



Klimt ve Nietzsche: Fin-de-Siècle Viyanası'nda Sanat ve Felsefenin Kesişimi

Begüm Mütevellioğlu*

Huri Kiriş Büyükgüner**

* Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Resim Bölümü / Mimar
Sinan Fine Arts University,
Faculty of Fine Arts, Department
of Painting
begum.mutevellioğlu@msgsu.edu.tr
İstanbul / TÜRKİYE

** Doç. / Assoc.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Resim Bölümü / Mimar
Sinan Fine Arts University,
Faculty of Fine Arts, Department
of Painting
huri.kiris@msgsu.edu.tr
İstanbul / TÜRKİYE

Gönderim / Received:

25 Nisan 2025

Kabul / Accepted:

14 Eylül 2025

Alan Editörü / Field Editor:

Osman Kunduracı

Öz

Fin-de-siècle Viyanası, modernizmin merkezi olarak kabul edilir ve bu kimliğini büyük ölçüde Viyana Sezasyon hareketi ile öne çıkan Gustav Klimt'e borçludur. Klimt'in göz alıcı resimleri sanat dünyasında silinmez bir iz bırakırken, sanatçının içine kapanık doğası, yaratıcı motivasyonlarına dair doğrudan bilgilerden bizi mahrum etmiştir. Doğu ve Batı Avrupa arasındaki coğrafi konumuyla geç 19. yüzyıl Viyanası'nın sosyo-politik manzarası ve siyasi çalkantılardaki rolü, Klimt'in eserlerinin akademik analizini daha da karmaşık hâle getirmiştir. Şehrin kozmopolit yapısı, değişen sınırlar, Fransız Devrimi sonrası yükselen milliyetçilik ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği modernitenin etkisiyle oluşan kültürel doku bu karmaşıklığı artırmaktadır. Klimt'in sanatını analiz etmek, bu çeşitli tarihsel ve kültürel unsurların etkileşimini ele almayı gerektirir. Dönemin önde gelen filozofları Schopenhauer ve Nietzsche'nin etkileri açıkça görülmektedir; özellikle Nietzsche'nin tragedya ve düalite kavramları öne çıkmaktadır. Nietzsche antik Yunan tragedyasını Apolloncu düzen ile Dionysoscu kaosu harmanlayan en üstün sanatsal ifade biçimi olarak görmüştür. Klimt'in mimetik sanattan uzaklaşması ve antik temalara yönelmesi Nietzscheci düşünceyle bir uyum sergilemektedir. Kompozisyon, renk ve malzeme kullanımıyla gerçekleştirdiği yenilikçi yaklaşım, bu felsefi etkinin altını çizmektedir. Empresyonizm, Sembolizm ve Japon sanatının etkilerine rağmen, Klimt'in benzersiz biçimsel dili, en iyi şekilde Dionysoscu dünya görüşü üzerinden anlaşılabilir.

Anahtar Kelimeler: Klimt, Nietzsche, Schopenhauer, Viyana Sezasyonu, tragedya.

Klimt and Nietzsche: The Intersection of Art and Philosophy in Fin-de-Siècle Vienna

Abstract

Fin-de-siècle Vienna is considered the center of modernism and owes this identity largely to Gustav Klimt, who rose to prominence with the Vienna Secession movement. While Klimt's dazzling paintings left an indelible mark on the art world, the artist's introverted nature has deprived us of direct insights into his creative motivations. The socio-political landscape of late 19th-century Vienna, with its geographic position between Eastern and Western Europe, and its role in political upheavals, has further complicated the academic analysis of Klimt's work. The city's cosmopolitan structure, shifting

borders, the rise of nationalism after the French Revolution, and the cultural fabric formed by the influence of modernity brought about by the Industrial Revolution add to this complexity. Analyzing Klimt's art requires addressing the interaction of these various historical and cultural elements. The influences of the leading philosophers of the period, Schopenhauer and Nietzsche, are clearly visible; Nietzsche's concepts of tragedy and duality are particularly prominent. Nietzsche viewed ancient Greek tragedy as the supreme form of artistic expression, blending the Apollonian order with Dionysian chaos. Klimt's departure from mimetic art and his turn to ancient themes show an affinity with Nietzschean thought. His innovative approach to composition, color, and material underscores this philosophical influence. Despite the influences of Impressionism, Symbolism, and Japanese art, Klimt's unique formal language can best be understood through the Dionysian worldview.

Keywords: Klimt, Nietzsche, Schopenhauer, Vienna Secession, tragedia.

GİRİŞ

Gustav Klimt ve Klimt'in dönemine göz atmak isteyen bir araştırmacı muhtemelen içinden çıkılması zor bir literatürle karşılaşacaktır. Dönemin iyi tutulmuş arşivleri tarihsel bağlamı anlamak için yardımcı olsa da sanatçının kendine has ketumluğu ve yazı yazmaktan ve görüş bildirmekten hazzetmeyişi, sanatı hakkında spekülasyon ve ihtimaller üzerinden yürüyen bir tartışmanın oluşmasına neden olmuştur. Çeşitli kategoriler içerisinde bölünmüş ve sanatçının dönemleri olarak tabir edilen resimlerindeki üslup-materyal çeşitliliği sanatçının yol göstericiliği olmadan, dönem koşulları ve çıkarımlar yolu ile onları değerlendirmeye mecbur bırakmıştır. Klimt'in az sayıdaki açıklamalarından biri de bu konu hakkındadır: "Eğer birisi bir sanatçı olarak hakkımda bir kişi olarak değerlendirilmeye değer bir şey görürse, o zaman resimlerime iyice bakmalı ve onlardan benim kim olduğumu ve niyetimin ne olduğunu öğrenmeye çalışmalıdır"(Fliedl, 1997, s.10).

Bu durumda ustanın tavsiyesine uyarak resimleri üzerinden kendisini anlama ve yorumlama çabasına giren ilk kişiler biz değiliz. Ancak bu tavsiyeyi Klimt'in kendi çağdaşları olan hemşerilerine verdiğini de unutmamak gerekir. 1900 yılında Viyana'da yaşayan bir entelektüel veya sanatsever Klimt'in eserini elbette ki çok daha isabetli bir şekilde yorumlayacaktır. Bu durumda sadece eser üzerinden anlama avantajına sahip olmayan bizler tarihsel bağlam üzerine tekrar dönmek durumundayız.

Günümüzde Viyana Modernizmi olarak da sıkça bahsedilen dönemin popülerleşmesi 1960'lı yıllara dayanmaktadır (Beller, 2011, s.47). Bu dönemin daha iyi anlaşılmasına yönelik tarihsel araştırmalar ve Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka gibi sanatçılarla özdeşleşmiş olan Viyana Sezasyonu'nun geniş tanınırlığına ulaşmasına dair külliyat günümüzde bazı eleştirilere tabi tutulmaktadır.

İki dünya savaşının da göbeğinde bulunan Viyana'nın kültürel ve politik ortamının günümüzdeki anlatımının özellikle II. Dünya Savaşı'nda Yahudi toplumuna yönelik zulmün karartıcı etkisinden uzak tutulmaya çalışılan bir yeni/yetersiz hikâye oluşturulmuş olduğuna dair bir itiraz mevcuttur. Dönemin kültür ortamının hamisi olan Yahudi sosyetesine yeterli vurgu yapılmadığına dair serzenişler öne çıkmaktadır (Beller, 2011, s.55). Diğer yandan fin-de-siècle Viyanası'nın bir zorlama kurgu olduğunu ima eden eleştiriler de mevcuttur (Beller, 2016, s.262). Günümüze süs ve şaşaaaya odaklı dekoratif ve lüks arzusu üzerinden pazarlanan ve döneminde de toplumsal gerçeğe aynı şekilde duyarsızlaşmış bir kültür ortamı olduğuna dair bazı görüşler de mevcuttur (Heller, 1977) Bir diğer mesele de dönemin kozmopolit yapısı ve büyük savaşlar, endüstrileşme, dağılan imparatorluklar ve tüm bu kaosun getirdiği hem bunalım hem de yer yer coşku duygularının getirdiği psikolojik ortamın tahlilini yapma meselesidir. Kaybolmaya yüz tutmuş ancak bir o kadar da değerli ama aynı anda tarihin yozlaştırma etkisiyle biktirmiş gelenek, diğer tarafta ise belirsiz ve temelsiz, yabancı kültürlerin taşıdığı egzotizmin heyecanı ile parlayan ama yine de tekinsiz bir yeninin çatışmasını yaşayan kültür-sanat ortamının dinamiklerini belki de ancak tahayyül edebiliriz. Hâl böyleyken araştırmamızı Friedrich Nietzsche'nin Dionysoscü ve Apolloncu olarak ontolojik bir ayrımına gittiği kültür tezinin izlerini Klimt'in eserlerinde aramakla sınırlandırmakla yetinmekteyiz.

Çalkantılı bir yüzyıl geçiren Avusturya'da 1857 yılında İmparator Franz Josef, imparatorluğun gücünü ve büyüklüğünü göstermek için Viyana'nın mimari yapısını değiştirmeye karar vermiş, Ringstrasse adını alan bölgedeki eski yapıları kaldırarak parlamento, opera, kütüphane ve müze binaları inşa ettirmiştir. "Ringstrasse altyapı projesi, belirli bir binanın amacıyla tanımlanan tarihi dönemi çağrıştıran binaların inşasını gördü: parlamento için Yunan antik çağı, belediye binası için Orta Çağ ve üniversite için Rönesans ve diğerleri"(Meinel, 2019, s.72). Bu eklektik yapılanmanın yeni karma bir kimlik bulma/inşa etme çalışması olduğu düşünülebilir. Kendi kaotik tarihsel sürecini yaşayan fin-de-siècle

Viyanası'ndaki bu yeniden yapılanmanın sanatçıları etkilemiş olduğu ve sanatçılara yeni imkânlar tanıyarak hareketli ve paradoksal olarak yenilikçi bir sanat anlayışına yol açtığı gözlemlenebilir. Paradoks; eski, hatta antik dönemlerin izini takip eden bu yönelimin, eski/antik yollardan yeni bir sanata varılmasındaki rolüdür.

Bu paradoks görüntüsünü aşmak dönemin felsefe dünyasını da anlamaya çalışmaktan geçmektedir: sanatçı ve entelektüelleri en çok etkileyen isimlerden biri olan Nietzsche ve Nietzsche'yi etkileyen düşün ve sanat dünyası. Nietzscheci fikirler söz konusu olduğunda, Arthur Schopenhauer ve Richard Wagner'den de bahsetme gerekliliği doğmaktadır. Burada bizi bekleyen güçlüklerden ilki felsefe, müzik, müzik felsefesi, mitoloji ve kültür tarihi gibi farklı disiplinlere ait fikirlere ve jargonlara ilk elden hâkim olmanın zorluğuysa, ikincisi de bu külliyatın Almanca kaleme alınmış olmasıdır. Bu büyük zihinlerden çıkan fikirleri ilk kaynaktan okumak bile sıradan kişiler için oldukça zordur. İkincil kaynaklar ve diğer dillere çevirilerde aracılık yapan yazarların yorumlarını benimseme durumunda kalmak da kaçınılmazdır. Bu ihtimali de akılda tutarak Nietzsche ve onun özellikle tragedyaya üzerine yazdıklarına bir göz atmak, Viyana sokaklarında bugün gezen biri için, göreceği antik Yunan esintisine biraz anlam katabilir.

Tragedyadan Modernizme

Nietzsche, antik Yunan sanatının ve toplumunun oluşumunda oynadığı belirleyici rolü ortaya koyarak, öncelikle Almanca konuşulan bölgede, arkaik Yunanistan'a yeni bir ilgi uyandırmıştır. *Tragedyanın Doğuşu*'nda Nietzsche, "sanki tragedyanın doğuşuyla, gizemleriyle, Pythagoras'ı ve Herakleitos'uyla bir altıncı yüzyıl hiç var olmamış gibi; sanki büyük dönemin sanat eserleri yokmuş gibi..."(Nietzsche, 2019 b, s.71) sözleriyle klasik öncesi olanın Hristiyan ideolojisi tarafından Helen kültürü hakkında çarpık bir izlenim bıraktığını savunur. Daha sonra Nietzsche *Ecce Homo*'da *Tragedyanın Doğuşu* ile ilgili kısımda şöyle yazar: "Kitapta Hristiyanlık üstüne derin, düşmanca bir susku baştanbaşa; çünkü o ne Apollonca, ne de Dionysoscadır; Tragedyanın Doğuşunda tanınan biricik değerlerin, estetik değerlerin hepsini yadsır: En aşırı anlamıyla nihilisttir Hristiyanlık"(Nietzsche, 2019a, s.54). Yazar "bitkin ve hazin bir ıssızlık içinde"(Nietzsche, 2019b) olduğunu düşündüğü Alman kültürünün geleceğinin Helen antikçağı vizyonuyla kurtulacağını düşünür: "Hiç kimse, Helen Antik Çağı'nın henüz gelecekteki bir yeniden doğuşuna duyduğumuz inancı zedelemeye çalışmasın; çünkü bir tek bu inançtadır, Alman tininin müziğin ateş büyüleriyle yenilenmesi ve arınması umudumuz"(Nietzsche, 2019b, s.123).

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki temel tezi, antik Yunan tragedyasının iki estetik dürtü tarafından yönlendirildiğidir: düzen ve kısıtlama ile karakterize edilen Apolloncu durum ve en eski Dionysos festivallerine egemen olan esriklik ve kendinden geçmeye yönelik irrasyonel Dionysoscucu durum (Nietzsche, 2019b, s.74). Nietzsche, Apollon ve Dionysos mitlerini yeniden gözden geçirerek, çağdaş Almanların kendi modern kültürel ikilemleri hakkında daha derin bir anlayış kazanmalarına yardımcı olmayı ummuştur. "Nietzsche'nin görüşüne göre, mitoloji tam da bir bütün olarak insanlık hakkında temel, zamansız gerçekleri, ulusunun siyasi birleşme ve bilimsel ilerleme telaşı arasında çok kolay göz ardı edilen veya unutilan gerçekleri somutlaştırdığı için modern dünyayla ilgiliydi - aslında onun için gerekiydi"(Karnes, 2009, s.685).

Nietzsche için, Apolloncu dürtü mükemmel ifadesini klasik Yunan heykelinde bulmuştur (Nietzsche, 2019b, s.17). Apolloncu evren düşlerin, düşüncenin, düzenin hâkim olduğu bir evrendir. Işık tanrısı formun oluşmasında ve kesinliğinde kendini gösterir. Akılcılığı Apollon'da bulabiliriz. Aynı şekilde resim sanatı da formlarla çalıştığı için Apolloncudur. Öte yandan imgesi olmayan müzik ise Dionysoscucu olmalıdır. Formu kestirilemeyen, tarife uymayan müzikle Apolloncu heykel;

[...] çoğu kez birbiriyle açık bir uyumsuzluk içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlara uyarırlar, o karşılığım, ortak 'sanat' sözcüğünün ancak görünüşte örttüğü kavgasını

yeni baştan başlatmak için; ta ki sonunda Helen 'istenci'nin metafizik harika bir edimiyle, birbiriyile çiftlenmiş görünüşüne ve bu çiftlenmede Attika tragedyasının hem Dionysoscu hem de Apolloncu sanat yapıtını üretinceye kadar (Nietzsche, 2019b, s.17).

Tragedyanın Doğuşu'nda Nietzsche, tragedyanın erdemlerini, yalnızca Apollonculuk ve Dionysosculuğun başarılı bir birleşimi olarak değil, aynı zamanda önemli bir "trajik dünya görüşü"(Nietzsche, 2019b, s.103) olarak tanımlar. Buna göre acı ve ıstırap, zevk ve mutlulukla birlikte, yaşamın bir parçası olarak kucaklanmalıdır.

Nietzsche'nin çürüyen ve dekadan bir "İskenderiye" analiz kültürü ve naif akılcılık olarak gördüğü şeyin üstesinden gelmek, hayatın "harikalığının" böylesine kucaklayıcı, coşkulu ve gözü kara bir şekilde kabul edilmesini gerektiriyordu. Bunun ardından, "yaşamın doluluğu", yılmaz bir yücelik kavramıyla birlikte, yüzyılın başında, her zaman tragedya kavramıyla bağlantılı olan ve akademik ("İskenderiye") tarihselciliğe karşı yönelen modernitenin bir tür sloganı haline gelebilirdi (Meinel, 2019, s.76).

Nietzsche o dönemde tragedya ile ilgilenmek için ana referans noktası olsa da, tek değildi ve "her halükarda Nietzscheci kavramlar diğer on dokuzuncu yüzyıl Schopenhauerci düşüncesiyle kolayca harmanlandı"(Meinel, 2019, s.76). Özellikle müzik konusunda Schopenhauer'ın yol gösterici bir rolü vardı. *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya'da Schopenhauer müzik için şunları diyor:*

O bütün başka sanatlardan kopuk, tek başına durur. Müzikte dünyadaki yaratıkların ideasının taklidini, yeniden üretimini saptamayız. O, büyük, parlak bir sanattır. Müziğin insanın en derin doğası üzerindeki etkisi çok çok güçlüdür. Yetkin, evrensel bir dil olarak, insanın en derin bilincinde derinlemesine, tam olarak anlaşılır. Öyle ki onun açıklığı algılanır dünyanın kendisini bile geçer (Schopenhauer, 2005, s.191).

Dionysoscu formsuzluk müzik için kaçınılmazdır. Müzik bir ideayı taklit edemediği için ontolojik olarak görünüm ve formdan mahrumdur:

Müzik, ideaları dikkate almadığından görüngü dünyasından büsbütün bağımsızdır. Müzik görüngü dünyasını baştan sona görmezden gelir. O, bir yere kadar, dünya hiç olmasaydı da var olabilirdi. Bu, başka sanatlar için söylenemez. Dünyanın kendisi gibi, çoğaltılan belirmeleriyle bireysel şeyler dünyasını kuran idealar gibi, müzik de istemenin tümünün doğrudan nesneleşmesi, doğrudan kopyasıdır. Dolayısıyla müzik (başka sanatlar gibi) ideaların kopyası değil, istemenin kendisinin kopyasıdır. İstemenin nesneleşmesi idealardır. Müziğin etkisinin öteki sanatlardan daha güçlü olmasının, onun insanın içine işleminin nedeni budur. Çünkü onlar olsa olsa gölgeden söz eder, oysa müzik özü söyler. Şu da var ki, her birinde iyiden iyiye değişik bir biçimde olsa da kendini hem idealarda hem de müzikte nesneleştiren aynı istemedir. Bundan ötürü, ortaya çıkışı, çokluğunda, eksikliğinde görünür dünya olan idealar ile müzik arasında doğrudan bir benzerlik değil ama bir koşutluk, bir analogi olsa gerek. Bu analoginin izlenmesi, bu açıklamanın daha kolay kavranabilmesi için bir örnek olarak hizmet edecektir. Çünkü konunun bulanıklığı bunu açıklamayı güçleştirmiş bulunuyor (Schopenhauer, 2005, s.193).

Müzikle bu kadar iç içe bir sanat, form ve kültür tartışmasının süregeldiği bu ortamda ünlü besteci Wagner de entelektüel kimliğiyle önemli bir rol oynamaktadır. Wagner'in Ludwig van Beethoven'ın yüzüncü yılını anmak için kaleme aldığı *Beethoven* denemesi, Wagner'in Schopenhauerci inancı olarak kabul edilir. "Gerçekten de, Wagner'in denemelerinin çoğu, neredeyse yalnızca müzikoloji literatüründe tartışılan kısımlar da dâhil olmak üzere, Schopenhauer'ın saf ve basit yorumlarıdır"(Karnes, 2009, s.660). *Beethoven'da Wagner, filozofa defalarca atıfta bulunur ve İsteme ve Tasarım Olarak Dünya'dan kapsamlı bir şekilde alıntı yapar. Tıpkı Schopenhauer'ın yaptığı gibi, müziğin sanatlar arasında benzersiz olduğunu savunur. Diğer tüm sanatlar, bireysel temsillerin sonsuz çeşitliliğinin ardındaki*

'İdea'yı ya da ortak türü betimlerken müzik, temsili olmayan karakteri nedeniyle, iradenin özünü ortaya çıkarmak için en evrensel ideaları bile aşar. Wagner müziğin zaferini şöyle müjdelemiştir:

Tıpkı Hristiyanlığın evrensel Roma uygarlığında ortaya çıkması gibi, müzik de artık modern uygarlığın kaosundan doğuyor. Her ikisi de şunu ilan ediyor: 'bizim krallığımız bu dünyaya ait değil'. Yani: biz içeriden geliyoruz, siz dışarıdan; biz varlıktan türerken, siz ise şeylerin görünümünden türediniz (Allen, 2014, s.179).

Nietzsche, Wagner ve ondan önce Schopenhauer'ın yaptığı ayırım, sanatın tamamı ve müzik arasında olmaktan çok, görünümünün benzerliğine dayanan ikonik temsil ile nesnel olmayan ve dolayısıyla içgüdüsel olan bir sembolik ifade biçimi arasındadır. Bu düşünürler arasındaki önemli farklılıklar bir yana, üçü için de nihai metafizik gerçeklik ile salt temsil arasındaki ayırım temeldir. Schopenhauer'da bu ayırım, Wagner'in 1870'te yayınlanan *Beethoven* makalesinde ele aldığı "İrade" ve "Temsil" ayırımıdır; Nietzsche'nin iki yıl sonra yayımlanan *Tragedyanın Doğuşunda*, "Dionysoscü" ve "Apolloncu"ya dönüşür ve en önemlisi, ikisinin başarılı bir şekilde kaynaşmasının (yaratıcı dürtüler olarak) en iyi örneği olarak Yunan tragedyasıyla yakından bağlantılı hâle gelir. Burada dikkat çeken iki husus daha mevcuttur:

Birincisi, Wagner metafizik hakikat ve temsil arasındaki ayırımı bilinçaltı ve bilinç arasındaki ayrımla eşleştirdiği için (Beethoven'da rüyalar önemli bir rol oynar), Freudcu düşünce bir dereceye kadar aynı (Schopenhauercı) geleneğin başka bir versiyonu olarak görülebilir. İkincisi ve mevcut bağlamda daha önemlisi, Nietzsche'nin büyük popülaritesinin ardından Schopenhauercı düşünce tragedya fikriyle ve 'modernite'yle ilişkilendirilmeye başlandı (Meinel, 2019, s.76).

Nietzsche tarafından çizilen arkaik Yunanistan'ın entelektüel resminin, bundan kısa bir süre sonra, on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki büyük arkeolojik keşiflerle doldurulması, belki de tarihin talihli tesadüflerinden biridir. Wagner, Nietzsche ve Schopenhauer için mitolojiler insan fikrini ortaya koyar: Bunlar insan doğasının temel, zamansız ifadeleridir. On dokuzuncu yüzyılın son yıllarında, tragedya Viyana'daki birçok insanın gündemindedir. Yunan tragedyasının, özellikle Nietzsche'nin ardından, değişim ve kültürel "yeniden doğuş" vaadine kulak verildiğini en belirgin şekilde tiyatrodan görmek şartıdır.

1880'lerin başından itibaren Burgtheater, düzenli olarak Yunan tragedyasına yer verdi. Bu yeni odağın başlangıcı, Franz von Dingelstedt'in Burgtheater'ın müdürü olduğu 1881'de Sophocles'in Antigone'sinin (yoğun şekilde eleştirilen) yapıyla belirlendi. Aynı yıl Adolf von Wilbrandt yönetmen olarak görevi devraldı. 1860'lardan bu yana Yunan tragedyasının çevirmeniydi ve onun himayesi altında (Wilbrandt'ın kendi çevirilerini kullanarak) üç Sophocles tragedyası daha üretildi ve büyük ölçüde büyük bir başarı elde etti: Elektra (1882), Oedipus Tyrannus (1886-87) ve Oedipus Colonus'ta (1887). Entelektüel çevrelerde de özellikle 1890'lara doğru, tragedya ve tragedya üzerine düşünceler popülerlik kazandı...1890'ların ortalarında trajik katarsis kavramına olan ilginin yeniden canlandığı görüldü. Özellikle, 1897'de Viyanalı bilim adamı Theodor Gomperz, Aristoteles'in Poetics adlı eserinin, yazar ve filozof (ve daha sonra Burgtheater'ın yöneticisi) Alfred von Berger'in trajik katarsisin Freud'dan etkilenmiş tıbbi bir açıklamasını sunan bir makalesini içeren yeni bir çevirisini yayımladı (Meinel, 2019, s.74).

Sanat çevresi için önemli bir aktör olan Adolf von Wilbrandt'a göre tragedya formunun modern zamana uygun hâle gelmesi ve çağdaşları için vaadedilen birleştirici unsur olarak yerini alabilmesi için bazı modifikasyonlara ihtiyacı vardı: Wilbrandt'a göre;

Yunan tragedyası, çağdaşları için anlamlı olabilecek zamansız bir 'ruh'a ('eylemin enerjisi' ve 'karakterlerin güçlü gelişimi') sahipti; ancak bu, yalnızca geçmiş ile bugün arasındaki önemli 'tarihsel

mesafe'nin, Yunan tragedyasının farklı tezahür biçimlerinin değiştirilmesiyle kapatılması durumunda mümkün olabilirdi. Ona göre bu tür bir değişiklik, potansiyel olarak yabancılaştırıcı üslup özelliklerinin (trajik ölçüler gibi) yumuşatılması, efsanevi 'tarihöncesi' ne yapılan göndermelerin silinmesi ve hatta her şeyden önce, modern duyarlılıklar için fazla 'egzotik' olan koronun kaldırılması anlamına geliyordu (Meinel, 2019, s.74).

Kısacası Wilbrandt, fazla arkaik olduğunu düşündüğü her şeyi çıkarmıştı.

Nietzsche'ye tekrar gözümüzü çevirirsek, bu çabadan beklenileni daha iyi anlayabiliriz: *"Ancak, bitkin kültürümüzün yukarıda böyle hazin betimlenen ıssızlığı, nasıl da değişebilir birdenbire, Dionysoscu büyüyle temas ettiğinde! Bir kasırga alıp götürür ölmüş, çürümüş, kırılmış, kötürümleşmiş ne varsa, kızıl bir toz bulutu içinde çevirerek saklar ve bir akbaba gibi yükseklere kaldırır onu"*(Nietzsche, 2019b, s.123). Viyanalı fin-de-siècle sanatçıları ve entelektüelleri için tragedya ile bağlantılı bu kültürel yenilenme kavramı çok önemliydi.

Bu noktada örnekleri çoğaltmak mümkündür ancak Nietzscheci tragedya formülünün kültür-sanat ortamında genel olarak benimsendiğine dair daha fazla kanıt koyarak ilerlemek dikkatimizi asıl konudan uzaklaştırabilir. Tragedyanın en azından biçimsel yorumunu Dionysos-Apollon karşıtlığı üzerinden yapmak, işin tabiatı itibariyle, en kolay şekilde tragedya, müzikli oyun, opera gibi sahne için üretilmiş eserler için görece daha kolaydır. Trajik içerik, akla, vicdana, tarihe vb. ihtiyaç duyulan temalara uygun formel yaklaşım ve ruha, öze, duygulara hitap eden uygun müziğin birleşimi Nietzscheci sanat anlayışının ilk basamağına tırmanmak için yeterlidir. Ancak söz konusu resim sanatı olduğunda bu formülün işlemesi imkânsız görünmektedir. Nihayetinde resmin bir forma sahip olması ve formun Platoncu bir gözle bakarsak önünde sonunda bir ideanın yansıması olarak bir temsil olması daha ilk bakışta resim sanatını Apolloncu bir durumda bırakır ki Dionysoscu ögenin eksikliği onu Nietzscheci bir mükemmel sanat alanı olmaktan alıkoyar.

Klimt'in Sanatında Trajik Yansımalar

Bu noktada Klimt'in bu bariyeri aştığını iddia ederek devam edeceğiz ancak buraya bazı çekinceleri not etmekte fayda vardır: Sadece Klimt için değil, belki de tüm sanatçılar için içerik-biçim bağlamında bazı çıkarımlarda bulunmak tarihsel bağlamı gözetmeksizin başarılabilecek bir süreç değildir. Klimt özelinde de sanatçının doğrudan kendisinden olmasa da sanatı, kişiliği ve yaşamı hakkında elimizde olan pek çok kaynak mevcut. Klimt'in sanatını sadece düşünsel bir atmosferin iziyle yorumlamak indirgeyici bir tutuma varabilir. Bu tuzağı düşmemek için Nietzscheci izleri takip ederken Klimt hakkında pek çok bilgiyi de aklımızda tutmamız gerektiğini unutmamalıyız. Klimt'in kişi olarak gelişiminin önemli bileşenleri olan aile, arkadaş, kültür ortamı ve politik atmosfer elbette gözden kaçırılmamalıdır. Özellikle, neredeyse Klimt'le özdeşleşmiş olan Viyana Sezasyonu ve bu hareketin doğuşunu gerektiren etmenler oldukça önemlidir. Sanatçının kişisel tarihinde de çeşitli dönemlerde ününün zirvesinin tadını çıkardığı, hemen akabinde onu bunalıma sokacak kadar eleştirildiği, çok güçlü ve çok güçsüz olduğu zamanlar olmuştur. Tüm bu faktörlerin ve fazlasının sanatçının yaptığı resimlere etkisi olmadığını savunmak elbette mümkün değildir.

Klimt'in sanatının oluşumunda bize ışık tutacak önemli bazı noktaları sıralamak istesek de Klimt'in "gelişiminin" kesinlikle doğrusal olmadığı baştan kabul edilmelidir. Uzun yıllar boyunca karmaşık bir sorun üzerinde yürütülen herhangi bir çalışmada olduğu gibi, ilerleme, patronların talepleri ve diğer çıkarların her zaman araya girmesiyle kimi zaman belirli bir yoldan giderken geri dönüşler veya ileriye sıçramalar gibi durumlarla karşılaşmak olağandır.

Mücevherci bir ailenin altı çocuğundan biri olarak 1862'de doğan Klimt ilk eğitimini güzel sanatlar akademisi yerine öncelikle ticari ve uygulamalı sanatlar için bir okul olan Kunstgewerbeschule'de aldı. Daha sonrasında kardeşi Ernst ve başka bir öğrenci arkadaşı Franz Matsch

ile birlikte kurduğu Künstlercompagnie (Karnes, 2009, s.651) şirketi üzerinden, yeni inşa edilen Ringstrasse binalarının dekorasyonu için bazı prestijli siparişler aldı. Bunlardan ilki Viyana'daki Burgtheater'ın tavan dekorasyonu içindi. Sipariş tiyatrunun tarihini, antik çağdaki kökenlerinden Shakespeare ve Moliere'in on yedinci yüzyıl performanslarına kadar anlatan on bir resimden oluşan bir dizi resmi içeriyordu. "*Burgtheater'ın repertuarı ve tavanının dekoratif programı, resmin yapıldığı sırada tiyatrunun sanat yönetmeni olan Adolf von Wilbrandt tarafından tasarlandı*" (Florman, 1990, s.315). Bu resimlerden altısı, antik Yunan'dan konulara ayrılmıştı. Bu resimlerden dördü Apollon ve Dionysos sunaklarını içeriyordu. Konuların seçiminde büyük tragedyalara sahnelemeyi tercih eden tiyatrunun ideolojik tutumu elbette göz ardı edilemez. Bu tarihsel yürüyüşün bilincinde olan kişi için, Klimt'in eserlerini incelerken daha sonra değineceğimiz dekoratif ögenin ve trajik içeriğin Klimt'in sanat hayatında kendinden menkul bir şekilde belirmediğini iddia etmek elbette ki naif bir tutum olmaya mahkumdur. Bu resimlerin biçim-içerik ilişkisinin daha sonra yapılacak olan resimlere göre daha mimetik bir düzeyde kaldığı ve biçimin içeriği görselleştirir nitelikte olduğu söylenebilir. Bu anlamda, Nietzscheci bir perspektiften bakıldığında, resimlerde Apolloncu biçimsel düzenin belirleyici olduğu, Dionysos temasının ise bu yapının içinde yer almakla birlikte ikincil konumda kaldığı söylenebilir. Tragedyanın varsayılan devrimci ve modern kışkırtıcı etkisi 'form'un tuzağına düşmüş gibidir. Bunun bir sipariş olmasının etkisiyle sanatçının karşılaması gereken taleplerin niteliğinin ideolojik yapısına sanatçının tepkisini kestirmek mümkün değildir. Bu çalışmada üzerinde yoğunlaşmayacağımız bu eserlerin sanatçının oeuvre'una katkısını göz ardı etmeden buradaki etmeni de not etmek faydalıdır.

Klimt 1880'ler ve 1890'lar boyunca geçmiş (hem klasik antik çağın tarihsel geçmişini hem de sanatsal ve tarihsel olarak Viyana'nın özelinde Avrupa'nın gelenekleri bağlamında olan "klasik geçmiş") üzerine çalışıp ve son on yılda daha önceki çalışmalarını yeniden gözden geçirdi. Bu on yıl içinde aldığı siparişler zamanın ruhuna uygun olacak şekilde genel olarak antik Yunan konulu resimlerdir. 1890'larda ise Klimt'in bu on yıllık tecrübesinin meyvelerini özellikle Viyana'daki Kunsthistorisches Müzesi için yapılan resimler ile aldığını görebiliriz.

Bu arada Sezasyon'un 1897'deki kuruluşu sürecinin Klimt'in sanatı üzerine görece özgürleştirici bir etki yapma olasılığı da hayli muhtemeldir. Bu süreci kaçınılmaz kılan kuşak çatışması ve sanatsal görüş ayrılıkları (Eipeldauer vd., 2019, s.23) başlı başına bir araştırma konusudur. Özetlemek gerekirse, her avant-garde hareket gibi, önceki sanatın "akademikleşmiş" durumundan şikâyet eden bir tonla gelenekten kopuş arzusu bu oluşumun motivasyonunu oluşturur. Ancak zaman içerisinde, kendilerinin mevcut sanat ve akademi ortamına yaptığı eleştirilerin benzerleri ile karşılaşacaklardır: "*Sanatın piyasa tarafından yönetilmemesi gerektiği gerekçesiyle akademiden (Künstlerhaus) ayrılan Sezasyon grubu ("Künstlerhaus sadece bir pazar yeri, bir çarşıdır - tüccarlar mallarını oraya koysunlar") şimdi tam olarak bu terimlerle eleştiriliyordu - sanat fuarı pazarının yerini iç dekorasyon pazarı aldı*" (Colomina, 2010, s.72).

Bu dönemde Klimt ayrıca sık sık Yunan antik çağının gereçlerini doğrudan Greko-Romen temalı olmayan eserlere de entegre etmiştir. Bunlar arasında piyanist *Josef Pembaur (1890)* ve aktör *Joseph Lewinsky'nin (1895)* portreleri bulunur. Bu noktada Klimt'in -eğer böyle bir ihtimal mevcutsa- Nietzsche'nin tragedyaya evrenindeki düallite üzerine ciddi olarak eğilmeye başladığını iddia edeceğiz. Her ne kadar Apolloncu formal anlayıştan tam bir kopuş gerçekleşmemiş olsa da Dionysoscu içeriğin sembolleri forma (ironik olsa da) yansımaya başlamıştır. Tam da bu noktada belirtmek gerekir ki Klimt'in ne Schopenhauer, ne Nietzsche ne de Wagner'i okuduğuna dair herhangi bir belge bulunmaktadır. Bu noktada, Klimt üstadın salık verdiği şekilde, eserlerine yakından ve dikkatle bakma yöntemiyle bu çıkarımları yapmak durumundayız.

Josef Pembaur ve *Joseph Lewinsky'nin* portrelerinde görmeye başladığımız imgeler Apollon, lir, tragedyaya has maskeler gibi, antik Yunan kültüründen esinlenen, içeriğe dair sembollerdir. Her ne kadar klasik resim/tuval sınırlarını bozan bir tutumla karşılaşıyor olsak da imgenin temsil edilme

yöntemleri hala mimetik özelliklerin belirginliğiyle Apolloncu özellikleri öne çıkarır. Ancak yakın tarihlerde yapılmış olan ve sonradan *Müzik I* ve *Müzik II* (Görsel 1, Görsel 2) olarak adlandırılan resimlere baktığımızda biçim ve içeriğin daha cesur bir eşleşme iddiasını görebiliriz. Figürlerin, enstrümanların, sfenks ve maskelerin temsillerinin yanında, müzik kavramının ait olduğu mistik alanın temsilinin soyutlaşması, bir nevi tarif edilemezliği biçimsel açıdan müziğe has Dionysoscü tavrın belirginleştiğine delalettir.

Müzik I ve *Müzik II*'nin konusu doğrudan Dionysoscü alanla ilgilidir. Müziğin o formsuzluğu, herhangi bir ideanın görüntüsüne kavuşmazlığın resminin yapılması sorunu Klimt'in karşısındadır. Daha önce Burgtheater için yaptığı *Dionysos Sunağı* resminde bir Dionysos büstü bulunur. Bu büst açıkça arkaik döneme referans verir. Bu, Klimt'in Dionysos kültürünün Apollon kültüründen daha eski olduğuna dair teoriyi bildiği anlamına gelir. Resimde büst şeklinde de olsa Dionysos'un bir imgesini görürüz ancak *Müzik I* ve *II*'de Dionysos figür olarak bulunmaz. Klimt'in müzik paneli hem fikir hem de icra açısından oldukça farklıdır. Klimt bu resimleri arkeolojik kalıntılar olarak hayatta kalabilecek, gerçekçi biçimde sunulmuş arkaik sembollerle doldurur. "*Sanat anlayışı ve onu iletmek için kullandığı semboller, Klimt'in rasyonalizmin fin de siècle (yüzyıl sonu) krizinde önemli rol oynayan... iki düşünüre olan borcunu gözler önüne serer: Schopenhauer ve Nietzsche*" (Schorske, 1982, s.33). Resimlerdeki semboller, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* eserinde kullandıklarıdır: şarkıcının çalgısı Apollon'a ait bir *kitharadır*, ancak şarkısının içeriği Dionysos'a ait gibidir. Onun arkasında, taş mezarın üzerinde iki figür yer alır: biri,

Nietzsche'nin 'doğanın cinsel her şeye kadirliğinin sembolü' ve 'tanrının acılarının yoldaşı' olarak adlandırdığı, Dionysos'un yoldaşı Silenos'tur. Diğer figür ise, insan yiyen anne, hayvan ile insanın, dehşet ile dişil güzelliğin metamorfoz sürecini bedenleştiren Sfenks'tir. Böylece Silenos ve Sfenks, Apolloncu nekromansçının zamanın mezarından şarkıyla çağıracağı gömülü içgüdüsel güçleri temsil eder gibi görünmektedir (Schorske, 1982, s.33).



Görsel 1. Gustav Klimt, *Müzik I*, tuval üzerine yağlıboya, 1895, Bavyera Eyalet Resim Koleksiyonları, Münih, Almanya



Görsel 2. Gustav Klimt, Müzik II, tuval üzerine yağlıboya, 1898, eser günümüze ulaşmamıştır.

Bu resimlerde müziğin alegorisi olarak kadın figürlerinin kullanıldığı söylenemez. Heykel gibi Apolloncu evrene ait formlar her ne kadar Dionysos esrikliği ve akıldışılığı (sfenks figürü) temsil etse de yine de temsiliyet anlamında Nietzscheci bir bakışla sanat eserindeki akılcı pozisyonunu alır. Resimde olmayan Dionysos figürü ise temsil edilemezliğiyle resmin her yerine bulaşmıştır. Müzik icrasının enstrümanları üçüncü boyutunu kaybetmiş, “gerçek” dediğimiz algılanabilir dünyadan uzaklaşmaya başlamıştır. Dionysos şenliklerinin olmazsa olmazı şarabı, oradan da Dionysos’u sembolize eden asma yaprakları bile formunu kaybetmiş, mekânda erimeye başlamıştır. Müzik ise tarif edilemezliğiyle her yerde dolanırken kadın figürleri sadece bu iki ilkeye maruz kalan veya ondan istifade eden insan olarak kendini temsil eder.



Görsel 3. Gustav Klimt, Pallas Athena, tuval üzerine yağlıboya, 1898, Viyana Müzesi, Viyana

1885'te Akropolis'te Pers istilası sırasında tahrip edilmiş ve daha sonra Atinalılar tarafından gömülmüş bir heykel deposu keşfedildi. Bu yıpranmamış parçalar, en azından Arkaik dönem heykelinin boyandığına dair inkâr edilemez kanıtlar sağlamıştır (Jenkins & Middleton, 1988, s.183). Bu gelişme daha önce heykellerin boyanmış olma olasılığı üzerine çalışmalar yapan kişiler için heyecan verici olmuştur. Bir yandan da antik Yunan kültürüyle bu kadar haşır neşir olan Viyana sanatçıları için ufuk açıcı etkisi olduğu yadsınamaz. Antik Yunan heykelinin klasik ve soğuk yüzü yeni bir boyut kazanmış, aslında hayata ve yaşamın renklerine daha duyarlı bir sanatın varlığı olasılığı dönem sanatçılarının biçim dünyasına katkıda bulunmuş olabilir. Bu keşiften bir yıl sonra yapımı başlayan, bugün parlamento binasının önünde duran Karl Kundmann'ın Athena çeşmesinde bu gelişmenin izlerini bulabiliriz. Parthenos Athenası'nı temsil eden bu heykelin biçimi ve altın yaldızı için antik kaynaklara başvurulmak zorunda kalınmıştır. "*Parthenos'un kendisi artık doğrudan taklit için mevcut olmasa da karakterinin bir kısmı sonraki heykelerde ve birkaç eski edebi kayıttta korunmuştu. Bunlar, Kundmann'ın heykeli için doğrudan kaynak olarak hizmet etti*" (Florman, 1990, s.312). Yunan orijinlerinin Roma kopyaları tipik olarak bu tür renkli süslemelerden yoksundu; bunun sonucunda Rönesans'tan bu yana sanatçılar, Yunan orijinlerini bilinçli olarak taklit ederek süssüz beyaz mermerden yapılmış heykeller üretiyorlardı. Antik Yunan'ın sade, beyaz ve güçlü imgesine giren renk ve şaşaa alışlagelmiş ağırbaşlılığından uzaklaşıyordu.

Klimt'in 1898 tarihli *Pallas Athena'sı* (Görsel 3) ise tanrıçanın neredeyse tamamen çağdaş bir imgesidir. Klimt, Pallas Athena figürüne altının tamamen hâkim olmasına izin vermiş ve onu "*asil sadelik*"ten (Winckelmann, 2006) veya alışlagelmiş "*sessiz ihtişam*"dan (Winckelmann, 2006) uzaklaştırmıştır. Bütününü görmeye alıştığımız tanrıçayla daha yakından muhatap oluyoruz resimde. Athena figürünün hemen ön plana yerleştirilerek ona anıtsal duyguyu verecek bedeninin radikal bir şekilde kesilmesi, metalik, Gorgon süslemeli zırhının tuvalin tam üçte birini kaplamasına olanak tanımaktadır. Gorgon motifinin Selinus'taki Tapınak C'nin metoplarından birindeki kafası kesilen Medusa'dan (Görsel 4) alındığını görüyoruz. Bu Arkaik Gorgon'un şaşş gözleri ve yüz ifadesi, Athena'nın Homeros tarafından anlatılan zırhına benziyor:

[...] zırh ile göğsünü sardı... Bu zırhın on sırası koyu mavi yılan derisiyle kaplı, on ikisi altından, yirmisi kalaydandı... Omuzlarına kılıcını attı: Altın çivileri pırl pırl ışıldıyordu; kını ise gümüştendi ve sırma kayışla bağlanıyordu. Ondan sonra kalkanını, kendisini boyunca koruyan, sanatla işlenmiş kalkanını aldı: On tunç çemberle çevrelenmiş, ortası kalaydan yirmi beyaz bezekle süslenmişti, en ortadaki koyu mavi idi. Onda, Gorgon, tüyleri ürperten yüzü, alev saçan bakışları ile bir taç şeklini alıyor, Bozgun ve Korku ile çevriliyordu. Sallanıyordu (Homeros, 2022, s.99).



Görsel 4. Perseus ve Gorgon, Selinus C Tapınağı Metopu, yaklaşık MÖ 550, Selinus

Athena'nın arkasında arka planda Herakles'in Triton'a karşı mücadelesinin bir tasviri vardır. Arkaik siyah figürlü bir hidradan aslına uygun şekilde kopyalanmıştır. Balık kuyruklu Triton'un altın çerçeveli pulları, Athena'nın zırhının pullarıyla biçimsel olarak örtüşmektedir.

İlginç bir mantıksızlık *Pallas Athena*'ya hâkimdir. Bu sadece altının uygulanmasında açıkça görülmekle kalmıyor, aynı zamanda askerî zaferden çok cinsel özgürlüğü andıran çıplak Nike/Nuda Veritas figürü açıkça kişileştiriliyor. Bir heykelcik olarak bulunan figür kanlı canlı bir insandır. Athena da zihinlerde uzak bir geçmişin anılarını hatırlatan bir heykelden gerçek bir insana dönüşmüştür. Antik çağ günümüzde de yaşamaktadır. Gücün erilliği ortadan kalkmış, iki yaşayan kadın figüründe güç kişileştirilmiştir. Bir yandan da Athena'nın başındaki dar açıklıklı metal miğfer, yüzünün aşağıdaki Gorgon'a benzer şekilde maskeli ve rahatsız edici görünmesine neden olmaktadır. Gorgon, Athena'nın boynundan birleştirilmiş ve saçının bukleleriyle çerçevelenmiş hâlde, ikisi sürekli olarak birbirleriyle benzeşmektedir. Bu çağrışımlar klasik düzen ve uyum kavramını tamamen yok etmektedir.

Klimt'in bir yıl sonra yaptığı *Nuda Veritas* (Görsel 5) isimli resimle sanatçının açıkça yönünü belirlemiş olduğunu görebiliriz. Klimt bu resimde "modern" insanın hakikate olan bağlılığını simgeleyen bir kadın figürü boyar. İlk olarak *ver Sacrum* için yaptığı iki boyutlu bir çizimde ortaya çıkmıştır. Daha sonra, Hermann Bahr için, onu vücuda büründürerek, etten kemikten bir versiyonunu üretmiştir; "bu da onun erotik yaşamı sanatsal olarak keşfetmesinin bir sembolüdür" (Schorske, 1982, s.32). Geleneksel Nike, yani kanatlı zafer figürü, artık Athena'nın elinde değildir. Onun yerini, modern insana aynasını tutan *Nuda Veritas* almıştır, ateş kırmızısı saçlarıyla baştan çıkarıcı bir kadına dönüşmüştür. Burada, eski bir kültürden yenisinin doğuşuna işaret eden kritik bir dönüm noktası bulunmaktadır.

Klimt, antik ikonografiyi gerçekten altüst edici bir şekilde bozmuştur: Athena—bakire tanrıça, Avusturya'nın anayasal kentinin ve düzenleyici bilgelik anlayışının sembolü—artık küresinin üzerinde, modern insanın aynasını taşıyan baştan çıkarıcı bir figürü bulundurmaktadır. Böylece Klimt,

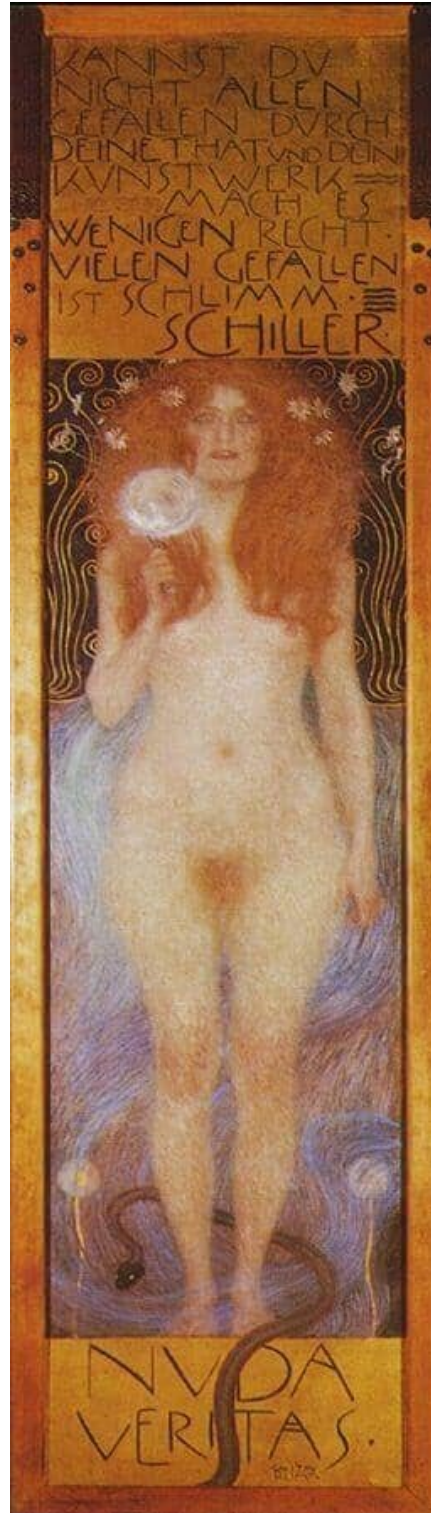
hem miras alınan sembollerin dönüşümüne girişmiş hem de sanatın desüblimasyonunu gerçekleştirmiştir (Schorske, 1982, s.32).

Nuda Veritas, genellikle erdemi alegorileştiren İtalyan Rönesans'ı sanatında iyi bilinen bir kişileştirmedir. Klimt bu geleneksel kişileştirmeyi asimile etmiş ve ona kişisel sembolizm kazandırmıştır.

Geleneksel olarak, Nike kanatlıdır ve Athena'nın niteliklerinden biri olan bilgeliği belirtir (Erhat, 2019, s.237). Klimt, Nike'yi erotik bir pozda, kanatsız ve izleyiciye gerçeğin aynasını tutarak işlemiştir. "Klimt'in figürünün erotik karakteri ve ortaya çıktığı bağlam göz önüne alındığında, Eros'un bir bilgi biçimi olduğunu ve bilginin de bir eros biçimi olduğunu öne sürüyor gibi görünüyor" (Marlowe-Storkovich, 2003, s.243).

Merkezdeki kadın figürü neredeyse resim yüzeyini kaplar, gözleri izleyicinin üzerindedir ve bir aynayı tutmaktadır. Resimde figürün yorumlaması oldukça sadedir, derinlik ve perspektif duygusunu oluşturacak öğeler yoktur. Mekân soyutlanmış, başın arkasında yılankavi motifler kullanılmıştır. Resmin alt kısmından çiçekler çıkmaktadır. "Ayaklarının dibinde çiçekler yetişiyor, yeni doğmakta olan bir 'kutsal baharın' (ver sacrum) işaretleri, Sezasyon üyelerinin tasavvur ettikleri Avusturya sanat kültürünün yeniden doğuşunu tanımladıkları metafor" (Karnes, 2009, s.652). Resmin üst kısmında Alman şair Friedrich Schiller'e ait şu söz yer alır: "Eğer eylemlerin ve sanatınla herkesi memnun edemezsen, bunu az sayıda kişiye uygun hâle getir; çünkü çoğunluğa hoş görünmek kötüdür." Bu söz, sanatçının popüler beklentilere boyun eğmemesi gerektiğini ve gerçek sanatsal dürüstlüğün azınlık tarafından anlaşılabilir olsa bile değerli olduğunu vurgular.

Nuda Veritas'ın bilindik yorumu, kadın figürünün insanlığa bir ayna tuttuğunu ve "Schopenhaueri kavrayışa giden içe dönük bir yol gösterdiğini" (Meinel, 2019, s.86) öne sürer ve bu sayede Hakikat'i ve onun işleyişini, onun en içteki (bilinçaltı) girintilerimizdeki yansımaları inceleyerek tanırız. "Nuda Veritas'ın aynası, izleyicinin bir provokasyonu olduğu kadar, Sezasyon sanatçısının "insanlığın gerçek yüzünü" arama niyetinin bir beyanıdır" (Meinel, 2019, s.81).



Görsel 5. Gustav Klimt, Nuda Veritas, tuval üzerine yağlıboya, 1899, Tiyatro Müzesi, Viyana

1900'lü yıllara girildiğinde aslında sanatçının kariyerinde çok olumlu bir dönüm noktası olması gereken bir meselenin tamamen bir kırılma noktasına evrildiği görülür: 1894'te Avusturya Kültür ve Eğitim Bakanlığı, Gustav Klimt ve ortağı Franz Matsch'a Viyana Üniversitesindeki fakülteleri alegorik temsillerle betimleyecek anıtsal resimler üretmeleri için sipariş verir. Resimler, yeni üniversitedeki mezuniyet salonunun tavanına yerleştirilmek üzere istenmiştir. Fakülte yetkilileri ve Kültür Bakanlığı,

tavan resimleri için Aydınlanma geleneği ruhuna uygun olarak merkezi bir tema belirlemişti: Işığın Karanlığa Karşı Zaferi (Schorske, 1982, s.34). Klimt'in dört fakltenen cnn—Felsefe, Tıp ve Hukuk—alegorik temsillerini üretmesi istenmişti. “niversitenin Akademik Senatosu, yeni resimlerin, 1755-56'da Gregorio Guglielmi tarafından yürütülen eski niversitenin Mezuniyet Salonu'ndaki tavan fresklerinin güncellenmiş bir versiyonu olacağını varsaydı”(Marlowe-Storkovich, 2003, s.231).



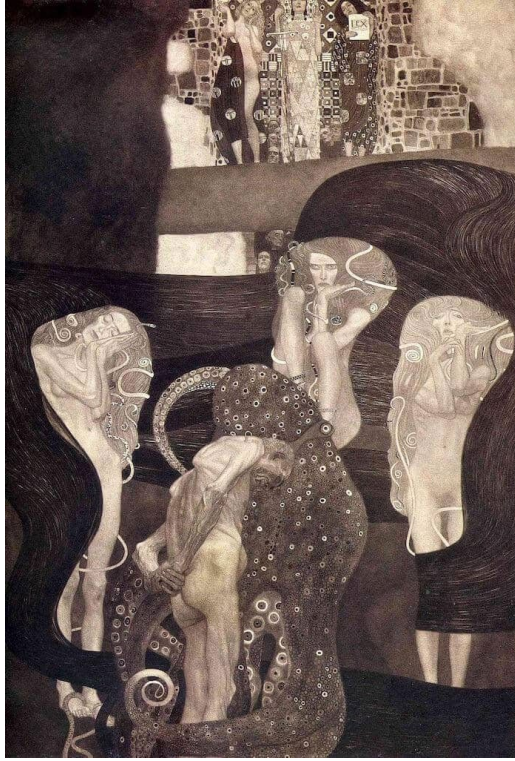
Görsel 6. Gustav Klimt, Felsefe, tuval üzerine yağlıboya, 1907, eser günümüze ulaşmamıştır.

“Felsefe resminde, Klimt kendisini hl teatral bir kültürün çocuğu olarak gösterir”(Schorske, 1982, s.34). Klimt bu resminde (Görsel 6) dünyayı, bir tiyatro sahnesine bakan bir izleyici gibi sunar. Ancak burada yeryüzü adeta kaybolmuş, duyular ötesi ve düşünsel düzlemin kaynaştığu bir form hline gelmiştir. Acı çeken insan bedenleri, amaçsızca, yoğun bir boşluk içinde süzülerek geçmektedir. Kozmik karanlığın içinden—uzaklardaki yıldızların ardında—görmeyen gözleriyle ağır, uykulu bir sfenks yükselir; o da yalnızca atomize olmuş meknn bir yoğunlaşması gibidir. Resmin alt kısmındaki tek bir yüz, ışıldayan varlığuyla bilinçli bir zihnin mevcudiyetini ima eder. “Das Wissen (Bilgi) olarak adlandırılan bu figür, sahne ışıklarının aydınlattığu noktaya yerleştirilmiştir; bir suflr gibi, ancak seyircilere dönerek, bizleri bu kozmik dramaya dâhil etmeye çalışıyor gibidir”(Schorske, 1982, s.34). Bu resimde biraz çekingen de olsa tarif edilemez soyut bir anlatımla resimde yer bulduğunu görebiliriz. Her ne kadar Apolloncu mimetik temsil yoğunluğu resimdeki figürlerle kendini gösterse de Dionysoscü oğenin boşlukta ve Sfenks figüründe insani özelliklere ulaşamayan büyüklüğünde resmin bütününden rol aldığu görebiliriz. Bu vizyonun Viyana niversitesi tarafından paylaşılmadığu aşıkardır. “Klimt, karanlık Nietzscheci vizyonuyla akademik yapının sinir uçlarına dokundu” (Schorske, 1982, s.43). Bir grup akademisyen, Klimt'in eserinin reddedilmesi için bir kampanya başlattı.



Görsel 7. Gustav Klimt, *Tıp*, 1900–1907, tuval üzerine yağlıboya, eser günümüze ulaşmamıştır.

Ertesi yıl, 1901’de, Klimt başka bir cephede daha muhalefetle karşılaştı: Aynı ruhla yaptığı ikinci Üniversite tablosu *Tıp* (Görsel 7) da tepki gördü. “Bu kez kampanyayı yürütenler, konuyu parlamentoya taşıyan Yeni Sağ’ın Hristiyan antisemitleriydi” (Schorske, 1982, s.43). *Tıp*, bir insanın doğumdan ve ölümden kurtulma mücadelesinin tanıklığıdır – yaşamın içindeki acıya, ölümün kaçınılmazlığına ve her doğumun nihayetinde bir ölüm cezası olduğu fikrini kabullenme konusundaki isteksizliğe dair bir kayıt niteliğindedir. “*Tıp Fakültesi’ndeki akademik çevrenin Klimt’in imgesine verdiği tepki histerik olmaktan başka bir şey değildi; zira bu profesörler, pozitivist bir hakikatin peşindeydi ve Klimt, bu imgede bilimin insan ıstırabı için her derde deva olmadığını gözler önüne serdi*” (Marlowe-Storkovich, 2003, s.231). Bu resmin orijinal versiyonuna hâkim olamasak da temsil edilebilen ve edilemeyen aynı anda sunulduğunu tespit edebiliriz. Acı dolu bir yaşamın tragedya özü kabullenışı tüm resmi ele geçirmiştir. Tiptan beklentimiz sağlıklı bir yaşamın getireceği mutluluk olsa bile yaşam tüm acı ve mutsuzluğu da kapsayan bir bütündür.



Görsel 8. Gustav Klimt, Hukuk, tuval üzerine yağlıboya, 1900–1907, eser günümüze ulaşmamıştır.

Üçüncü Üniversite tablosu *Hukuk*'ta (Görsel 8), Klimt kendisine yöneltilen eleştirilere karşı tüm öfkesini ortaya koydu. Liberal ideolojinin değerlerine göre en kutsal olan şey, hukukun üstünlüğüydü. Klimt'in *Hukuk* için 1898'de yaptığı ön çalışmalarda, "yasanın kesin üstünlüğünü, adaleti simgeleyen idealize edilmiş bir figürün suçun canavarını kılıcıyla öldürmeye hazırlandığı bir sahneyle ifade etmişti" (Schorske, 1982, s.44). Ancak *Felsefe* ve *Tıp* tablolarına yönelik saldırıların etkisiyle 1901'de nihai versiyonunu yeniden tasarladığında, Klimt'in odağı adaletten adaletin kurbanına kaydı. Suçlu-kurban, boş bir denizaltı evrenine, kanunların insanlıktan uzaklaşmış Erinyelerinin insan avını gerçekleştirdiği bir boşluğa mahkûm edilmiştir. Yükseklerde ise yargıçlar otururlar. *Adalet*, *Hakikat* ve *Hukuk* figürleri yalnızca dekoratif bir unsur olarak yer almaktadır ve temsil ettikleri acılarla hiçbir bağlantıları yoktur. Son olarak, bu kasvetli sahnede cezalandırma cinsellikle ilişkilendirilmiştir: erkek kurban, bir rahim biçimindeki ahtapot tarafından yutulmakta ve sarmal kadın saçlarıyla dolu bir su dünyasında yok olmaktadır. Böylece Klimt, "*Hukuk* nosyonunda yalnızca kamu otoritesine duyduğu öfkeyi değil, aynı zamanda onun karşısında kurban rolündeki kendi çaresizliğini de ifade etmiştir" (Schorske, 1982, s.44).

Bu resimlerin yarattığı büyük sansasyondan sonra Klimt aldığı ücreti geri ödeyerek resimlerini almıştır. Klimt'in ününün doruğunda yaşadığı bu büyük eleştirilerin kendisine olumsuz etkileri olduğunu düşünmek zor değildir. Yine de bu tatsız mesele Klimt'i düaliteyi benimsediği biçimsel dünyasından uzaklaştırmamıştır. Mitolojiden aldığı konular dışında da özellikle kadın portrelerinde ve aldığı diğer kurumsal olmayan siparişlerinde Nietzscheci diye yorumlamaya bizi götürebilecek üslubunu sürdürmüştür.

SONUÇ

19. yüzyılın sonlarında, anlamın doğrudan temsile dayalı olmayan formlar aracılığıyla ifade edilebileceği ve hatta en iyi şekilde bu yolla aktarılabilmesi düşüncesi Alman sanat çevrelerinde yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Görünen ile hissedilen arasındaki boşluğu nasıl dolduracağı sorunu, Klimt'in resimlerinde sanatsal bir çözüm olarak ortaya konmuştur. Bu estetik yaklaşımın Klimt'te nasıl şekillendiğini anlamak için, dönemin önde gelen filozofları Nietzsche ve Schopenhauer'ın fikirleri temel bir referans noktası oluşturmaktadır. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* (1872) adlı eserinde ortaya koyduğu Apolloncu düzen ve rasyonalite ile Dionysoscü taşkınlık ve coşkunun sanatta ideal uyumu sağladığı düşüncesi, Klimt'in sanatsal anlayışıyla örtüşmektedir. Nietzsche'ye göre Yunan tragedyasında, metafiziği kucaklayan ve 'ilksel birliğin' coşkusunu yansıtan unsur Dionysos'tur. Ancak Dionysos'un sanatta anlam kazanması, Apollon'un biçimsel düzeni aracılığıyla mümkün olmuştur.

Klimt'in bu felsefi meseleyi bilinçli bir şekilde ele aldığına dair doğrudan bir kanıt bulunmasa da, kariyerinin erken döneminde kamu binaları ve özellikle tiyatro yapıları için gerçekleştirdiği resimlerde antik Yunan mitolojisini konu edinmesi, bu düşünsel bağlamı anlamak açısından dikkate değerdir. İlk dönem eserlerinde anlatıya dayalı bir yaklaşım benimsemiş olsa da, zamanla biçimsel anlatımını Nietzsche'nin ikilik ilkesine uygun şekilde geliştirdiği gözlemlenmektedir. Erken dönem eserlerinde sıklıkla görülen figüratif ve mitolojik öğeler, sonraki süreçte yerini daha soyut ve dekoratif kompozisyonlara bırakmış; Apolloncu mimetik unsurlar ile Dionysoscü biçimsel belirsizlik ustalıklı harmanlanarak Klimt'in sanatsal mirasında önemli bir yer edinmiştir.

Bu dönüşüm sürecinde Klimt, Nietzsche'nin savunduğu Dionysoscü coşkuyu eserlerine giderek daha fazla dâhil etmeye başlamıştır. Sanatçının sonraki dönem eserlerinde, biçimsel netlik yerini bilinçli bir belirsizliğe bırakırken, gerçekçi unsurlar daha soyut ve dekoratif bir anlatım anlayışına evrilmiştir.

Sanat tarihinde büyük dönüşümler genellikle risk almayı gerektirir. Klimt de bu anlamda, dönemi için radikal kabul edilebilecek estetik tercihler yaparak akademik sanat çevrelerinden gelen eleştirileri göze almıştır. Özellikle 1900 yılında Viyana Üniversitesi için yaptığı *Felsefe, Tıp ve Hukuk* adlı üçlü eser, dönemin akademik çevreleri tarafından sert bir şekilde eleştirilmiştir. Geleneksel anlatı kalıplarını terk eden Klimt, soyut ve alegorik bir anlatım geliştirerek özellikle *Tıp* eserinde insan bedenini çarpıcı ve doğrudan bir şekilde betimlemiş, böylece sanatın yalnızca güzellik üretmekle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda derin düşünsel ve varoluşsal sorular ortaya koyabileceğini göstermiştir.

Bu noktada, Klimt'in sanatsal tercihlerinde Nietzsche'nin sanata yüklediği işlevin izlerini görmek mümkündür. Nietzsche'ye göre sanat, yalnızca bir taklit veya estetik haz aracı değildir; aksine, insanın varoluşsal gerçekliğiyle yüzleşmesini sağlayan, onu dönüştüren bir güçtür. Bu bağlamda, Klimt'in akademik sanat anlayışına karşı geliştirdiği alternatif estetik dili, Nietzscheci düşünceyle örtüşen bir tavır sergilemektedir.

Klimt'in sanatsal evrimi, yalnızca bireysel bir değişim süreci değil, aynı zamanda döneminin sanatsal ve entelektüel atmosferini yansıtan önemli bir göstergedir. Sanatçının biçimsel yenilikleri, Nietzsche'nin sanata dair düşüncelerini görsel olarak somutlaştıran bir estetik anlayış ortaya koymuştur.

Klimt'in sanatsal dönüşümünü anlamak için dönemin felsefi arka planını göz önünde bulundurmak gereklidir. Apolloncu düzen ve Dionysoscü coşkunun sentezlenmesi, Klimt'in sanatsal anlayışının temel taşlarından biri olmuş, bu sentez sanatçının eserlerinde farklı biçimlerde kendini göstermiştir. Günümüzde Klimt'in eserleri, yalnızca estetik birer nesne olarak değil, aynı zamanda sanatın insan varoluşuna dair derin sorular sormasını sağlayan güçlü ifadeler olarak değerlendirilmektedir.

SUMMARY

Fin-de-siècle Vienna is often described as the capital of modernism. The city hosted the Vienna Secession, arguably one of the most influential avant-garde art movements, and owes much of its contemporary fame to Gustav Klimt. As dazzling and conspicuous as his paintings are, Klimt himself was introverted and reserved. Despite his profound influence on his era and the present day, direct insights from Klimt about his art are lacking. Moreover, our understanding of the socio-political conditions of his time is often obscured by contemporary political perspectives.

Positioned at the crossroads of Eastern and Western Europe, Vienna played a pivotal role in the political turmoil of late 19th-century Europe and its repercussions in the 20th century. Tracing the cultural, artistic, and political milieu of this era and its reflections in Klimt's works is a challenging task for contemporary scholars. The literature on Vienna is vast and complex. The city's history is marked by shifting borders, nationalist sentiments spurred by the French Revolution, the modern lifestyle ushered in by the Industrial Revolution, and a pervasive sense of individualism woven through the social fabric.

One of the main challenges in analyzing the artistic sensibilities of the period is the presence of so many significant dynamics at once. Additionally, Vienna's cultural atmosphere was heavily influenced by two towering intellectual figures whose impact extended beyond the German-speaking world: Schopenhauer and Nietzsche. Any attempt to understand the period's essence would be incomplete without acknowledging their influence. Another major cultural figure, Richard Wagner, also directly impacted the arts.

Given all these factors, Klimt's positioning remains open to debate. His profound influence on his era and striking legacy on global art compel us to engage with and contemplate his work. Born into a family of six children, Klimt opted to attend the School of Applied Arts instead of the Academy, partly due to financial considerations. How did he transform from an initial career as a decorator into a globally recognized phenomenon? While there may be many answers, this study focuses on the dynamics that shaped Klimt's distinctive formal style, which captivated audiences worldwide. Notably, he departed from his highly skilled mimetic representation. We argue that one of the most crucial of these dynamics is Nietzsche's thesis on tragedy.

From a Nietzschean perspective, the only guiding light for contemporary German culture was Ancient Greek culture, whose inherent dynamics were encapsulated in its tragedies. The dualities of reason and soul, mind and body, and thought and emotion—which permeated the cults of Apollo and Dionysus—found harmony in the struggle between these elements, which was manifested in tragedy. As the most perfect art form, tragedy inspired the German nation to revive itself by embracing the magnificent culture of ancient Greece.

Although it is difficult to determine the extent to which Klimt was influenced by Nietzsche's artistic connections and the political implications of these art forms, there is sufficient reason to believe that Nietzsche's Dionysian attributes, often associated with music, are also evident in Klimt's paintings. Klimt's works reveal an engagement with ancient Greece, both thematically and conceptually. The period's fascination with antiquity inevitably drew the artist to these themes. However, despite this inevitability, Klimt transcended the classical, increasingly anonymous artistic conventions of his time. He elevated his art to a new level through a novel formal approach. This transformation is evident in his subject matter, compositions, color palette, and choice of materials, as well as in his departure from naturalism toward stylization.

Even when considering the influence of Impressionism and Symbolism, as well as the popularity of Japanese art in Europe, these factors alone are insufficient to explain Klimt's unique transformation.

One plausible key influence shaping Klimt's formal world was the Dionysian worldview. The impact of the dualistic nature of human existence on his artistic forms, especially the challenges of representation, and his continued formal experimentation, even in portraits unrelated to antiquity, serve as evidence that Klimt internalized this Nietzschean concept and used it as an artistic tool.

Makale Bilgileri		Article Information	
Etik Kurul Kararı:	Çalışma etik kurul kararı gerektirmemektedir.	Ethics Committee Approval:	The study does not require an ethics committee decision.
Katılımcı Rızası:	Çalışma katılımcı rızası gerektirmemektedir.	Informed Consent:	The study does not require participant consent.
Mali Destek:	Çalışma için herhangi bir kurum ve projeden mali destek alınmamıştır.	Financial Support:	The study received no financial support from any institution or project.
Çıkar Çatışması:	Çalışmada kişiler ve kurumlar arası çıkar çatışması bulunmamaktadır.	Conflict of Interest:	Authors declare that no conflict of interest.
Telif Hakları:	Çalışmada kullanılan görsellerin kaynak bilgisi kaynakçada belirtilmiştir.	Copyrights:	The source information of the images used in the study is given in the bibliography.

KAYNAKÇA

- Allen, R. (2014). *Richard Wagner's Beethoven (1870): A New Translation (Annotated edition)*. Suffolk: Boydell Press.
- Beller, S. (2011). Fin de Fin-de-Siècle Vienna?: A Letter of Remembrance. İçinde *Global Austria: Austria's Place in Europe and the World* (ss. 46-80). The University of New Orleans Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1n2txkw>
- Beller, S. (2016). Vienna 1900: A world of yesterday, today—and tomorrow? İçinde G. Bischof & F. Karlhofer (Ed.), *Austrian Studies Today* (C. 25, ss. 259-267). University of New Orleans Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1n2txjc.24>
- Colomina, B. (2010). Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt. *Thresholds*, 37, 70-81.
- Eipeldauer, H., Gamper, V., Katz, A., Kutzenberger, S., Ristic, I., & Wipplinger, H.-P. (2019). *Vienna 1900. Birth of Modernism* (B. Halbmayr, Ed.). Bad Vöslau: Hans-Peter Wipplinger.
- Erhat, A. (2019). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fliedl, G. (1997). *Gustav Klimt, 1862-1918: The World in Female Form*. Köln: Taschen.
- Florman, L. (1990). Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece. *The Art Bulletin*, 72(2), 310-326. <https://doi.org/10.2307/3045736>
- Heller, R. (1977). Recent Scholarship on Vienna's "Golden Age," Gustav Klimt and Egon Schiele. *The Art Bulletin*, 59(1), 111-118. <https://doi.org/10.2307/3049602>
- Homerios. (2022). *İlyada ve Odysseia* (B. Çınar, Çev.). Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Jenkins, I. D., & Middleton, A. P. (1988). Paint on the Parthenon Sculptures. *The Annual of the British School at Athens*, 83, 183-207.
- Karnes, K. C. (2009). Wagner, Klimt, and the Metaphysics of Creativity in fin-de-siècle Vienna. *Journal of the American Musicological Society*, 62(3), 647-697. <https://doi.org/10.1525/jams.2009.62.3.647>
- Marlowe-Storkovich, T. (2003). "Medicine" by Gustav Klimt. *Artibus et Historiae*, 24(47), 231. <https://doi.org/10.2307/1483769>
- Meinel, F. (2019). Tragedie and the Program of Klimt's Secession Period. *The Art Bulletin*, 101(1), 70-89.
- Nietzsche, F. (2019a). *Ecce Homo – Kişi Nasıl Kendisi Olur*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2019b). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2005). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (L. Özşar, Çev.). Bursa: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Schorske, C. E. (1982). Mahler and Klimt: Social Experience and Artistic Evolution. *Daedalus*, 111, 29-50.
- Vergo, P. (1973). Gustav Klimt's Beethoven Frieze. *The Burlington Magazine*, 115(839), 109-113.
- Winckelmann, J. J. (2006). *History of the art of antiquity* (H. F. Mallgrave, Çev.). Getty Publications. (Orijinal eser 1764 yılında yayımlanmıştır)

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1.** Klimt, G. (1895). Müzik [Tuval üzerine yağlı boya ve altın bronz, 27,5 × 35,5 cm, Bavyera Devlet Resim Koleksiyonları – Neue Pinakothek, Münih]. Sammlung Pinakothek. <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/PdxzY1k4w5> (Erişim tarihi: 15 Nisan 2025)

- Görsel 2.** Abaúnza, D. (2012, 10 Ocak). *Gustav Klimt- Müzik II* [Fotoğraf]. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/auchhh/6676783267> (Erişim tarihi: 15 Nisan 2025)
- Görsel 3.** Klimt, G. (1898). *Pallas Athena* [Sanat eseri, Viyana Müzesi, Env. No. 100686]. Viyana Müzesi. <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/102991/> (Erişim tarihi: 15 Nisan 2025)
- Görsel 4.** Greek Art (2010, 22 Mayıs). *Perseus ve Gorgon, Selinus C Tapınağı Metopu* [Fotoğraf]. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/50241472@N02/4628917921> (Erişim tarihi: 15 Nisan 2025)
- Görsel 5.** Klimt, G. (1899). *Nuda Veritas* [Sanat eseri, tuval üzerine yağlı boya]. gustav-klimt.com. <https://www.gustav-klimt.com/Nuda-Veritas.jsp> (Erişim tarihi: 15 Nisan 2025)
- Görsel 6.** Klimt, G. (1907). *Felsefe* [Tuval üzerine yağlı boya, 430 × 300 cm, eser günümüze ulaşmamıştır]. Art-Klimt. http://art-klimt.com/1900_49.html (Erişim tarihi: 15 Nisan 2025)
- Görsel 7.** Klimt, G. (1903–1904). *Tip* [Sanat eseri, tuval üzerine yağlıboya]. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/die-medizin-gustav-klimt/4AHy2qr76WNN4Q> (Erişim tarihi: 22 Temmuz 2025)
- Görsel 8.** Klimt, G. (1900–1907). *Hukuk* [Tuval üzerine yağlı boya, eser günümüze ulaşmamıştır]. [Gustav-Klimt.com](http://gustav-klimt.com). <https://www.gustav-klimt.com/Jurisprudence.jsp> (Erişim tarihi: 15 Nisan 2025)