusu belirir. Hayal gücünün amaca aykırılığı, akıldaki ideleri uyandırması bakımından amaçlı olarak tasarımlanır. Bu durumda estetik yargının kendisi öznel amaçlı olur, nesne de hazzsızlık kanalıyla doğan bir haz eşliğinde yüce duygusunu uyandıran nesne olarak anılır. Kant, bu konu hakkında şu açıklamaları yapar:

“Duyu nesnesi olarak doğanın kapsadığı ve bizim için büyük olan herşeyi aklın ideleri ile karşılaştırma içinde küçük saymak bizim için yasadır (aklın) ve belirlenimimize aittir; ve bizde bu duyulurüstü belirlenimin duygusunu uyaran şey o yasa ile uyum içindedir. Şimdi hayal gücünün büyüklük hesaplaması için birimi sergilemedeki en büyük çabası **mutlak büyük** bir şey ile bir bağıntıdır; ve sonuçta ayrıca, aklın yalnızca bunu **en yüksek büyüklük** ölçüsü olarak alma yasası ile bir bağıntıdır. Öyleyse tüm duyuşsal ölçümlerin aklın büyüklük hesaplaması için yetersizliğinin iç algısı aklın yasalarına bir uygunluğu belirtir ve bizde duyulurüstü belirlenimimizin duygusunu uyandıran bir hazzsızlıktır; ama bu belirlenime göre her duyarlık ölçününü aklın ideleri için yetersiz bulmak amaçlıdır ve öyleyse bir hazdır.”¹⁴

b) Dinamik yüce: Doğadaki dinamik yücede ise karşımıza ‘güç’ [*macht*] kavramı çıkar. Kant, dinamik yüceyi doğa ile ilişkilendirerek temellendirir ve korku, doğadaki yüce ile ilişkili olan bir diğer kavram olarak karşımıza çıkar. “Doğa, estetik yargıda, üzerimizde hiçbir egemenliği olmayan bir güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir”¹⁵ Hayal gücü, dinamik yücede alt edilemez doğa güçlerine doğru yönelmiştir. Güç, büyük engellere üstün gelen kuvvettir.¹⁶ Aynı şey, kendisi güce sahip bir şeyin direnişine üstün gelen güç olduğunda ise egemenliktir.¹⁷ Direnilebilir olduğunu düşündüğümüz doğadaki alt edilmez gücün estetik olarak değerlendirilişi, dinamik yücenin alanına girer. Böylece, yücenin deneyiminde, doğanın gücü, bizim üzerimizde tam olarak egemenlik kurmamalıdır. Yani, o kendisine karşı seferber edebileceğimiz tüm direnişlere üstün gelmemelidir. Dinamik yücede doğa, korku salan olarak tasarımlanır. Bu bağlamda, doğa nesnesi, kendisine karşı durulamayacak bir güç olarak algılanır. Ancak bu gücün karşısında kendi güçlerimizin yetersiz kaldığını hissettiğimizde, bu güce direnirsek eğer dinamik yüce ortaya çıkar. Bu güçten kaçarsak korkudan doğacak hazzın zemini oluşmadığı için yüce ortaya çıkmaz. Ayrıca korku kaynağı olarak beliren her nesne estetik yargı gücü tarafından da yüce olarak değerlendirilmez. Buradaki önemli nokta, doğadaki gücün üzerimizde egemenlik kurmamış ve bizi tehdit etmeyen bir korkuya yol açmış olmasıdır. Bir tehlike varsa

¹⁴ A.e., 5:258

¹⁵ A.e., 5:260.

¹⁶ A.e., 5:260.

¹⁷ A.e., 5:260.

burada yücelik duygusu ortaya çıkamaz. Çünkü bu şartlar altında yargılar da çıkarsız olamaz.¹⁸ Buna ek olarak, yüce, doğadaki herhangi bir nesneye atfedilecek bir özellik değildir;¹⁹ yüce, içimizdedir. Dolayısıyla doğa ve nesnelere de korkutucu değildir, onlar yalnızca bizde öyle bir yetiye seslenirler.

“Öyleyse doğa burada yalnızca yüce olarak adlandırılmalıdır; çünkü hayal gücünü öyle durumların bir sergilenişine yükseltir ki bunlarda zihnin kendi belirleniminin asıl yüceliğini, giderek doğanın bile üzerinde duyumsayabilmesi sağlanır.”²⁰

Hayal gücü yüce üzerine yargılarda, özellikle dinamik yücede bir hayli aktif kullanımdadır. Bunun nedeni de dinamik yüce, hayal gücünü genişleterek olağanüstü bir alan sağlar²¹ ve Kant, *Salt Akılın Eleştirisi*'nde hep sınırlar içinde tuttuğu hayal gücünü burada serbest bırakır. Çünkü dinamik yüce hayal gücünün sınırlarını aşarak, akıl ile ilişkide olur.

Kant'ın verdiği örneklerden, doğal ya da doğal olmayan 'yüce' olarak neyi adlandırabileceğimize bir bakalım. Kant'a göre, Mısır'daki Piramidler, Roma'daki St. Peter Katedrali,²² bulutlar, volkanlar ve heybetli dağlar²³ bizde büyüklükleri ya da doğadaki güçleri aracılığıyla yüce duygusunu uyandırabilir. Kirwan, biz bir kez bu duyguya tanık olduktan sonra ise bir sanat eserinde de yücelik hissini yaşayabiliriz diyor.

“Çünkü, eğer kişi 'yüce' kelimesinin anlamına aşına ise, buna ilham verme niyetini farketmesi mümkündür – örnek olarak Milton, Gotik roman, George Martin veya Caspar David Friedrich'in tabloları, Wagner'in müziği, *Rambo* serisi, Alp dağları (manzara olarak rolünde) ve saire...”²⁴

Kant'ın yücesinin sanatla ortaya çıkabileceği görüşünü savunan bir diğer yorumcu Clewis, sanatsal yücenin olanağını gerektendirir.²⁵ Bu türden bir gereğe-

¹⁸ A.e., 5: 256.

¹⁹ A.e., 5: 256.

²⁰ A.e., 5:262.

²¹ A.e., 5:262.

²² A.e., 5:252.

²³ A.e., 5:261.

²⁴ James Kirwan, *The Aesthetic in Kant*, London, Continuum, 2004, p.71. Ayrıca yüceyi doğurabilecek türden örnekler için Clewis'in önerileri: “Aeschylus'un *Prometheus Bound*; Albert Bierstadt, Caspar David Friedrich, Thomas Cole, Mark Rothko, Barnett Newman ya da Jackson Pollock'un belirli resimleri; bazı Richard Serra heykelleri; Kubrick'in *Spartacus*'ü ve Gibson'ın *Braveheart*'i; Wagner'in *Tannhäuser* üvertürü; ya da Dolomite'in bazı manzara fotoğrafları.” Robert Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

²⁵ Clewis bu fikri paylaşan diğer Kant yorumcularını bildirir: “Allison, *Kant's Theory of Taste*, s. 336-41; Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, s. 28; Dunham, *A Study in Kant's Aesthetic*, s. 89-90. McCormick interprets poems of the genre of 'suffering' in terms of sublime; McCormick, 'Overwhelming Forces and a Whispering Vatness: Kantian Fictions of a Negative Sublime,' in *Kants Ästhetik*, ed. Parrett, s. 630-41. Paul Crowther *The Kantian Sublime*'da sanatsal yücenin yeniden yapılandırıcı tanımını önerir, s. 161. McCormick Kant'ın 'neredeyse' sanat eserlerini yüceyi ele almasının kapsamından çıkardığını belirtir. (s. 630.) Rudolf Makkreel sanatsal yücenin olanağını 'On Sublimity, Genius and the Explication of Aesthetic Ideas' s. 623'da kabul eder. Myskja, *The Sublime in Kant and Beckett*, s.

lendirmeyi yapmak iki önemli noktayı ön plana çıkarır:

“İlk olarak, Kant’ın genel olarak yücenin insanın özgürlüğünü açığa çıkarabilmesini ama sanat tarafından temin edilen yücenin bunu yapamamasını öne sürmesi tutarsız olurdu. Daha derin sorun, Kant’ın sanatın yüceyi temin edebilip edemediğini savunması ile ilgilidir, çünkü eğer sanat bunu yapabilirse o zaman Kant’ın bu tip bir yüceliğin özgürlüğü açığa çıkardığını öne sürmesi gerekir. İkinci olarak, doğa ve sanat arasındaki çizgi ilk bakışta görüldüğünden daha bulanıktır, bu sebeple sanatsal yücelik ile ilgili sorun görüldüğünden daha karmaşıktır.”²⁶

Kant, her ne kadar apaçık bir şekilde yüce-sanat ilişkisini detaylı (özellikle de sanatsal yüce olarak) bir şekilde açıklamasa da yücenin sanatta temsil edilebileceğini, ancak bunun sınırlı bir şekilde mümkün olduğunu düşünüyordu. Onun için, “sanatta yüce, eninde sonunda her zaman doğa ile anlaşma koşullarıyla kısıtlanmıştır.”²⁷ Yücenin sanatta temsil edilebilme imkânında doğanın rolünü göz önünde bulunduramaz, Kant’ın estetiği bağlamında neden Caspar David Friedrich’in sanatını ön plana çıkardığımızı açıklamaktadır.

Kant estetiği ile ilgisi bakımından ele alınacak diğer bir kavram da “sensus communis” olmalıdır. Çünkü sensus communis ile Kant, estetik yargıyı öznel bir evrensellik zeminine oturtur. Bu da estetik yargının bireyler arasında iletilebilirliğinin olanağı olarak karşımıza çıkar. ‘Onlar bu sebeple, kavramların aracılığı olmadan sadece hisler aracılığıyla neyin hoşnutluk veya hoşnutsuzluk oluşturduğunu belirleyen, ancak evrensel geçerliliğe sahip öznel bir prensibe sahip olmalılar.’²⁸ Kant’ın bahsettiği bu öznel ilke, sensus communis’tir. Sensus communis, anlama yetisi ve hayal gücünün uyumu ile ilgili olan bir kavramdır. Bu kavram, beğeni yargılarının iletilebilirliğinin koşullarından birisini oluşturur. Sensus communis, bilişsel yetilerin uyumunun tüm öznelde aynı işlevi sağlamasından yola çıkarak, bu uyumdan doğan haz ya da hazzsızlık duygusunun iletilebilirliğini varsayım şeklinden evrensel iletilebilirlik seviyesine yükseltmek için temel bir kavram olarak karşımıza çıkar. Kant, bir duygunun evrensel iletilebilirliği²⁹ bir “ortak” duyuyu varsaydığına göre, bu sonuncuyu kabul etmek için zeminimizin olduğu görüşündedir. Sensus communis’in önemi ise öznel bir özelliğe sahip olan estetik yargının evrensel iletilebilirliğini ancak bu varsayım altında tasarlayabilecek olmamızdan kaynaklanmaktadır.³⁰

253-62’de sanatsal yüce için argümanlar önerir.” *A.e.*, s. 118.

²⁶ *A.e.*, pp. 118-119.

²⁷ Kant, *CPJ*, 5:245.

²⁸ *A.e.*, 5:238.

²⁹ “Kant, estetik yargıda, evrensel iletilebilirliğin (duygunun farzedilen toplumsal açısı), örnek gerekliliğinin (öznel bir prensibe dayanarak) ve öznel bir yetinin (bilişsel uyum için bir his) hepsinin ortak duyuyu anlamak için farklı yollar olduğunu öne sürmek ister. Ayrıca bunun karşılığında ortak duyunun, *sıradan kavrama ile aynı yetilerle*, yani insanların herhangi tecrübeyi olası kılan bu özellikleri ile özdeş olduğunu veya ona bağlı olduğunu belirtir.” Douglas Burnham, *An Introduction to Kant’s Critique of Judgement*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, p.60.

³⁰ Kant, *CPJ*, 5:239.

III Caspar David Friedrich-Bir Manzara Ressamı

Bu kısımda, romantik dönemin Almanya'daki en önemli temsilcilerinden olan Caspar David Friedrich'in birkaç eseri üzerine yoğunlaşacağım. Özellikle manzara/doğa resmi konusunda ustalar arasında gösterilen Friedrich, eserlerinde genel olarak varolan yerleri kendisine konu etmiştir. Doğa, eserlerinde genellikle olduğu gibi resmedilmiştir. Memleketi olan Greifswald, daha sonra yaşadığı şehir olan Dresden ya da Baltık Denizi kıyıları eserlerinde sıkça rastlayabileceğimiz mekânlardır.

Eserlerini uzun süren eskiz çalışmalarından sonra tamamlayan Friedrich'in eserlerinde sık sık Greifswald yakınlarındaki Ruine Eldena'ya rastlayabiliriz. Bugün de hâlâ ayakta olan bu harabenin, o dönemde sanatçının eserlerinde kendisine sıklıkla yer bulması, onun tipik bir romantik olduğunun örneklerinden yalnızca biridir.



Caspar David Friedrich – Ruine Eldena im Riesengebirge
1830-1834 / Pomeranian State Museum Greifswald

Caspar David Friedrich'in romantik dönem felsefesi ve estetiği hakkında bilgi sahibi olduğu ve kendi düşüncelerinin oluşmasında belirli isimlerin rol oynadığını bilmekteyiz. William Vaughan, onun zihnindeki romantik dönem düşüncesini şekillendiren isimleri şöyle bildirir:

“Ondokuzuncu yüzyılın ilk onyılında Dresden’de yaşayan Friedrich’in Tieck, Novalis ve Schlegel kardeşler gibi Romantik yazar ve eleştirmenlerden habersiz olması pek olası değildir. Kant, Schiller ve erken mistik Boehme’nin, Rousseau ve İngiliz doğa şairlerinin etkisi ile, onsekizinci yüzyılın sonlarında Avrupa’nın her yerindeki bu çöşkulu kişilerin etkisi altındadır.”³¹

³¹ William Vaughan & Helmut Börsch-Supan & Hans Neidhardt, *Caspar David Friedrich – Romantic Landscape Painting in Dresden*, London: Tate Gallery, 1972, s.13.

Friedrich, eserlerinde doğayı renklendirirken bunu duygularının gözüyle yapmayı seçmişti. Bu tercih, onun duyguları ile özneliğini yansıtmaya olanak sağlamıştı. “Ancak, Friedrich için, onu ne kadar kesinlikle gözlemlemiş olursa olsun doğayı, bilimsel gözlerle ele almak imkansızdı. O, sanatın bilim tarafından ele geçirilmesinden, böylece dışa vurum için temel ruhsal ilgisini kaybedeceğinden korkuyordu. Ressamın, doğayı insanı çevreleyen mistik bir güç olarak görmeyen, ancak onu gerçek özünde, kendi kuralları çerçevesinde kavramak isteyen, yaşlanan Goethe'nin evrensel ilgisine karşı hiç sempatisi yoktu. Friedrich duygusal özneliğinde, herhangi nesnel ilişkiyi inkâr ederek tutsak kalmıştır.”³² 1816 yılında, Louise Siedler aracılığı ile Goethe tarafından gelen bulutları resmetme konusundaki teklifi bu sebeple geri çevirmişti.



Günümüzde Ruine Eldena - Greifswald

İzleyiciyi resmin içine çekip içinden bakmasını sağlayabilmesi, Friedrich'in en önemli başarılarından biridir. Çağdaşları ile olan farkını, tam da bizim vurgulamak istediğimiz bağlamda Vaughan, onu Turner'la karşılaştırarak şöyle anlatmıştır:

“*Hannibal Crossing the Alps*'de, Turner, alpin manzarayı insanların aktif olarak nasıl elementlerle çatıştığını göstermek için kullanmıştır. Diğer yandan, *The Waltzmann*” da Friedrich bir dağın sessiz yüceliği ile aşkınlık ve sonsuzluğun bir alegorisini iletmiştir. Turner'ın manzarası içinde insan ve onun doğa güçleriyle çabalarının sahnelendiği bir tiyatro için dekor oluşturan, karakteristik bir girdap oluştururken, Friedrich söylemek istediğini uzaysal yapının kendisinden inşa etti.”³³

Carl Gustav Carus, 1820'li yıllar boyunca Caspar David Friedrich'in yakın arkadaşı olarak kaldı. Bu süre boyunca Carus, doğrudan Caspar David Friedrich'in Alp teması ile yakından ilgili, manzara estetiği üzerine bir inceleme yazısı yazdı. 1815-1824 yılları arasında yazılan *Manzara Resmi Üzerine Dokuz Mektup*³⁴ başlıklı çalışma, 1831 yılın-

³² Christian Jensen, *Caspar David Friedrich*, New York, Barron's, 1981, s.72-73.

³³ Vaughan & Börsch-Supan & Neidhardt, *Caspar David Friedrich – Romantic Landscape Painting in Dresden*, s.10.

³⁴ Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting*, Tr. David Britt, Los Angeles, Getty Research

da basıldı. Bu dokuz mektup iki gruba ayrılabilir. İlk beşi, poetik ve din terimlerinde doğayı tarif eder. Bu erken mektuplar genellikle Caspar David Friedrich'in manzara resminde değişen duygu durumlarını yorumlar.



Caspar David Friedrich – Der Waltzmann
1824-1825 / Alte National Gallery Berlin

İlk beş mektup, romantik manzara resminin estetiği için bir anlayışı açıklaması bağlamında önem taşırken, son dört mektup da bize Caspar David Friedrich'in *Die Hochgebirge* ve *Der Waltzmann*'ı resmetmesindeki kararına ilişkin kanıtları sağlar. Son dört mektup, 1820'lerdeki yer bilime olan tutkunun yükselmesini anlatır. İlk beş mektup ile son dört mektup arasındaki ilkesel değişimin nedeni olarak Carus, manzara ressamının kullanması gereken betimlemeyi gösterir. Daha önceleri Friedrich'in doğayı dinî bir şekilde tanımladığı manzara resimlerini³⁵ savunurken, sonraki dönemde de topografyanın daha bilimsel bir şekilde çizilmesi gerektiğine yönelmiştir. O, buna, geleneksel Manzara Resminden (Landschaftsmalerei) ayırt etmek için Yerküredeki Yaşamı Resmetme Sanatı (Erdlebenbildkunst)³⁶ demiştir. Carus'un bu tanımlaması, Friedrich'in eserleri için hayalgücü ile yarattığının değil de gerçekten varolan yerleri seçip, onları tuvalde nasıl başarılı bir şekilde canlandırdığının ve doğayı bize olağanca gerçekliği ile sunduğunun bir kanıtıdır. Caspar David Friedrich'in çalışmalarında izlemiş olduğu bu yöntem, tam da yücenin bir sanat eserinde temsil edilebilmesi tartışmalarında durduğumuz pozisyonu destekleyecek bir örnek olması bağlamında önemlidir. Zira çalışmalarına yansıttığı mekânlar ve bu mekânları tuvalinde canlandırış şekli, dinamik yüce bağlamında doğanın bizde uyandırdığı hisleri yansıtacak türdendir. Bir sonraki bölümde ise Friedrich'in çeşitli çalışmalarının detaylarına indiğimizde bu iddiamız güçlenecektir.

Institute, 2002.

³⁵ Örnek olarak Tetschener Altar gösterilebilir.

³⁶ Timothy Mitchell, 'Caspar David Friedrich's Der Waltzmann: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology', *The Art Bulletin*, Vol 66 No: 3, Collage Art Assosiation, 1984, s. 454-455.

IV

Rückenfigur'ün Yüce ve Sensus Communis ile Bağlantısı

Rückenfigur, Caspar David Friedrich'in eserlerinde sıklıkla tekrarlanan, arkası izleyiciye dönük figürleri temsil eder. Friedrich'in bu simge ile amaçladığı şey, izleyicinin kendisini rückenfigur ile özdeşleştirip resmin içine girmesini sağlamaktır. Rückenfigur kavramı ekseninde yapacağımız açıklamalar, Kant estetiğinin izlerini, Caspar David Friedrich'in eserlerinde açıkça görmemize olanak sağlayacaktır. Bu türden bir bağlantıyı sergileyebilmek için Caspar David Friedrich'in rückenfigur bulunan eserlerinden üçünü seçip, 'yüce' ve 'sensus communis' kavramlarından hareketle, sanatçının Kantçı olarak adlandırılıp, adlandırılmayacağını sorgulayacağım.

Sanatçının bu amacı, öznel arası geçişi bir sanat eseri aracılığıyla olanaklı kılmak ile gerçekleşmiştir. Friedrich'in bu niyeti ile ortak duyu yani 'sensus communis' bağlamında Rückenfigur'e odaklandığımızda 'Sinnoffenheit' (açık uçlu anlam) kavramı ile karşılaşırız. Caspar David Friedrich'in sanatında, özellikle manzara resimlerinde, kendisinin öznel duygularının bir sonucu olarak 'sinnoffenheit'a tanık oluruz. Nina Armstutz'un *Caspar David Friedrich and the Aesthetics of Community* adlı çalışmasında bahsettiği üzere manzaralarının açık yapısı öznel hisle iki noktaya ulaşır: biri ressamın eserinin yapılması, diğeri onun karşılanması. O, bu öznel hisle ilgili şöyle der: "... bu karşılıklı his, Kant'çı sensus communis gibi..."³⁷

Kant'a göre estetik yargılar, kişisel beğenilerimizin ötesinde öznel bir evrensel geçerlilik talebinde bulunan yargılardır. Bu öznel evrensel geçerlilik zeminini ise herkese ortak olan duyu³⁸ ile temellendirir. Ona göre, estetik bir yargıda bulunduğumuzda anlama yetisi ve hayal gücünün özgür uyumu sonucunda haz alırız.³⁹ Bu bilişsel yetilerin herkeste



Caspar David Friedrich - Der Wanderer Über dem Nebelmeer
1818 / Kunsthalle Hamburg

³⁷ Nina Amstutz, 'Caspar David Friedrich and the Aesthetics of Community', *Studies in Romanticism*, 54, Winter 2015, s. 461.

³⁸ Kant ayrıca ortak duygudan ortak anlama yetisinin maksimlerini ayırır. Bkz. Kant, *CPJ*, 5:313.

³⁹ Kant, *CPJ*, 5:219.

ortak olması, öznel ama aynı zamanda evrensel olması, Friedrich'in eserleri aracılığı ile izleyiciye sunmak istediği duyguyu yansıtabilmesinin zemini olarak kabul edilebilir.

August Semler'in 1809'da açıkladığı gibi, Rückenfigur tabloya girişin niyetli bir bölümüdür. Aynı zamanda, Kant'çı anlamda hem anlama yetisinin hem de hayal gücünün uyum içinde özgür hareketine izin verir. Amstutz'un alıntılıyıp tercüme ettiği gibi Semler'in ifadeleri: "... kişi kendisini, onunla yansıtmak için içe çekilmiş hisseder; herkes belki ona farklı düşünceler yükler, çünkü herkes farklı bir ruhsal perspektife sahiptir.... Bu kişinin bireyselliğiyle belirlenir."⁴⁰ Semler'in Friedrich'te bahsettiği bireyselliğin yakalanmasını, özneler arası geçişi mümkün kılacak bir simge, yani Rückenfigur ile görebiliyoruz. Amstutz, sensus communis ile izleyiciler arasında ortak bir deneyimin nasıl doğabileceğini şöyle açıklar:

"Duygusal izleyiciler arasında beklenebilecek tek anlaşma, anlama yetisinin ve hayal gücünün özgür hareketinin ortak tecrübesidir. Bu sebeple Rückenfigur tekil estetik tecrübelerin çoğulluğu için bir katalizör olarak davranır, öznelliklerini eşitlemekten ziyade izleyicileri bir karşılıklı iç tecrübe ile birleştirir."⁴¹

Kant'çı estetik bakış açısıyla düşündüğümüzde, Friedrich estetik haz için gerekli olan temelleri oluşturmayı izleyicinin hayal gücüne bırakır. Bu tablolarında, figürlerin belirli bir kişiyi temsil etmesi gerekmez. Bunun ötesinde, izleyiciyi manzara veya doğayı onun gözlerinden görmeye davet eder.

"Rückenfigur sanat tarihinde önceki diğer tüm figürlerden çok önemli bir açıdan farklıdır: o, resimde sadece sunulan bir nesne değil, aynı zamanda resmin estetik tecrübesinin öznesinin vücut bulmuş şeklidir - basitçe Rückenfigur'e bakmak yerine onunla birlikte bakarız. Ayrıca, manzara ile ilgili görüşümüzü Rückenfigur'ünkinden ayırmamız mümkün değildir. Manzaranın daha geleneksel temsillerinden farklı olarak, kendi doğrusu içinde varolduğu için bu tablo bize doğal bir manzara sunma iddiasında bulunmaz, ama doğanın bir insan bakış açısıyla gördüğümüzden emin olmamızı sağlar. Friedrich, Kant'çı estetik tecrübeye karşılık gelecek bir şekilde bir manzarayı sunmanın yolunu bulmuştur. Ayrıca, tablo sadece yüce tecrübesi içinde bir figürün anekdotsal sunumu değildir, aynı zamanda biz izleyenlere Rückenfigur'ün kendisinininkiyle eşdeğer bir estetik tecrübe sağlar."⁴²

Rückenfigur, Friedrich'in çalışmalarında tek başına olduğu gibi sıklıkla iki kişi olarak da karşımıza çıkabilir. Bu iki kişilik sırtı dönük figürlerdeki resimlerin ortak özelliği, doğa ile iç içe geçmiş bir ortamda, ilk bakışta sanki izleyicinin göremediği bir şeyleri görüyorlarmış izlenimi uyandırmalarıdır. Caspar David Friedrich'in, "yüce manzara resmi" olarak adlandırabileceğimiz bu çalışmaları, aslında Kant'ın dinamik

⁴⁰ Nina Amstutz tarafından yapılan alıntı ve tercüme: 'Caspar David Friedrich and the Aesthetics of Community', *Studies in Romanticism*, s. 465 from August Christian Semler, 'Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden.' *Journal des Luxus und der Modern* (February 1809): 233-40. Reprinted in *Caspar David Friedrich : Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, ed. Helmut-Borsch Supan and Karl Wilhelm Jähnig, 72-74, Munich: Prestel, 1973.

⁴¹ Amstutz, 'Caspar David Friedrich and Aesthetics of the Community', *Studies in Romanticism*, s. 470.

⁴² Elizabeth Prettejohn, *Beauty and Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005, s. 56.



Caspar David Friedrich - Mann und Frau den Mond betrachtend
1818-1825 / Alte National Gallery Berlin

yüce ile kastettiği duyguyu izleyicide uyandırmak niyeti ile resmedilmiştir. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* adlı eserinde *Wanderer* üzerinden yüceyi serimler: “Bu sebeple, *Wanderer*’daki uzak dağlar ve ormanlar, kendi içlerinde yüce değildir. Bu dağlar ve ormanlar, izleyicinin bakışının nesnesi olarak yitikliği, belirsizliği ve onların varlığı olarak gücünü bahşederken yücedir.”⁴³

Friedrich’in eserlerinde Rückenfigur’un yeri, manzaranın tamamına izleyiciyi dâhil etmek için dikkatlice konumlandırılır. Koerner, Carus’un yazmış olduğu “a painting is a fixed gaze” notundan yola çıkarak, Friedrich’in manzara resimlerinde iletmek istediği o yüce duygusunu yakalamak için ‘rückenfigur’ un rolünü açıklar.⁴⁴ Çünkü Friedrich’in manzara resminde vermek istediği mesaj, basitçe bir yerin orada olduğu ile ilgili değildir; oradaki yerin görülmesi ile ilgilidir.

Caspar David Friedrich’in manzara resimlerinde sıklıkla buluşturduğu iki öğe vardır: gökyüzü ve deniz. Geniş bir bakış açısı ile bu iki öğenin birleşimini verdiğinde, resim ile ilgili oluşturduğu izlenim sonsuz bir boşluk ve sınırsızlık üzerinden doğan yücelik hissidir. Kantçı terminolojideki yüce bakış açısından bu resme yaklaştığımızda, sınırsızlık kavramı ile yüce arasındaki ilişki, tam da bu eserde somutlaşmış gibidir. Kant’a göre yüce, güzelin aksine sınırsızlık kendisinde ya da onun vesilesiyle tasarım-

⁴³ Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London, Reaktion, 1990, s. 212.

⁴⁴ A.e., p. 213.



Caspar David Friedrich - Der Mönch am Meer
1808-1810 / Alte National Gallery

landığı ölçüde biçimsiz bir nesnede bulunur.⁴⁵ *Der Mönch am Meer*'de⁴⁶ deniz, gökyüzü ve 'rückenfigur'ün buluştuğunu görürüz. *Der Mönch am Meer* ile *Der Wanderer Über dem Nebelmeer* arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir.

“Bu Rückenfigurler aracılığıyla, izleyiciler dolaylı olarak, örtülü sınır çizgileri ve kırık perspektif eksenleri ile benzer şekilde yaratılmış, aniden çıkan enginliğe atılımla karşılaşmak üzere, kayalık uçurumları keşfe çıkarlar. Hem deniz hem sis halen nispeten tanımlanabilir olmakla birlikte, keşişin ötesindeki karanlık biçimler ve kumlu iskeleleri soyutlanmış uçuruma gerilerler. Kısa bir süre için, sanatçı bizi, izleyiciye yeni talepler yükleyen, yeni bir tür imgenin eşliğine getirir.”⁴⁷

Romantik⁴⁸ dönemde özellikle Alman folklorüne katkılarıyla ön plana çıkan Clemens Brentano, Achim von Arnim ve Heinrich von Kleist, Friedrich'in sergilenen eseri *Der Mönch am Meer* hakkında bir diyalog yazmışlardır. Resimdeki rückenfigurun tanımlanması ve yorumlanmasını içeren bu çalışma, resmin uyandırdığı hisleri şöyle ifade eder: “böylece ben kendim keşiş oldum, ve resim kum tepesi oldu, ancak hasret duyarak bakmam gereken denizin kendisi – deniz ortada yoktu.”⁴⁹ Doğanın gücü,

⁴⁵ Kant, *CPJ*, 5:245.

⁴⁶ *Der Mönch am Meer*, 1810 yılında Berlin Akademi Sergisi'nde sergilenmiştir.

⁴⁷ Andrea Meyertholen, 'Apocalypse Now: On Heinrich von Kleist, Caspar David Friedrich, and the Emergence of Abstract Art.' *The German Quarterly*, 86.4, Fall 2013, s. 409.

⁴⁸ Kant estetiğinin Alman romantizmindeki izlerinin açıklandığı bir eser olarak bkz: Jane Kneller, *Kant and the Power of Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

⁴⁹ Clemens Brentano, *Clemens Brenato Werke*, ed. Friedhelm Kemp, vol 2, Munich, C. Hanser, 1963, s. 1034; Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, London, Thames& Hudson, 2000, s. 283 içinde alıntıdır.

sonsuzluğu ve limitsizliği⁵⁰ karşısında insanın ne kadar küçük olduğu, resimdeki en önemli vurgulardan biridir. Kant'ın yücesi yani doğanın gücü ve büyüklüğü karşısında içinde hayranlık uyanan insan, Friedrich'in bu eseri ile can bulmuş gibidir. Bunun ötesinde, Keşiş aracılığıyla resmin içinden baktığımızda rückenfigur ile Friedrich'in neyi başardığını daha iyi görürüz. İzleyici olarak bizler de resmin içinden, keşişle birlikte sonsuzluğa ve sınırsızlığa dâhil oluruz.

Kant'ın yücesi ile Friedrich'in eserleri arasında bir diğer bağlantı, Mark A. Cheetham tarafından kurulur. Cheetham'a göre, Friedrich'in *Das Eismeer*'i hem Kant'ın matematik yücesine hem de Burke'çü⁵¹ tarzda bir yücenin resmedilmesine örnek olarak gösterilebilir. Cheetham'a göre:

“Sadece Burke'ün hayal edilemeyen güç karşısında korku kavramına dayanmaz, imgenin aynı zamanda Kant tarafından tasarlanan yücenin bir türünü, matematik yüceyi başlatabildiği de görülür. Friedrich'in tablosunda, her bir buz kütesini ve kırığını açıkça görebildiğimiz için, doğanın sonsuz gücü hakkında bir fikrimiz olur. Burada Friedrich, gemiyi Hope olarak tanımlayan dönemin gazete kayıtlarından faydalanır; imge sıklıkla 'Hope'un Enkazı' olarak alegorize edilmiştir.”⁵²

Cheetham'ın açıklamaları dikkatlice incelendiğinde, aslında *Das Eismeer* bağlamında Kant'ın yücesi ile kurduğu ilişkinin aslında matematik yüce ile değil, dinamik yüce ile ilgili olduğu görülebilir. Çünkü Cheetham, buz kütesinin hasarına ve kırıklarına yol açan, gemiyi batıran 'doğanın sonsuz gücü'nden bahsettiğinde, Kant'çı yüce bağlamında bu ancak dinamik yüce olabilir.⁵³ Doğa ile matematik yüceyi Kant, büyüklük kavramı ekseninde ilgi içine sokar.⁵⁴ Doğanın gücünün sonsuzluğu ve ölçülemezliği karşısında doğan yücelik hissi ise dinamik yücedir.⁵⁵ Kant'ın dinamik yüce ile ilgili şu pasajını burada alıntılarak yerinde olur:

“Çünkü doğanın ölçülemezliğinde ve yetilerimizin onun alanının büyüklüğünün estetik ölçümü ile olantılı bir ölçüt kabul etmedeki yetersizliğinde olduğu gibi, kendi sınırlarımızı bulmamıza karşın, yine de zihnimizde aynı zamanda duyusal olmayan ayrı bir ölçüt daha

⁵⁰ Kant güzel ve yüce arasında ayırım yaparken, yücede sınırsızlıktan bahseder: “Ancak onlar arasındaki dikkate değer farklar aynı zamanda göze de batar. Doğadaki güzel nesnenin biçimi ile ilgilidir, ki bu sınırlılıktadır; karşıt olarak yüce, biçimsiz nesnede, veya onun bir halinde **sınırsızlık** yansıtıldığı sürece bulunur, ancak yine de o bir bütünlük olarak düşünülür: Öyle ki güzel, anlayışın belirli olmayan bir kavramının sunumu olarak ele alınırken yüce, aklın benzer bir kavramı olarak ele alınır.” Kant, *CPJ*, 5:244.

⁵¹ Burke için yüce, zihnin hissedebileceği en güçlü duygudur. Bkz. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. And J.Dodsley, 1764, s. 95-96.

⁵² Mark A. Cheetham, *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, s. 134.

⁵³ Cheetham'ın burada aslında dinamik yüce yerine matematik yüceyi dikkatsizlikle yazdığına inanıyorum.

⁵⁴ Kant, *CPJ*, 5:251.

⁵⁵ Kant, *CPJ*, 5:260.



Caspar David Friedrich – Das Eismeer
1823-24 / Kunsthalle Hamburg

buluruz ki o, kendisini sonsuzluğun karşısında doğadaki herşeyin küçük olduğu bir birim olarak kendi altında taşır. Böylece anlama yetimizde, ölçsüzlüğü kendi içindeki doğanın üzerinde bir egemenlik sağlarız. Böylece gücünün direnilmezliği de doğa varlıkları olarak bizlerin fiziksel güçsüzlüğümüzü farketmemizi sağlarken aynı zamanda kendimizi doğadan bağımsız olarak yargılamak için bir yeti ve doğa üzerinde öyle egemenlik çıkarır ki dışımızdaki doğa tarafından saldırıya uğrayabilecek ve tehlikeye düşürülebilecek alandan bütünlüyle ayrı bir öz-sunum onun üzerinde temellenir; böylelikle insanın bu egemenliğe boyun eğmek zorunda olmasına karşın, insanlık bizim kişimizde küçük düşürülmemiş kalır.⁵⁶

İster Kant felsefesini yansıtmaya niyetiyle olsun isterse olmasın Friedrich'in eserlerinde Kant felsefesinin izlerine açıkça rastlayabiliriz. Friedrich estetik üzerine gözlemlerini yansıtmak için kasıtlı bir Kantçı yöntem izlememiş olabilir. Ancak romantik dönemin en belirgin özelliklerini yaşamının detaylarına⁵⁷ kadar yansıtmış birisinin, sanatında böylesine derin izler görmemiz şaşırtıcı değildir. Diğer yandan, Kant felsefesi bağlamında sanatçının, güzel sanatlar icra ederken zaten bu tarz niyetli ve mekanik bir şekilde kendisini yönlendirmesi beklenmez. Çünkü bu tarz bir yönelim, beğeni yargısının çıkarsız olmasına engel olur. Kant'a göre sanatçı, belirli kuralları uygulayan kişi olmamalıdır. Dolayısıyla, hem Caspar David Friedrich'in niyetli olmadan Kant felsefesinin izlerini eserlerinde yansıtabilmiş olması hem de Kantçı anlamda sanatçının bunu doğallıkla başarabilmiş olması, benim görüşüme göre Caspar David Friedrich'i bir Kantçı,⁵⁸ Kant'a göre ise Caspar David Friedrich'i bir sanatçı yapar.

⁵⁶ Kant, *CPJ*, 5:261.

⁵⁷ Onunla aynı dönemde yaşayan ve onu yakından tanımayan kişilerin, ev ve iş yaşantısı hakkında söylediklerinin bir derlemesi için bkz. Jensen, *Caspar David Friedrich*, s.16-22.

⁵⁸ Bu çalışmanın devamında daha fazlasını göreceğimiz üzere ve Kant'a göre sanatçı için bkz: Kant, *CPJ*, 5:307.

V Deha Olarak Caspar David Friedrich

Kant estetiğinde doğa kavramı, yalnızca dinamik yücenin ortaya çıkış koşullarından biri olarak çıkmaz. Ayrıca Kant, doğa ile sanat arasındaki ilişkinin inceliklerine de değinmiştir. Ona göre güzel sanatlar ancak doğa olarak görüldüğü ölçüde sanat olabilir. Yani, sanatın kurallarını bir sanat eserinde mekanik olarak görmemeli ya da sezmemeliyiz. Sanat eserinin, sanatı temsil ettiğinin bilincinde olmalıyız. Tüm bu farkındalıkla yine de sanat bize doğa olarak görüldüğü zaman onu güzel olarak adlandırabiliriz. Kant doğa-sanat ilişkisi bağlamında şu açıklamaları yapar:

“Öyleyse güzel sanat ürünündeki amaçlılık, amaçlı olsa da amaçlı görünmemelidir. Örneğin, güzel sanat, onun sanat olarak bilincinde olsak da doğa olarak görünmelidir. Ancak, eğer ne olması gerekiyorsa yalnızca onlarla uyum içinde öyle olabileceği kurullarla anlaşmada tüm titizlikle bulunmasına karşın yine de bu özenli olarak kendini gösteremediğini, akademik biçim kendini ele vermediğini ve kuralın sanatçının gözünün önünde bulunduğu ve zihinsel yetilerini zincire vurduğunun hiçbir izini göstermediğini kabul ettiğimizde bir sanat ürünü doğa olarak görünebilir.”⁵⁹

Kant'a göre bir sanat eseri, yalnızca bir form değildir. Onun görüşüne göre sanat eseri, bir içerik ve bu içerikle ilgili olarak da bir kavramın birleşimidir. Ayrıca Guyer'in belirttiği gibi, Kant estetiği bağlamında güzel sanatların ortaya çıkabilmesi için: “...öyle bir şekilde ki hem biçim hem de içerik, kavramların nesneyi bir güzel sanat eseri yapmaya yönelik genel niyetin tanınması ve onun kısmi içeriğinin idrak edilmesi rolüne rağmen birlikte ve özgürce daha yüksek bilişsel yetilerin uyumunu oluşturur. Kant'ın deha tanımıyla ortaya çıkan budur.”⁶⁰

Kant'a göre deha, doğuştan zihnin (*ingenium*) yatkınlığıdır ve doğa, sanata kuralı onun yoluyla verir.⁶¹ Doğadaki her türlü sanatta, varsayılan kurulları genel olarak kabul ederiz. Kurullar beraberinde kavramları da getireceği için, güzel sanatlar bu kurulları kendisi belirleyemez. Çünkü kavram sanata dâhil olursa herhangi bir sanat eseri ile ilgili bulunacağımız yargı da belirlenmiş olur.⁶² Belirlenmiş yargılar da estetik yargı olarak adlandırılmazlar.⁶³ Ancak ön bir kural olmaksızın hiçbir kurala da sanat denemeyeceği için, doğa öznedeki bilişsel yetilerin özgür uyumu ile sanata kural verir, bu da ancak deha yolu ile mümkün olabilir. Kant, *YGE*'de deha konusunda net özellikler belirlemiştir:

“1. Deha, ona hiçbir belirli kural verilemediği için üreten **yetenektir**; herhangi bir kurala göre öğrenilebilene doğru bir beceri yatkınlığı da değildir; sonuçta özgünlük onun ilk

⁵⁹ Kant, *CPJ*, 5:306-307.

⁶⁰ Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, s. 356.

⁶¹ Kant, *CPJ*, 5:307.

⁶² *A.e.*, 20:211.

⁶³ *A.e.*, 5:194.

karakteristiği olmalıdır. 2. Özgün saçmalık da olabileceği için, ürünleri aynı zamanda modeller, örneksel olmalıdır; bu yüzden örnekler taklitlerin sonuçları olmamalı, başkalarının taklit etmesine, örneğin yargılama standardı veya kuralı olarak hizmet etmelidir. 3. Ürünü nasıl ortaya çıkardığını kendisi tarif edemez ya da bilimsel olarak belirtmez, ama **doğa** gibi kural verir; ve bu yüzden bir ürünün yaratıcısı, ki onun dehasına borçludur, kendisi bunun için düşüncelerini kafasında nasıl bulduğunu bilmez; ve bu tür şeyleri dilettiği gibi ya da tasarıma uygun olarak bulup çıkarma ve başkalarına onları böyle ürünler üretme durumuna getirecek reçetelerde iletme gücünü taşımaz. (Öyleyse büyük olasılıkla ‘deha’ sözcüğü bir insana doğumuyla birlikte verilen ona özgü koruyucu ve yol gösterici tin olarak ‘genius’tan⁶⁴ türetilmiştir ki o özgün düşünceler onun esininden gelmişlerdir.) 4. Doğa deha yoluyla bilime değil, ama sanata kural verir ve bunu da ancak onun güzel sanat olacağı düzeye dek yapar.”⁶⁵

Kant, bir deha ile bilim adamını ele alarak, sahip oldukları nitelikleri öğretme ya da öğretmeme üzerinden bir kıyaslamaya girişir. Newton ile Homeros’u örnek göstererek, Newton’un *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* adlı eserinde bildirdiği her şeyin –bunları kendisi çözene kadar ne kadar uğraşmış olursa olsun– öğrenilebilir olduğunu söyler. Ancak Homeros, hayal gücü vesilesiyle ortaya çıkmış düşüncelerinin nasıl bir araya geldiklerini gösteremez.⁶⁶ Çünkü bunu kendisi de bilmez, başka hiç kimseye de öğretmez.

Deha, güzel sanatlar için materyal sağlar. Bu materyal, Kant’a göre ‘geist’ olarak adlandırılır. Deha, sanat yapıtlarına ilham verir. Deha, sanat yapıtlarına ruh verir. Bunları, estetik idelerle sanat yapıtlarını bağlantılandırarak yapar.⁶⁷ Estetik ide, hiçbir düşüncenin ona uygun olmadığı, hayal gücünün bir sunumudur. Bu tip ideler, “birbirlerinin muadilleridir” – yani akılsal idelerin yansımalarıdır. İkinci olana, hiçbir algısal veya hayal edilmiş şey uygun değildir; akılsal ideler, algıda transsendenttirler.

Beğeni ve dehaya ilişkin sorgulanması gereken, hangisinin önce geldiği ve hangisinin temel olan olduğudur. Bu bağlamda, kişinin farkında olması gereken iki olgu vardır. Birincisi, üçüncü *Eleştiri*’de, Kant’ın güzelin analizi ile başlaması ve iyi sanat ve deha kavramlarından çok sonra bahsetmesidir. İkinci olarak, deha kavramı, iyi sanatı anlatmak için kullanılır ama beğeniye anlatmak için kullanılmaz. Bu sebeple deha kavramının beğeni ve iyi sanata sadece bir ek olduğu düşünülebilir. Ancak birinci kitabın sonlarına doğru geldikçe, deha giderek daha büyük bir rol oynamaya başlar ve Kant’ın estetiği için deha kavramının önemini farkına gittikçe daha fazla varırız. Sanatsal yaratım fenomenine yakın bir bakış bize, deha ve beğenin birbirine örülmüş olduğunu gösterir. Bir deha, kesinlikle beğeniye sahiptir. Bir deha, ne yaptığına dikkat eder. Bir sanatçı yaratma sürecinde düzenli olarak ne yaptığını, bu yargılar bilinçli veya açık bir şekilde yapılmasa bile, beğeni yargılarında bulunarak değerlendirir. Sanatçı

⁶⁴ Kelimenin Almancası ‘Genie’, Latince ‘Genius’tan türetilmiştir.

⁶⁵ *A.e.*, 5:308.

⁶⁶ *A.e.*, 5:309.

⁶⁷ *A.e.*, 5:313.

bir sanat eseri yaratırken yetilerinin özgürce hareketiyle ilişki halindedir, hareketin uyumsuz olduğunu gördüğünde durur veya değişiklik yapar. Bu, kavrayış-öncesi bir durumdur. Sanatçı yaratma sürecinde, belirgin veya belirgin olmayan beğeni yargılarında bulunduğu, bu yargılarda bulunurken çikarsızlık hisseder. Benzer şekilde, bir beğeni yargısında bulunduğumuzda, doğa nesnesi veya sanat nesnesi hakkında olsun, nesnenin çeşitli özellikleri ile oynarız. Onları, tekrar dizeriz ve tekrar yaratırız. Kendimiz, sanatçı rolünü ve belki de deha rolünü oynarız. Beğenin ve dehanın aynı kaynağa gittiğini görürüz. Bu sebeple Kant, hem beğeni hem de dehayı aynı temele, bilişsel yetilerimiz arasındaki belirli bir ilişkiyle dayandırmaya çalışırken bizi yanlış yönlendirmemiştir. Ancak deha durumunda bu ilişkiyi daha somut bir şekile getirebilmek için, nihayetinde, beğeni sahibi olan ve sanatçı olan herkes deha değildir. Bu durumda Kant “estetik ide” kavramını ortaya çıkarır.⁶⁸ Kant, sadece dehanın sanat eserinde bize düşünecek pek çok şey sağladığını ve aklımızı genişlettiğini açıklar. Estetik bir ide, herhangi bir belirleyici düşüncenin, örneğin kavramın, kendisine uygun olmasına imkân vermemesine rağmen, fazlaca düşünceye sebebiyet veren hayal gücünün bir temsilidir. Bunun sonucu olarak, hiçbir dil tamamen bunu ifade edemez veya akılsal hale getiremez.⁶⁹

Peki, Caspar David Friedrich bir deha mıdır? Kant'ın sanat, deha ve estetik ideler ekseninde yapmış olduğu açıklamalardan anladığımız kadarıyla, evet. Caspar David Friedrich, Kantçı anlamda bir dehadır.

Elizabeth Prettejohn, *Der Wanderer Über dem Nebelmeer* adlı çalışmasından yola çıkarak, Kantçı anlamda dehaya Caspar David Friedrich'i örnek gösterir:

“Kant'çı bağlamda, bu bir deha eseridir. Çünkü izleyicinin aklını çok geniş bir çeşitlilikte daha da fazla derin düşünceler üzerinde özgürce hareket etmek için uyarır – resimsel boşluk hakkında, boşluğun insan tarafından algılanması veya doğal boşluk, örneğin; insanların doğa ile ilişkisi hakkında, yücenin tecrübesinin ruhsal boyutları, veya ilahiliğin doğada varlığı; figürün görünmeyen yüz ifadesi hakkında, onun toplumdaki olası yabancılaşması veya onun önündeki (ve bizim



Caspar David Friedrich - Selbstporträt 1800 / Royal Museum of Fine Arts Copenhagen

⁶⁸ Christian Helmut Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, USA, Blackwell Publishing, 2005, s.100.

⁶⁹ Kant, *CPJ*, 5:314.

önümüzdeki) sahneye zihinsel hâkimiyeti hakkında olabilir.”⁷⁰

Her ne kadar Kant’ın deha kavramı günümüzde tartışmalı bir konumda bulunuyor olsa da Caspar David Friedrich, Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde açıkladığı anlamıyla bir dehadır. Dahası, Friedrich’in kalbinden gelen tutkuları yansıtmak ve sanat-sanatçı hakkında söylemiş olduğu sözleri de Kant’ın dehasının özelliklerini taşımaktadır: “her gerçek sanat eseri sanatçıdan – kalbinin iç atışından bilinçsizce doğar.”⁷¹

KAYNAKLAR

- Abacı, Uygur; ‘Kant’s Justified Dismissal of Artistic Sublimity’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66:3, Summer 2008.
- Amstutz, Nina; ‘Caspar David Friedrich and the Aesthetics of Community’, *Studies in Romanticism*, 54, Winter 2015.
- Brentano, Clemens; *Clemens Brenato Werke*, ed. Friedhelm Kemp, vol 2, Munich: C. Hanser, 1963.
- Burke, Edmund; *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: R. And J.Dodsley, 1764.
- Burnham, Douglas; *An Introduction to Kant’s Critique of Judgement*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Carus, Carl Gustav; *Nine Letters on Landscape Painting*, Tr. David Britt, Los Angeles: Getty Research Institute, 2002.
- Cheetham, Mark A.; *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Clewis, Robert; ‘A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abacı.’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:2, Spring 2010.
- Guyer, Paul; *Values of Beauty*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- ; *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hinz, Sigrid; Ed. *Caspar David Friedrich in Briefen und Berkenntnissen*, London: Thames & Hudson, 2000.
- Hofmann, Werner; *Caspar David Friedrich*, London: Thames& Hudson, 2000.
- Jensen, Christian; *Caspar David Friedrich*, New York: Barron’s, 1981.
- Kant, Immanuel; *Critique of the Power of Judgment*, Tr. Paul Guyer & Eric Matthews, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kirwan, James; *The Aesthetic in Kant*, London: Continuum, 2004.
- Kneller, Jane; *Kant and the Power of Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Koerner, Joseph Leo; *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London: Reaktion, 1990.
- Meyertholen, Andrea; ‘Apocalypse Now: On Heinrich von Kleist, Caspar David Friedrich, and the Emergence of Abstract Art.’ *The German Quarterly*, 86.4, Fall 2013.
- Mitchell, Timothy; ‘Caspar David Friedrich’s Der Waltzmann: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology’, *The Art Bulletin*, Vol 66 No:3, Collage Art Assosiation, 1984.

⁷⁰ Prettejohn, *Beauty and Art*, s. 58-59.

⁷¹ Hinz, ed. *Caspar David Friedrich in Briefen und Berkenntnissen*, s. 94.

- Prettejohn, Elizabeth; *Beauty and Art*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Semler, August Christian; 'Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden.' *Journal des Luxus und der Modern* (February 1809) : 233-40. Reprinted in *Caspar David Friedrich : Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, ed. Helmut-Borsch Supan and Karl Wilhelm Jähnig, 72-74, Munich: Prestel, 1973.
- Vaughan, William & Börsch-Supan, Helmut & Neidhardt, Hans J.; *Caspar David Friedrich – Romantic Landscape Painting in Dresden*, London: Tate Gallery, 1972.
- Wenzel, Christian Helmut; *An Introduction to Kant's Aesthetics*, USA: Blackwell Publishing, 2005.