

DOĞADA “YÜCE” KAVRAMININ C. DAVID FRIEDRICH’ IN ESERLERİNDE ESTETİK VE FELSEFİ YANSIMALARI

AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL REFLECTIONS OF THE CONCEPT OF “SUBLIME” IN NATURE IN THE ARTWORKS OF C. DAVID FRIEDRICH

Doç. Burçin Ünal

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü

burcin.unal@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2773-8115

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 7 Mayıs 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 3 Eylül 2024

Öz

Yüce kavramı, belirli miktar olumsuz veya tanımlanamayan duygunun haz yoğunluğuyla ilişkili, ölçülemezliği ile aklın sınırlarını aşan ve algılama/kavrama yetisini kısmî zamanlı duraklatan nesne ya da durumlarla karşılaşma ile ortaya çıkan dönüştürücü bir deneyimi tanımlar.

Bu makalede, estetik bir değer olan ‘Yüce’ kavramı, Edmund Burke ve Immanuel Kant’ın doğada yücenin duyumsanması ve kritiği bağlamında ele alınmaktadır. Burke ve Kant’ın, yüce üzerine değerlendirmelerine paralel şekilde, sanatta yücelik temsiline güçlü örneklerini oluşturan Romantizm ressamlarından Caspar David Friedrich’in eserleri; doğada ‘yüce estetiği’ nin açıklanması ve etkileşimleri çerçevesinde irdelenerek, değerlendirilmektedir.

Abstract

The concept of the sublime defines a transformative experience associated with the intensity of pleasure of a certain amount of negative or undefined emotion, which exceeds the limits of reason with its immeasurability, and which emerges with the encounter with objects or situations that pause the ability to perceive/comprehend for a partial time.

In this article, the concept of ‘the sublime’ as an aesthetic value is analysed in the context of Edmund Burke and Immanuel Kant’s sensing and criticism of the sublime in nature. In parallel with Burke and Kant’s evaluations of the sublime, the works of Caspar David Friedrich, one of the painters of the Romanticism period, which constitute strong examples of the representation of the sublime in art, are analysed and evaluated within the framework of the exposition and interactions of the ‘aesthetics of the sublime’ in nature.

Anahtar Kelimeler: Yüce, Sanat /Estetik, Caspar David Friedrich, Edmund Burke, Immanuel Kant

Key Words: Sublime, Art /Aesthetic, Caspar David Friedrich, Edmund Burke, Immanuel Kant

GİRİŞ

“Yüce” kavramı, estetik ve felsefi alanlarda uzun süredir üzerine araştırmaların yapıldığı ve çeşitli argümanların geliştirildiği bir fenomen olarak, sanat, edebiyat, müzik ve retorik gibi farklı kültürel alanlarda kendini gösterir. Bu kavram, tarihsel ve teorik bir bağlamda ele alındığında, sanatsal ifadenin de en çarpıcı ve etkileyici yönlerinden biri olarak ortaya çıkar. Aslında yücenin kavram olarak teorikleştirilmesi ve literatüre kazandırılması oldukça eskiye dayanmaktadır. Antik çağlardan itibaren var olan kavram, retorik üzerine Longinus tarafından yazılan eserle fikir dünyasında önemli bir yer edinmiş, Nicolas Boileau’nun *Du Sublime* adlı çevirisiyle 17. yüzyılda yeniden Batı düşüncesinde merkezi bir konu haline gelmiştir.

18. yüzyılda yüce kavramı, Edmund Burke ve Immanuel Kant’ın öncülük ettiği felsefi tartışmalarla önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Burke, *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* adlı eserinde yüceyi, doğanın korkutucu ve etkileyici yönleriyle karşılaşıldığında insanın yaşadığı yoğun duygusal tepkilerle (başta şaşkınlık, korku, hayranlık vb.) ilişkilendirmiştir. Öte yandan, Immanuel Kant *Yargı yetisinin eleştirisi*’nde yüceyi, insan aklının algılayış sınırlarını zorlayan ve bu sınırları aşmaya yönelik bir deneyim olarak ele almıştır. Yüce deneyim, doğa olaylarının ötesinde bir kavramdır ve insanın kendi içsel derinliklerinde de mevcut olan, zorlayıcı ve anlaşılması güç durumlarla karşılaşıldığında gösterilen bilişsel ve duygusal direnci içermektedir. Burke ve Kant’ın, yüce üzerine geliştirdikleri fikirler, Romantizm akımıyla örtüşen çoğu sanat eseri için de doğanın ve insan ruhunun sınırsızlığını yansıtan bir estetik özellik olarak yeniden canlanmasına mükemmel bir zemin hazırlamıştır. Bu dönemde yüce, sadece kavranamaz doğa olaylarının değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerinin de bir yansıması olarak algılanmaya başlamıştır. Romantizm sanatında yüce kavramının işlenişi, doğa ve insan ruhunun görkemli yansımalarını içerirken, Caspar David Friedrich gibi sanatçılar bu kavramı, izleyicilerin kendi ruhsal ve duygusal derinliklerine yolculuk yapmalarını sağlayacak biçimde kullanmışlardır. Yüce estetiğinin bu kullanımı, izleyicilerin sadece fiziksel manzaralara değil, aynı zamanda insan varoluşunun metafizik boyutlarına da bakmalarını teşvik eder. Öyle ki Friedrich’in eserleri, yüce kavramının sanatsal bir alanda nasıl etkin bir deneyime dönüşebileceğini açıkça sergiler. Bu resimler, izleyicileri sadece doğanın dışsal manzaralarıyla değil, aynı zamanda manzaraların tekinsizlik ve mağrurluk arasında mekik dokuyan içsel ve ruhsal durumlarla da yüzleştirir; bu durum, izleyiciye Kant’ın işaret ettiği bilişsel sınırların ötesine geçme ve Burke’ un altını çizdiği duygusal yoğunlukları keşfetme imkânı tanır.

Bu kapsamda yüce kavramının sanat içindeki işlenişi, özellikle Romantizm akımında, estetik bir deneyimle bireyin kendi sınırlarını keşfetme ve aşma

çabasını bütünleştirirken; felsefe, edebiyat ve sanat tarihi gibi alanlardaki düşünsel akımlar arasında etkileşimli bir köprü kurar. Böylece yüce, belirli bir dönem veya akımın özellikleriyle sınırlı kalmayıp, insan varoluşunun ve deneyiminin evrensel boyutlarını yansıtan süregiden bir diyalogun ve keşfin parçası haline gelir. Bu nedenle, yüce üzerine yapılan düşünsel tartışmaların, kültürel üretim alanlarında nasıl yeni perspektifler ve anlayışlar yarattığı incelenmeye değerdir.

Yüce’nin Etimolojik, Kavramsal ve Felsefi Kökenleri

Yüce kelimesi orijinal haliyle ‘sublime’, Latince kökenlidir ve ‘sublimis’ kelimesinden türetilmiştir. “Etimolojik olarak, ‘kadar’ anlamına gelen; sub edatından türetilen Latince sublimis (yüksek; yüce) ile bir kapı aralığının pervazı olan limen’ den veya sınır veya sınırlama anlamına gelen limes’ten gelir.” (Morley, 2017) Kelimenin etimolojik analizi detaylandırıldığında yaygın şekilde “altında, aşağıda, aşağıdan yukarıya doğru” (de Vaan, 2008, s.594) anlamına gelen sub- ön eki ile eşik anlamına gelen limen/limus kelimelerinin birleşmesiyle oluştuğu yönündedir. Bu doğrultuda sublimis kelimesinden türetilen sublime teriminin kelime kökeninin Proto-Hint-Avrupa kökenleriyle bağlantılı olduğu “eşik altı” veya “eşik ötesi” anlamına geldiği söylenebilir. Kelimenin çok dilli kullanımında öne çıkan ve benzer şekilde kullanılan “sublime”, Fransızca’ da da Latince kökenini koruyarak, yüksek ve yüce anlamında kullanılır. İronik olan ise İngilizce de dahil olmak üzere birçok dilde, Latince yapılanmasında “eşik altı” veya “kiriş altı” anlamlarını da içeren bir kelimenin, aynı zamanda “yüce” veya “yüksek” gibi bir anlam kazanmasıdır. “Sublime” kelimesi bu ironi sorunsalıyla beraber, fiziksel bir düşüklüğün, aşağıda olanın veya aşağıdan yukarı doğru olma tabirinin ötesine geçip, zamanla kavramsal ve estetik bir üstünlüğü betimlemekte kullanılan bir terim haline gelmiştir.

Etimolojik süreci göz önünde bulundurulduğunda terimin arketipini oluşturan ‘sublimis’ kelimesinin Romalı retorisyen Quintilian tarafından *Institutio oratoria* (MS 95) isimli kitabında retorik ve şiirde yüce, etkileyici dil ve tarzını tanımlamak için ‘humilis’ yani ‘yerel, sıradan veya basit’ kelimesiyle karşılaştırarak kullandığı görülmektedir. Aynı hatları takip eden “Pseudo-Longinus” olarak da bilinen Yunan yazar ve retorikçi yüce kavramını bir eserin etkileyiciliği ile ilişkilendiren iyi yazıyı, hitabeti ve etkilerini anlatmak için Yunanca “hypsous” kelimesini kullanmıştır. Robert Doran, *The theory of the sublime from Longinus to Kant* isimli kitapta, Longinus’a atfedilen bu risalenin kesin yazarı ve tarihlendirilmesi hakkında farklı görüşlerin bulunduğu ve sorunsalın sebeplerinden bahseder. (Doran, 2015, s.30-31) Longinus’ un kimliğine dair farklı argümanlar var olsa da Shaw’ ın görüşü ise şu şekildedir; “Kavram ilk olarak, MS birinci yüzyılda Yunan eleştirmen Dionysius Longinus’a atfedilen estetik bir inceleme

olan *Peri hypsous* veya *On the sublime* (1965)'de sunulduğundan bu yana, yüce, çeşitli şekillerde, ihtişamın konuşma ve şiirdeki etkisini temsil etmiştir.” (Shaw, 2007, s.4)

Peri hypsous ya da *Yücelik üzerine* adlı eser, antik Yunan edebiyatının etkileyici bir parçası olarak öne çıkarak zamanla hem edebi hem de felsefi alanlarda büyük bir etki bırakmıştır. Eser ilk olarak 1554 yılında Francesco Robortello tarafından İtalya'da Latince'ye çevrilmiş olup Batı edebiyatında ve düşüncesinde derin bir iz bırakmıştır. 1674 yılında Nicolas Boileau-Despréaux, eseri *Du sublime* adıyla Fransızca'ya uyarlanmış ve bu uyarlama, Fransız edebiyatında ve estetik düşüncesinde yücelik kavramının daha da popülerleşmesine yardımcı olmuştur. 1739'da William Smith'in İngilizce çevirisi ile eser, İngiliz edebi ve felsefi tartışmalarında merkezi bir rol oynamaya başlamıştır. Bu çeviriler ve yorumlar, eserin sadece edebiyat ve retorik alanında değil, aynı zamanda felsefi düşüncede de sürekli olarak yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Eserin felsefi etkisi, özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda daha da derinleşmiştir.

18. yy filozoflarından Edmund Burke'ün, *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* [*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, 1757*] isimli yapıtı, Immanuel Kant'ın, güzel ve yüce üzerine, Burke'den belirgin izler taşıyan, ilki, 1764'te yayımlanan *Güzellik ve yücelik duyguları üzerine gözlemler* [*Beobachtungen über das Gefühl des schönen und erhabenen*] ve sonrasında *Yargı yetisinin eleştirisi* [*Kritik der urteilstkraft, 1790*] isimli eserinde, *Yücenin analitiği* (2. kitap § 23), yüce kavramının, estetik değer bağlamında farklı açılımlarını ve dönüştürücü yanına yoğunlaşır. Longinus ve Burke'un yaklaşımlarında, yücenin uyandırdığı duygulanımlarda ortak, baskın bir unsur olarak 'güç' ön plana çıkmaktadır. Burke, yoğun duygular uyandırma ile doğanın uçsuz bucaksız deneyimleriyle hayranlık uyandırma kapasitesi nedeniyle yüceyi güzelden ayırırken, Kant ağırlıklı olarak yüce kavramı üzerine araştırmalarında; bireyin doğanın sonsuz, dinamik ve korkutucu niteliklerine verdiği duygusal tepkiyle baş etme ve çözümleme sürecinin yaratıcı alternatiflerine odaklanmıştır.

Edmund Burke, *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* isimli kitabında, doğada büyük ve yüce olanın insan üzerinde hayranlık, tehlike ve şaşkınlık gibi derin duygusal tepkiler uyandırdığını belirtir. Bu bağlamda, yüce deneyimin, insanın zihnini tamamen kapladığı ve diğer tüm düşünceleri bastırdığı bir durum yarattığını vurgular. Zihin, yüce olan nesne ile o kadar meşgul olur ki, başka hiçbir şey üzerinde düşünemez ve mantıksal işleyiş durur. Burke, bu durumu, zihnin tüm eylem ve muhakeme gücünün şaşkınlık kadar etkili bir şekilde engellendiği belirli seviyede dehşet içeren bir hal olarak tanımlar. Yüce kavramının analizinde, güç, acı ve dehşetin insan

psikolojisi üzerindeki etkilerini ve bu etkilenmelerin temelinde yatan duygusal yoğunluk üzerine odaklanır. Yüce olanın temsil ettiği güç, acı ve haz arasında bir denge kurar. Burke, aynı zamanda acının hazzın en yüksek derecelerinden çok daha etkili olduğunu ve acı ile gücün yüce olanın anlaşılmasında merkezi bir role sahip olduğunu öne sürer. (Burke, 2008, s. 61-62, 68-69) Immanuel Kant'ın yücelik anlayışında, yüceliğin doğurduğu deneyimde hayal gücünün kendisine özgü bir sınırlandırma yaşadığı ve bu süreçte duyulan acının, bir tür 'olumsuz haz' olarak tecrübe edildiği önemli bir vurgudur. Kant'a göre, yücelik deneyimi sırasında, hayal gücü biçimsel ve kısıtlı bir oyunun ötesine geçer; burada hayal gücü, kendi sınırlarını açıkça fark eder ve bu sınırların ötesine geçmeye çalışır. Bu ister dinamik ister matematiksel bir yücelik olsun, düşünülen nesnenin büyüklüğü hayal gücünün sarmalayabileceğinden çok daha fazladır. Bu anlarda, hayal gücü yalnızca karşısında duran izole edilmiş bir nesneyi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda nesnenin sunmuş olduğu büyüklük ve ihtiyaç karşısında kendisini aşan bir işleyişe girer. Deneyimi başlatacak olan bu süreçte en önemli etkenlerden biri doğanın bir tür korku kaynağı ya da doğadaki bileşenlerinin korku nesnesi veya temsili haline gelmesidir. Kant bu durumdan *Critique of judgement* isimli kitabının birinci bölümünde yer alan *Critique of aesthetic judgement* (2. kitap § 23)' da şu şekilde bahseder;

... doğayı ancak bir korku nesnesi olarak görüldüğü ölçüde bir kudret ve dolayısıyla dinamik olarak yüce sayabilir ancak bir nesneye korkutucu olarak bakabilir ve yine de ondan korkmayabiliriz, yani yargımız, ona karşı bir direniş göstermeyi dilediğimiz ve bu tür bir direnişin tamamen boşuna olacağını kabul ettiğimiz durumu kendimize basitçe hayal etme şeklini alırsa. (Kant, 2007, s.90-91)

Kant için yüce kavramı, doğanın veya kavramın büyüklüğü karşısında hayal gücünün yaşadığı bu zorlanma anlarını, bireyin kendi sınırlılıkları ile yüzleştiği ve bu yüzleşmenin getirdiği içsel çatışma ve çözümleme sürecini içermektedir.

Burke ve Kant'ın, yüce üzerine düşüncelerinde benzerlikler olsa da yüce, estetik düşüncenin temel bir unsuru olarak iki farklı yoldan ele alınmıştır. Burke' un yaklaşımında, yüce kavramı daha çok doğanın olağanüstü ve ezici güçlerine duyulan duygusal bir tepki olarak yer alır. Burke için yücelik, insanı şaşkırtan ve dehşete düşüren, neredeyse felç eden bir deneyimdir. Bu, insanın içsel duygularını tetikler ve derin bir etki bırakır. Dehşet ve hayranlık arasındaki bu etkileşim, yüceliği salt estetik kategori değil, aynı zamanda psikolojik ve duygusal bir fenomen olarak da ön plana çıkarır. Kant ise yüceliği, daha soyut ve bilişsel bir çerçevede ele alır. Onun için yüce, insan zihninin kavramsal sınırlarını zorlayan bir deneyimdir. Başka bir deyişle; Kant'ın yorumunda yüce, insanın doğayı algılama biçimini ve bu algılama sırasında yaşanan iç çatışmaları,

özellikle de hayal gücünün sınırlarına ulaşma hatta sınır aşımına yaklaşma noktasını temsil eder. Kant için yücelik, insan aklının dünyayı kavrama şeklinde bir sınır noktasıdır ve bu sınırdaki birey, varlığının derinliklerine ve potansiyeline dair yeni bir farkındalığa ulaşır. Burke yüceliği fizyolojik ve duygusal olarak ele alırken, Kant yüceliği daha çok bir düşünce ve ahlak sorunsalı olarak kavrar. Burke için yüce, bedensel bir reaksiyon ve duygusal bir karşılık iken, Kant için yüce, aklın derinliklerine işleyen felsefi ve zihinsel bir meydan okumadır. Bu, yüceliğin sadece dış dünyanın bir yansıması olmadığını, aynı zamanda bireyin kendi kendine anlam atfetme ve kendini aşma kapasitesiyle de ilgili olduğunu gösterir.

Burke' un perspektifinde yücelik, bireyi sarsan ve iradesini alaşağı eden bir kuvvet olarak değerlendirilirken, Kant'ın yaklaşımında yücelik, bireyi yükselten ve ahlaki yetkinliğini artıran bir güç olarak görülür. Burke' un duygusal yoğunluğu ile Kant'ın ahlaki derinliği, her iki düşünürün yüceye dair özgün kavrayışlarını şekillendirir ve estetik deneyimin zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koyar. Bu nedenle, Kant ve Burke' un yüce üzerine yazıları, yüce kavramını anlamak ve yorumlamak için farklı araçlar ve yöntemler sunar; her biri, insan deneyiminin ve doğanın güçlerinin birey üzerindeki etkisini kendi perspektifinden anlamaya yardımcı olur.

Sonuç olarak, Edmund Burke ve Immanuel Kant'ın yücelik üzerine ortaya koyduğu düşünceler, estetik felsefesinin temel tartışmalarına önemli katkılarda bulunarak bu alanı zenginleştirir. Bu iki filozofun teorileri, sanat ve doğa algısını şekillendiren derin felsefi perspektifler aracılığıyla, estetik değerlendirmeler ve insan deneyimi arasındaki etkileşimi aydınlatır. Burke ve Kant'ın yücelik kavramına yaklaşımları, sanatın ve doğal dünyanın insan üzerindeki etkisinin yeniden düşünülmesinde merkezi bir rol oynar.

C. David Friedrich'in Resimlerinde “Yüce” ve Felsefi Yansımaları

Alman Romantizm ressamlarından Caspar David Friedrich, Romantizm akımının sınırlarını zorlayan eserleriyle, doğanın ve insanın içsel dünyasının derinliklerine dair görsel bir dil geliştirmiştir. Bu dil, sanatçının eserlerinde yüce kavramının çok katmanlı yansımalarını ortaya koymaktadır. Yücelik kavramı, genellikle büyüklük, sınırsızlık ve güç gibi unsurlarla ilişkilendirilir ve bu, aşkın bir deneyimi ifade eden temsilleriyle sanatsal bağlamda da kullanılır. Friedrich'in resimleri, yüceyi sadece büyüklük ve sınırsızlık bağlamında ele almakla kalmaz, aynı zamanda bu kavramı doğanın enginliği karşısında insanın hissettiği yalnızlık ve çaresizlikle ilişkilendirir. Friedrich'in bu görsel anlatımı, Immanuel Kant ve Edmund Burke gibi düşünürlerin yüce üzerine teorileriyle derin bir diyaloga girer. Friedrich'in resimlerinde açığa çıkan yücenin duyumsanan yanı -muhtemeldir ki- “yüce” hakkında yazılan ve anlatılan şeylerden daha

fazlasını söylemektedir. Eserlerde yüce ile ilgili ön plana çıkan en önemli unsur; sanatçının onu doğada bulması ve duyumsanan bu 'şey' in gerisinde kalan diğer her şeyin ona hizmet etmesidir. Öyle ki sanatçının eserleri alışlageldik manzara betimlemelerinin ötesinde tam da bu farklı kavram aralığında salınmaktadır. Onun resimlerinde sık sık karşılaşılan geniş gökyüzleri, uçsuz bucaksız denizler, yalnız figürler, doğa elemanlarının enginliği ve büyüklüğü ; izleyicinin kendi varoluşsal sınırlarını ve doğa karşısındaki küçüklüğünü düşünmesine yol açar, bu da Kant ve Burke' un felsefi düşüncelerinin somut bir yansıması gibidir.

Burke, yüce deneyiminin korku ve hazzın birleşimi olduğunu öne sürerek, güzellikle karşılaştırıldığında çok daha güçlü bir etki bıraktığını iddia eder. Burke'e göre "Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır. (Burke, 2008, s.42) Kant ise yücenin aklın sınırlarını zorladığı ve bu sınırların ötesinde bir anlayış arayışı olduğunu savunur. Caspar David Friedrich'in eserlerinde yer alan sisli dağ zirveleri ve engin deniz manzaraları, izleyicinin kavrayışının ötesinde bir büyüklük ve kudreti temsil eder; bu manzaralar, Kant'ın yüceliğin aşkın bir deneyim olarak tarif ettiği olguyu hatırlatır. Baş edilemeyen kudretin yarattığı dehşet duygusu; bireyin alternatif -mâkul- bir gerçeklikte kendini yeniden güvenli bir konumda var edebilme isteğiyle hayal gücüne, dolayısıyla hayal gücü vasıtasıyla tasarlanacak yeni zihin tasarımlarına baş vurmasına sebep olur. Yine de dingin veya sistematikleşmiş hayal gücünün tek başına bunu gerçekleştiremeyeceği, yüce kavramını besleyen unsurların da aktif bir şekilde (dehşet, korku, terör, acı, haz vb. gibi) devreye girdiği, dönüştürücü olarak rol aldığı durumlarda aşkın bir deneyime dönüşeceği söylenebilir. Hayal gücü ve yüce kavramının bu dönüştürücü gücünden Schaper şu şekilde bahseder; "Gerçi Kant'a göre, hayal gücü -duyarlığın sağladıklarını bir arada tutarak sunma işlevinde- duyulanamayan ya da anlaşılabilen ya da güzelliği konusunda her türlü yargının yetersiz olduğu şeylerle başa çıkamaz. Yücelik, duyumun ve anlayışın sınırlarını aşar." (Schaper, 2005, s.170) Bu bağlamda, yücenin bireye muazzam aynı zamanda da dehşet veren 'şey' in kavranamazlığını dayatmasıyla, hayal gücü ve zihin arasında; çatışma, uyumlanma ve amaçlılık geçişkenliklerinden estetik yargıya uzanacak süreç başlamış olur.

Kant, yüce olanın doğada temsil edilmiş şekli ve bu temsilin zihin üzerinde yarattığı etkiler hakkında düşüncelerini açıklarken, estetik yargı sürecinin doğal güzellikler karşısında genellikle sakin bir tefekkür halinde oluştuğunu ancak yüce olanla karşılaşmanın zihni daha aktif bir duruma getirdiğini belirtir. Yüce olanla ilk karşılaşmada yaşanan bu sarsıntının, sürekli değişen itme ve çekme dinamikleriyle karşılaştırılabileceğini ifade eder. Kant, estetik yargının nesnenin belirli bir kavramına dayanmadan, yalnızca zihinsel güçlerin (hayal

gücü ve akıl) öznel oyunu aracılığıyla oluştuğunu, bu süreçte zihinsel yetiler arasındaki karşıtlıkların uyumlu bir şekilde temsil edildiğini vurgular. Güzelin değerlendirilmesinde hayal gücü ve anlayış arasındaki uyum ile zihinsel bir amaçlılık oluşturulurken, yüce kavramında hayal gücü ve akıl arasındaki çatışma, zihnin saf ve kendi kendine yeten bir akıl ile tanımlanamayanı değerlendirme yetisine ulaşmasını sağlar. Kant'ın estetik yargı üzerine düşünceleri, zihinsel yetilerin sınırsız olana, yani mutlak bütün fikrine nasıl uyum sağlamaya çalıştığını ele alır. Bu süreçte, hayal gücünün genişlemesi, zihinsel yetiler arasında bir gerilime neden olan hoşnutsuzluğa ve hayal gücündeki amaçlılık eksikliğine yol açar. Ancak, bu hoşnutsuzluk ve amaçlılık eksikliği, ussal olanı ve bunların uyarılması için hâlâ amaçlı bir biçimde temsil edilir. Böylece, estetik yargı kendisi, fikirlerin kaynağı olarak akıl için öznel olarak amaçlı hale gelir ve bu, tüm estetik kavrayışları şekillendiren entelektüel bir kavrayıştır. Bu kavrayış, estetik yargılama sürecinde zihinsel yetilerin dinamik uyumu ve çatışmasını içerir, böylece estetik deneyim, öznel amaçlılık ve nesnel değerlendirme arasında bir köprü işlevi görür. (Kant, 2007, s.88-90, 107) Bu anlamda yücenin felsefi ve psikolojik yansımalarına yeniden bakıldığında; yüce karşısında yaşanan bu ikirciklikten doğan tasarıların çeşitliliği ve sanatsal bir çerçevede yaratıcı edimin görünür boyutuna yansımalarının özellikle Caspar David Friedrich ve eserleri üzerinden ele alınmasındaki nedenler daha da netlik kazanır.

Friedrich'in eserlerinde sıklıkla rastlanan sis, bulut, dağ, ağaç ve gökyüzü unsurları, muazzam ve dinlendirici görüntüleri ve engin, uçsuz bucaksızlığıyla, güzelliğe dair duyumsamaların ötesinde, estetize edilmiş bir kavramın deneyimlenebilir yanını ön plana çıkarır. Bu anlamda tematik görselleştirmede Honour'un da bahsettiği gibi;

Friedrich, gözü nazikçe uzaklara götüren güzel ölçülü düzlemleriyle on sekizinci yüzyıl manzarasının yapısını bozmuştur. Onun resminde ön plan yoktur: çerçevenin alt çizgisi tepeyi ve ağaçları keser. Böylece manzara, sanki izleyici havada asılı kalmış ya da yüksek bir pencereden dışarı bakıyormuş gibi sunulur. (Honour, 1979, s.29)

Tablolarda doğanın derin ve sarsıcı bir şekilde tasvir edilmesi, sanatçının sanat anlayışının merkezinde yer alır. Eserler, her daim insanın doğa karşısındaki küçüklüğünü ve doğanın üstün gücünü vurgular niteliktedir. Bu anlamda sanatçının, manzarayı sadece görsel bir zevk kaynağı olarak değil, aynı zamanda ruhsal bir arayışın ve içsel keşfin bir aracı olarak kullandığı söylenebilir. Kompozisyonu oluşturan; dağların devasa büyüklüğünden, denizlerin ve gökyüzünün uçsuz bucaksızlığına değin yüceyi deneyimlemeyi açığa çıkaran, doğayı bütünleyen her bir eleman aynı zamanda 'sonsuzluk' hissini güçlendir. Deneyimleme de başat görünen olgular arasında güç, büyüklük, genişlik,

enginlik, belirsizlik vb. olguların iç içeliği çoğu zaman birlikte görülebilmektedir. Sanatçının bu girift yapılanmaya örneklem oluşturan en belirgin eserleri arasında, *Sis denizi üzerindeki gezgin*, *Deniz kenarında keşiş*, *Ayı seyreden iki adam* sayılabilir.

Sis denizi üzerindeki gezgin (Görsel I) eseri, Alman Romantizmi'nin en derin ve düşündürücü temsillerinden biri olarak kabul edilir. Bu tablo, 1818 yılında tamamlanmış olup, Friedrich'in sanatındaki içsel ve metafiziksel arayışlarına dair kritik ipuçları sunar. Eserde betimlenen yalnız adam, Friedrich'in doğa karşısında bireyin konumunu sorgulayan ve doğanın yüceliğini vurgulayan temalarının bir kristalizasyonudur. Resimdeki kompozisyon, izleyiciye sırtını dönmüş ve uçsuz bucaksız manzaraya dalmış olan yalnız bir figür aracılığıyla, doğanın hem büyüleyici hem de ürkütücü gücünü ortaya koyar. Figür, elinde asasıyla, kayalık bir çıkıntının üzerinde bacağını ileri doğru bir adımla atmış durmakta olup, arka planda sisin ardından zar zor seçilebilen dağ zirveleri ve beyaz kabarık bulutlar ile çevrelenmiş gibidir. Bununla birlikte sanatçının, teknik açıdan ustalıklı işlenmiş renk kullanımı ve ışık oyunları ile manzarayı mistik bir aura içinde sunması, tablonun hem fiziksel hem de duygusal derinliğini artırır. Bu görsel unsurlar, doğanın gizemli ve ulaşılamaz yönlerini betimlerken, aynı zamanda Romantik bir melankoliyi de beraberinde getirir. Bu dramatik sahne, doğanın engin ve sınırsız yönlerini vurgularken, figürün duruşu, insanın doğa karşısındaki çaresizliğini ve yalnızlığını hissettirir.

Kısıtlama ve dış hareketlerin yokluğu ile karakterize edilen Friedrich'in eserleri doğrudan duygu gösterilerinden arınmıştır. Sanatçının tek kahramanı, gündelik gerçeklikten dışlanmış ve evrensel uyumun hayalini kuran düşünceli bir bireydir; doğayla iç içe olan bu kişi, bakışları sonsuz bir uzaklığa yönelmiş bir şekilde daima arkadan gösterilir." (Rosenblum & Asvarishch, 1990, s.34)

Yine de ironi yaratacak bir konumlandırma ile, iki farklı hisselliği bir arada veren figür "...hem muzaffer hem de yenilmiş gibi görünür. Kayaların tepesinde durur ve aşağıya, dağlara ve bulutlara doğru bakar, ama aynı zamanda onlar tarafından esir edilmiştir, çünkü ne yolculuğuna devam edebilir ne de gidilen ya da gidilmek üzere bırakılan toprakları görebilir." (Blumenthal, 2006, s.16-17) Bu, insanın doğal dünyayı fethetme çabalarının ne kadar boş ve geçici olduğuna dair de güçlü bir yorum sunar. Benzer şekilde Duncan Heath, *Introducing romanticism* adlı kitapta, Friedrich'in *Sis denizi üzerindeki gezgin* ve *Deniz kenarında keşiş* eserlerinden bahsederken, *Sis denizi üzerindeki gezgin* tablosunu, Romantik insanın zirveye ulaşmış ancak yüce dünyayla arasındaki aşılmaz uçurumu gözlemleyen bir figür aracılığıyla Romantik ironiyi büyük ölçekte sergilediği bir örnek olarak değerlendirir. Bu, Romantik vizyonerlerin

yükseltmiş farkındalığına ulaşmalarına rağmen, gözlemedikleri manzarayla tam anlamıyla bütünleşememelerini simgelerken, *Deniz kenarında keşiş* (Görsel 2) tablosunda da insanın kendi bilinçli varoluşunun paradoksu sonucu doğal dünyadan ne denli yabancılaştığını vurgulayan bir örnek olarak Friedrich'in eserlerindeki tematik derinliğe vurgu yapar. Resimdeki keşiş figürünün, deniz ve gökyüzünün baskın ve düz çizgisi tarafından izleyiciye yansıtılan bir yabancılaşma hissi yaratmasıyla Romantik ideal olan yüce kavramının, ironik bir şekilde gerçeklikle ne denli çatıştığını da dikkat çeker. Bu yaklaşım sebebiyle bazı yorumcuların bu resmi soyut sanatın öncüsü olarak görmelerine yol açtığından bahsederken, sanatçının da modern sanatın yürüncesindeki derin etkisini vurgular. (Heath, 1999, s.93-94)



(Soldan sağa sırasıyla)

Görsel 1. Friedrich, *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* (*The Wanderer Above the Sea of Fog*), 1818, tuval üzerine yağlı boya, 94.8x74.8 cm, Hamburger Kunsthalle

Görsel 2. Friedrich, *Deniz Kenarında Keşiş* (*Monk by the Sea*), 1808-1810, tuval üzerine yağlı boya, 171.5x110 cm, Alte Nationalgalerie

Görsel 3. Friedrich, *Ayı Seyreden İki Adam* (*Two Men Contemplating the Moon*), 1819-1820, tuval üzerine yağlı boya, 35 x44,5 cm, New Masters Gallery

Deniz kenarında keşiş tablosu, geniş ve neredeyse boş bir manzara ile izleyiciyi etkisi altına alır. Resmin çoğunu kaplayan gökyüzü, düşük tonlu mavi-gri renklerle tasvir edilmiş olup, sonsuzluk hissini güçlendirir. Gökyüzünün bu genişliği, tablonun atmosferini belirler ve izleyicinin üzerinde melankolik bir etki bırakır. Deniz yüzeyi ise, gökyüzü ile neredeyse birleşir gibi gözükererek, ufuk çizgisinin belirsizleştiği bir görünüm sunar. Deniz, koyu tonlarda ve sakin bir yüzeyle tasvir edilmiştir, bu da esere huzur ve sonsuzluk duygusu katmakla birlikte denizin neredeyse hareketsiz bir şekilde resmedilmesi, doğanın büyük ve kontrol edilemez gücünü altüst eden rahatsız edici bir sessizlik sunar. Ön planda, yalnız bir keşiş figürü görülür. Keşiş, siyah bir cübbe giymiş ve denize doğru bakar vaziyette tasvir edilmiştir. Figür, tablonun hemen hemen merkezine yerleştirilmiştir ve keşişin yalnızlığı, çevresindeki boşlukla vurgulanır. Bu figür, izleyicinin dikkatini çekmekten çok, sanki onları çevreleyen doğa ile olan içsel ve ruhsal bağını yansıtmak için kullanılmış olabilir.

Friedrich’in, Burkean ama Promethean, Deniz Kenarında Keşiş adlı tablosunun ruhanileştirilmiş manzarası, insan ile çevresindeki doğal dünya arasındaki ilişkinin bir araştırmasıdır. (...) manzaranın genişliği içinde kristalize edilmesi çok zor olan keşiş figürü, insanın derinliği ile doğanın derinliği arasındaki zıtlığı daha da belirginleştirdiği için izleyicinin boşluk hissini artırır. Doğanın insan arzusu üzerindeki zaferinin bir anıtı olan manzaranın sonsuz mekânı, insanoğlunun ebedi, sonsuz bir güce duyduğu ihtiyacın bir alegorisi olarak hizmet eder. (Casaliggi&Fermanis, 2016, s.125-126)

Doğadaki doğal oluşumlar, doğayı tümleyen her bir eleman ne denli büyük, devasa olursa olsun gerçek anlamda enginliği tek başına tasvir edemez, buna ek olarak ‘genişlik’, yani onları alımlarken bakışın sekteye uğramadan seyredebildiği engelsiz alan miktarı ile ilgilidir ve enginlik ile genişliğin bir aradalığı sonsuzluk hissini güçlendirir. Gözün alabildiği kadar son derece geniş, uçsuz bucaksız dingin yüzeyler ve onlara bakarken açığa çıkan enginlik; kişinin dünyasını ufaltırken, genişlik dış dünya ile kendi dünyasını mukayese etmeye olanak sunar. Bir denize, okyanusa, çöle bakıldığında çoğu zaman bu kavramanın deneyimlemesi ile karşı karşıya kalınır. Friedrich bu tabloda, figürü ve manzarayı minimize ederek, doğanın ve yalnızlığın üzerine yoğun bir şekilde odaklanır. Bu yaklaşım, izleyiciye sadece bir manzara sunmak yerine, manzaranın uyandırdığı duyguları deneyimleme fırsatı verir.

Sanatçının figürlü manzara resimleri kendinden önceki ve dönemindeki çoğu sanatçıdan farklıdır. Diğer sanatçılar figürlü betimlemelerinde figürü ve figürel detayları perspektif ilişkisi ile ön plana taşıırken, Friedrich’in figürleri genellikle ufak bir ayrıntı şeklinde ya da sıklıkla arkası izleyiciye dönüktür. Figürler, onların yalın ve önemsizliğini vurgulayan bir uzaklık ilişkisi ile betimlenir. Bunun altında yatan sebeplerden biri; Friedrich’in izleyicileri, pek çok manzara tablosuna entegre ettiği sırtı izleyiciye dönük figür motifini (“Rückenfigur”), doğa sahnesiyle olan etkileşimin derinliklerini ve bu sahnelerin anlam katmanlarını yeniden yorumlamaya yönlendirmesi olabilir. Sanatçının doğanın sonsuzluğu ile çepeçevre sarılan figürlerin ufak ve yitik bir his bırakmasının altında yatan bir başka sebebin de (bilinçli ya da bilinçdışı) insanoğlunun faniliği/geçiciliğine karşın doğanın sürekliliği ve sonsuzluğu üzerine yeniden bir düşüncü kaçınılmaz kılmasıdır ki böylelikle, sanatçının resimlerinde geçicilik etkisini (ephemeral effect) ön plana çıkardığı söylenebilir. Bu bağlamdaki tematik eserlerinden biri de *Ayı seyreden iki adam* (Görsel 3) tablosudur. Bu tablo, ön plandaki kaya oluşumları, bitki örtüsüyle çevrili bir tepeliğin üzerinde meşe ve ladin ağacı arasına yerleştirilmiş Ayı seyreden iki erkek figürün tasviridir. Kompozisyon, iki adamın silüetlerini geniş bir gökyüzü ve uçsuz bucaksız bir manzara önünde birleştirir. Rewald’ın *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*

sergi kataloğunda belirttiği üzere, Caspar David Friedrich'in ön plandaki dalgın figürleri, sanatçının en sevdiği motiflerdendir. Bu figürler genellikle arkadan görülür ve Romantik özlem duygusunu temsil ederler. Friedrich, bu figürleri sanat eserlerinde stratejik yerlere yerleştirir: ya doğrudan merkezde -böylece izleyicinin dikkatini hemen çeker- ya da bu örnekte olduğu gibi, sol tarafta daha uzakta ve büyük bir şekilde konumlandırarak izleyicinin bu figürlerin bakış açısını benimsemesini ve onların düşünceli ruh hallerini paylaşmasını teşvik eder. Bu yaklaşım, izleyicinin esere daha derinlemesine dalmalarını ve sanatçının yarattığı duygusal manzarayı daha bütünsel bir şekilde deneyimlemelerini sağlar. (Rewald, 2001, s.30) Kompozisyonda Ay, tablonun merkezinde yer alır ve çevresini aydınlatarak, figürler ile manzara arasında görsel bir bağ kurar. Ayın ışığı, figürlerin yüzlerini aydınlatmaz; bu, onların anonimliğini korur ve izleyicinin figürlerle özdeşleşmesini kolaylaştırır. Resimde renk kullanımının oldukça sınırlı olması eserin mistik havasını pekiştirirken aydınlık ve karanlık alanlar arasındaki kontrast, doğanın yüce güzelliğini ve aynı zamanda gizemini ortaya koyar.

Eserde “iki adamın ayaklarının dibindeki uçurum, rasyonel, elle tutulur dünyevi mekân ile irrasyonel ve yüce sonsuzluk arasındaki antitetik ilişkiyi örnekleyen bu karşıtlık aracılığıyla dramatik bir şekilde vurgulanmıştır.” (Friedrich, 2016, s. 87)

Ayı seyreden iki adam, insanın doğa karşısındaki yerini ve doğanın yüce gücü karşısında insanın hem keyifli bir sükûnet, dinginlik içinde hayranlık duymasını hem de kendi geçiciliğini fark etmesine neden olur. Bu çerçevede izleyiciye, evrende kendi varlığının ne anlama geldiğini sorgulamasına ve yaşamın kısalığına yönelik düşünceler sunar. Durağan ve huzurlu görüntüye rağmen tema ve kompozisyonu oluşturan her bir öğe arasındaki gizil alışveriş sanatçının çoğu çalışmasında olduğu gibi bu çalışmasında da gizemi, mistisizmi tırmandırır düzeydedir ve hepsi de doğadaki yüce kavramının görselleştirilmesinde etkili unsurlardan beslenir. Örnekle; Ayın, alacakaranlık gökyüzünde verdiği enginlik duygusunda, onun parlaklığı ve büyüklüğünün yanı sıra her gün doğup batmasının verdiği süregelenliğinin insanı, sonsuzluk kavramı üzerine düşünmeye sevk etmesi gibi. Başka bir örneklem ise doğanın parçalı tasvirine dair; figürlerin yüksek, tepelik bir alanda duruyor olmasında, alt kısımda bulunan manzaranın uçurum mu, devam eden tehlike oluşturmayan bir doğal doğa yüzeyi mi olduğunu bilememenin verdiği 'belirsizlik' tekinsiz bir duygulanım yaratır. Tekinsizliğin bilince gelemeyen tanıdıklığı, bilindikliği ile enginlik unsurlarının dolaylı olarak korku, dehşet duygularını ortaya çıkarması ve bunun da manzaraya bakarken figürsel özdeşleşme ile bir nevi olumsuz keyifli hazza katkı sunduğu söylenebilir.

Sanatçının, yüceye dair görsel betimlemeleri her daim salt doğada doğal halde bulunmaz, doğanın ortasında yitik bir siluete bürünmüş tarihi harabe yapılar, mezarlıklar, manastırlar, metruk evler ve insanın tarihe, zamana yenik düşeceğini, ait olduğunu sandığı mekanlara tutunamayacağını hatırlatan her şey geçicilik etkisinin duyumsanır alanını yüce kavramı üzerinden etkili bir şekilde iletir. Tıpkı *Mezarlık* ve *Antik kahramanların mezarları* isimli eserlerinde olduğu gibi. (Görsel 4-5). Birey bu tür yapılarla karşılaştığında; bir zamanlar güçlü, heybetli, devasa bir şekilde ayakta duran yapıların harabeye dönüşmesiyle kendi ölümlülüğü, önemsizliği ve gelip geçiciliği gerçeğiyle karşı karşıya kalır. Bu anlamda doğanın ihtişamı içerisinde onu deneyimlemek, binlerce yıldır orada duran dağların, denizlerin, ağaçların hâlâ oradalığı ve insanlık tarihi boyunca orada yaşamış olanların da bunlara şahitlik ettiğini duyumsamak yüceliği deneyimlerken duygu hatta zihin aşımı -aşkınlık- deneyimini ortaya çıkarır.



(Soldan sağa sırasıyla)

Görsel 4. Friedrich, *Mezarlık (The Cemetery)*, 1825 civarı, tuval üzerine yağlı boya, 143x110 cm, New Masters Gallery, Dresden State Art Collections

Görsel 5. Friedrich, *Antik Kahramanların Mezarları (Tombs of the Ancient Heros)*, 1812-1813, tuval üzerine yağlı boya, 49.5x70.5 cm, Hamburger Kunsthalle

Görsel 6. Friedrich, *Meşe Ormanında Manastır (The Abbey in the Oakwood)*, 1809-1810, tuval üzerine yağlı boya, 110,4x171 cm, Alte Nationalgalerie

Benzer şekilde sanatçı, *Meşe ormanındaki manastır* (Görsel 6) adlı eserinde ise harabe Gotik bir kilise ve bu yapının etrafında yürüyen keşişler alayını dramatik bir şekilde betimler. Eserin ön planda karla kaplı yeni kazılmış bir mezar yer almakta olup, bu detay, bireyi ölümün kaçınılmazlığı ve hayatın geçiciliği üzerine düşünmeyi sevk eder. Arka planda, yapraksız meşe ağaçlarının uçları ve harabe kilisenin en yüksek noktaları, batmakta olan güneş ve gökyüzünde beliren ince hilal ayın hafif ışığı ile aydınlatılmaktadır. Bu ışık oyunu, tabloya hüznü bir güzellik katarken, bir kez daha fanilik düşüncesi üzerine düşünmeyi şiddetli bir şekilde dayatır. Eserin odak noktasındaki yıkık kilise, bir zamanlar kutsal ve mağrur bir duruş sergilerken, şimdi doğanın ve zamanın acımasız kuvvetleri karşısında artık faniliğin somut bir göstergesidir. Diğer yandan resimde Eldena Manastırının kullanılması, sanatçı için kişisel bir anlam taşır çünkü bu yapı ülkesi adına güçlü bir politik ve tarihsel eleştiri barındırmanın yanı sıra ait

olduğunu sandığı coğrafyada hem kişisel hem kolektif umutların yıkımını da temsil etmektedir. Friedrich, özellikle bu kilisenin kalıntılarını kullanarak tarihin ve doğanın yıkıcı fakat aynı zamanda arındırıcı etkisini gözler önüne serer.

Özetle, Friedrich'in, resimlerindeki yüce yansımalarını diğer Romantik sanatçılardan farklı olarak daha meditatif ve introspektif bir biçimde ele aldığı görülür. Onun resimlerinde yüce, dışsal bir tehdit ya da güç gösterisi olarak değil, bireyin iç dünyasında gerçekleşen derin bir dönüşüm ve farkındalık süreci olarak tasvir edilir. Bu içsel derinlik ve evrensellik, sanatını sadece görsel bir zevkten öte, bir öz-düşünme aracı haline getirir. Friedrich' in resmetmek için seçtiği manzaralar ışık, renk ve kompozisyon kullanımıyla eserlerine mistik bir hava katar, bu da resimlerinin sadece gözle algılanan bir manzara olmaktan çıkıp -mekân ve zaman aşımı- metafiziksel bir boyut kazanmasını sağlar.

SONUÇ

Caspar David Friedrich'in sanatı, yücelik kavramını sadece görsel bir boyutta sınırlamamakla birlikte bu kavram, sanatçının eserlerinde felsefi bir derinlik ve incelik kazanmıştır. Friedrich, doğanın sınırsız ve kudretli manzaralarını, insan ruhunun en derin ve karmaşık duygularını keşfetmek için bir araç olarak kullanmıştır. Onun resimleri, izleyicileri sadece estetik bir tatminin ötesine taşıyarak, aşkın deneyimlerin ve içsel sorgulamaların derinliklerine davet etmiştir. Bu tematik eserler, Immanuel Kant'ın aklın sınırlarını zorlayan yücelik anlayışını ve Edmund Burke'un yüceliğin korku ve haz ile iç içe geçtiği yüce üzerine teorilerini görsel bir dil ile yansıtmış gibidir. Friedrich'in doğa tasvirleri, bu felsefi yansımaları somutlaştırırken, izleyicilere doğanın ürkütücü güzellikleri karşısında kendi varoluş sorunsalını ve duygusal tepkilerini yeniden değerlendirme fırsatı sunmuştur.

"Yüce" kavramının estetik ve felsefi incelemelerdeki evrimi, çeşitli kültürel ifade biçimlerine derinlemesine nüfuz etmiş ve sanatın farklı alanlarında belirleyici bir rol oynamıştır. Antik dönemden, Burke ve Kant'ın felsefi yeniden yorumlarına ve Romantizm' in metafizik sınırları zorlayan estetik anlayışına kadar uzanan bu kavram, bireysel ve kolektif insan deneyiminin sınırlarını ve olanaklarını sorgulamaya devam etmektedir. Yüce kavramının felsefe, edebiyat, sanat ve sanat tarihi arasındaki diyalektik etkileşimi, bu olgunun sadece bir dönemi ya da akımı yansıtmakla kalmadığını, aynı zamanda insan varoluşunun evrensel bir yansıması olarak süregiden bir keşif süreci olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, yüce; bireyin zihin sınırlarını keşfetme arayışını simgeleyen, estetik ve duygusal bir deneyimle bütünleşmiş ve zamanı aşan bir kavram olarak var olmuş ve var olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Burke, E. (2008). Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma. (M.B. Gümüşbaş, Çev.) BilgeSu Yayım. (Orijinal çalışma, 1757'de yayımlandı)
- Casaliggi, C. & Fermanis, P. (2016). Romanticism: A literary and cultural history. Routledge
- Doran, R. (2015). The theory of the sublime from Longinus to Kant. Cambridge University Press.
- Friedrich, C. D. (2016). Masters of Art Book 30- Caspar David Friedrich. Delphi.
- Heath, D. (2002). Introducing Romanticism. (R. Appignanesi, Ed.;4.bs). Icon Books.
- Honour, H. (1979). Romanticism. Westview Press.
- Kant, I. (2007). Critique of judgement. (J. C. Meredith, Trans.;N. Walker, Ed.). Oxford University Press. (Orijinal çalışma, 1790' da yayımlandı)
- Rewald, S. (2001). Caspar David Friedrich: Moonwatchers. J. P. O'Neill (Ed.). The Metropolitan Museum of Art.
- Rosenblum, R. & Asvarishch, B. I. (1990). The romantic vision of Caspar David Friedrich: Paintings and drawings from the U.S.S.R. (S. Rewald, Ed.). The Metropolitan Museum of Art; The Art Institute of Chicago.
- Schaper, E. (2020). Beğeni, yücelik ve deha: Doğa ve sanat estetiği. E. E. Çakmak, (Ed.). Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, (41-42), 154-179
- Shaw, P. (2007). The sublime (2.bs.). Routledge.
- Vaan, M. de. (2008). Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages. A. Lubotsky, (Ed.), Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series (Vol. 7). Brill.

İNTERNET KAYNAKLARI

Blumenthal, K.R. (2006). Of gods and grizzlies: The non-aesthetic nature and the new kinship of Werner Herzog and Caspar David Friedrich. Bryn Mawr College.

<https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/items/d1674bbc-ee6d-4975-993a-387bf9c772f6>

Morley, S. (2021, March 22). A short history of the Sublime. The Mit Press Reader. <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-short-history-of-the-sublime/>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Friedrich, C.D. (1818). Sis denizi üzerindeki gezgin [Resim]. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Almanya https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar_David_Friedrich#/media/File:Friedrich_der-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg

Görsel 2. Friedrich, C.D. (1808-1810). Deniz kenarında keşif [Resim]. Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg

Görsel 3. Friedrich, C.D. (1819-1820). Ayı seyreden iki adam [Resim]. New Masters Gallery, Dresden State Art Collections Dresden, Almanya

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar_David_Friedrich#/media/File:Friedrich_zwei-maenner-in-betrachtung-des-mondes.jpg

Görsel 4. Friedrich, C.D. (1825 civarı). Mezarlık [Resim]. New Masters Gallery, Dresden State Art Collections, Dresden, Almanya

https://arthive.com/caspardavidfriedrich/works/352360~Entrance_to_the_cemetery

Görsel 5. Friedrich, C.D. (1812-1813). Antik kahramanların mezarları [Resim]. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Almanya

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar_David_Friedrich#/media/File:Friedrich_graeber-gefallener-freiheitskrieger.jpg

Görsel 6. Friedrich, C.D. (1809-1810). Meşe ormanında manastır [Resim]. New Masters Gallery, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_The_Abbey_in_the_Oakwood_-_WGA08240.jpg