

Biçimin Yaşamı: Henri Focillon'un Sanat Kuramında Morfoloji, Zaman ve Maddesellik

The Life of Form: Morphology, Time, and Materiality in Henri Focillon's Theory of Art

Ali Şahan Kuru^{1*} 

¹Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim
Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü, İstanbul, Türkiye.
ror.org/02kswqa67

*Sorumlu yazar/Corresponding author:
alisahankuru@gmail.com

Öz: Bu makale, Henri Focillon'un biçimci sanat kuramını incelemektedir. Focillon'un kuramı, biçimin yerleşik konumlanışını sorgulayarak onu kendi iç yasaları ve dinamik süreçleriyle işleyen bir olgu olarak değerlendirir. Çalışmanın temel amacı, Focillon'un biçim kavramına getirdiği yaklaşımı ortaya koymak ve sanat tarihi yazını üzerindeki kuramsal yansımalarını tartışmaktır. Bu amaçla, Focillon'un entelektüel ve siyasal gelişim çizgisi takip edilerek bu arka planın, biçimci kuramının oluşumunda ne ölçüde etkili olduğu ortaya konmaktadır. Analitik bir yöntemle Focillon'un birincil metinlerini inceleyen çalışma, bu incelemeyi ikincil kaynaklardaki eleştirel yorumlarla desteklemektedir. Biçim, üslup, metamorfoz, zamansallık gibi temel kavramsal kategorilere dayanan sistematik bir analiz yoluyla, Focillon'un düşüncesi sanat tarihi içindeki daha geniş kuramsal çerçevede konumlandırılmaktadır. Bulgular, Focillon'un biçimi devingen ve kendini üreten bir olgu olarak ele alışının, sanata ilişkin statik ve indirgemeci modellere güçlü bir karşı önerme sunduğunu göstermektedir. Bu yaklaşımla sanat tarihi, doğrusal bir anlatıdan ziyade, biçimlerin sürekli dönüşümüyle şekillenen morfolojik bir süreklilik olarak yeniden tasavvur edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Henri focillon, Orta çağ sanatı, Biçim, Morfoloji, Biçem

Abstract: This article examines the formalist art theory of Henri Focillon. Focillon's theoretical framework challenges the conventional positioning of form by redefining it as a phenomenon governed by its own internal laws and dynamic processes. The primary objective of this study is to elucidate Focillon's distinctive approach to the concept of form and to discuss its theoretical implications for the historiography of art. To this end, the study traces Focillon's intellectual and political development, demonstrating the extent to which this background influenced the formation of his formalist theory. Employing an analytical method, the research conducts a close reading of Focillon's primary texts, supported by critical interpretations from secondary sources. Through a systematic analysis grounded in key conceptual categories such as form, style, metamorphosis, and temporality. Focillon's thought is situated within the broader theoretical framework of art history. The findings indicate that Focillon's conception of form as a dynamic and self-generating phenomenon offers a powerful counter-proposal to static and reductive models of art. Consequently, this approach reconceives art history not as a linear narrative, but as a morphological continuum shaped by the perpetual transformation of forms.

Keywords: Henri focillon, Medieval art, Formalism, Morphology, Style

Geliş/Received: 10.05.2025
Revizyon/Revision: 23.10.2025
Kabul/Accepted: 05.01.2025
Yayımlanma/Online: 26.06.2026

I. GİRİŞ

Henri Focillon (1881–1943), 20. yüzyılın ilk yarısında sanat tarihine, biçimsel ve morfolojik analizlere dayalı yaklaşımıyla özgün katkılarda bulunmuş Fransız bir sanat tarihçisidir. Özellikle Orta Çağ sanatı üzerine yoğunlaşan Focillon, ikonografik ve sembolik yorumlarla sınırlı geleneksel yaklaşımlara karşı, biçimi özerk ve dinamik bir varlık olarak ele alan alternatif bir kuramsal çerçeve geliştirmiştir. Bu çalışma, Focillon'un biçim anlayışını tarihsel ve entelektüel bağlamı içinde değerlendirerek sanat tarihi yazımına sunduğu kuramsal katkıları irdelemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın temel varsayımı, sanat tarihi disiplininin bilgi ve yöntem açısından sınırlı olduğu bir dönemde, Focillon'un biçimi içsel yasalara tabi ve sürekli dönüşüm içinde bir oluş olarak tanımlayan vitalist ve morfolojik yaklaşımıyla kalıcı ve güncel etkiler yarattığıdır. Bu bağlamda, *Biçimlerin Yaşamı (La Vie des Formes)* adlı eseri merkez alınarak, sanatla ilişkili form, zaman ve dönüşüm kavramlarına getirdiği özgün yorumlar analiz edilecektir. Ayrıca, entelektüel gelişim

çizgisi ile kuramsal yönelimi arasındaki ilişki incelenerek düşünsel arka planın kuram üzerindeki etkileri tartışılacaktır.

Focillon'un yaklaşımının önemi, yalnızca sanat tarihi disiplinine getirdiği metodolojik yeniliklerde değil, aynı zamanda biçimin ontolojik statüsüne dair felsefi temelli özgün bir bakış sunmasında yatmaktadır. Bu bağlamda, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl ve Erwin Panofsky gibi çağdaşlarının yöntemlerine alternatif bir kuramsal zemin önerirken, Johann Joachim Winckelmann gibi erken dönem kuramcılarla kurduğu düşünsel diyalog sayesinde biçimin evrimsel analizini daha derin bir felsefi çerçeveye taşımıştır. Böylece, sanat nesnesinin estetik ve dinamik varoluşunu anlamaya yönelik çok katmanlı bir düşünsel yapı geliştirebilmiştir.

Bu doğrultuda çalışmada, biçimci analiz, morfolojik inceleme ve yapısal çözümleme gibi yöntemlerden yararlanılacaktır. Focillon'un temel eserlerinin yanı sıra, entelektüel kaynakları ve etkilendiği düşünsel akımlar da çözümleme kapsamına dâhil edilecektir. Çalışmanın argümanları temel ikincil literatürle diyalog içinde geliştirilecektir. Annamaria Ducci, Focillon'un entelektüel ve politik bağlamını, Walter Cahn, Romanesk sanata dair metodolojik tartışmaları, Eric Fernie, kuramın temel kavramlarını, Christopher Wood ise Focillon'un sanat tarihi yazımındaki özgün konumunu anlamada temel referanslar arasında yer almaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde, Focillon'un entelektüel kökenleri ve erken dönem metodolojik yönelimleri ele alınacaktır. Bunu takiben, kuramının en yoğun uygulandığı alanlardan biri olan Orta Çağ sanatı, özellikle Romanesk heykel örnekleri üzerinden incelenecek ve bu sanat formunu nasıl *yeniden düşündüğü* somut vakalarla tartışılacaktır. Devam eden bölümde, *Biçimlerin Yaşamı* başlıklı eser merkez alınarak biçimin ontolojik statüsü sistematik bir şekilde analiz edilecektir. Son bölümde ise, Focillon'un kuramsal mirası, Meyer Schapiro ile yaşadığı metodolojik tartışma ve Christopher Wood'un *sanat tarihi yazımındaki ikili model* analizi bağlamında değerlendirilecektir.

Bu çalışmanın temel katkılarından biri, Focillon'un Türkçe alanyazında büyük ölçüde eksik kalan kuramını kapsamlı biçimde ele alarak, sanat tarihi kuramları içindeki konumunu daha belirgin hâle getirmeye yönelik bir çaba sunmasıdır. Bununla birlikte, çalışmanın yalnızca biçim kuramına odaklanması, Focillon'un çok yönlü düşünsel mirasının tamamını kapsayamaması açısından potansiyel bir sınırlılık oluşturmaktadır.

II. HENRİ FOCİLLON'UN KURAMSAL TEMELLERİ VE ERKEN DÖNEM ARAYIŞLARI

Orta Çağ sanatı alanındaki çalışmaları ile tanınan sanat tarihçi Henri Joseph Antoine Focillon, 7 Eylül 1881'de Dijon'da doğdu. Erken çocukluğu Paris'te gravürücü ve sanat eleştirmeni olan babası V. Louis Focillon'un (1849-1918) dâhil olduğu sanat ve siyaset çevresi içinde geçti. Edouard Vuillard, Auguste Rodin gibi sanatçılar, Gustave Geffroy gibi eleştirmenler ve nüfuzlu siyasetçilerin bir araya geldiği bu sosyal çevre düşüncelerinin oluşumunda belirleyici bir öneme sahipti. Sanata ve biçimlerin maddi doğasına duyduğu derin merak, babasının atölyesinde şekillendi. Bu deneyim, onun sanat tarihini yalnızca üsluplar ya da dönemler üzerinden değil, biçimlerin, malzemelerin ve araçların etkileşimi üzerinden okuyan özgün bir bakış açısı geliştirmesine zemin hazırladı. Hayranlıkla hatırladığı bu atölyedeki araçlar "cansız aygıtlar değil, yaşamla donatılmış formlar" ve "büyüleyici bir incelik taşıyan güçlerdi" (akt. Murray, 2003, s. 94). Chris Murray'ın (2003) vurguladığı üzere Focillon "yaratıcı süreçte kullanılan teknik ve malzemenin rolüne dikkat çeken ilk sanat tarihçilerinden biridir (...) Ona göre biçimler, kullanılan malzemeye, araca ve sanatçının eline bağlı olarak değişir" (s. 94).¹

Focillon'un gençlik yılları, Fransa'da Dreyfus Davası ile sosyal ve siyasal safların bir kez daha çizildiği gerilimli bir dönemde geçti. 1894 yılında Yüzbaşı Alfred Dreyfus'un casuslukla itham edilmesiyle başlayan bu dava süreci, kısa sürede devletin adalet mekanizmalarındaki zaafı ve cumhuriyetin temel değerlerine yönelik bir sorgulamaya dönüşerek derin fikir ayrılıklarına neden olmuştu. Émile Zola'nın 1898'de dava için kaleme aldığı "*Suçluyorum!*" (*J'accuse...*) başlıklı mektubu bu süreçte aydınlar için bir referans noktası teşkil etti. Bu mektup daha sonra kamusal alanda sorumluluk üstlenilmesini zımni bir norm haline getirecek bir manifestoya dönüştü. Focillon, dönemin politik atmosferi içinde, Geffroy'un rehberliği aracılığıyla Dreyfusçu bir siyasetçi olan Georges Clemenceau'nun çevresine dâhil oldu ve dayanışmacı, eşitlik ilkelerine bağlı bir duruş benimsedi (Ducci, 2021, ss. 15-35).

1901'de filoloji eğitimi için kabul edildiği École Normale Supérieure, siyasal kimliğinin derinleşmesinde etkili oldu. Burada karşılaştığı Charles Péguy, Léon Blum ve Lucien Herr gibi isimler, özellikle de Émile Durkheim'in yakın çevresinden olan filozof Octave Hamelin'in derslerindeki bireysel özgürlük ve dayanışma kavramlarıyla örülü düşünsel yapı, onu liberal sosyalizm anlayışına yakınlaştırdı. Focillon'un düşünsel yönelimi, 19. yüzyıl Fransı'nda gelişen ve sanatı siyasetle ilişkilendiren dönüştürücü mirastan besleniyordu. Bu gelenek içinde sanatçı, toplumsal tanıklık ve siyasal müdahale kapasitesine sahip bir aktör olarak görülüyordu. Gustave Courbet ve Honoré Daumier gibi öncüllerin bıraktığı sanatsal mirasa ek olarak, P. Joseph Proudhon'un *sanatın toplumsal varış noktası* anlayışı ve Roger Marx'ın *toplumsal sanat* düşüncesi

¹ 1934 yılında yayımlanan *Ele Övgü (Éloge de la Main)*, Focillon'un "Akıl eli, el zihni yapar" (Fr. *L'esprit fait la main, la main fait l'esprit*) (s.101) aforizmasında özetlediği temel bir tezi savunur: Çocukluk deneyiminin de etkisinde kalan bu felsefi ve poetik denemeye göre el, yalnızca fizyolojik bir uzuv değil, insanın düşünsel, sanatsal ve kültürel gelişiminde temel bir aktördür. İnsanlığın yaratıcılığı, algısı ve eylemiyle *el* arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi ortaya koyan metin, daha sonra Biçimlerin Yaşamı içinde yayımlanmış ve sanat tarihi literatüründe özgün bir yer tutmuştur.

gibi teorik temeller de Focillon'un sanatı siyasal dönüşümle ilişkilendiren bakış açısını besleyen kaynaklardı.²

Bu doğrultuda eşitliğin ve eğitimin yaygınlaştırılmasının, siyasal gelişimin temel taşı olduğunu savunan Focillon, Mouffetard Birliği'nde verdiği derslerde, sanatı toplumsal yapının dönüştürücü bir ögesi olarak yorumladı. 1905 yılında başkan seçildiği SFIO (Fransız İşçi Enternasyonalı) Chaumont şubesinde, bilginin herkesin hakkı olduğu fikrini savunarak Chaumont Halk Üniversitesi'nin öncülüğünü üstlendi ve halka yönelik çok sayıda konferans düzenledi (Ducci, 2021, ss. 15-35). 26 Mart 1906'da basında yayımladığı bir çağrıda, kurumun misyonunu şöyle ifade ediyordu: "Bu kurumda kendini adanmış hocalar, halktan insana, şimdiye kadar keyfi olarak bir sınıfa ayrılmış olan bilgilerin açık, hızlı ve kesin bir şekilde yayılmasını, bilimin ve sanatın gerekli lüksünü sağlayacaktır" (akt. Raymond, 2010). Gustave Geffroy, Eugène Carrière ve Élie Faure gibi isimlerin öncülüğünde işçi mahallelerinde düzenlenen Herkes İçin Sanat ya da Akşam Müzesi gibi etkinlikler, Focillon'un sanatın toplumsal rolüne dair görüşlerini pekiştirdi ve *yaşayan müze* fikrini net bir şekilde geliştirmesine olanak sağladı (Ducci, 2021, ss. 15-35).

1906 yılında *agrégé ès lettres*³ unvanıyla mezun olan Focillon'un École Normale Supérieure'da aldığı filoloji eğitimi, sanat tarihi yaklaşımının biçimlenmesinde de etkili oldu. Zira bu eğitimin dillerin yapısı, evrimi ve yaşamına dair sunduğu metodoloji, sanat eserlerini analiz etme biçiminin de temellerini attı.⁴ Mezuniyetinin ardından Roma'ya yaptığı seyahat, sanata, tarihe ve zamana dair fikirlerinin olgunlaşmasında önemli bir dönemeç oldu. Bir yıl sonra Fransa'ya döndü ve Orta Çağ'da inşa edilmiş katedralleriyle bilinen Bourges ve Chartres'deki liselerde öğretmenlik yapmaya başladı. Focillon yaklaşık beş yıl süren öğretmenliğinin ardından 1913'te Lyon Üniversitesi'ne modern sanat tarihi profesörü ve Güzel Sanatlar Müzesi'nin direktörü olarak atandı. 1914'te patlak veren I. Dünya Savaşı sırasında ileri derece miyopluluğu nedeniyle cepheye gönderilmemiş, ancak mağdurlara yardım etmek ve Lyon anıtlarını korumakla görevlendirilmişti. Aynı yıl Fransız empresyonistleri büyüleyen Japon baskı ustası Hokusai'ye adanmış bir monografi yayımladı (Ducci, 2021, ss. 15-35). Ducci'nin (2021) yazdığına göre bu çalışma sanatsal biyografinin çok ötesine geçerek, mekân ve hareketin Batı ve Doğu'daki farklı temsil biçimleri sorununu ortaya koyuyor ve el becerisinin Japon resmindeki teknik gücünü vurguluyordu (ss.15-35). 1918'de 18. yüzyıl İtalyan gravür sanatçısı Giovanni Battista Piranesi'nin mimarlık temsilleri, perspektif oyunları ve görsel algı anlayışı üzerine analizler içeren doktora tezini yayımladı.⁵ 1921'de yayımlanan Budist Sanatı başlıklı çalışmada ise estetik yapıların ritmik düzenlenişine odaklanmıştı (Laurent-Vibert, 1921, ss. 2-4).⁶ Focillon, bu kitapta sanatın kültürel bağlamından bağımsız ele alınamayacağını kabul etmekle birlikte, görsel formların kendi iç dinamikleriyle hareket ettiğini savunuyordu. Lyon Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki yöneticiliği sırasında koleksiyonların kataloglanması görevini üstlenmiş, özellikle Romanesk ve Gotik sanat eserlerinin belgelenmesi ve sergilenmesi konusunda hem bilimsel hem küratöryel düzeyde katkılarda bulunmuştu.

III. ORTA ÇAĞ SANATINI YENİDEN DÜŞÜNMEK

1924'te Sorbonne'da ikonografi uzmanı Émile Mâle'in yerine Orta Çağ arkeolojisi kürsüsüne atanan Focillon bu dönemden itibaren Orta Çağ sanatında formun özerkliği ve kurucu rolü üzerinden kuramsallaştıracağı yöntemi üzerine odaklandı. Walter Cahn'a (1995) göre Focillon, sanat tarihinin ana akım ilgisinin dışında kalan üsluplara belirgin bir duyarlılık geliştirmiş ve söz konusu üslupları yeniden değerlendirerek tarihsel itibarlarını iade etme yönünde bilinçli bir çaba sergilemiştir (s. 259). Nitekim bu eğilimin somut bir yansıması olarak Romanesk sanatın yaratıcı merkezini geleneksel olarak vurgulanan on ikinci yüzyıl yerine, akademik ilginin görece az olduğu on birinci yüzyıla konumlandırmıştır (Cahn, 1995, s. 259). Benzer biçimde, Geç Orta Çağ dönemine yönelik *çöküş* söylemini de sorgulayarak bu dönemi sanatsal açıdan yeniden değerlendirmeye çalışmıştır (Białostocki, 1966, ss. 76–105). Bu çabanın arkasında, sanatsal gelişimi doğrusal bir ilerleme şemasıyla değil, kendi iç devinimleriyle şekillenen organik bir bütünlük olarak kavrama anlayışı yer alır. Focillon için "Orta Çağ sanatının her bir evresi, tarihsel bütünlük içindeki genel tabloda vazgeçilmez ve anlamlı bir yere sahiptir" (akt. Cahn, 1995, s. 264).⁷

² Toplumsal sanat konusunda detaylı bir okuma için bkz. Méneux, C. (2006). Social art at the turn of the century. *Sciences Po | Arts et Sociétés*. <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2518>

³ Fransız yükseköğretim sisteminde, seçici ve prestijli bir sınav olan *agrégation*u başarıyla geçen kişilere verilen unvandır. Bu diplomaya sahip kişiler alanında uzman sayılarak lise ve üniversite düzeyinde öğretmenlik yapma yetkisine sahip olurlar.

⁴ Focillon, filoloji için şu tanımları yapar: "ce n'est pas la science des structures mortes, mais l'étude de la vie dans les formes du langage / "ölü yapıların bilimi değil, dil formlarındaki yaşamın incelenmesidir" (Focillon, 1943, ss. 7-9). Ducci bu bağlamda şunu vurgular: "La question de l'assimilation des arts figuratifs au langage est ici en jeu / figüratif sanatların dille ilişkilendirilmesi sorusu tam da burada devreye girmektedir" (Ducci, 2021, ss. 227-275).

⁵ Detaylı bir okuma için bkz. Focillon, H. (1918). *Giovanni-Battista Piranesi: 1720-1778*. Henri Laurens. <https://doi.org/10.11588/diglit.68727>

⁶ Detaylı bir okuma için bkz. Focillon, H. (1921). *L'art bouddhique*. H. Laurens. Erişim tarihi: 8 Ekim 2025, <https://archive.org/details/lartbouddhique00fociuoft>

⁷ Bu yaklaşım, Focillon'un sanat tarihine yönelik metodik tutumu ile dönemin toplumsal meselelerine duyduğu entelektüel yakınlık arasında dikkate değer bir paralellik kurar. Nitekim akademik ilginin dışında kalan üslupları yeniden değerlendirmesi ile kültürel yaşamın merkezinden uzaklaştırılmış sınıflara —özellikle işçi kesimine— gösterdiği ilgi, estetik ve toplumsal alanları benzer bir dışlanmışlık bilincinden hareketle düşünme eğilimine işaret eder.

Focillon'un, sefeli Émile Mâle'in Hristiyan ruhanîyetini arayan ikonografi temelli çalışmalarının izinden gitmeyeceği 1929 tarihli "Havariler ve Hokkabazlar: Hareket Üzerine İncelemeler" başlıklı makalesinden açıkça anlaşılır (Murray, 2003, s. 95). Bu makalede Focillon, Lyon müzesinde korunan ve üzerinde bir hokkabaz figürünün bulunduğu rölyef parçasına odaklanarak, figür ile mimari çerçeve arasındaki ilişkiyi araştırır (Görsel 1).⁸ Analizinde, figürün duruşunun yalnızca içsel bir hareketten kaynaklanmadığını aynı zamanda mimari çerçevenin biçimsel gerekliliklerine yanıt verdiğini vurgular (Ducci, 2021, ss. 101-114). *Çerçevenin yasası* (Fr. *la loi du cadre*) olarak kavramsallaştırdığı bu düşünce, figürün konumunu ve hareketini belirleyen temel ilkedir.⁹ Bu tespit, Romanesk sanatın plastik bütünlüğü içinde figürün mimari bağlamını anlamak açısından Focillon'un estetik düşüncesinde bir dönüm noktası haline gelecektir.



Görsel 1 (sağda). Hokkabaz figürü, y. 12. yy, taş rölyef e.y., Romanesk stil, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Fransa.

Görsel 2. Peygamber İşayah figürü, y. 1120-113, taş rölyef, 176 cm., Romanesk stil. Sainte-Marie Manastırı, Souillac, Fransa.

Nitekim bu ilk gözlemede tek bir rölyef üzerinden tartıştığı figür-zemin gerilimi, 1931 tarihli *Romanesk Heykeltıraşların Sanatı*'nda mimari bütünlük kavramına genişleyerek, figürün artık bağımsız bir ifade unsuru değil, yapının biçimsel yasaları içinde tanımlanması gerektiğini ileri süren sistematik bir kurama dönüşür. Kitabın girişinde Focillon bu düşünceyi şöyle ifade eder: "Heykel, ne kadar karmaşık ve zengin olursa olsun, asla kontrolden çıkmaz. Güçlü bir biçimde zapt edilmiştir. Yapıcı işlevlerle ve mimari düzenle uyum içindedir, taşla bütünleşir, duvarın kendisidir" (Focillon, 1931, s. VIII). Böylece mimari, heykelin hem maddi hem de estetik varlığını belirleyen asli ilke olarak konumlanır.¹⁰

Cahn'ın (1995) vurguladığı üzere, Focillon'dan önceki bazı araştırmacılar Romanesk heykeli "kaba ve yozlaşmış" (s. 265) olarak değerlendiriyordu. Focillon ise bu indirgemeci bakış açısını reddederek onu kendi içinde bütünlüklü ve özgün bir sanat olgusu olarak konumlandırır. Bu özgünlüğün kaynağını ise yapının kütle ve ağırlığıyla kurduğu derin, içsel bağda arar. Bu *içsel bağ*, Souillac'taki (Fransa) Peygamber İşaya figürü gibi eserlerde somutlaşır (Wolf, 2007, ss. 52-53) (Görsel 2).

Figür, ilahi bir esrime anında kendi ekseni etrafında dönerken, bedeni kaplayan kumaş kıvrımları ve saç bukleleri,

⁸ Focillon, söz konusu rölyefi daha önce "Relief roman" başlıklı yazısında da ele almış; figürü çevreleyen sahte Arap yazıtını, hareket ve drape ritmini incelemiş, bu eseri "série des œuvres romanes où la note orientale contribue à la poésie de l'objet d'art et souligne l'ampleur des échanges et des influences au cours du Moyen Âge / Doğu notasının sanat nesnesinin şiirselliğine katkıda bulunduğu ve Orta Çağ boyunca gerçekleşen alışverişlerin ve etkilerin genişliğini vurguladığı Romanesk eserler dizisi" içinde konumlandırmıştır (Focillon, 1928, s. 17). Ertesi yıl yayımladığı "Apôtres et jongleurs romans. Études de mouvement" başlıklı makalesinde ise bu ilk gözlemlerini genişletmiş, hokkabaz figürünü diğer Fransız Romanesk örneklerle karşılaştırarak figür ile mimari bağlam arasındaki ilişkiyi daha sistematik biçimde tartışmıştır (Focillon, 1929, ss. 13-28).

⁹ Burada *cadre* sadece fiziksel çerçeveyi değil, aynı zamanda figürün yerleştirildiği mimari bağlamın biçimsel kurallarını ve sınırlamalarını da kapsar. Dolayısıyla bu ifade çerçevenin biçimsel/örgütsel ilkesi olarak anlaşılmalıdır.

¹⁰ Ona göre Romanesk heykel, duvara sonradan eklenmiş bir süs (aplik) değildir. Aksine, figür, ait olduğu mimari çerçeveye (sütun başlığı, lento, tympanon vb.) o kadar sıkı sıkıya bağlıdır ki, sanki aynı taş bloktan doğmuş gibidir ve onunla tek bir vücut oluşturur. Orijinal ifade şu şekildedir: "...le mur avec lequel elle fait corps." (Focillon, 1931, s. 14)

adeta taş bloğun yüzeyinde kök salmış organik formlar gibi işlenmiştir. Focillon'un (1963) ifadesiyle heykel, "duvar kütesinin bir fonksiyonu olarak var olur. İmgeleri onu süsler ama bütünlüğünü bozamaz ve aynı nedenle o (heykel), konumunu, düzenini ve stilini belirleyen mimarının hizmetkârıdır" (s. 77). Böylece heykel, basit bir "ekleni" olmak yerine, yapının tektonik gerçekliğini yansıtan anıtsal (Fr. *monumentalité*) bir unsur haline gelir. Focillon'a göre Romanesk heykelin kompozisyonu ve oranları, mimari mekânın (çerçevenin) şekli tarafından belirlenir. Bu ilkenin bir sonucu olarak, figürler mevcut alana sığmak için uzatılabilir, sıkıştırılabilir veya bükülebilir. Focillon (1963) bu durumu sanatsal bir yetersizlik değil, formun en temel mantığı olarak görür ve bunu şu şekilde açıklar:

Taşın sistemine girmek için, insan öne eğilmek veya arkaya yaslanmak, uzuvlarını germek veya kasmak, bir dev veya cüce olmak zorunda kaldı. Kimliğini dengesizlik ve deformasyon pahasına korudu; insan olarak kaldı, ama plastik bir malzemeden yapılmış bir insan olarak; ironik bir fikrin kaprisine değil, tüm yapıyı kavrayan bir sistemin zorunluluklarına itaat etti (s. 106).

Romanesk heykeldeki bu zorunlu geometrik dinamizm, figürün kendisini çevreleyen dikdörtgen çerçeveye mümkün olan en fazla noktadan temas etme çabasıyla doğmuştur. Figür, dirseği, omuzu, dizi ve topuğuyla çerçeveye dokunarak bir dizi üçgen oluşturur (Focillon, 1963, s. 109). Bu en çok sayıda temas ilkesi, Moissac'taki St. Pierre Kilisesi'nin girişindeki tırmanan figürlerde (Görsel 3-4) veya Souillac'taki İsayah kabartmasında olduğu gibi, figürleri sabitken bile sürekli bir hareket halinde gösterir. Focillon (1931) bu durumu şöyle açıklar:

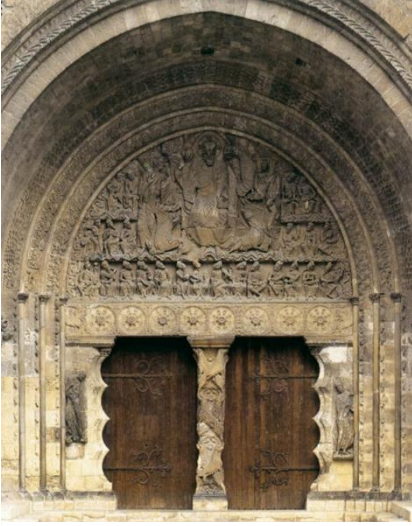
Bu insanlar hareketsizliğin içinde hareket ederler. Sabit bir denge durumunda olsalar dahi, uzuvlarının bükülmesiyle en şiddetli eylemleri taklit ederler (...) Bu yasanın en güzel kanıtlarından biri, vücutlarının ana ekseninin, onları içeren dikdörtgenin köşegenlerinden biriyle çakışmasıdır" (s. 201).¹¹

Focillon, heykelin uyum sürecinde özgün bir hareket dili yaratmasını sağlayan bu geometrik prensibi, taşın mimari mantığına uyum sağlama çabası olarak tanımlar ve onu yapı içinde gizil biçimde işleyen düzenleyici bir norm olarak teorize eder (Cahn, 1995, s. 267). Romanesk heykelin uyum ile hareket dilini oluşturması süreci, mimari süslemenin temel motifleriyle kurduğu içsel ilişkide de benzer biçimde işler. Focillon (1963) Dijon'daki Saint-Bénigne Kilisesi'nin kriptasındaki biri süslemeli, diğeri figürlü iki sütun başlığını analiz ederken şu tespitte bulunur: "Süsleme deseni ve insan figürü birbirleriyle değiştirilebilir" (s. 51) (Görsel 5). Heykeltıraş, figüratif kompozisyonlarını palmet, kıvrım dal (rinseau) gibi temel süsleme motiflerinin mantığına göre oluşturur. Dolayısıyla "figüratif heykelin diyalektiği, hareket ve çeşitliliğiyle süslemenin diyalektiğini yeniden üretir" (Focillon, 1963, s. 110).

Focillon'un bu dönemde olgunlaştırdığı yaklaşım, sanat eserinde formun içsel mantığının toplumsal algı ve tarihsel bilinçle de ilişkili olduğunu ortaya koyar. Ona göre sanat eseri, zihinsel kategorileri, algılama biçimlerini şekillendirerek toplumu kuran aktif bir unsurdur. Dolayısıyla Orta Çağ sanatındaki biçimler, toplumun değerleri ve örgütsel mantığını kendi özerk yapısı içinde açığa vuran bir sistem olarak kavranmalıdır. 1939'da yayımlanan *Bati'nın Sanatı (Art d'Occident)* adlı eserinin önsözünde bu tezi en net hâliyle ifade eder: "Bu sanat, bir toplumun doğal bir ürünü veya pasif bir ifadesi değildir. Büyük ölçüde, bugün Orta Çağ dediğimiz toplumu bizzat yaratmıştır" (Focillon, 1939, s. v). Ona göre Orta Çağ insanının bilincine ve kimliğine, onu anlatan metinlerden daha dolaysız bir şekilde, inşa ettiği anıtların taşlarında ulaşırız. Böylece sanat eserleri, tarihin yardımcı belgeleri değil tarihin ta kendisi haline gelir. Focillon, iddiasını kitabın giriş bölümünde şöyle derinleştirir:

Toplumsal bir sistem ve entelektüel bir faaliyetle tanımlanan bu dönemin insanı, eğer anıtların taşlarında hâlâ aramızda, dimdik ayakta durmasaydı, yarı yarıya gölgede kalırdı. Bu eserler, onun tarihinin tamamlayıcı belgeleri değildir; çünkü o, bütünüyle oradadır. Mimar, tasvirici (heykeltıraş ya da görüntü ustası) ve ressam, filozof ve şairle birleşmiştir; hepsi birlikte, temelleri tarihsel yaşamın katmanlarına dayanan bir tür ruh şehri inşa etmeye katkıda bulunurlar (Focillon, 1939, s. 1).

¹¹ Focillon bu geometrik prensibin kanıtını, 13. yüzyıl mimarı Villard de Honnecourt'un eskiz defterinde bulur. Villard'ın insan ve hayvan figürlerini üçgenler, beşgenler ve spiraller gibi geometrik şemalar kullanarak çizmesi, Focillon'a göre, Romanesk dönemde zaten var olan ancak zamanla unutulmuş bir "kayıp sanatın" belgesidir. Villard'ın defteri, "Romanesk heykelin yorumlanması için bir yöntem değil, bir teyit sunar" (Focillon, 1931, s. 226-227). Bu, Romanesk formların rastlantısal değil, bilinçli bir geometrik mantığa dayandığı tezini güçlendirir.



Görsel 3. Güney kapı, Saint-Pierre Kilisesi, y. 1120–1135, Romanesk stil, Moissac, Fransa.



Görsel 4. Peygamber İshak figürü, Saint-Pierre Kilisesi, Güney kapısı, merkezî sütunun (trumeau) sağ tarafı, detay, 12. yy, Romanesk stil, Moissac, Fransa.



Görsel 5. Saint-Bénigne Katedrali'nin kriptası, Erken Romanesk mimari, 11. yy., Fransa.

Focillon, iddiasını *teknik öncelik yasası* ile temellendirir. Buna göre Orta Çağ mimarisi, diğer sanatları pasif bir çerçevede barındırmakla kalmaz, onları *kendine tabi kılan ve belirleyen* aktif bir güç olarak yönetir (Focillon, 1939, s. 2). Mimari, üstlendiği bu hâkim rolle, çağın *anıtsal düşüncesinin* kurallarını belirleyen temel disiplin haline gelir (1939, s. v). Söz konusu kurucu rol, Focillon'un toplumsal yapılarla sanat eserinin iç içe geçtiğini gösterdiği *Bin Yılı (L'An Mil)* adlı eserinde daha da somutlaşır. Focillon, mimari inşa ile toplumsal inşanın nasıl aynı ontolojik düzlemde yer aldığını gösteren en çarpıcı pasajlardan birinde şöyle yazar:

Orta Çağ sadece kiliseler değil, bir toplum da inşa etmiştir. Karolenj İmparatorluğu'nun yıkıntılarının ve onun çürümesinden doğan feodalizmin (...) yerine Orta Çağ, Magna Charta ile şehirlerin imtiyaz hakkı (...) için yüzyıllar süren çabaları ile yeni bir düzen kurmak için çaba sarf etti (1969, s. 35).

Focillon'un bu pasajdaki bilinçli kelime seçimi, iddiasının anahtarını sunar. İnşa etmek fiilini hem somut yapılar (kiliseler) hem de yasal ve politik olan soyut yapılar (toplum, yeni bir düzen, birlik) için kullanarak bu iki eylemi aynı yaratıcı edim seviyesine koyar. Bu perspektifte, bir katedralin inşası ile Magna Charta'nın yazılması arasında ontolojik bir fark yoktur. Her ikisi de formun, kaostan (yıkılmış imparatorluğun enkazından) yeni bir düzen ve yeni bir gerçeklik yarattığı temel tarihsel eylemlerdir. Kiliselerin mimari formu aynı zamanda Orta Çağ toplumunun yasal, politik ve sosyal formlarını da şekillendiren kurucu bir enerjinin tezahürüdür. Bu nedenle, Focillon'un perspektifinde sanat, toplumu var eden en temel *inşa* faaliyeti olarak yeniden tanımlanır.

IV. BİÇİMİN ONTOLOJİK KONUMU

Bu ardışık ve yapısal olarak birbirine geçmiş düşünsel süreçler, 1934'te yayımlanan başyapıtı *Biçimlerin Yaşamı* için zihinsel bir hazırlık süreci teşkil etmiştir. Focillon, bu eserle birlikte kuramına özerk bir yapı kazandırmış ve mevcut çerçevesini derinleştirmiştir. Focillon'un yaklaşımı, teorik sistem ile doğrudan gözleme dayanan empirik duyarlılığı yaratıcı bir gerilim içinde birleştirir. Kuramının merkezinde, formun kendi kendine yeterliliği önermesi yatar. Focillon (1948) bu düşünceyi şöyle ifade eder:

Biçime her zaman kendi anlamı dışında bir anlam yükleme, biçim kavramını imge ya da işaret kavramıyla karıştırma eğilimindeyizdir. Oysa imge bir nesnenin temsilini, işaret ise bir nesnenin anlamını ifade eder. Buna karşılık biçim yalnızca kendisini ifade eder. Ne zaman bir işaret belirgin bir biçimsel değer kazansa, bu biçimsel değer etkisi o kadar güçlü olur ki, işaretin anlamı ya boşalır ya da olağan yönünden saparak bütünüyle başka bir yöne yönelir (s.3).

Bu formül Focillon'un form-içerik ikiliğini reddedişini özetler. Ona göre formun içkin içeriği duygusal veya sembolik değil biçimseldir. Dolayısıyla form, bir şeyi temsil etmez veya bir duyguyu kıskırtmaz; sadece "kendini belirtir" (Focillon, 1948, s. 3). Focillon'un biçim anlayışı, metnin hemen başında Balzac'tan yaptığı alıntıyla felsefi bir zemine oturur:

Balzac, siyasal risalelerinden birinde, "her şey biçimdir ve yaşamın kendisi de biçimdir" demiştir. Her

etkinlik, biçim kazandığı ve uzam ile zamanda kendi izini bıraktığı ölçüde kavranabilir ve tanımlanabilir; dahası, yaşamın kendisi özünde biçimlerin yaratıcısıdır. Yaşam biçimdir ve biçim, yaşamın kipidir (modality) (Focillon,1948, s.2).

Focillon bu tezi, formun katmanlaşmasına ve farklı anlamlar üstlenmesine dair daha yakın bir örnek olarak Kûfi yazı üzerinden detaylandırır ve Hristiyan Batı sanatının Kûfi karakterleri kullanmasına dikkat çeker (1948, s. 3). Burada Arap alfabesi, dilsel işlevinden koparak Batı sanatında bir süsleme unsuruna dönüşür ve özerk bir biçim olarak yeniden hayat bulur. Benzer şekilde Focillon, örgü (*interlace*) motifinin, yani Kelt süslemelerinin temelini oluşturan biçimin yaşamını ele alır. Ona göre bu motif, kökeni yılanların kıvrımlarını taklit eden bir büyü pratiği olmasına rağmen, zamanla bu kökenle hiçbir ilişkisi kalmayan bir formlar dizisi doğurur. İşaretin forma dönüştüğü bu süreçte örgü motifi, “eski ikonografinin etrafında dolanır ve onu yutar” (Focillon, 1948, s. 4). Focillon'un (1948), ifadesiyle bu form, artık “dünya ile hiçbir ortak noktası olmayan bir dünya resmi ve düşünce ile hiçbir ortak noktası olmayan bir düşünme sanatı yaratır” (s. 5).

Bu bağlamda da biçim anlayışı, tarihsel nedensellik zincirine dayalı düz çizgisel bir evrim modelini reddeder. Tarih, farklı hızlarda ilerleyen katmanların (gelenekler, etkiler, deneyler) karmaşık bir bileşimidir. Dolayısıyla aynı anda, hem geçmişten gelen kalıntılar (Fr. *survivals*) hem de geçmişin yeniden canlandırılması (Fr. *revivals*) bulunabilir. Focillon, tarihi de biçim gibi zamanla yaşayıp değişmesine rağmen kendi iç yasalarını koruyan bir varlık olarak görür. Nitekim *Bin Yılı (L'An Mil)* başlıklı çalışmanın girişinde şöyle yazar:

Çünkü tarihsel zamanın en kısa kesiti bile birçok katmandan, ya da isterseniz birçok “tabakalaşmadan” oluşur. Tarih, Hegelci anlamda bir “gelecek” değildir. Tarih, olayların ve olay parçalarının aynı hızda ve aynı yönde sürüklendiği bir nehre benzemez. Tam tersine, “tarih” dediğimiz şey tam da bu akıntıların çeşitliliği ve düzensizliğinden meydana gelir. Onu daha çok, çeşitli açılarla üst üste yığılmış, kimi yerlerde ani kırılmalarla bölünmüş jeolojik katmanlara benzetmek gerekir. Bu katmanlarda, dünyanın birden fazla çağını aynı anda, aynı yerde kavrayabiliriz; çünkü geçen zamanın her anı burada hem geçmiş hem şimdi hem de gelecek olarak bir aradadır (Focillon, 1969, s. 1).

Focillon'un sanat tarihi kavrayışına göre, sanatın zamanı da dairesel, ritmik ve devinimsel bir yapıda işler. Bu model, doğadaki dönüşüm süreçlerini andırır. Bu doğrultuda sanat tarihinin görevi, formların kendi içkin yaşamında tezahür eden süreklilikleri, evrimleri, iç içe geçmiş serileri ve eşzamanlı varoluşları kavramak; bunu ise sanatın bizzat kendine sorduğu problemleri takip ederek, bu problemlerin nasıl yeni biçimsel çözümlere dönüştüğünü açığa çıkarmak yoluyla gerçekleştirmektir. Ducci'nin (2021) de vurguladığı gibi, bu yaklaşımda form, sadece estetik bir kategori değil, aynı zamanda “asıl gizemin, yani yaşamın gizeminin aydınlatılabileceği gerekli bir hermenötik (yorumsamacı) kategori” (ss. 227-275) haline gelir. Dolayısıyla Focillon için biçimlerin yaşamı, sadece bir metafor değil, bir dünya görüşünün ifadesidir. Bu bağlamda da Focillon'un kuramını, formu kolektif bir iradenin veya dönemin ruhunun yansıması olarak gören yaklaşımlardan ayırır.

Focillon'un, formun özerk yaşamına dayanan kuramının karşısında konumlanan yaklaşımlardan birisi Alois Riegl'in (1858–1905) *Kunstwollen* kavramıdır.¹² Özellikle Focilloncu perspektiften yapılan okumalarda Riegl'in bu kavramı, sanat eserlerinin biçimsel tarihselliğini büyük ölçüde kolektif bir toplumsal iradeye ve bilinç yapılarına bağlayan, belirleyici bir güç olarak yorumlanır. Bu yaklaşım, sanat eserlerini tarihsel-toplumsal dinamiklerin görsel ifadeleri olarak kavramayı amaçlar (Riegl, 1985). Heinrich Wölfflin (1864-1945) ise sanat üsluplarının dönüşümünü çift yönlü bir süreç olarak ele alır. Ona göre, bir dönemin görme biçimi (*zeitgeist*) sanatsal formu şekillendirirken, sanatın kendi içsel dinamikleri de – malzeme, teknik ve kompozisyon– bu görme biçimlerinin oluşumuna ve dönüşümüne etki eder (2015). Wölfflin, bu karmaşık etkileşimi, Rönesans'tan Barok'a geçişi tanımlayan nesnel ve karşıtlık temelli kategorilerle sistemleştirmeyi hedeflemiştir (Persinger, 2007). Bu teorik eğilimlerin karşısında Jacob Burckhardt'ın (1818-1897) yaklaşımı daha ampirik ve betimleyicidir. Burckhardt, belirli bir dönemin kültürel ve sanatsal ayrıntılarına eğilerek, olgusal gözleme dayalı bir sanat tarihi yöntemi geliştirir. Burckhardt'ın (2004) amacı, bireysel dehaların yarattığı eserler üzerinden bir çağın ruhunu ve kültürel atmosferini anlamaya çalışmaktır. Focillon, Riegl ve Wölfflin'in sunduğu teorik soyutlamaların analitik keskinliğini, Burckhardt'ın ampirik duyarlılığı ile birleştirerek, sanat biçimlerinin içsel yaşamına dair özgün bir anlayış geliştirmeye çalışır. Focillon'un sentezinde biçimler hem tarihselliğe içkin hem de kendi içsel mantıkları, ritimleri ve evrimsel yasaları çerçevesinde gelişim gösteren bir fenomen olarak ele alınır.

¹² Almanca bir terim olan *Kunstwollen*, genellikle sanat istenci veya sanat iradesi olarak çevrilir. Ancak terim, bir dönemin kolektif ve büyük ölçüde bilinçdışı sanatsal dürtülerini, dünyaya bakışını ve form verme arzusunu ifade ettiği için tam çevirisi oldukça zordur. Sanat tarihi literatüründe genellikle orijinal dilinde kullanılır.

V. ÜSLUBUN YAŞAM DÖNGÜSÜ: METAMORFOZ VE DÖRT EVRE

Focillon'un biçim anlayışı teorik bir soyutlama düzeyinde kalmaz. Bu anlayış, somut sanat eserlerindeki çoklu unsurların karşılıklı ilişkilerini ve etkileşimlerini analiz etmesiyle kendini gösterir. Nitekim Focillon (1948), metamorfoz kavramını açıklarken Raffaello'nun *Atina Okulu* resmindeki matematikçiler grubunu örnek olarak inceler (Görsel 6). Focillon'a göre bu kompozisyondaki insan figürleri, yalnızca bireyleri temsil etmenin ötesinde, kolektif olarak *insan bedenlerinden oluşan çelenkler ve biçimsel bir düşüncenin birbirini izleyen geçmeleri* olarak işlev görür. Biçimlerin metamorfozu burada yaşamın etkenlerini değiştirmek yerine, onlardan *yeni bir yaşam* meydana getirir. Bu, "kesinlikle kendisinden ve kendi yenilenmesinden başka bir amacı olmayan" (s.7) bezemesel bir kompozisyondur ve figürler bir bütün olarak insanlardan oluşan bir süsleme haline gelirler. Eric Fernie (1995), Focillon'un kuramını yorumlarken, tam da bu noktaya, yani Focillon'un temsili formların bile altında yatan soyut yapıyı vurgulama biçimine dikkat çeker. Fernie'ye göre Focillon'un, *Atina Okulu* gibi temsili bir eserdeki insan figürlerini çelenkler ve geçme desenleri olarak tarif etmesi, temsili sanat ile bezemesel (soyut) sanat arasındaki çizgiyi pratikte bulanıklaştıran ve formun temelindeki soyut doğayı öne çıkaran bir yöntemdir (ss.168-178).



Görsel 6. Raffaello, *Atina Okulu* (detay), 1509, fresk, 500 x770 cm, Vatikan Müzesi.



Görsel 7. Ziyaret Grubu ve Peygamber Danyal, Chartres Katedrali, y. 1225, taş heykel, Chartres, Fransa.

Focillon (1948), formların sürekli başkalaşım halindeki devingen yaşamının ancak *üslup* ilkesi aracılığıyla bir düzene sokulduğunu ve belirli bir yapı kazandığını belirtir (s. 7). Focillon, üslup terimini iki farklı anlamda kullanır. Bunlardan ilki, bir sanat eserini tarihsel bağlamının ötesine taşıyarak ona zamanlarüstü, evrensel bir değer ve değişmez bir geçerlilik katan mutlak bir sanatsal yetkinlik idealidir. İkinci ve daha değişken anlamıyla ise üslup, "karşılıklı bir uygunlukla birleşmiş, uyumlu bir formlar grubunun gelişimi" olarak tanımlanır; bu, kendi içinde sürekli olarak test edilen, inşa edilen ve çözülen tarihsel bir süreçtir (s. 7). Başka bir ifadeyle tarihsel anlamda bir üslup, birbiriyle mantıklı ve uyumlu bir ilişki içinde olan, birbirini tamamlayan formların zaman içinde geçirdiği dinamik bir gelişim sürecidir. Bu süreçte formlar arasında kurulan uyum sürekli olarak sınanır, yeniden kurulur ve sonunda dönüşüme uğrar. Focillon (1948) bu (ikinci) tanımı şu şekilde açıklar:

Bir üslup, bir gelişimdir; karşılıklı bir uyumla birleşmiş, ancak temel ahengi kendi içinde sürekli olarak sınanan, kurulan ve bozulan, birbiriyle tutarlı bir formlar bütünüdür. (...) Bir üslubu oluşturan nedir? Öncelikle, onun dizinini, kelime dağarcığını ve zaman zaman gücünü kullandığı aracı oluşturan belirli bir dizin değerine sahip biçimsel unsurlarıdır. İkinci olarak, daha az belirgin olsa da ilişkiler sistemi, yani sözdizimidir. Bir üslubun onayı ölçülerinde bulunur. Yunanlılar bir üslubu, parçalarının göreceli oranlarıyla tanımladıklarında bu şekilde anladılar (...) Ama temel bir yapısal değere sahip başka sanatlar da vardır. Bunlardan biri Gotik sanattır. Kaburga tonozun, Gotik sanatı bütünüyle içerdiği, onu oluşturduğu ve tüm parçalarının türetilmesini kontrol ettiği söylenebilir (ss. 7-8).

Bu dil benzetmesini Gotik mimariye uyguladığımızda, kaburga tonozun bu mimari dilin temel bir kelimesi gibi işlediği görülür; çünkü Gotik üslubun sözdizimini oluşturan, yani sivri kemerlerin, pencerelerin ve payelerin nasıl eklemleneceğini belirleyen yapısal düzeni büyük ölçüde bu unsur belirler. Focillon bir üslubun *yapma ve bozma* diyalektiğiyle ilerleyen dinamik gelişim sürecini, formların geçtiği belirli morfolojik evreler üzerinden açıklar. Buna göre ilk evre olan deneysel dönemde (arkaizm) form kendini arar ve henüz tam olarak tanımlanmaz. Focillon (1948), özellikle 11. yüzyıl Romanesk heykelini bu duruma örnek gösterir. Bu figürler, *kütle bütünlüğü* ve *duvar gibi bir yoğunluk hissi* verir. Modelajları ise yüzeyi aşmayan, *hafif bir dalgalanmadan* ibarettir ve giysi kıvrımları adeta bir kaligrafi gibi hacimden bağımsız bir çizgisellik taşır (s. 11).

Deneysel evreyi, Focillon'un (1948) "parçaların birbiriyle en yetkin uyumu" (s. 11) olarak tanımladığı klasik evre takip eder. Bu evrenin ayırt edici özelliği, üslubun dışsal bir modeli taklit etmesi değil, kendi iç mantığında ulaştığı yetkinliktir. Focillon, bu noktayı çarpıcı bir karşılaştırmayla örneklendirir. Ona göre, Chartres Katedrali'nin kuzey portalındaki *Ziyaret* heykel grubu Roma heykellerini doğrudan taklit eden Rheims'daki bazı figürlerden çok daha klasiktir (Görsel 7). Bunun nedeni, Chartres figürlerinin (dolgun, sakin ve anıtsal duruşlarıyla) dışarıdan bir modele ihtiyaç duymadan, Gotik form dilinin kendi iç potansiyelini mükemmelleştiren, kendi kendine yeterli bir zirve noktası olmasıdır (Focillon, 1948, s. 12). Dolayısıyla Focillon için klasik, antik olanın taklidi değil, bir üslubun kendi içindeki en dengeli ve olgun ifadesidir.

Klasik dengeyi, formların bir zarafet ve incelik arayışına girdiği evre takip eder. Bu durum, Gotik üslubun sonlarında, özellikle 13. yüzyıl sonu ve 14. yüzyıl Fransız sanatında belirginleşir. Örneğin, St.-Denis Katedrali'nden Cluny Müzesi'ne getirilen *Âdem* heykeli gibi eserlerde insan figürü artık mimarının anıtsal ağırlığından kopar (Görsel 8). Focillon'un (1948) ifadesiyle figür "uzar, yeni eksenel burulmalarla ve daha incelikli bir modelajla zenginleşir (...) Ten, ten olur; taş niteliğini ve görünümünü yitirir" (s. 12). Bu evrede form adeta tenselleşerek heykelsi ve mimari karakterinden uzaklaşır, daha akışkan, serbest ve neredeyse resimsel bir nitelik kazanarak kendi özerkliğini ilan etmeye başlar.

Focillon'un döngüsündeki son evre, formların mevcut sınırları ve çerçeveleri tamamen yıktığı barok taşkınlık olarak tanımlanır. Gotik sanat özelinde bu aşamanın karşılığı Flamboyant (Alevli) Gotik üsluptur. Bu üslubun mimarisinde, özellikle pencere süslemelerinde ve tonozlarda görülen karmaşık, alev dillerini andıran eğriler, Focillon'un (1948) ifadesiyle adeta "bitkisel bir canavarlıkla çoğalır." Formlar artık taşıyıcı strüktürün mantığına hizmet etmez. Bunun yerine "mekânı her yönden istila etme, delme ve onunla bütünleşme" (s. 13) eğilimi gösterirler. Yapısal mantığın yerini süslemenin görsel taşkınlığı alır. Bu, formun kendi kurallarını tamamen yıkarak özgürleştiği ancak aynı zamanda kendi sonunu hazırladığı "en özgür ve en bağımsız an" dır (s. 13).

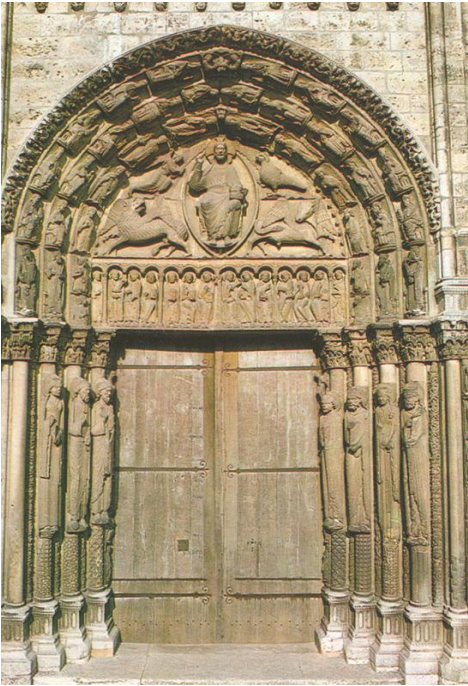


Görsel 8 (solda). Montreuil, P.'ye atfedilen, *Âdem* y. 1260, kireçtaşı heykel, e.y., Cluny Müzesi, Paris.
Görsel 9. Siphnian Hazine Binası (detay), y. M.Ö. 525, taş rölyef, Museum of Classical Archaeology, Delphi

Focillon'un (1948) kuramının en çarpıcı tezlerinden biri, üslupların morfolojik evrelerinin farklı tarihsel dönemlerde ve coğrafyalarda benzer biçimsel özellikler sergileyebileceğidir (s. 10). Bu tezin en somut kanıtı ise Yunan arkaizmi ile

Gotik arkaizmi arasındaki yakınlıklardır. Bu benzerlik, tarihsel bir etkileşimden değil, formun her iki kültürde de benzer bir deneysel evreden geçerken başvurduğu ortak bir içkin biçimsel mantıktan kaynaklanır. Örneğin Focillon'a göre Yunan arkaizminde, Delphi'deki Siphnos Hazine Binası'nı süsleyen kabartmalardaki figürler (Görsel 9), henüz ait oldukları mimari çerçevenin tektonik düzeninden kopmamıştır. Bedenler anatomik bir serbestlikten ziyade kütsel bir bütünlük ve yoğunluk sergiler; yani hala yontuldukları taş bloğun formunu anımsatırlar (Focillon, 1948, s. 11). Saç ve giysi kıvrımları, gerçekçi bir hacim illüzyonu yaratmak yerine, yüzeyde tekrarlayan, neredeyse süsleyici, kaligrafik bir değere sahip çizgisel desenler olarak işlenir.

Bin beş yüz yıldan daha uzun bir süre sonra, Gotik arkaizmin en iyi örneklerinden olan Chartres Katedrali'nin (y. 1145) batı cephesindeki sütun-figürlerde aynı biçimsel mantık yeniden karşımıza çıkar (Görsel 10). Bu figürler, Yunan örnekleri gibi, ait oldukları mimari unsurdan (sütundan) bağımsız düşünülemez. Bedenleri, sütunun dikeyliğine uyum sağlamak amacıyla aşırı derecede uzamıştır. Tıpkı Yunan arkaizmindeki gibi, giysi kıvrımları bedeninin hacmini ve hareketini yansıtmak yerine, figürü dikey olarak saran paralel, ince ve kaligrafik çizgiler halindedir. Her iki üslupta da form, henüz kendi özerkliğini ilan etmemiştir; mimarinin katı kurallarına tabidir ve gerçekçi hareketten feragat ederek



Görsel 10 (solda). İsa'nın Yargı Günü sahnesi, Chartres Katedrali, Batı cephesi, orta alınlık. 12. yy, Gotik mimari, Fransa.
Görsel 11. Beauvais Katedrali, 13.-16. yy, Fransız Gotik mimari, Beauvais, Fransa.

anıtsal bir durağanlığı tercih eder. Dolayısıyla Focillon'un bahsettiği "içkin biçimsel mantık", formun farklı kültürlerde, mimari bir çerçeveye ilk kez bütünlüşmeye çalıştığı arkaik evrede kendini gösterir (Focillon, 1948, s. 8). Bu mantık, benzer sorunlara (hareketi durağanlıkla, anatomiye mimariyle uzlaştırmak) benzer çözümler (kütsel bütünlük, çizgisel detaylar, tektonik düzene bağlılık) üretilmesine yol açar.

VI. FORMUN KAYNAĞI: TEKNİK, ZİHİN VE ÜÇ MANTIK

Focillon'un biçim anlayışının temelinde, formun önceliğini zihindeki bir idea'ya veren estetikten ziyade, formun hayatının doğrudan malzemenin içinde ve teknik aracılığıyla başladığını öne süren, pratik bir perspektif yatar. İdealist gelenekte malzeme ve *tekhne* (zanaat) yadsınmasa da form genellikle tinsel bir ilkenin somut dünyadaki bir tezahürüdür. Focillon ise bu hiyerarşiyi tersine çevirir. Ona göre madde, formun pasif bir taşıyıcısı değil, onun varoluş koşuludur. Teknik ise durağan bir beceri değil, formun hayat bulduğu aktif bir etkinlik ve sürekli bir keşiftir. Bu bağlamda, her üslupta bir tekniğin diğerlerine baskın olduğunu öne süren *teknik öncelik yasası* devreye girer. Bu yasaya göre teknik, formun kendine özgü anlamını üreten temel ortamdır (Focillon, 1948, s. 9). Ancak bu materyalist vurgu, Focillon'un zihnin rolünü reddettiği anlamına gelmez. Aksine, onun kuramındaki asıl gerilim ve özgünlük, bu iki kutup arasında kurduğu diyalektik ilişkide yatar. Kendi ifadesiyle, "Biçimlerin itaat ettiği yasalar, onların yer aldığı ve şekillendiği zihinlerin içinde bulunur" (Focillon, 1948, s. 10). Bu ifade ilk bakışta idealist bir çelişki gibi görünse de Focillon için zihin, aşkın idea'ların bulunduğu bir depo değil, malzemenin ve tekniğin sunduğu olanaklarla girişilen mücadelenin ve

deneyimin biriktirildiği, yasaların keşfedildiği ve işlendiği yerdir. Yani formun kuralları zihinde yer alır, fakat sadece sanatçının eli ve aletleri aracılığıyla malzemeyle girdiği somut ilişkide var olabilir ve anlam kazanır. Focillon ne zihni maddeye indirgeyen kaba bir materyalisttir ne de maddeyi salt bir araç olarak gören bir idealist. Onun yaklaşımı, sanatçının bireysel tercihleri ile dönemin üslup sistemleri, zihnin soyutlama gücü ile malzemenin somut direnci arasında sürekli bir denge ve etkileşim arayışıdır. Focillon bu diyalektiği şu sözlerle özetler:

Nasıl ki bir müzisyen müziğini, tasarımın içinde bir sayılar ilişkisi olarak değil de tınılar, enstrümanlar, bir orkestra olarak duyuyorsa, aynı şekilde bir ressam da tablosunun soyutlamasını değil, tonları, bir modelajı, bir fırça darbesini görür. Zihnindeki el çalışır. Soyutun içinde somutu ve ağırlığı olmayanın içinde ağırlığı yaratır (Focillon, 1948, s. 46).

Focillon'a (1948) göre sanatsal yaratımın ve çeşitliliğin kaynağı, "ırk, çevre veya zamanın" sınırlarını aşan ve "zihin aileleri" (s. 15) olarak adlandırdığı, zaman ve mekân ötesi yakınlıklardır. Gotik mimari, tam da bu tür bir *zihin ailesinin* yarattığı karmaşık ve çok katmanlı bir biçimsel ortamdır. Stephen Murray'ın (2003) bu ortamı "sezgi, akıl, deneyim ve içsel mantığın bir bileşimi" (s. 96) olarak tanımlaması, Focillon'un Gotik analizinin temelini oluşturur. Focillon için Gotik mimarinin entelektüel sistemi ve *içsel mantığı*, tek bir biçimsel elemanın, yani *kaburga tonozun*, adeta bir teorem gibi bütün bir yapıyı mantıksal olarak belirlemesidir. Kaburga tonozun kullanılması, tavanın ağırlığını ve itki kuvvetini noktasal olarak payelere (sütunlara) yönlendirir. Bu mantık, zincirleme bir şekilde diğer tüm biçimleri zorunlu kılar: Duvarların taşıyıcı rolü ortadan kalktığı için incilir ve devasa vitray pencerelere dönüşür. İtke kuvvetini dışarıdan karşılamak için *uçan payandalar* icat edilir. Tavanın ağırlığını en verimli şekilde yönlendirmek için *sivri kemerler* standartlaşır. Dolayısıyla katedral, her bir parçasının bir diğerini mantıksal olarak doğurduğu, kendi kendine yeten, rasyonel bir strüktür olarak yükselir.

Ancak Focillon, bu mantıksal sistemin kâğıt üzerinde bir anda icat edilmediğini, tam aksine deneme-yanılma ile dolu bir araştırma süreci olduğunu vurgular. Gotik mimari, "tahmin ve akıl yürütme, ampirik araştırma ve içsel mantığın bir birleşimidir" (Focillon, 1948, s. 21). Bunun en somut örneği uçan payandaların evrimidir. İlk Gotik yapılarda bu destekler, çatıların altına gizlenmiş kaba duvarlar şeklindeydi. Zamanla ustalar, sezgileri ve deneyimleri sayesinde bu kütleli duvarları oydular, gereksiz kısımları attılar ve onu yalnızca strüktürel olarak gerekli olan bir kemere indirgediler. Bu süreç, saf bir mantığın sonucu değil, malzemenin sınırlarını sezgi ve deneyim yoluyla keşfeden ustaların eseridir. Bu mantık ve deneyim birleşimiyle ortaya çıkan temel yapısal dil (kaburga tonoz, sivri kemer, uçan payanda) aynı kalsa da farklı coğrafyalarda farklı aksanlarla konuşulmuştur. Örneğin, Fransız Gotiği (Amiens, Beauvais Katedralleri) bu dilin en saf ve mantıksal halini temsil eder. Bunların amacı, strüktürü en aza indirerek ve duvarları yok ederek mümkün olan en yüksek ve en aydınlık mekânı yaratmaktır (Görsel 11). Buna karşılık İngiliz Gotiği, bu strüktürel mantığı daha dekoratif bir amaç için kullanır. Tonozları ek kaburgalarla bir yelpaze gibi süsler ve yapıya Fransız Gotiğindeki kadar baş döndürücü bir dikeylik yerine daha yatay ve süslemeci bir karakter kazandırır (Görsel 12). Bu bölgesel farklar, aynı biçimsel dilin farklı zihin aileleri ve yerel gelenekler tarafından nasıl farklı aksanlarla yorumlandığını gösterir. Dolayısıyla



Görsel 12 (solda). Wells Katedrali, 12.-15. yy., Erken İngiliz Gotik mimari, Somerset, İngiltere.



Görsel 13. Saint-Maclou Kilisesi, 15. yy., Flamboyant Gotik, Rouen, Fransa.

Focillon'un yaklaşımında Gotik, ne sadece rasyonel bir mühendislik harikası ne de sadece mistik bir sezginin ürünüdür.

Aksine, birbiriyle sürekli diyalog halinde olan bu dört unsurun (akıl, mantık, deneyim, sezgi) somutlaşmış halidir.

Focillon için sanatçının rolü, bu teknik ve malzeme dünyasıyla kurduğu diyalogda, yani deney sürecinde belirginleşir. Deney, “ön bilgiyle desteklenen, bir hipoteze dayanan, bir akıl yürütmeyle ilerleyen ve teknik alanında gerçekleştirilen bir araştırma”dır (Focillon,1948, s. 21). Onun, Gotik mimariyi “tahmin ve akıl yürütme, ampirik araştırma ve iç mantık hepsi bir arada” olarak tanımlaması, bu karmaşık süreci özetler. Bu süreçte, Focillon’un (1948) belirttiği gibi, birbiriyle sürekli etkileşime giren ve zaman zaman çatışan üç farklı rasyonellik bulunur: “gözün, yapının ve saf aklın mantığı” (s. 21). Bunlardan ilki olan *yapının mantığı*, mimarının en temel ve en somut mantığıdır; yani bir yapının fiziksel olarak nasıl ayakta durduğunun mühendislik prensipleridir. Gotik mimaride yapının mantığı, kaburga tonozun ağırlığı ve itki kuvvetini duvarlardan alıp belirli noktalardaki payelere aktarması ve bu yanal kuvvetin dışarıdan uçan payandalarla desteklenmesi sistemidir. *Gözün mantığı* ise strüktürel zorunluluklarla değil, insanın “denge ve simetri ihtiyacı” gibi estetik ve görsel algı prensipleriyle ilgilidir (Focillon, 1948, s. 21). Örneğin, bir katedralin cephesine iki tane kule inşa edilmesi genellikle strüktürel bir zorunluluk değildir, ancak cepheye anıtsal bir denge ve görsel bir simetri katarak tamamen gözün mantığı ile verilmiş estetik bir karar olur. Üçüncüsü olan *saf aklın mantığı* ise ne strüktürel verimlilikle ne de görsel estetikle doğrudan ilgilidir; yapının arkasındaki soyut, teorik, felsefi veya teolojik sistemdir (Focillon, 1948, s. 21). Gotik mimaride bu mantık, katedralin planının İsa'nın çarmıha gerilmiş bedenini temsil eden bir haç şeklinde tasarlanması veya ilahi bir kozmik düzeni yansıttığına inanılan belirli geometrik oranların yapının her bir detayına uygulanmasıdır.

Focillon için bu üç mantık her zaman uyum içinde çalışmaz; hatta bir üslubun karakteri, bu mantıklardan hangisinin diğerine baskın geldiğiyle şekillenir. Focillon'un (1948) belirttiği gibi, “bu üç mantığın ayrışması, üslupların yaşamındaki belirli durumlarda (...) dikkat çekicidir” (s. 21). Örneğin Flamboyant (alevli) Gotik dönemde, tonozlardaki kaburgalar ve pencerelerdeki taş oymalar, strüktürel işlevlerini aşan aşırı dekoratif formlara dönüşür (Görsel 13). Burada gözün mantığı, yapının mantığını açıkça domine eder. Sanat eserini anlamak, tam da bu farklı mantıklar arasındaki karmaşık diyalogu ve gerilimi içeriden kavramayı gerektirir.

VII. KURAMIN SINIRLARI VE YANKILARI: FOCILLON VE SCHAPIRO TARTIŞMASI

Focillon’un yaklaşımı, 1930’ların başında Meyer Schapiro’nun temsil ettiği sosyo-tarihsel eleştiriyle belirgin bir gerilim içine girdi. Walter Cahn’ın (2002) belirttiği gibi, her iki araştırmacı da 1931’deki çalışmalarıyla ikonografik eğilimlerden uzaklaşarak eseri bağımsız bir estetik-tarihsel fenomen olarak ele almış, ayrıca Romanesk’in Gotik’e geçişin öncülü olduğu yönündeki evrimci-teleolojik anlayışı reddetmişti. Ne var ki bu metodolojik yakınlığa rağmen, kısa sürede entelektüel bir ayrışma ortaya çıktı. Focillon, Henri Bergson’un vitalist felsefesini benimseyerek Hippolyte Taine’in determinizmini reddetti.¹³ Bu içselci estetik anlayış, Schapiro ile arasındaki kopuşun temelini oluşturdu. Ayrışma, Schapiro’nun Focillon’un öğrencisi Jurgis Baltrušaitis’in *Romanesk Heykelde Süs Stilistikleri* (1931) adlı çalışmasına yönelttiği sert eleştirilerle belirginleşti.¹⁴ Schapiro, 1933’te yayımladığı *Romanesk Sanatta Şematizm Üzerine* adlı makalesinde, Baltrušaitis’in ve dolaylı olarak Focillon’un formalist yaklaşımını indirgemeci ve mekanik olmakla eleştirdi.¹⁵

Schapiro’ya göre bu tür bir formalizm, sanat eserinin ifade gücünü yalnızca geometrik düzenlemelerin rastlantısal bir sonucu olarak görerek tarihsel dinamizmi göz ardı ediyordu. Ona göre Baltrušaitis, Romanesk formun ikonografik içeriğe dışsal biçimsel şemalar aracılığıyla dayatıldığını savunmuştu ve bu anlayışta biçim, temsili içeriği yönlendiren belirleyici bir unsur haline geliyordu (Persinger, 2007, s. 95). Böylece eserin anlamı edilgen bir konuma indirgeniyordu. Schapiro’nun en sorunlu bulunduğu nokta ise Baltrušaitis’in *tersine çevrilebilirlik* ilkesiydi. Baltrušaitis’e göre üslup gelişimi, bir filmin ileri ya da geri sarılması gibi iki yönde de okunabilirdi. Örneğin bir *kroşe* başlığın zamanla insan figürüne dönüşmesi kadar, figürün yeniden soyutlanarak kroşeye dönmesi de aynı mantıksal geçerliliğe sahipti. Schapiro bu düşüncüyü, formu tarihsel süreçten ve insan eyleminden koparan mekanik bir diyalektik anlayışın sonucu olarak

¹³ Vitalizm, canlı organizmaların yalnızca fiziksel-kimyasal süreçlerle tam olarak açıklanamayacağını, onlara içkin bir yaşam ilkesi tarafından yönetildiğini savunan felsefi görüştür (Bechtel & Richardson, 1998). Henri Bergson, *L’Évolution créatrice* (Yaratıcı Evrim, 1907) adlı eserinde bu ilkeyi *élan vital* (yaşamsal atılım) kavramıyla karşılamış ve erekselcilik karşısında gerçek yaratıcılığı olanaklı kılan özgün bir hayat ilkesi olarak konumlandırmıştır (Lawlor & Moulard-Leonard, 2025). Ducci’ye göre (2021) Focillon bu fikri sanatsal formların iç dinamiklerine uyarlar (ss. 101-114.) Hippolyte Taine (1828-1893), edebiyat ve sanat incelemesine sosyolojik bir bilim kurma amacıyla yaklaşmış; kültürel üretimi ırk (race), çevre (milieu) ve an (moment) olmak üzere üç belirleyici etken üzerinden açıklamaya çalışmıştır (Wellek, 1959, ss. 1-18). Bununla birlikte Wellek’in (1959) belirttiği üzere Taine’in “ırk” kavramı modern etnik anlamını taşımayıp bir ulusun genel ruhunu (Volkgeist) ifade etmektedir (ss. 1-18).

¹⁴ Atuf yapılan makale için bkz. J. Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la Sculpture romane*, Librairie Ernest Leroux, 1931.

¹⁵ Atuf yapılan makale için bkz. M. Schapiro, (1977). On geometrical schematism in Romanesque art, *Romanesque art: Selected papers* George Braziller. (Cilt 1, ss. 265-284).

değerlendirdi. Ona göre sanat, soyut bir diyagram değil, insan etkinliğinin ve tek yönlü tarihsel zamanın somut ürünüydü. Söz konusu tartışma, 1936'da başlayan mektuplaşmalarla zaman zaman yumuşatılmaya çalışılmış olsa da iki düşünür arasındaki yaklaşım farklılıkları giderek derinleşerek devam etmişti.¹⁶

VII. SANAT TARİHİNDE İKİ YÖNELİM VE FOCILLON'UN FORMALİZMİ

Christopher Wood, *Sanat Tarihinin Tarihi* (2019) başlıklı kitabında, Focillon'u sanat tarihçiliğinin paradigmatic gerilimlerine karşı özgün ve poetik bir alternatif sunarak, sanatın metafiziğini yeniden kurmaya yönelik entelektüel bir figür olarak konumlandırılır. Wood'un analizi, sanat tarihçiliğinin iki temel yönelim arasında salındığını gösterir. Bunlardan ilki her eserin, evrensel bir estetik ölçütle değil, her durumda kendi öncülleri açısından değerlendirilmesini savunan rölativist ve bağlamcı yaklaşımdır. Bu yaklaşımda tarih gündelik yaşamın sıradan fenomenleriyle de kavranabilir (Wood, 2019, s. 332). Ancak Wood, bağlamcı eğilimin kendi içindeki bir çelişmesine dikkat çekerek gizli bir evrenselcilik özlemi barındırdığını söyler (s. 337). Tarihselci yöntem, her dönemin biricik olduğunu varsayarak işe başlasa da nihai amacı döneme özgü olanı belgelemek değil, aynı zamanda gündelik dünyanın derinliklerine inerek orada neyin evrensel olarak geçerli olduğunu bulmaktır (Wood, 2019, s. 332). Bu durum, rölativist tarihçiliğin görünürdeki bağlamsal duyarlılığına rağmen estetik değer yargılarından tam anlamıyla sıyrılmadığını ve gizli bir estetik hiyerarşi ürettiğini gösterir.

İkinci yönelim ise formalist ve metafiziksel çizgidir. Bu yaklaşım, sanat eserinin tarihsel determinizmlerden ve işlevsel yorumlardan bağımsız bir özerklik taşıdığını, anlamını, biçimsel varoluşunda ve içkin estetik dinamiklerinde bulunduğunu savunur. Focillon, bu ikinci yönelimin savunucularından biridir. Ancak onu çağdaşlarından ayıran şey, bu savunuyu spekülative felsefi soyutlamalarla değil, disiplinli bir kuram üzerinden gerçekleştirmesidir.¹⁷ Nitekim Focillon, sanatın metafizik kökenini ne felsefi bir alegoriye ne de tarihsel bir semptomla indirger. Onun için bir sanat eseri, "sanatçının niyetinden değil, yalnızca kendi formel gerçekliğinden doğar" (akt. Wood, 2019, s. 342). Bu yaklaşım Focillon'u ikonoloji merkezli kuramcılar, Marksist ve psikanalitik yorumcular ile metafizik sanat filozofları arasında özgün bir konuma yerleştirir. Focillon, sanatın bir söylem alanı değil, tarihin akışına direnen ve onu dönüştüren estetik bir varlık alanı olduğunu savunarak, sanat tarihçiliğini hem modernitenin indirgemeci yorumlarına karşı bir eleştiri hem de modernitenin en incelikli kavrayışlarına kapı aralayan bir imkân olarak yeniden kurgular.

VII. SONUÇ YERİNE: BİÇİMİN YAŞAMI VE FOCILLONCU MİRASIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Henri Focillon'un sanat kuramı üzerine yapılan bu inceleme, onun yalnızca kendi döneminin sanat tarihi paradigmalarına meydan okumakla kalmadığını, aynı zamanda sanat eserinin doğası, zamanla ilişkisi ve insan algısındaki yerine dair temel sorular sorduğunu ortaya koymaktadır. Focillon'un Biçimlerin Yaşamı manifestosu, günümüzde sanat eserini hızla tüketilen bir imgeye, ikonografik bir bulmacaya, sosyolojik veriye veya sanatçının biyografisine indirgeyen yaklaşımlara karşı alternatif bir yöntem sunar. Onun temel katkısı, sanat tarihinde uzun süre anlatının, sembolün veya tarihsel bağlamın gölgesinde kalan biçimi, edilgen bir kap olmaktan çıkarıp kendi ontolojik önceliğine sahip, içsel bir mantıkla işleyen, dinamik, dönüşen ve adeta biyolojik bir organizma gibi yaşayan özerk bir varlık olarak yeniden tanımlamasıdır. Bu yaklaşım, sanat eserinin anlam ve etkisinin kaynağını dışsal belirleyicilerden çok, kendi somut, maddi ve formel gerçekliğinde arayan metodolojik ve felsefi bir tercihtir.

Focillon'un (1948) kuramının merkezindeki *biçimlerin yaşamı* kavramı, sanat tarihine bakışının temelini oluşturur. Biçimler, doğar, gelişir, dönüşür (metamorfoz geçirir) ve farklı koşullarda yeniden canlanabilir. Focillon'un üslup analizi de bu dinamik anlayışa dayanır. Belirli bir üslup donmuş bir kurallar bütünü değil, sürekli bir arayış, deneme ve dönüşümün ürünüdür. Bu morfolojik süreklilik sayesinde Focillon, antik Yunan'ın arkaik heykelleri ile 11. yüzyıl Romanesk yontuları veya Gotik mimarinin *barok* evresi ile sonraki dönemlerin Rokoko eğilimleri arasında, tarihsel etkileşimden bağımsız, formel bir akrabalık kurabilmiştir. Bu yaklaşım, sanat tarihini çizgisel bir ilerleme anlatısından

¹⁶ Bununla birlikte söz konusu çatışma, Focillon'un vitalist içselliği ve Schapiro'nun tarihsel dışsallığı arasında düğümlenmiş gibi görünse de bir fikir ayrılığından daha fazlasını içermektedir. Cahn'ın (2002) belgeler üzerinden gösterdiği gibi, Focillon 1939-1940 yıllarında Amerika'daki gözlemlerini kaleme aldığı ancak muhtemelen göndermediği bir raporda, Schapiro hakkında "Alman metoduyla enfekte olmuş sahte bir bilgin" ve "berbat bir başarısızlık" gibi ağır ifadeler kullanmış; bu da entelektüel tartışmanın kişisel bir husumete evrildiğini göstermiştir. Cahn'ın aktardığına göre Focillon, Columbia Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü hakkındaki yorumlarında Schapiro için şu ifadeleri kullanmıştır: "Par contre, le médiéviste Schapiro jouit d'une réputation usurpée. C'est un faux-savant, infecté de la méthode germanique, et dont le caractère hargneux n'est ignoré de personne / Buna karşılık, ortaçağ uzmanı Schapiro haksız bir üne sahiptir. O, Germen metodunun zehrini kapılmış sahte bir alimdir ve hırçın karakteri de hiç kimse tarafından bilinmiyor değildir." Cahn, Focillon'un "Germen metodu" ifadesiyle genellikle "pedantik, kavgacı ve obskürantist bir bilim anlayışını" kastettiğini belirtir (Cahn, 2002, s. 132).

¹⁷ Bu noktada Focillon'un yaklaşımı, Benjamin ve Heidegger'den kritik bir farklılık gösterir Heidegger, sanatın yalnızca zaman içinde var olan bir nesne değil, hakikatin tarihsel düzlemde açığa çıkmasına imkân veren bir *başlangıç* (Ursprung) olduğunu öne sürer. Sanat bir temsil değil, varlığın tarihsel-temel bir tezahürüdür (Heidegger, 1950/2002). Benjamin ise Ursprung kavramını, geçmiş dönüştüren, içinde eriterek aşan bir girdap olarak tanımlar ve sanatın tarihsel anlamının yalnızca dışsal bağlamdan değil, eserin kendi iç yapısından türediğini ileri sürer (Benjamin, 1928/1998).

kurtararak, formların farklı koşullar altında nasıl benzer davranışlar sergilediğini, yani onların zamanlar ötesi yaşamını anlama imkânı sunar.

Focillon'un biçim anlayışının gücü, soyut bir idealizmden uzak durarak sanat eserinin somut üretim sürecine yaptığı vurgudan gelir. Biçim, belirli bir malzemede, aletlerin altında ve insanların ellerinde maddeleşir. Malzemenin direnci ve olanakları, aletlerin izleri ve sanatçının *elinin* hareketi, formun karakterini belirleyen ayrılmaz unsurlardır. Focillon'un Teknik Öncelik Yasası, belirli bir dönemde bir tekniğin (örn. Gotik'te taş işçiliği) diğerlerine baskın çıkarak form repertuarını ve estetik yönelimi nasıl etkileyebileceğini açıklar. Bu, sanatı yalnızca zihinsel tasarım olarak gören veya üretim sürecini göz ardı eden yaklaşımlara karşı, yapım bilgisinin ve zanaatın merkezîyetini savunur. Teknik, Focillon için pasif bir uygulama değil, hipoteze dayanan ve akıl yürütmeyle ilerleyen bir araştırma, yani aktif bir deney ve keşif sürecidir.

Bu somut ve dinamik biçim anlayışı, Focillon'un zaman kavrayışıyla uyumludur. Tarihi, olayların tek yönde aktığı bir nehir veya basit bir neden-sonuç zinciri olarak görmeyi reddeder. Onun için tarih, farklı dönemlerin, üslupların ve etkilerin üst üste bindiği, ani kırılmaların ve beklenmedik sürekliliklerin yaşandığı karmaşık bir yapıya benzer. Aynı tarihsel anda hem geçmişten miras kalan kalıntılar hem de geçmişin bilinçli yeniden canlandırılması (survivals- revivals) iç içe bulunabilir. Bu durum, sanat tarihinde neden ilerleme veya gerileme gibi şemaların yetersiz kaldığını, bir dönemin kendi içinde farklı zamanları nasıl barındırabildiğini açıklar.

Focillon'un bu çok katmanlı yaklaşımı, onu 20. yüzyıl sanat tarihinin diğer figürlerinden ve metodolojilerinden ayırır. Wölfflin'in biçimsel analizdeki öncülüğünü takdir etse de onun ikili karşıtlıklarını aşarak daha dinamik ve organik bir morfoloji geliştirir. Riegl'in soyut *sanat iradesi* yerine formun yaşamını malzeme, teknik ve algısal deneyim üzerinden temellendirir. İkonolojik yöntemin sembolik anlamı önceliklendirmesine karşın, formun kendi başına anlam potansiyeli taşıdığını savunur. Taine'in çevresel determinizmine ve Schapiro'nun bağlamsal vurgusuna karşı, formun ve tekniğin özerkliğine işaret eder. Heidegger veya Benjamin gibi düşünürlerin sanatın kökeni üzerine gerçekleştirdikleri metafizik sorgulamalarından farklı olarak Focillon, daima gözlemlenebilir, *plastik* gerçekliğe, somut dönüşümlere odaklanır. Yaklaşımı, felsefi spekülasyondan çok, bir atölye bilgeliğine, malzemeyi tanıyan ve formun yaşamını içeriden hisseden bir bakışa yakındır.

Focillon'un bu özgün duruşu, entelektüel ve politik kimliğinden ayrı düşünülemez. Filoloji eğitimi, dillerin yapısı hakkındaki bakış açısını formların yaşamı analizine taşımasını sağlamıştır. Siyasal angajmanı ve sanatın toplumsal tabana yayılması gerektiğine inancı, akademik hiyerarşilere ve *gözden düşmüş* sanat formlarına yönelik önyargılara meydan okumasında etkili olmuştur. Romanesk sanatı veya Geç Orta Çağ'ı yeniden değerlendirme çabası, yalnızca akademik bir tercih değil, kültürel mirasın demokratikleşmesi ve evrenselliği adına atılmış adımlardır.

Bununla birlikte, Focilloncu metodun sınırlılıklarını da göz ardı etmemek gerekir. Kuramın izleyici algısına ve alımlama süreçlerine neredeyse hiç yer vermemesi, biçimin yaşamını neredeyse tamamen nesnenin içkin dinamiğine bağlamasıyla ilişkilidir. Bu durum, sanat eseri ile seyirci arasındaki diyalogu ve anlamın bu diyalog içindeki inşasını ihmal etme riski taşır. Ayrıca, aşırı biçimci (formalist) vurgusu, sanatı üretildiği toplumsal, politik ve iktisadi koşullardan soyutlayarak tarihselciliğin eleştirilerine açık hale getirir. Schapiro ile olan tartışmasında da görüldüğü üzere, bu yaklaşım, formun tarihselliğini ve insan eylemiyle olan bağınyı yeterince vurgulamakta zorlanabilir. Son olarak, biçimlerin evrimini açıklarken kullandığı organik ve neredeyse otonom süreç anlayışı, bireysel sanatçı tercihlerinin rolünü ve tarihsel rastlantısallıkları gölgede bırakabilmektedir.

Focillon'un düşüncesi, tüm sınırlılıklarına karşın, 21. yüzyıl sanat tarihi ve görsel kültür çalışmaları açısından yalnızca tarihsel bir referans noktası değil; aynı zamanda yeni düşünsel açılımlar için yol gösteren, araştırmaya yön veren buluşsal (heuristic) bir değer taşımaktadır. Dijital imgelerin egemen olduğu çağımızda, onun materyaliteye, el işçiliğine ve tekniğin somutluğuna yaptığı vurgu, sanat eserinin fiziksel gerçekliğini ve üretim sürecinin önemini hatırlatır. Küreselleşmenin yarattığı karmaşık kültürel akışlar karşısında, Focillon'un çizgisel olmayan, katmanlı zaman anlayışı, farklı sanatsal geleneklerin bir arada varoluşunu anlamak için esnek bir çerçeve sunar. Son olarak, Focillon'un metodu, sabırlı bir gözlem pratiği ve formun nüanslarına duyarlı bir *yakından bakma* disiplini gerektirir. Görüntülerin hızla aktığı bir görsel kültürde, bu yavaşlama ve derinleşme çağrısı, sanatla ve dünyayla daha anlamlı bir ilişki kurmaya yardımcı olabilir.

BEYANLAR

Teşekkürler: Yazar herhangi bir kişi veya kuruma teşekkür etmek istememektedir.

Yazar Katkıları: Çalışmanın tüm bölümleri Yazar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması olmadığını beyan ederler.

Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir dış finansman alınmamıştır.

Etik Onay: Bu çalışma insan veya hayvan katılımcıları içermemektedir. Tüm prosedürler bilimsel ve etik ilkelere uygun

olarak gerçekleştirilmiş olup, atıfta bulunulan tüm çalışmalar uygun şekilde kaynak gösterilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal açısından değerlendirilmiş ve herhangi bir intihal vakası tespit edilmemiştir.

YZ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin hazırlanmasında Yapay Zekâ (AI) araçlarının kullanılmadığını beyan eder.

KAYNAKLAR

- Bechtel, W., & Richardson, R. C. (1998). Vitalism. E. Craig (Ed.). *Routledge encyclopedia of philosophy* içinde (Vol. 9, ss. 639–643). Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780415249126-Q109-1>
- Benjamin, W. (1998). *The origin of German tragic drama* (J. Osborne, Çev.). Verso. (İlk basım 1928)
- Białostocki, J. (1966). Late Gothic: Disagreements about the concept. *Journal of the British Archaeological Association*, 29(1), 76–105. <https://doi.org/10.1080/00681288.1966.11894934>
- Burckhardt, J. (2004). *The civilisation of the Renaissance in Italy*. Penguin Books.
- Cahn, W. B. (1995). Henri Focillon (1881–1943). H. Damico, J. B. Zavadil, D. Fennema & K. Lenz (Ed.). *Medieval scholarship: Biographical studies on the formation of a discipline* içinde (Vol. 3, ss. 259–271). Garland Publishing.
- Cahn, W. B. (2002). Schapiro and Focillon. *Gesta*, 41(2), 129–136. <https://doi.org/10.2307/4126578>
- Ducci, A. (2021). *Henri Focillon en son temps*. Presses universitaires de Strasbourg. <https://doi.org/10.4000/books.pus.35618>
- Fernie, E. (1995). *Art history and its methods: A critical anthology*. Phaidon Press.
- Focillon, H. (1928). Relief roman. L. Rosenthal (Ed.), *Florilège des musées du Palais des Arts de Lyon* içinde (ss. 17-18). Morancé.
- Focillon, H. (1929). Apôtres et jongleurs Romains: Études de mouvement. *Revue de l'art ancien et moderne*, (55), 13–28.
- Focillon, H. (1931). *L'art des sculpteurs Romains: Recherches sur l'histoire des formes*. Librairie Ernest Leroux.
- Focillon, H. (1939). *Art d'Occident: Le moyen âge, roman et gothique*. Armand Colin.
- Focillon, H. (1943). *Ma perspective intérieure. Moyen Âge. Survivances et réveils: Études d'art et d'histoire* içinde (ss. 7-9). Éditions Valiquette.
- Focillon, H. (1948). *The life of forms in art*. Wittenborn, Schultz.
- Focillon, H. (1963). *The art of the West in the Middle Ages, Vol. 1: Romanesque art*. Phaidon Press.
- Focillon, H. (1969). *The year 1000*. Frederick Ungar Publishing Co.
- Heidegger, M. (2002). *The origin of the work of art*. Routledge.
- Laurent-Vibert, R. (1921). *L'art bouddhique d'après Henri Focillon*. Impressions de M. Audin. <https://humazur.univ-cotedazur.fr/files/original/f461f18d7fd667784eecb7d6519564559f6a95be.pdf>
- Lawlor, L., & Moulard-Leonard, V. (2025). Henri Bergson. *The Stanford encyclopedia of philosophy* (Winter 2025 ed.) içinde. <https://plato.stanford.edu/archives/win2025/entries/bergson/>
- Murray, C. (2003). *Key writers on art: The twentieth century*. Routledge.
- Persinger, C. L. (2007). *The politics of style: Meyer Schapiro and the crisis of meaning in art history* [Doktora Tezi, University of Pittsburgh].
- Raymond, J. (2010). Henri Focillon (Henri Joseph). *Maitron*. <https://maitron.fr/focillon-henri-joseph>
- Riegl, A. (1985). *Late Roman art industry*. G. Bretschneider.
- Wellek, R. (1959). Hippolyte Taine's literary theory and criticism. *Criticism*, 1(1), 1–18.
- Wolf, N. (2007). *Romanesque art*. Taschen.
- Wood, C. S. (2019). *A history of art history*. Princeton University Press.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat tarihinin temel kavramları: Geç devir sanatında üslubun gelişmesi sorunu*. Remzi Kitabevi.
- Zola, É. (1898, January 13). J'accuse...!. *L'Aurore*, (87), 1.

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1.** Musée des Beaux-Arts de Lyon. (t.y.). *Hokkabaz (Jongleur) [Taş rölyef]*. Wikimedia Commons. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jongleur-Berry_MBALyon.jpg
- Görsel 2.** Anonim. (y. 1120-1135). *The Prophet Isaiah* [İşaya Peygamber] [Taş rölyef]. Sainte-Marie Manastırı, Souillac, Fransa. https://www.wga.hu/html_m/zgothic/1romanes/po-12c11/09f_1100.html
- Görsel 3.** Anonim. (y. 1120-1135). *Güney Kapısı* [Taş rölyef]. Saint-Pierre Manastırı, Moissac, Fransa. https://www.wga.hu/html_m/zgothic/1romanes/po-12c11/02f_1101.html
- Görsel 4.** Pritchard, S. (t.y.). *Church of Saint Pierre, Moissac*. Smarthistory. <https://smarthistory.org/saint-pierre-moissac/>
- Görsel 5.** Dijon Actualités. (2024, July 10). *En images: La crypte de la cathédrale Saint-Bénigne rouvre au public après 4 ans de travaux*. <https://dijon-actualites.fr/2024/07/10/en-images-la-crypte-de-la-cathedrale-saint-benigne-rouvre-au-public-apres-4-ans-de-travaux>
- Görsel 6.** Raffaello. (1509). *The School of Athens* (detay) [Fresko]. Vatikan Müzeleri, Vatikan. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:%22The_School_of_Athens%22_by_Raffaello_Sanzio_

da_Urbino.jpg&oldid=1094839129

- Görsel 7.** Media Center for Art History. (t.y.). *Chartres VR 005* [Fotoğraf]. Columbia University. Erişim tarihi: 15 Haziran 2026, <https://mcid.mcah.columbia.edu/>
- Görsel 8.** Montreuil, P. (y. 1260). *Adam* [Kireçtaşı heykel]. Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge, Paris, Fransa. <https://www.musee-moyenage.fr/en/collection/adam.html>
- Görsel 9.** Museum of Classical Archaeology. (t.y.). *Siphnian Treasury at Delphi, frieze* [Alçı kalıp kabartma]. University of Cambridge. <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/siphnian-treasury-delphi-frieze>
- Görsel 10.** Bychkov, J. (t.y.). *Chartres Cathedral west central tympanum* [Relief]. Web.sbu.edu (Saint Bonaventure University). https://web.sbu.edu/theology/bychkov/chartres_west_central_tympanum.html
- Görsel 11.** Diliff. (2015). *Beauvais Katedrali dış cephesi 1* [Fotoğraf]. Picardy, Fransa. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beauvais_Cathedral_Exterior_1,_Picardy,France-_Diliff.jpg
- Görsel 12.** Diliff. (2014). *Wells Katedrali batı cephesi dış görünümü* [Fotoğraf]. Wells, İngiltere. Wikimedia Commons. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Wells_Cathedral_West_Front_Exterior,UK-_Diliff.jpg
- Görsel 13.** Anonim. (t.y.). *Saint-Maclou Kilisesi* [Fotoğraf]. Rouen, Normandiya, Fransa. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_Saint-Maclou_\(France\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_Saint-Maclou_(France).jpg)