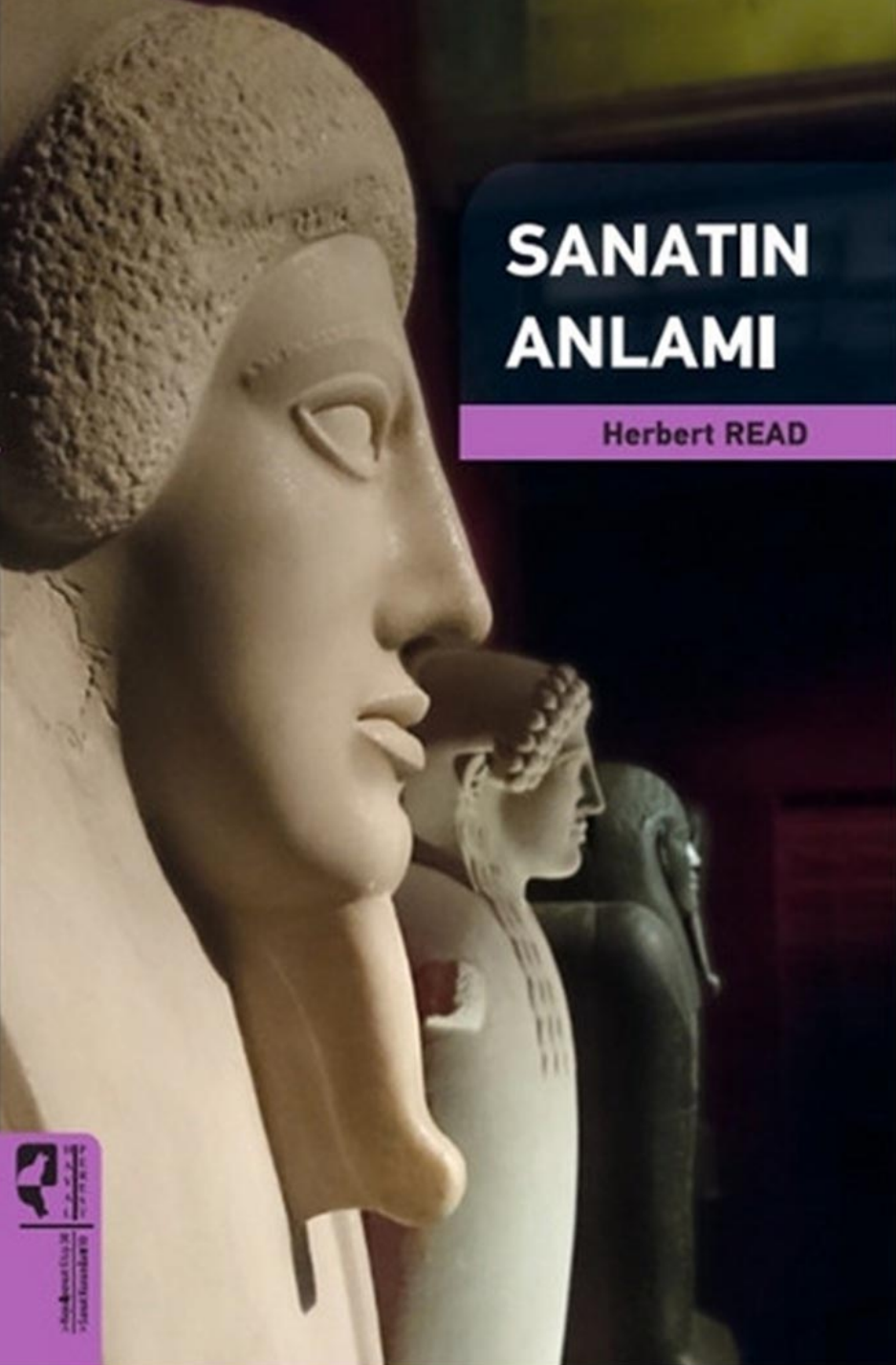

SANATIN
ANLAMI
Herbert READ

SANATIN ANLAMI

HERBERT READ

© 2014 Hayalperest Yayınevi
Sanat Kuramları

SANATIN ANLAMI
Herbert Read

Genel Yayın Yönetmeni: Ramazan Kurtaran
Genel Editör: Güney Aldoğan
Kitap Editörü: Mehmet Üstünipek
Sayfa Düzeni: Himmet Doğan
Kapak Fotoğrafı: Himmet Doğan

Birinci Baskı:
Ekim 2014

Yayıncı Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-85025-2-9

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
Özkaracan Matbacılık ve Ciltcilik San. Tic. Ltd. Şti.
Sertifika No: 12228
Yalçın Koreş Cad Basın Sanayi Sitesi
No 11-12
Güneşli İstanbul

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20
www.facebook.com/hayalperestkitap
www.hayalperest.com.tr

Online Satış: www.artkitap.com

SANATIN ANLAMI

HERBERT READ

Çeviren: Nuşin Asgari



EDİTÖRÜN NOTU

— § —

1968 yılında hayata gözlerini yuman Herbert Read, politik kimliği ve şairliğinden ziyade, edebiyat ve sanat eleştirmeni olarak yaptığı çalışmalarla tanınır. 1922-1939 arasında Victoria and Albert Museum'da görev yapan Read, aynı zamanda 1931-1933 arasında Edinburgh Üniversitesi'nin Güzel Sanatlar Fakültesinde kürsü başkanlığı yapmış bir profesördür. 1950'lerde İstanbul'u ziyaret eden Read'in elinizdeki çalışması, ilk defa 1960 yılında Türkçede basılmış ve önemli ölçüde popülerlik kazanmıştır. Kitabın üç ana bölümünden her biri, kendi içinde numaralandırılmış olan alt bölümlerden oluşur. Bu alt bölümlerin başlıkları eserin içinde yer almasa da, Read'in bizzat düzenlediği içindekiler bölümü alt bölümlerin ne hakkında olduğunu göstermektedir.

Birinci bölüm; sanatın tanımı, estetik, çizgi, biçim, renk, ton gibi plastik sanatın temel ögeleri üzerine yazarın düşüncelerinin detaylandırılması ile öne çıkar. Bu bölümde Read'in oldukça zorlu konulara verdiği açık ve basit yanıtlar, önemli sorunsalların anlaşılmasında okuyucuya büyük kolaylık sağlayacaktır.

İkinci bölüm, akımlar üzerinden kısa bir sanat tarihi okumasıdır. Bu bölüm özellikle önemlidir; çünkü yazar İlkel sanattan Kelt sanatına, Bizans ve İran sanatından Rönesansa ve Rokoko dönemine, oradan da Picasso ve Moore'a kadar geniş bir tarihsel dönemi kendi tarzınca ele alarak daha derinlemesine okumalar yapmak isteyen izleyiciye rehberlik etmektedir.

Üçüncü bölüm ise sanat felsefesi alanına aittir. Bu bölümün girişinde "genel olarak şimdiye kadar seyircinin görüşünden hareket ettim. Şimdi ise kısaca sanat olayını, bizzat eseri yapanın görüşünden

hareket ederek incelemek istiyorum" diyen Read; Tolstoy, William Wordsworth ve Matisse'in sanata bakışları üzerinden kısa ama derin bir tartışmaya girişmektedir.

Şimdi kitabın sayfa düzeninin yeniden ele alınışı ve çeviri üzerine de birkaç söz söylemek gerekli.

Yazar, kitabın hemen her bölümünde çeşitli görsellere atıfta bulunmaktadır. Bu görselleri renkli olarak okuyucuya sunmanın önemine inandığımızdan, görselleri kitabın tek bir formasında toplamak bize iyi bir yol olarak göründü. Böylelikle bahsedilen eserle okuyucu arasında daha güçlü bir aşinalık hissi uyandırmayı ve dikkatlerin metin üzerinde kalmasına yardımcı olmayı amaçladık.

Sabahattin Eyuboğlu'nun denetiminde hazırlanan çeviriyi kullanmaya karar verdiğimizde ise dilin yaşayan bir organizma olduğu gerçeği tüm katılığıyla kendisini hissettirdi. Türkçenin son 60 yılda yaşadığı değişiklikler, çeviri metni üzerinde ufak revizyonlar yapmayı zorunlu kıldı. Yine de bu revizyonlar oldukça küçük ölçekte kaldı ve çevirinin özünde bir değişiklik yapılmadı.

Yeni basımları yapılmayan önemli kaynak kitapları, rutubetli odalardaki unutulmuş yığınların içinden çıkarıp düzenlemeye ve bunları "yeni okura" yeniden sunmaya devam edeceğiz.

İÇİNDEKİLER

I.Bölüm

1 Sanatın Tanımı 11
2 Güzellik Duygusu 11
3 Güzelin Tanımı 12
4 Sanat ve Güzellik Arasındaki Ayrılık 12
5 Sezgi Olarak Sanat 13
6 Klasik İdeal 13
7 Sanat Tek Yönlü Değildir 14
8 Sanat ve Estetik 14
9 Biçim ve İfade 14
10 Altın Oran 15
11 Geometrik Ahengin Sınırları 16
12 Biçimin Bozulması 17
13 Örnek 18
14 Şahsi Eleman 18
15 Örneğin Tanımı 19
16 Biçimin Tanımı 19
17 Seyircinin Resim Karşısındaki Davranışı 19
18 Empati 20
19 Duygululuk (Sentimentality) 21
20 Biçimin Gerekli Olması 21
21 İçerik 21
22 İçeriği Olmayan Sanat: Çömlekçilik 22
23 Soyut Sanat 22
24 İnsancı (Hümanist) Sanat 22
25 Psikolojik Değerler 24
26 Bir Sanat Eserinin Elemanları 24
26a Çizgi 25
26b Ton 27
26c Renk 29
26d Biçim 30
27 Birlik 32
28 Kurucu Motifler 33

II. Bölüm

29 İlkel (Primitif) Sanat 35
30 Buşman Resimleri 36
31 İlkel Sanatın Önemi 37
32 Organik ve Geometrik Sanat 37
33 Organik ve Geometrik Kuralların Karışımı 38
34 Sanat ve Din 39
35 Sanat ve Hümanizm 41
36 Köylü Sanatı 41
37 Milli Sanat: Mısır 43
38 Kopt Sanatı 44
39 Piramitler 45
40 Mısır Heykelciliği 45
40a Kolomb-Öncesi Sanatı 46
41 Tarihi Tiplerin Kaynağı 48
42 Çin Sanatı 49
43 İran Sanatı 52
44 Bizans Sanatı 53
44a Kelt Sanatı 55
45 Hıristiyan Sanatına Bakış 57
46 Maddi ve Maddi olmayan Kuvvetler 57
47 Kilisenin Etkisi 58
48 Gotik Sanat 58
49 İngiltere'de Gotik Sanat 59
50 Rönesans Sanatı 59
51 İtalyan Ustalarının Desenleri 60
52 Desen Sanatı 60
53 Akılcı Sanat 61
54 Gerçekçilik (Realizm) 62
55 Harfi Harfine ve Temsili Gerçekçilik 63
56 Tabiatçılık (Naturalizm) 64
57 Rubens 65
58 El Greco 68
59 Barok ve Rokoko 68
60 Baroğun tanımı 69
61 Rokokonun Tanımı 71
62 Rokokonun Özü 71
63 Manzara Resmi 72
64 İngiliz Geleneği 74
65 Gainsborough 76

66 Blake 77
67 Turner 80
68 Sanat ve Tabiat 83
69 Constable 84
70 Delacroix 85
71 Empresyonistler 89
72 Renoir 91
73 Cezanne 92
74 Van Gogh 94
75 Gauguin 96
76 Henri Rousseau 98
77 Picasso 99
78 Chagall 101
79 Irk Meselesi 101
80 Lirizm ve Sembolizm 102
80a İfadecilik (Ekspresyonizm) 103
81 Paul Klee 106
81a Max Ernst 107
81b Salvador Dali 109
81c Modern Heykelcilik 110
82 Henry Moore 114
82a Barbara Hepworth 116

III. Bölüm

83 Sanatçının Görüşü 119
84 Tolstoy'un Görüşü 119
85 Tolstoy ve Wordsworth 119
86 Diğer bir Görüş: Matisse 120
87 Karşılıklı Anlaşma: Duygu ve Anlayış 121
88 Sanat ve Toplum 122
89 Biçim Verme Kaygısı 122
90 En Esaslı Değerler 123

BÖLÜM I

— § —

"SANAT" kelimesi dar anlamıyla daha çok "plastik" veya "görsel" (visual) dediğimiz sanatlara bağlanır, fakat aslında edebiyat ve müzik sanatlarını da içine almalıdır. Bütün sanatların bazı ortak özellikleri vardır; bu yazının konusu yalnız plastik sanatlardır, fakat araştırmamıza bütün sanatları içine alan bir tanımla başlamak en doğrusu olacak. 1

Bütün sanatlarda müzik haline gelme isteği olduğunu ilkin Schopenhauer söylemiştir, bu düşünce sık sık tekrarlanmış ve birçok anlaşmazlıklara yol açmıştır, bununla beraber Schopenhauer'in sözü büyük bir gerçeği ortaya koymuş oluyor. Schonpenhauer müziğin soyut özelliklerini düşünüyordu; müzikte, belki yalnız müzikte araya başka amaçlarla kullanılan bir ifade vasıtası girmeksizin sanatçı dinleyiciye doğrudan doğruya hitap edebilir. Mimar sanatını başka işlere de yarayan binalarla ifade etmelidir. Şair günlük konuşmalarda geçen kelimeleri kullanmak zorundadır. Ressam çok defa görülen dünyanın resmiyle kendini anlatır. Sadece besteci hoşa gitmekten başka bir amacı olmaksızın kendi iç dünyasıyla bir sanat eseri yaratmakta tamamen serbesttir. Fakat bütün sanatçılarda aynı istek vardır: Hoşa gitmek isteği; sanatın en basit ve kullanılan tanımı hoşa giden biçimler yaratmak gayretidir. Bu biçimler bizim güzellik duygumuzu okşar ve güzellik duygumuzu okşayan da duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliği veya ahengidir.

Genel bir sanat teorisi şu düşünce ile başlamalıdır: İnsan, duyularının önüne konan şeylerin biçimine, yüzeyine ve kütlesine göre davranır. Eşyanın biçim, yüzey ve kütlesinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gider, böyle bir düzenin eksikliği ise ilgisizlik ve hatta büyük bir sıkıntı ve tiksinti verir. Güzellik duygusu hoşa giden 2

bağlantılar duygusudur. Çirkinlik duygusu da bunun tersidir. Bazı insanlar eşyanın fizik görünüşündeki ölçülerin tamamen farkında olmayabilirler. Bazıları nasıl renk körü ise diğerleri de biçim, yüzey ve kütle bakımından kör olabilirler. Fakat renk körleri ne kadar azsa eşyanın görünüşünün farkında olmayanların da o kadar az olması akla yakındır. Bu insanları henüz gelişmemiş saymak daha doğru olur.

3 Güzellik için yapılan tanımlar en aşağı bir düzine kadardır, fakat tek mühim olan bahsetmiş olduğum fiziki tanımdır. Güzellik duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliğidir ve bu temele dayanarak kuracağımız bir sanat teorisi herhangi bir sanat teorisinin gerektirdiği derecede geniştir. Fakat belki de daha başlarken güzellik kavramının çok bağıntılı oluşu üzerinde durmak yerinde olur. Geriye sanatın güzellik ile mutlak bir bağıntısı olmadığını söylemek kalıyor. Sadece Yunanlıların kurduğu ve Avrupa'da klasik gelenek ile devam ettirilen güzellik kavramını kabul edersek, bu söz akla yakın olur. Güzellik kavramını belirsiz, çok defa aldatıcı belirtiler gösteren ve tarih boyunca durmadan değişen bir olay olarak kabul etmek en doğrusudur. Sanat bütün bu belirtileri içine almalıdır ve bir sanat öğrencisinin ciddiliği kendi güzellik duygusu ne olursa olsun, diğer devirlerdeki diğer insanların duygularının gerçek belirtilerini sanat sahasına kabul edebilmesiyle anlaşılır. Onun için primitif, klasik ve gotik aynı derecede ilgi çekicidir ve o, zaman zaman değişen güzellik duygusunun değerlerinin farkında olmaktan çok, her devrin gerçek ve sahtesini ayırmaya çalışmalıdır.

4 Sanat hakkındaki anlaşmazlıkların çoğu sanat ve güzellik kelimelerinin kullanılışındaki tutarsızlıktan ileri gelir. Tutarlı olduğumuz tek bir şey varsa o da bu kelimelerin yanlış kullanılmasıdır denilebilir. Öteden beri şöyle düşünürüz: Her güzellik sanattır veya her sanat güzelliktir. Güzel olmayan sanat değildir. Çirkinlik olan yerde sanat yoktur. Sanat ve güzelliği böylece bir saymamız sanatı değerlendirmede çektiğimiz güçlüklerin asıl sebebidir ve genel olarak güzellik karşısında kesin bir duyuşu olanlarda bile, sanatın güzellik olmadığı yerlerde bu düşünüş bilinçaltı bir engel haline gelir. Çünkü sanatın güzellik olması şart değildir: Bunu ne kadar sık ve ulu orta tekrarlarsak yeridir. Bu meseleye ister tarihi (sanatın geçen yüzyıllardaki durumunu düşünerek), ister toplumsal (sanatın bütün belirtileriyle bugünkü dünyadaki durumunu düşünerek) bir açıdan bakalım, sanatın çok defa güzellikle ilgisi olmadığını görürüz.

Söylemiş olduğum gibi güzelliğin en genel ve basit tanımı hoşa gi- 5
den şey olmasıdır; böylece insanlar yemeği, koku almayı ve diğer fizik duyguları da sanat olarak kabul etmeye sürüklenmiş olurlar. Bu teorinin saçmalığının kolayca gösterilebilmesine rağmen bütün bir estetler okulu buna dayanmakta ve hatta son zamanlara kadar bu okul başta gelmekteydi. Bugün bu okulun yerine Benedetto Croce'ye dayanan bir estetik teorisi geçmiştir ve bu teori bir eleştiri yağmuruna tutulmasına rağmen, genel doktrini daha önceki teorilerden çok daha aydınlatıcı olmuştur. Bu doktrine göre sanatı sezgi olarak tanımlamak en doğru yoldur. Güçlük "sezgi" ve "lirizm" gibi belirsiz terimlere dayanan böyle bir teorinin uygulanmasındadır. Fakat hemen görüyoruz ki bu ayrıntılı ve geniş sanat teorisi "güzellik" kelimesi olmaksızın yürüyebiliyor.

Gerçekten güzellik kavramının tarihteki yeri pek geniş değildir. Bu 6
kavram Eski Yunan'da doğuyor ve belli eski bir hayat felsefesinin tohumu oluyor. Bu felsefe aslında antropomorfik bir felsefeydi; bütün insan değerlerini yükseltiyor ve tanrıları sadece büyük ölçüde insanlar olarak görüyordu. Gerek sanat gerekse din doğanın ve bilhassa doğanın en yüksek noktası olan insanın yüceltilmesiydi. Klasik sanatın örneği Belvedere Apollun'u veya Melos Afrodit'idir. Bunlar insanlığın mükemmel veya ideal örnekleri, mükemmel biçimli, mükemmel ölçülü, saf ve asil; tek kelimeyle güzeldirler. Bu güzellik anlayışı Roma'ya geçti ve Rönesans'ta yeniden canlandırıldı. Biz hala Rönesans geleneğini devam ettiriyoruz ve bizim için güzellik, günlük hayatımızın gereklerine yabancı, uzak bir ülkenin eski insanlarının yarattıkları bir ideal insan tipine sıkı sıkıya bağlıdır. Belki bu anlayış bir ideal olarak diğerleri kadar değerlidir, fakat bunun kabul edilmesi mümkün birkaç idealden sadece biri olduğunu anlamamız gerekir. Bu ideal, insandan çok tanrıya çevrili, zihni ve hayat dışı, soyut Bizans idealinden farklıdır. Bir idealden çok belki de bir yatıştırma, amansız ve esrarlı dünyaya karşı bir korku ifadesi olan Primitif idealden farklıdır. Soyut, insan dışı ve metafizik olmasına rağmen zihinden çok içgüdüsel olan Doğu idealinden de farklıdır. Fakat düşünüş tarzımız o kadar kelimelerle bağlıdır ki "güzellik" kelimesini bile çoğu zaman boşuna sanatta ifadesini bulan bütün ideallere uydurmaya çalışıyoruz. Kendi kendimize karşı dürüst davranacak olursak kelimeleri yanlış kullanmaktaki suçumuzu er geç anlarız. Bir Yunan Afroditi, bir Bizans Madonnası, Yeni Gine veya Fildişi sahilinden vahşi bir idol, bütün bunlar bu klasik güzellik anlamına girmez. Hatta kelimelere kesin bir anlam vermek gerekirse idollerin güzel olmadığını veya çirkin olduğunu itiraf etmek zorunda kalırız. Fakat güzel veya çirkin bütün bu saydıklarımıza sanat eseri demeye hakkımız vardır.

7 Kabul etmeliyiz ki sanat, belli bir tek idealin plastik ifadesi değildir. Sanatçının plastik bir biçim verebildiği herhangi bir idealin ifadesidir. Her ne kadar ben sanat eserinde bazı biçim kuralları veya ahenkli bir yapı olduğunu düşünüyorsam da, bu mesele üzerinde fazla durmak istemiyorum, çünkü içten ve kendiliğinden bir çağrı olmakla değer kazanan sanat eserlerinin yapısını inceledikçe onları basit ve açık formüllerle sokmanın ne kadar zor olduğunu görüyoruz. "Hiçbir kusursuz güzellik yoktur ki ölçülerinde biraz aykırılık olmasın." Bunu bir Rönesans moralisti bile biliyordu.

8 Güzellik anlamının nasıl tanımlarsak tanımlayalım, teorik olduğunu kabul etmek zorundayız; güzelliğin soyut anlamı sanat gayretinin ancak ilk basamağıdır. Bu gayrete girişenler yaşayan insanlardır ve yaptıkları her şey hayatın bütün etkileri altındadır. Sanatta üç basamak vardır: Bir, maddi özelliklerin algılanması– renkler, sesler, hareketler ve birçok karışık ve tanımlamayan fiziki dış tepkiler; iki, bu gibi algıların hoşa giden biçimler ve kalıplara dökülmesi. Estetik kaygının bu iki işlem ile bittiği söylenebilir. Fakat üçüncü bir basamak da olabilir, o da algıların düzenlenmesinin daha önceden var olan bir duygu veya heyecan durumuna uydurulmasıdır. O zaman duygu veya heyecan ifadesini bulmuştur. Bu anlamda sanat, ne eksik ne de fazla ifadedir demek doğru olur. Şunu hiç unutmamalı (ki Croceciler bazen unuturlar) bu anlamda ifade duyu alma ve (hoşa giden) biçim verme gibi daha önceki işlemlerin son basamağıdır. Şüphesiz ifade biçim verme kaygısından apayrı da olabilir. Fakat o zaman da ifadenin karmakarışık hali ona sanat dememize engel olur.

Estetik veya algı ilmi yalnız ilk iki basamak ile ilgilidir, sanat bu gibi duygu değerlerinden daha çoğunu içine alabilir. Denilebilir ki, sanat tartışmalarındaki hemen bütün anlaşmazlıklar bu farkı göz önünde tutmamaktan ileri gelir, sadece sanat tarihine ait olan fikirler güzellik kavramı üzerine yapılan tartışmalara karıştırılıyor. Sanatın amacı ve güzelliğin özelliği içinden çıkılmaz şekilde birbirine karıştırılır. Sanatın amacı duyduğumuzu başkalarına ulaştırmaktır, güzellik ise bazı biçimlerin bize verdiği duyuştur.

9 Sanattaki biçim elemanın insandaki devamlı karşılığı güzellik duygusudur. Değişmez olan duyarlılıktır. Değişen, insanın algılarını ve zihinsel hayatını soyutlaştırarak, kendi kurduğu anlayıştır –ve sanattaki değişken elemanı– yani ifadeyi bunu borçluyuz. "İfade"nin "biçim"in tam karşıtı olarak kullanılabileceğini sanmıyorum. İfade doğrudan doğruya duygu

tepkilerini anlatan bir kelimedir, fakat sanatçının biçimi yaratırken başvurduğu düzen veya dizginleme de kendi başına bir ifade tarzıdır. Ölçü, denge, ritim ve harmoni gibi terimlere ayrılabilen biçim aslında sezgiye dayanır, sanatçı çalışırken biçimi bir zihinsel gayretle meydana getirmez, onu heyecanlarını yönelterek ve sınırlayarak bulur demek daha doğrudur ve sanatı "biçim verme isteği" diye tanımladığımızda sadece zihinsel bir çalışmayı değil tamamen içgüdülere bağlı bir çalışmayı kastediyoruz. Bu yüzden Primitif sanatın Yunan Sanatı'ndan güzellikçe daha aşağı olduğunu söyleyemeyiz, sanırım, daha aşağı bir uygarlık katında olsa bile aynı derecede, hatta daha güzel bir biçim içgüdüsünden doğmuş olabilir. Devamlı biçim elemanlarını geçici ifade elemanlarından ayırt edemediğimiz müddetçe bir devrin sanat seviyesinden bahsedemeyiz. Hele Giotto'nun biçimden yana Michelangelo'dan daha aşağı olduğunu hiç söyleyemeyiz. Daha az karışık olabilir, fakat biçim karışıklık derecesine göre değerlendirilemez. Açıkçası biçimi onu yaratan içgüdüden ayrı olarak nasıl değerlendirebiliriz, bilmem.

Yunan felsefesinin en erken devirlerinden beri insanlar sanatta bir 10
geometri kanunu bulmaya çalışmışlardır, çünkü sanat güzellik, güzellik de ahenk olduğuna ve ahenk de orantıların gözetilmesinden doğduğuna göre, bu orantıların değişmezliğini kabul etmek akla yakındır. Altın Oran diye bilinen geometrik orantı yüz yıllar boyunca sanat sırlarının anahtarı olarak kabul edilmiştir; yalnız sanatta değil fakat tabiattaki her şeye de o kadar çok uygulanmıştır ki zaman zaman dini bir saygı bile kazanmıştır. On altıncı yüzyılın birçok yazarları altın oranın üç kısmını mukaddes üçlemeye bağlamıştır. Onu Öklid'in iki önermesinde buluyoruz: Kitap II, önerme II ("Belli bir doğru o şekilde kesilmeli ki bütün ve parçalardan birinden meydana gelecek dikdörtgen diğer parçanın karesine eşit olsun.") Kitap VI, önerme 30 ("Verilmiş sınırlı bir doğrunun bir orana göre kesilmesi.") En çok kullanılan formül şudur: Belli bir doğruyu o şekilde kesmeli ki kısa kısmın uzun kısma oranı uzun kısmın bütüne olan oranına eşit olsun. Böyle bir kesmenin sonucu kabaca 5 e 8 (veya 8 e 13, 13 ve 21 vs.) orantısını gösterir, fakat bu hiçbir zaman kesin bir orantı değildir, bu matematikte asam (akıl dışı) olarak bilinir ve bu da onun mistik bir değer kazanmasına bir hayli yardım etmiştir. Bu konu üstüne çok şeyler yazılmıştır ve geçen yüzyılın ortasından bu yana büyük bir ciddilikle ele alınmıştır. Bir Alman yazarı, Zeising, altın oranın gerek doğa, gerek sanattaki biçim dünyasının anahtarı olduğunu ispata çalışmıştır ve başlıca eserleri 1870 civarında çıkmış

olan deneysel estetiğin kurucusu Gustav Theodar Fechner altın oranı çalışmalarının başlıca konusu yapmıştır. O zamandan beri estetik üzerine yazılan hemen her eserde bu problem ele alınmıştır.

Bir aşırı olan Zeising altın oranın bütün sanat eserlerinde bulunduğunu iddia ediyordu, fakat sonraki incelemeler onun iddiasını desteklemedi. İyi bir sanatçının altın oranı bile bile eserinin yapısına uydurduğunu ve yahut içgüdüsel biçim duygusunun onu ister istemez buna götürdüğünü kabul edebiliriz. Pencere ve kapı, resim çerçevesi, kitap ve mecmua sayfalarının dikdörtgenlerinde en doğru uzunluk ve genişlik orantılarını elde etmek için altın oran kullanılır. İyi bir kemanın her bir parçasının bu kanuna uyduğu söylenir. Mısır piramitleri bununla açıklanır ve Gotik katedralde de kolayca bu orantılar bulunabilir: Transeptin nefe, sütunun kemere, kule uçlarının kuleye vs. olan orantılar. Bu orantı çok sık olarak resim sanatında da kullanılır: Ufuk çizgisinin üzerindeki ve altındaki sahalar, ön ve arka planlar, yanlara doğru ayrılmalar arasındaki orantı da altın orana uyar. Piero della Francesca'nın resimleri geometrik düzeni en ileri götüren örneklerdir. (Rs. 34)

11 Yalnız altın oran değil, fakat diğer geometrik orantılar da olgun bir ahengi elde etmek için bin bir düzene sokulabilir. Mesela: Dikdörtgenle onun eninin karesi arasındaki orantı. Bu sonsuz düzenlerin insandan insana değişmesi sanat eserinin bütün ahengini mekanik bir açıklamaya bağlamaya imkân vermez, ölçüler eserden esere değişmese bile onların iyi bir etki yaratması sanatçıdan seziş ve duyuş ister. Şiir örneğine dayanan bir hipotezi de teklif etmek isterim. Şiir de hiç kusursuz bir düzen tekdüze olur ve çekilmez. Bundan dolayı şairler ölçülerinde biraz serbest olurlar, vezin içinde hece sayıları değişebilir ve bütün ritim ona göre ayarlanabilir. Bundan alınacak sonuç çok daha güzel olur. Plastik sanatlardaki bazı belli geometrik orantıları (ki bunlar eşyanın yapısında zaten bulunan orantılardır) kusursuz ölçüler sayabiliriz. Sanat bunlardan az çok ayrılır. Bu ayrılmanın derecesi, şairin ritim ve vezin değişikliğindeki gibi, kanunlarla değil fakat sanatçının seziş ve duyusu ile ölçülür. Mr. Jay Hambidge'in ele aldığı Yunan vazosu ("Dynamic Symmetry", Oxford University Pres, 1920) analizi bence böyle bir hipotezi zayıflatacağına kuvvetlendirir. Bir sanatı geometrik yönden inceleyen bundan iyi bir eser yoktur. Yunan vazoları geometrik kanunlara tam tamına uyarlar. Bu yüzden de soğuk ve cansızdırlar. Basit bir köylü çömleğinde çok defa daha fazla canlılık ve sevinç vardır. Japonlar çok defa çömlekçi çarkından tabii olarak yükselen kusursuz şekli kasten bozarlar, çünkü onlarca gerçek güzellik bu kadar düzenli değildir.

12

Biçim bozma her zamanki geometrik ahenkten bir uzaklaşma veya daha genel olarak doğadaki ölçüleri küçümsemek demektir. Onun için diyebiliriz ki her sanatta kendiliğinden veya belki zorla bir çeşit biçim bozma vardır. Klasik Yunan heykelciliği bile ideal uğruna bazı biçim bozmalarına gider, Melos Afrodit'inde olduğu gibi. Gerçekte kaş ve burun asla bu kadar düzgün, yüz bu kadar oval, göğüsler bu kadar yuvarlak değildir. Doğrusu, İtalyan Rönesans'ından önce aslından şu veya bu şekilde ayrılmayan bir sanat eserini bulmak güçtür. On altıncı yüzyılda bilhassa klasik sanatın amacının yanlış anlaşılması, noktası noktasına bir doğa taklidine yol açtı. Fakat bu uzun sürmedi: On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda şu veya bu sebepten Rönesans sanat düşüncesi terk edildi ve ancak yapmacık diriltmeler devri olan on dokuzuncu yüzyılda noktası noktasına taklitçilik yeniden değer kazandı.

Bununla beraber biçim bozmanın çeşitli dereceleri vardır ve gerçeğin idealize edilmesine kimse karşı gelmez denilebilir. Ancak doğa çığırından çıkarıldığı zaman seyirci itiraz etmelidir. Kaş ve burun düz yapılabilir fakat bacak imkânsız bir duruma sokulmamalıdır. Bu bir derece meselesidir, fakat bütün farkın dereceden doğduğu tartışılabilir. Acaba aradaki çizgiyi nereden çekebiliriz? Yunan sanatını bırakıp erken Kelt veya Çin sanatına geçersek temsili motiflerin tamamen kaybolup geometrik örnekler haline gelmesiyle bozulmanın artmış olduğunu görürüz (Rs. I, 32). Bizans sanatında bir fikrin sembollerle gösterilme isteği insan figürlerini insanlıklarından mahrum eder (Rs. 30). Meryem'in kucağındaki İsa bir çocuk olmayıp yetişmiş İsa'nın zaferini, ihtişamını, asaletini temsil eden bir minyatürdür. Gotik sanatta her şey, kilisenin biricik gayesi olan dini duygunun doğaüstü karakterini ifade etmeğe hizmet eder. Yunan idealizmi ile Bizans sembolizmi karışır, gaye doğayı göstermek değildir. Çin, İran ve genel olarak Doğu sanatlarında dışarıdan alınan şekiller gerçeğe değil duygulara uygun kullanılmıştır. Bunlar sadece sanatçının kendi şekillerinin ritim ve canlılığını artırmaya yararlar. (Rs. 7, 10, 17 a ve b).

Bütün bu tam taklitten uzaklaşmalar bir amaçla yapılır. Sanatçı bunları biçim verme, yani dengeli veya derli toplu bir biçim, bir kütle kurmak yahut da gerçek üstüne, düşünce dünyasına ait bir sembol meydana getirmek isteğiyle yapar. Öyle sanıyorum ki ikinci halde sanatı sembolleştirmede sadece güzellik kaygısı olmadığı ileri sürülebilir. Pek az sanat eseri Ravenna'daki Bizans kiliseleri kadar etkilidir, fakat sanat kısmen zamanın bir eseridir, yani etki sadece sanatın malı değil biraz tarihin, biraz dinin, biraz da belli bir havanın malıdır. Bu bakımdan sanat sadece sanatçının kendi kudretine bağlanmamalıdır. Sanatı bütün bunlardan ayırırsanız ortada sadece biçim ve renk elemanları kalır.

13 Sanatçıyı (ve hepimizdeki sanat ruhunu) kendini örneklerle anlatmaya götüren psikolojik sebepler fizyoloji yoluyla pekâlâ aydınlatılsa bile yine de karanlıktır. Elbisemize lüzumsuz düğmeler dikmemize, çorapla kravat veya şapkayla paltolarımızı birbirine uygun seçme, saati rafın ortasına yerleştirme ve maydanozu soğuk etin etrafına koyma gibi içimizden gelen eğilimler sanatçının motifleri örneğe göre dizme eğiliminin ilkel ve eğitilmemiş kıpırtılarıdır. Rs. 17 a'daki Çin atının sanatçısı, çok güçlük çekmeden atı daha gerçeğe uygun yapabilirdi, fakat atın anatomisiyle ilgilenmiyordu, çünkü at ona büklüm büklüm bir kütle örneği düşündürmüştü ve boynun çevrilmesi, yelenin bukleleri, kalça ve bacakların kıvrımları bu örneğe göre gerçekten uzaklaştırılmıştı. Bundan çıkan şey pek ata benzemez –o kadar ki çokları onu aslanla karıştırır– ama yine de çok etkili bir sanat eseridir.

Neyse ki bu eser Çin sanatının en büyük devrine aittir, böyle olduğunu septik seyirci bile rahatça kabul eder. Fakat eser Henri Matisse'in (Rs. 58) "Le Repos du Modele"i gibi modern bir eser olunca nedense derin bir düşmanlık duygusu ayaklanır. Fakat ondaki kural da tamamen aynıdır. Matisse'i ilgilendiren ne modelin canlı varlığı, ne de sahnenin mimari özellikleridir. Ama bunlar ona bir örnek düşündürmüşler ve yaptığı bu örnek de sadece gerçek bir sanat eseri olmakla kalmamış aynı zamanda konuyu bir içten kavrama olmuştur. Bu kavrayış, benzetme yoluyla yapılan resimden çok daha canlıdır.

Tek başına örnek, bir sanat eseri sayılmaz. Şimdilik şu kadarını söyleyebiliriz, her ne kadar her sanat eserinde bir çeşit örnek varsa da her örnek mutlaka bir sanat eseri değildir. Böyle bir yargı terimlerimizi biraz açmayı gerektirir. Genel olarak "sanat eseri" bir dereceye kadar karmaşık bir sözdür, daire ve üçgenli basit bir geometri desenine ve hatta bir fabrika halısının karışık fakat iyi yapılmış desenine dengeli veya simetrik olsalar bile sanat eseri demiyoruz.

14 Sanat eserinden asıl beklediğimiz az çok bir şahsın malı olmasıdır. –Sanatçıda seçkin bir zeka olmasa bile seçkin bir duyarlık ararız. İsteriz ki, bize kendinden bir şey versin– eseri dünyanın bir tek ve bir kişiye özgü görünüşü olsun. İşte bu yüzden sıradan bir insan başka hiçbir şey düşünmez olur ve sanatın özü hakkında anlaşmazlıklara yol açılır. Sıradan bir insan bir resmin anlamına ve iletilmek istenen fikre o derece kendini verir ki insan tabiatında duyarlılığın pasif bir iş gördüğünü ve duyarlık içine giren eşyaların bir dış varlığı olduğunu unutur. Sanatçı bilhassa bu dış varlıkla ilgilenir. Duyarlılığı bir yana bırakıp da ahlak

kaygılarına veya duygu dışı başka düşüncelere kapılırsa sanat eseri de o derece saflığından kaybeder. Buna göre bir sanat eserini duyarlılığın yoğurduğu örnek diye tanımlamak doğru olur.

"Örnek" sözünü belki daha kesin tanımlamak gerekir. Bu sözü gün- 15
lük hayatımızda –mesela bir kumaş parçasının örneği gibi– çizgi ve rengin belli bir tekrarlamaya göre dağıtılması diye anlarız. "Örnek" belli bir sınır içindeki düzen derecesidir, –resimde bu sınır doğrudan doğruya resmin çerçevesidir.– Örnek kelimesinin bu basit anlamı dışına çıkınca iş gittikçe karışır. İlk karışıklık simetri ile başlar desen paralel sıralar halinde tekrarlanmayıp tersine çevrilir. Bu düzen belki de dokumadaki bazı teknik kolaylıklardan doğmuştur. Tekrar yerine, Doğu sanatında çok görülen karşılıklı hayvan figürlerinde olduğu gibi, tam bir denkleştirme elde edilir. Bundan sonraki karışıklık, simetrik denkleştirmenin yerini dağıtılmış bir denkleştirmenin almasıdır. Sanat eserinde ağırlık merkezi denebilecek hayali bir hareket noktası vardır ve bu nokta etrafında çizgi, yüzey ve kütleler tam bir denge halinde dağıtılırlar. Bütün bunlarda esas gaye ahenktir, ahenk ise güzellik duygumuzu okşar.

Biçim daha sonra tanımlanacaktır (paragraf 26 d) fakat aslında bu 16
terimde anlaşılmayacak bir nokta yoktur. Sözlükte bu kelime "şekil, parçaların düzeni, dış görünüş" diye tanımlanır. Bir sanat eserinin biçimi de şekli, parçalarının düzeni ve dış görünüşünden başka bir şey değildir. Şeklin, bir düzen yaratacak iki veya daha fazla parçanın bulunduğu yerde biçim vardır. Fakat bir sanat eserinin biçiminden bahsettiğimiz zaman bize belli bir yönden etki yapan özel bir kuruluşu kastederiz.

Biçim, düzen, simetri veya belli bir ölçü demek değildir. Bir atletin formundan bahsederiz ve sanat eserinin biçiminden (formundan) bahsettiğimizde de aynı şeyi kast ederiz. Vücudunda fazla yağ taşımayan, adaleleri kuvvetli, duruşu iyi, hareketleri yerinde olan bir atlet için "formunda" deriz. Bir heykel veya resim için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Örnek olarak bir resim alalım; ona baktığımızda neler oluyor, görelim. Bunun iyi bir resim olduğunu ve bize etki yaptığını kabul edelim.

Örnek olarak Japon sanatçısı Katsuchika Hokusai'nin (1760-1849) 17
bir estampını alalım. (Rs. 10). Resmin iyi olduğunu kabul etmekle kalmayarak resme bakacak kimsenin peşin bir hükmü olmadığını da kabul etmeliyiz. Zihni tamamen açık olsun, yeter. Belli bir resmi, hatta bir resmi dahi göreceğini bilmemelidir. Aklında önemli bir şey olmaksızın

bir köşeyi dönsün ve bu eşyanın önünde dursun. Bundan sonra olanlar daha çok bir milliyet ve cinsiyet meselesidir. Biz bu meseleyi anlaşılması en güç tarafından ele alacağız ve seyircimizin normal bir İngiliz olduğunu kabul edeceğiz. Perde arkasında saklı tecrübeli bir tetkikçi İngiliz'in gözlerinin büyüdüğünü, hatta derin bir nefes aldığını, belki de bir ses çıkardığını fark edebilir. Orada belki otuz saniye belki de beş dakika duracaktır. Sonra yoluna devam edecek ve bu kadar derinden duyduğu zevk belki de ilerde yazdığı bir mektupta bir takım mübalağalı kelimeler içine dağılıp gidecektir.

18 Böyle bir durumda zihnin çalışma tarzını açıklayan birçok teoriler ortaya atılmıştır. Fakat bence bunlar olayın aniliğini hesaba katmadıkları için hataya düşüyorlar. Gerçekten duygulu bir kimsenin bir resmin önünde uzun bir incelemeden sonra "hoşlandım" diyeceğine inanmıyorum. Ya ilk görüşte hoşlanırız, ya da hiç hoşlanmayız. Tabii bazı hallerde şu veya bu sebepten ani bir etki alma mümkün olmaz: Sanat eseri daima tecrit edilmelidir. Birçok sanat eseri –örneğin bir Gotik Katedralin dışı– ayrı ayrı sanat eserlerinin birleşimidir ve nadiren anlayış ve yapılış bakımından bir birliktir. Fakat söylenmesi gereken öz budur. Sanat eseri bize "etki" yapar deriz, bu doğru bir deyiştir. Seyircide görülen bu durum hissidir bir psikologun heyecan olarak göstereceği, elimizde olmayan bazı refleksler bunu destekler. Fakat belki Spinoza'nın ilk defa belirttiği gibi ("Ethik" 5 inci kısım, III. Önerme) bir heyecan açık ve kesin bir fikir haline getirilir getirilmez heyecan olmaktan çıkar. Bir anda bakıp kavranmayı kabul eden teorilerin en kuvvetlisi, "Einfühlung" teorisidir. Bu teori hakkında çok şeyler yazılmıştır. Fakat estetik üzerine yazı yazmış olanların en büyüklerinden biri Theodor Lipps bu teoriyi klasikleştirmiştir. "Einfühlung" kelimesi sempatiye bir anoloji olarak "empati" diye tercüme edilebilir. Sempati birlikte duyuş empati ise içine girerek duyuş demektir. Dertlilere sempati beslediğimiz zaman onlarla aynı duyguları yaşıyoruz. Bir sanat eseri üzerinde düşündüğümüz zaman kendimizi sanat eserinin biçimi içine sokarız. Duygularımız orada bulduklarımıza ve kavradığımız taraflara bağlıdır. Bu olay sadece sanat eserlerinin incelenmesine özgü değildir. Tabii ki incelediğimiz herhangi bir nesneyi onun "içine girerek" duyabiliriz. Fakat böyle bir genelleştirme yapılırsa empati ve sempati arasındaki fark çok azalır veya hiç kalmaz. Japon estampına baktığımızda dikkatimizi kayıktaki adamlar çekebilir ve o zaman içinde bulundukları tehlikeden dolayı onlara karşı sempati duyarız. Fakat resme bir sanat eseri olarak baktığımızda duygularımızı büyük dalganın akışı

çeker. Dalganın yükselen hareketi içine gireriz, kabarışı ile yer çekimi arasındaki gerginliğini duyarız ve dalgaların köpük haline gelişinde sanki biz de kızgın pençelerimizle altımızdaki yabancı şeylere saldırıyormuş gibi oluruz.

Sanat eseri bir bakıma kişiliğin kurtuluşudur. Normal olarak duygularımız baskı altında ve dizginlenmiştir. Bir sanat eseri üzerinde durduğumuz zaman ansızın bir boşanma olur. Bu sadece bir boşanma değil –sempati de duyguların bir boşanmasıdır– aynı zamanda bir yükselme, gerginleşme ve yücelmedir. İşte sanat ve duygululuk arasındaki ayrılık budur: duygululuk bir boşanma fakat aynı zamanda duyguların gevşemesi ve rahatlamasıdır. Sanat ise bir boşanma fakat aynı zamanda bir dizginlemedir. Sanat tutumlu bir duygu, iyi biçim yaratan bir heyecandır. 19

Einfühlung teorisine sanatın yalnız formunu ilgilendirdiği, mesela, renge karşı estetik tepkilerimizi içine almadığı ileri sürülerek itiraz edilir. İtalyan göğünün maviliği, grubun parlaklığı bize etki yapar. Fakat bunlarda duygularımızın içine girebileceği bir biçim yoktur. Evet, ama bunlara acaba sanat eseri diyebilir miyiz? Bunlar sadece duygularımızla tepki gösterdiğimiz birer olay değil midir? İki, üç rengi yan yana getirin, hemen bir biçim bağıntısı ortaya çıkar. Her sanat biçim bağıntılarının bir gelişmesidir ve biçimin bulunduğu yerde sempati de bulunabilir. Fakat bir resme baktığımızda sempati duymamız, duymamamız da ayrı bir meseledir. Resme tamamen serbest bir zihinle baktığımızı kabul etmiştim. Fakat bu az rastlanan bir durumdur. Allah'ı görebilmenin şartı olan kalp temizliği kadar az bulunan bir durum. 20

Sanat eserinin biçimine karşı duyduğumuz kişisel tepkilerden bu kadar bahsetmek yeter. Fakat şüphesiz sanat eserinde tek şey biçim değildir ve sanat eserine, söylediğim gibi, her türlü duygudan sıyrılarak bakmayız. Gotik bir kilise sadece duygularımızı yüceltmek için yapılmış bir yer değil, aynı zamanda şarkı salonu, dini tören alanı, okuma yazma bilmeyenler için de bir resim galerisidir. Bütün bu özellikleri hep birlikte içinde toplar. Hokusai estampına dönelim: Bunu bahsettiğim sempati duygusu ile de inceleyebiliriz. İnsan dolusu iki kayığın üzerinden aşan kocaman bir dalganın resmi, işte bu görüş resmin içeriğini verir ve bunu organik geleneğin en çok geliştiği devirde incelersek (paragraf 32) daha iyi anlarız. İçeriğin ne demek olduğunu ondan yoksun bazı sanat eserlerini incelemekle daha iyi anlarız. 21

22 Seramik, sanatların hem en basiti hem en zorlusudur. En basitidir çünkü en ilkelidir. En zorlusudur çünkü en soyutudur. Ayrıca sanatların en eskilerindendir. İlk kaplar topraktan çıkartılan kaba balçığa elle şekil verilip bunların güneş ve rüzgârda kurutulmasıyla yapılıyordu. İnsan yazıyı tanımadan edebiyat ve hatta dine varmadan önce bile bu sanat vardı ve o zaman yapılmış kaplar ifadeli biçimleriyle bize hala etki yapar. Ateşin bulunup insanın kaplarını daha sert ve dayanıklı yapmasıyla ve çarkın keşfedilip çömlekçinin eserlerine ahenk ve yükselen bir hareket vermesiyle bu çok soyut sanatın başlıca şartları ortaya çıkmış oluyordu. Başlangıçta pek mütevazı olan bu sanat gelişerek milattan önce beşinci yüzyılda dünyanın en duygulu ve kültürlü kavmini en iyi tanıtan sanat oldu. Bir Yunan vazosu bütün klasik ahengi içinde toplar. Doğuda diğer uygarlık, keramiği en sevilen ve en tipik bir sanat haline getirdi ve bu sanatı Yunanlılardan daha zarif bir şekle soktu. Yunan vazosunun statik bir ahengi vardır. Çin vazosu diğer teknik ve kültürlerin etkisinden kurtulduktan sonra dinamik bir ahenge erişir. Sadece bir ölçülü düzen değil, yaşayan bir harekettir. Bir billur değil, bir çiçektir.

Yunan ve Çin'in olgun keramik tiplerinin en yakın benzerleri Peru ve Meksika'da, Ortaçağ İngiltere'si ve İspanya'sında, on sekizinci yüzyıl Almanya'sında görülür. Hatta bu sanat o kadar önemli, uygarlığın başlıca ihtiyaçlarına o kadar bağlıdır ki, milli özelliklerin bu sahada kendini göstermesi gerekir. Bir milletin sanatını, duyarlık derecesini seramiği ile ölçün. Bu emin bir dayanaktır. Seramik saf sanattır. Her türlü benzetmeden ayrılmış sanattır. Ona en yakın gibi görünen heykelciliğin bile gayesi en başından beri benzetmedir ve işte bu bakımdan belki de biçimi ifade etmekte daha az serbesttir, seramik plastik sanatın en soyut şeklidir.

23 "Soyut" kelimesinden korkmamalıyız. Sanatların başlıca özelliği soyut olmalarıdır. Zaten tesadüfî bağıntılar bir yana, güzellik denemesi insan vücut ve kafasının belli bir ahenge karşı takındığı tavırdan başka nedir? Sanat kaostan bir kaçıştır. Sayılarla ifade edilen bir harekettir. Ölçüyle sınırlanan kütledir. Sanat hayatın ahengini arayan bir madde kararsızlığıdır (Paragraf 82 a).

24 Soyut sanata karşıt Avrupa sanatının en hümanist devrine ait bir eseri, mesela erken on altıncı yüzyıl bir İtalyan heykeltıraşının mermerden bir delikanlı rölyefini ele alalım (Rs 12). Ruskin şöyle demiştir: "Büyük okulların en iyi resimleri çok defa basit ve asil olmayan kimselerin portreleri veya grup portreleridir. Resmin kudreti burada son

haddini bulur ve bana kalırsa bir kadın ve erkek resim sanatında olduğu kadar hiç bir yerde ruhlarıyla birlikte bir bütün olarak gösterilememişlerdir. Yunan sanatında olsun Hıristiyan sanatında olsun gerçekten büyük olan sadece insanî olandır." Tarihi bakımdan portre Ruskin'in düşündüğü gibi hümanist dediğimiz bazı devirlerin belirleyici özelliğidir. Bu devirlerde her şeyin ölçüsü insandır ve her şey insanın kendi yaşama gücünü bilmesine yardım edecek gibi yapılır. Sanat insanın kendi insanlığını tanımasıdır. Şüphesiz ki portre ressamlığının geniş ölçüde tutulmasının gerçek sebebi budur. Ressamların çok defa çirkin kimseleri seçmeleri bu teoriyi sarsmaz, çünkü gerçekten ayrılıp ideali temsil etmek, gerçeği aynen gösteren narsist eğilimi yenmek demektir.

Portrenin değer kazanması romanın değer kazanmasıyla hemen aynı zamana rastlar. Floransa'da Bargello şapelindeki 1337 yıllarına ait Giotto'ya atfedilen freskte Dante ve diğerlerinin portreleri fark edilmiştir, Boccaccio ilk hikâyesini 1339'da ve "Dekameron"unu dokuz yıl sonra yazmıştı. Başlangıçta resimde portre nasıl yassı bir profil idiyse erken İtalyan romanı da derinlik bakımından pek ileri gitmiyordu. Bu karşılaştırma çok ileri götürülmemelidir. On beşinci yüzyılın sonundan bu yana portre resminde görülen psikolojik incelik ve kesinliğe roman belki de on yedinci yüzyılın sonundan önce varmamıştı. Fakat resim ve romanda karaktere duyulan genel ilgi Rönesans'ın başından beri kesintisiz ve çabuk gelişmiştir ve hala da gelişmektedir. Frith'in "Derby Day"i ile "The Pickwick Papers"i birbirine benzetebiliriz. Biçim değerlerinin yokluğu, insan karakterleri üzerinde durma, her şeye duygu ile bağlanma ikisinde de görülüyor.

Şu halde hümanist anlamda iyi bir portre bireyin karakterini olduğu gibi gösteren bir eser diye tanımlanabilir. Bir portrede ilgi psikolojiktir. Yani portresi yapılan hakkında ahlak hükümleri vermeyiz. Eğer sanatçı modelin kişiliğini bütünlüğüyle kavramışsa ve bütün maharetiyle bilgi ve anlayışını plastik alana dökmüşse daha fazlasını istemeyiz. Böyle olunca bu cins bir gösteriden duyulan "heyecan"ın mutlaka estetik olması gerekmeyeceği meydandadır. Burada bizi ilgilendiren güzelliğin soyut özelliğini değil ilmi gerçek diyebileceğimiz bir özelliğini görmektir. Bu durumda sanatçı sadece boya kullanan bir psikologdur ve birçok büyük portre ressamı da bunlar arasındadır. Bununla beraber birçok portre büyük sanat eserleri olduğuna göre şöyle bir sual sormamız gerekir: Psikolojik bir belge saydığımız bir portreyi sanat eseri dediğimiz bir portreden ayıran nedir? Buna, estetik değerlerdir, diye cevap verebiliriz. Bu değerlerden kastettiğimiz sanat eserlerinin yapı düzenini kuran mekân ve rengin biçim bağıntılarıdır. Bu anlamda

portre dış kıymeti bakımından natürmorttan farksızdır ve bu bakımdan Hals'ın "Gülen Süvari"sinin yüz ifadesi ile süslü dantel yakası arasında fark yoktur. Şu var ki biz aslında böyle bir ayırmayı yapıyoruz ve bu ayırma da az önce bahsettiğimiz psikolojik ilgiden tamamen farklıdır. Buna felsefi bir ilgi diyebiliriz. En iyi portrelerde ressam veya heykelci modelin kişisel karakterini aşıp daha geniş anlamlara varır. Anlatmak istediğimi edebi bir örnekle daha iyi gösterebilirim. Shakspeare'in piyeslerindeki tipler bütün gerçeklerine ve hayata bağlılıklarına rağmen sadece kişisel karakterler değildirler aynı zamanda insanlığın tutku ve isteklerinin ana tipleridir. Shakspeare'in kahramanlarında sadece bir hayat gücü duymakla kalmayıp, aynı zamanda duygularımızın hayalimizdeki tepkisi olan bir yücelme de duyarız.

25 Diyebiliriz ki bir çömlekte sadece biçim değerleri değil bunun yanı sıra psikolojik değerler de olabilir. –Ortak sempati ve ilgilerimizin, hatta bilinçaltı hayatımızın doğurduğu değerler, bunlardan başka sanatçının dehasının derecesini gösteren felsefi değerler de vardır. Bu kelimeler belki biraz belirsizdir. Özellikle deha kelimesi. Daha basit söylemek gerekirse teknik imkânlar, ekonomik fırsatlar, psikolojik kavrayış bakımından aynı şartlara sahip sanatçılar arasında en büyüğü en zeki olanıdır. Bu adam eşyayı kendi başına değil evren içindeki yeriyle birlikte, çokluk içinde teki, tekteki çokluğu görür. Fakat plastik sanatların duyguları görme yoluyla anlatan ve duyuran görsel sanatlar olduğunu ne kadar söylesek azdır. Anlatacak fikirlerimiz varsa en uygun araç lisandır. Sanatçının fikirleri hiçe sayması kendi zararınadır, fakat onun işi bu fikirleri önümüze sermek değil bunlara karşı olan iç tepkilerini bize ulaştırmaktır.

26 Şimdi bir sanat eserinin öz yapısını daha yakından inceleyelim. Bu amaçla hep resim ele alınır, biz de okuyucuya zorluk çıkarmamak için bu âdeti bozmayalım. Fakat resmin görsel sanatların ancak bir kolu olduğunu unutmamalıyız. Resmin üstünlüğü ancak Rönesans'tan beri görüldüğüne göre oldukça yenidir. Gelecekte ev içi süslemesinde duvara asılan resmin kıymetten düşmesi ihtimali vardır, böylece bu sanatın zaten bağıntılı olan önemi şimdiden sarsılmış oluyor. Üslup problemini, kompozisyon ilmini ve sanat eserinin yapısını ilgilendiren diğer bütün hususları mimari ve heykelcilik, seramik ve tasarım veya küçük sanatlarda da uygulayabilmeliyiz. "Güzel" sanatlarla "uygulama" sanatlarını birbirinden ayırmak zararlıdır, güzelliğin özü üzerine söylediklerimizden anlaşılacağı gibi bu özellik bir sanat eserinin kullanılışındaki amaç, ölçüsü veya yapıldığı maddenin değeri ile ilgili değildir.

Dokunma duygumuzu fildişi kemikten, ipek yünden, porfir alçıdan daha çok okşar, fakat bir sanat eseri hem yapıldığı maddenin özelliklerinden faydalanır, hem de bu maddenin imkânsızlıklarını aşar.

Bir sanat eserini çözümlemek için değişik yollar vardır. Belli bir resmin fizik elemanlarını ele alır, bunları ayırıp tek veya birbirleriyle olan bağlarına göre inceleyebiliriz. Böyle beş eleman vardır denebilir: Çizginin ritmi, biçimlerin yığılması, mekân, ışık-gölge ve renk. Bu elemanların değerleri de çoğu zaman bu verdiğimiz sıraya göredir. Tabii bu değer sırası mutlak değil sanatçının zihnindeki sıraya bağlıdır. Biçim bir dış-çizgi ile sınırlanacak ve bu çizginin, cansız kalmaması için kendine göre bir ritmi olacak. Biçim yığılması, mekân, ışık-gölge birlikte incelenmelidir. Hepsi sanatçının mekân duygusunun çeşitli yönleridir. Kütle somut mekândır, ışık-gölge, kütle-mekân münasebetinin sonucudur. Mekân sadece kütlenin tersidir. Bu bilhassa mimaride açıkça fark edilir, mesela bir katedral içten, duvarların sınırladığı bir mekân, dıştan ise yüzeylerin belirttiği bir kütle olarak görülür. Bir Yunan tapınağı sonuncunun, bir gotik katedral ise ilkinin açık örnekleridir. Yunan mimarı daima boşluk etkisinden kurtulmaya, Gotik mimar ise maddeden sıyrılmış bir mekân ve hafiflik vermeye çalışırdı. Her ikisinin düşüncesi de mekân-kütle, ışık-gölge idi. Tuval üzerine yapılan resimde de manzara detayları ve figür grupları gösterilirken aynı meseleler ortaya çıkar.

Görsel sanatların tarihi gelişmesini düşünürsek bunlarda bir veya birkaç ortak ölçü buluruz. Gerçi görsel sanatları görünüşü hoşa giden gibi belirsiz bir şekilde tanımlarsak gölün rengi ile Parthenon arasında ortak olanı ararken sinir sistemine dayanan fizyolojik sebeplere kadar ineriz. Öz anlamıyla sanat bir sınırlanmayla, belirsizlikten belirliliğe geçiş ile başlar. Gerçekten tarihte ilk sanat (mağara insanının sanatı) dış-çizgi sınırlandırmasıyla başlar. Sanat çizgilendirme isteğinden doğmuştur. Çocukta da böyle başlar. Görsel sanatlarda hatta sadece kütle olmayıp sınırlı bir kütle olan heykel sanatında da çizgilendirme en önemli elemandır. Bu o kadar esaslı bir özelliktir ki bazı sanatçılar bunun şart olduğunu kabul ederler. Blake bu görüşü 66. paragrafta daha etraflıca vereceğim şu sözleriyle kuvvetli olarak açıklamıştır. 26 a

"Sanatın da, hayatın da büyük ve altın kuralı şudur: Sınırlayan çizgi ne kadar temiz, keskin ve akıcı ise sanat eseri de o derecede mükemmeldir ve çizgi nerede kuvvetini, keskinliğini kaybederse orada mutlaka hayal kıtlığı, kopya ve beceriksizlik ortaya çıkar..."

Şu hoş misali de anlatır: Bir portre ressamı ona övünerek şunu söylemiş: "Resme başlayalı çizmesini unuttum." Blake böyle bir adamı cid-

diye alamayacağını da söyler. "Çizgi" hakkında akılda tutulacak başlıca şey şudur: Çizmekten resim yapmaya geçerken çizginin kaybolması gerekmez. Çizgi resmin yollarından biridir. Blake'e göre ise tek yol odur.

Önce çizginin sınırlandırmadan başka ne gücü olduğunu görelim: Bir ustanın elinde çizgi hem hareketi hem de kütleyi verebilir. Hareketin ifadesi yalnız hareket halindeki eşyaları göstermek değil (bu, sadece gözle seçilenin çizgiye geçirilmesidir), bundan başka estetik bakımdan çizginin kendi başına bir hareket kazanmasıdır; bunu sayfa üzerinde, her türlü benzetme kaygısından uzak bir zevk içinde oynayarak yapar. Botticelli, Blake gibi batılı ressamlar sayabiliriz ama çizginin bu özelliği bilhassa doğu sanatında (Japon ve Çin resim, desen ve tahta kesmelerinde) görülür ve çizgi gereğince düzenlendi mi ritim kendiliğinden doğar. Oynar gibi yapılan çizginin bu ritmik etkiyi nasıl verdiğini anlamak anlatmaktan kolaydır: Müzik ve fizik analojilerle anlaşılabilir, fakat bunu görsel terimlerle açıklayabilmek için empati gibi bir teori lazımdır. Fizik duyarlığımız çizginin akışına kapılır gibi olmalıdır. Çünkü çizginin kendisi hareket etmez, oynamaz, ancak biz onun akışı içerisinde oynuyor gibi oluruz.

Çizginin en mühim özelliği kütle veya somut biçimi gösterebilmesidir. Çizgiye bu özelliği ancak büyük ustalar verebilir ve bu özellik, kesintisiz dış çizgiden hafif ayrılmalarla yapılır. Eşyanın köşelerine doğru çizgi daha sınırlı ve daha duygulu bir hal alır, kıvraklaşır ve içten bir duygululuk kazanır; kesintisiz devam edeceğine tam yerinde kırılır, birbiri içinde kaynaşan yüzeyleri göstermek üzere yeniden desenin gövdesine girer. Çizginin gördüğü iş her şeyden önce bir seçmedir, göstermekten çok sezdirir. Gerçekten çizgi bir konuyu en özlü ve soyut gösterme yoludur. Resimli bir stenografi. Çizginin alışılmış resim kurallarını incitmeksizin bu kadar soyut olabilmesi insanı şaşırtır. Mesela, ağaç yapraklarının çeşitli gösterilişlerini düşünelim, burada da estetik hayatımızda geleneğin oynadığı önemli rolü görüyoruz.

Blake çizmesini unutmuş ressamı aşağı görmekte belki de haklıdır. Çizgiyi de resmi de yaratan içgüdüler aynıdır, Masaccio'dan Tiepolo'ya kadar Rönesans'ın bütün büyük ressamları aynı zamanda büyük çizgi ustalarıydılar. Modern bir ressam olan Picasso'ya bakalım, çabuk ve zıt üslup değişmesiyle bizi şaşırtan bu ressamın asıl ustalığı az bir gayretle üç boyutlu biçimi veren desenlerinde görülür. Dehanın çizgisindeki damgayı her yerde bulabiliriz, Doğu'da ve Batı'da, geçmişte ve zamanımızda. Bu özellik güzel sanatlarda o kadar yaygındır ki insan kolayca Blake'ın görüşüne düşerek çizgiyi tek önemli özellik sayabilir. Fakat ton dediğimiz özellik de o kadar yaygındır ve belki de ifade aracı olarak aynı değerdedir.

"Ton" kelimesi birçok sanatlarda kullanılır. Herhalde ilk defa müzikte kullanıldı, fakat on altıncı yüzyılda sanat eleştirisinin başlamasıyla resimde de kullanılmıştır. Bugün de müzik eleştirmeni "ton" kelimesini resim sanatına özgü terimlerle birleştirince işler büsbütün karıştı. Mesela: Gazetelerde Miss X'in sesinin renk (tonu bakımından iyi bir lied) şarkıcısı olmasına elvermediğini okuruz. Müzisyenlerin "kromatik" kelimesini kullanmaları ressamların "ton"u kullanmaları kadar yerinde görünür. Fakat Leonardo'nun " "Kahin Kralların Secdesi"nin incelenmesinde göreceğimiz gibi bu deyim girişmeleri aşırı hatta gülünç olabilir: "Sade ağacın modlesi stakato halindeki palmiyeye ve harabedeki iki ağaca nazaran bütün kompozisyona bir ton ahengi verir." 26 b

"Modern Painters" isimli eserinde Ruskin resimde ton anlamını açıklamaya çalıştı: "Ton kelimesinden iki şey anlarım: İlki, nesnelerin maddeleri ve aralarındaki uzaklığa göre değişen koyulukları bakımından birbirleriyle olan bağıntıları ve tam rölyefleri, bir de gölgelerin resmin esas ışığıyla olan mükemmel bağıntısı. İkincisi aynı ışığın sadece değişik dereceleri gibi görünecek şekilde gölgelerin renkleri ve ışıkların rengi arasında tam bir bağıntı kurmak." Bu tanım pek açık değil, belki de konuyu teknik gelişmesini göstermekle daha iyi açıklarız. Üç boyutlu kütleyi sınırlarla göstermek probleminden sonra kütleyi ışıkla vermek problemi ortaya çıktı. Çizgi bir soyutlaştırmadır: Eşyanın görsel görünüşünü veremez, çizgi görünüşünü sadece bir işaretle belirtir. Çizgi (en çok kalınlaşıp inceleşerek) bir nesnenin ışığını sezdirebilir. Fakat aslında çizgi maddenin objektif gerçeği diyebileceğimiz şeyle ilgilenir. Işık akıcıdır: Kuvvetinin derecesiyle yansıma açısı aynı kalmayan, değişen bir olaydır. Bu yüzden ışık çizgi gibi statik ve kesin bir araçla gösterilemez. Böylece gölgeleme konusuna gireriz. Işık, en açık beyaz ve en koyu siyah arasında bir derecelenmeyle gösterilir; renk kullanıldığı zaman da ışığın gerçek olarak gösterilebilmesi için bir miktar siyah rengin ışığın parlaklığını emmesi ve böylece gölge kontrastını vermesi gerekir. Işık Matisse'in resimlerindeki gibi saf renklerin duygulu bir sıralanmasıyla şematik olarak da gösterilebilir.

Bu dereceli gölgelemeyle üç ayrı özellik gösterilebilir: (1) Tek renk veya kütle sahasında ışıktan gölgeye geçiş, (2) Monokrom bir resimde çeşitli renklerin nötrden uzaklaşmalarına göre değişen şiddet dereceleri, (3) Resimdeki esas ışığa göre koyuluk ve açıklığın derecelenmesi. (3) Resimdeki esas ışığa göre koyuluk ve açıklığın derecelenmesiyle. Bu bağıntı resmin bütünü göz önünde bulundurularak kurulur. Avrupa resminde ton değerlerinin ele alınmasına geçmeden önce doğuda grafik sanatlarda gerek bu hususun gerekse çizginin ahenk ve biçimin soyut değerlerine

bağlı olduğunu söyleyelim. Bu metodu Prof. Pope "The Painter's Modes of Expression"da (Ressamın İfade Yolları) (Harvard University Press, 1931) iyice anlatır: "... Çin ve diğer Asya resimlerinde biçim başlıca çizgi ile gösterilir; somut bir biçim bile yalnız çizgiyle şaşılacak derecede iyi gösterilir; fakat her nesnenin kendi tonu da resmin içinde kendisine ayrılan yere sürülen renkle verilir. Bu ton genellikle düzdür; fakat nesnenin kendi tonu, mesela çiçek yaprağı veya kuş kanadında olduğu gibi, derecelenmişse resme de geçirilir. Ayrıca, sınırları belirtmek için gelişi güzel bir dereceleme de kullanılabilir, bu da biçimin çizgiyle verilmesine yardım eder." Rs. 10'da ki Japon estampı nesnenin kendi tonunun bu şekilde kullanılmasına basit bir örnektir.

İtalya'da erken Rönesans ressamları mekânı planlara ayırmadan göstermekte güçlük çekiyorlardı; (paragraf 26 d'de açıklayacağız) bu yüzden ışığı verirken de onu mutlaka ayırmak veya resmini yaptıkları her nesnenin üzerinde ayrı ayrı göstermek zorunda kalıyorlardı. Bunun sonucunda resim alanı içinde her noktada ışığın değeri aynı oluyordu ve böylece resim her bir parçası aynı ışık-gölge ile biçim verilen alçak bir kabartmaya benziyordu. Mantegna veya Andrea del Castagno'nun bir resmi bu özelliği açıkça gösterir.

Etrafı kaplayan berrak havanın gözdeki etkisini İtalyan okulunun tamamen anlamış olduğu şüphelidir. Hatta ışık ve gölge ilmini sonuna kadar götüren Leonardo bile şunu itiraf eder: "Göze görünen şeyler bizden uzaklaştıkça kesintisiz olarak birbirlerine bağlanırlar, buna-rağmen ben derinlik kuralımı yirmişer arşınlık mekânlara göre ayarlıyorum, tıpkı müzisyenlerin aslında tek bir bütün olan tonları sadece birkaç derece farkıyla göstermeleri gibi." ("Trattato della pittura"). "Açık pencere" ideali denilen mekân atmosferinin tam olarak gösterilebilmesi Flaman sanatında Van Eyck'larla başlayıp Vermeer'de en yüksek noktasını bulan gelenek sayesinde mümkün olabilmiştir. Fakat bu idealin de sınırları olduğu ortaya çıkmıştır: Duygu ve estetik amacın aksine bu ideal daha çok el maharetine ve ilmi bir yola dökülüyordu. Fakat İtalya'da Tiziano, Tintoretto ve Correggio, kuzeyde Rembrandt gibi sanatçıların örnek olduğu bir ara devir vardır ki, sanatçı bu devirde ışık ve gölgenin yayılmasına hâkim olup bunu sadece dramatik ve estetik etkiler elde etmek için kullanır. Böylece resmin aradığı şey bir gölge ve ışık oyunu olur, ışık da gölge de düpedüz tezatları belirtmede kullanılır. Bu oyun (müzikten alacağımız bir terimle) tıpkı bir konturpuan gibi resmin mimari yapısı üstüne dağılabilir. Rembrandt'ın "İyi Samariyeli"si (Rs. 14) buna uygun bir örnektir. Burada sade, ölçülü kompozisyon yapısı kuvvetli ışık ve gölgenin serbest ahenk ve dengesiyle tamamen bozulmuştur.

26 c

Şimdi rengin resimdeki rolüne geçelim. Renk bitmiş bir sanat eserindeki çeşitli unsurlara bir unsur daha katar. Çizgi bize açıklık ve dinamik ahengi vermiş, belki kütleyi veya somut biçimi sezdirmiş, tonlar da buna mekân ifadesini kazandırmış bulunuyor. Renk bunlara ekleniyor ve gördüğü iş kısaca resmin gerçeğe uygunluğunu kuvvetlendirmek oluyor. Rengin bu şekilde kullanılmasına doğal denebilir, fakat bu tek kullanış olmaktan çok uzaktır. Gerçekten Constable'ın desenlerini ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki fotoğraf gibi resimleri bir yana bırakacak olursak, sanat tarihinde rengin doğal kullanılışı çok azdır ve Turner' la Empresyonistlerin denemelerinin gösterdiği gibi bunu tayin etmek çok güçtür. Tabiatta gerçek renkleri gördüğümüzde onların gerçekten uzak olmalarından şikâyet ederiz. Rengin doğal kullanışından başka Heraldik, ahenkli ve saf olmak üzere üç çeşit kullanılışı vardır. Heraldik kullanılışı belki de en ilkelidir. Taş devrinin renkli kaya resimleri bile doğal sayılamaz. Renk burada sembolik anlamı gösterir. Yerine göre ağaç kahverengi, yanardağ siyah, alışılmış gök gri olabilse de, renkleri seçmekte serbest olan bir çocuk daima ağacı yeşil, yanardağı kırmızı ve gökyüzünü mavi yapar. Orta çağda tabiat çocuğun yaptığı şekilde verilmekle beraber renk de çok kesin kurallara bağlıdır. Bu kuralları sanatçı değil gelenek ve kilisenin otoritesi koymuştur. Meryem'in elbisesi daima mavi, mantosu kırmızı olmalıydı vb. tespit edilmiş olan bu unsurların yanında resimdeki diğer renkler de, tıpkı arma bölümlerindeki renkler gibi, bunlara uymalıydı. Fakat Ortaçağ resmindeki renklerin güzelliği, dengesi ve açıklığı bu sınırlamanın her zaman zararlı olmadığını gösterir.

On beşinci yüzyıl sonunda daha entelektüel ve bilimsel bir renk kavramı orta çağ geleneğinin yerini alıncaya kadar, Heraldik dediğimiz kullanış devam etti. Fakat diğer kullanışlara geçmeden önce iyi bir Heraldik üslubun ne dereceye kadar serbest ve rahat olabileceği üzerinde durmak istiyorum: Quattrocento'da renk tamamen serbest, keyfi ve kesindir, aşağıda anlatacağım şekilde gelenekten kurtulup saf tarzda kullanılır. Fakat önce ahenkli tarz üzerinde duralım. Bu tarz, bilhassa son bölümde bahsettiğim ton değerlerine bağlıdır. Ressam eşyaları ışık ve gölge içinde görmeye başlayınca çeşitli renklerin resmin esas ışığına oranla ton değerlerini ve canlılık derecelerini hesaba katmak zorundadır. Bunun için renklerin belli bir düzene uydurulmaları gerekir, resmin hâkim tonu seçilir (bu belki keyfi fakat çok defa belli bir "üslup" veya atölye geleneğine uyularak yapılır) ve bütün diğer renkler bu hakim tonun altında veya üstünde belli bir uzaklıkta yerleştirilir. On altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar ressam ancak renkle-

ri derecelendirilmiş bir paleti kullanırdı, renkler birbirine yakındı ve paleti bir yana bırakmadıkça bu tarzdan ayrılamazdınız. Ancak bunu kavradıktan sonra on sekizinci yüzyıl sanatseverlerinin renkleri bir sır arkasından belli belirsiz kahverengimsi görünen resimleri sevmelerini anlayabiliriz. Bundan sonraki adımın kahverengimsi tonlarla çalışma olması doğaldır, artık Constable'ın o zamana kadar olan renk ahengine karşı gelmesinin tam sırasıydı. Fakat Constable bu yeniliği mantıksal sonuçlarına götürmüyor, bunu, plain air (açık hava) desenleriyle ton ahenginden hala ayrılmayan bitmiş eserlerini karşılaştırınca görürüz. Bu bakımdan Turner daha ileri giden bir devrimcidir ve şüphesiz ki dünyaya gelmiş " doğal renkçi"lerin en büyüğüdür.

Cezanne'ın renk kullanışı üzerinde paragraf 73'te duracağım. Bu kullanış ne Turner'ınki gibi tamamen tabii, ne de "pointilliste"lerinki gibi sözde bilimseldir. Bu kullanışa sembolik diyebiliriz. Cezanne metodunu "renk zenginleştikçe biçim dolgunluk kazanır", diye anlatır. Bu anlamda renk, biçimi ortaya çıkarır, fakat bu işi saf renk ile değil, şiddet derecesini üç boyutlu biçimi gösterecek şekilde düzenleyerek yapar (çünkü aynı planda olan renkler bize her zaman aynı uzaklıkta gözükmezler). Biçim, gölge-ışığa (chiaroscuro) bakmaksızın doğrudan doğruya renk ile verilir. Böylece rengin saf kullanılışı dediğim üçüncü yola yaklaşmış oluruz. Bu anlamda renk artık biçimi vermek için bile değil sırf kendisi için kullanılır. Bunun en güzel örneklerini İran minyatür ressamlarında ve bugün Matisse'de görüyoruz. Burada renkler en saf şiddetleriyle kullanılır ve örnek, renklerin tuttuğu yer ve şiddet derecesi arasındaki karşıtlıklarla verilir. Mekân duygusuna Cezanne'daki gibi ton değerlerinin derecelenmesiyle varılır, fakat bunda bütün kompozisyonda bir denge ve bir merkez elde etmekten öteye gidilmez. Asıl amaç süslemedir, aslına benzemek sorunu ikinci derecede gelir. Böylece renk doğrudan doğruya duyularımızı çağırmakla kalır. Bu çağırışın bizim için ne demek olduğunu Ruskin'in şu sözleri en iyi şekilde anlatır: "Normal yapılı ve ölçülü mizaçlı bütün insanlar renkten hoşlanırlar; renk insan ruhuna her zaman zevk ve rahatlık verir. Tabiatın yarattığı en üstün varlıklarda bol bol renk vardır ve renk, varlıklarındaki olgunluğun bir işareti ve damgası olur; renk insan vücudunda hayatla, gökyüzünde ışıkla, toprakta saflık ve sertlik ile ilgilidir. Ölüm, gece ve bozulmuş bütün varlıklar renksizdir."

26 d Sanat eseri olan bir resimdeki dört elemandan en güç anlaşılanı biçimdir. Metafizik meseleleri içine alır. Mesela, Platon, bağıntılı ve mutlak biçimi ayırt eder, bence bu ayırma resimdeki biçim analizine de uygulanmalıdır. Plato bağıntılı biçim ile yaşayan varlıklarda yahut on-

ların benzetmelerindeki ölçü ve güzelliği taşıyan biçimi kastediyordu. Mutlak biçimden ise "çark, cetvel ve gönye" ile yaşayan eşyalardan elde edilen "doğru, eğri, yüzey ve katı biçimlerin" meydana getirdiği şekil ve soyutlaştırmayı kastediyordu. Plato, şeklin bu değişmez, tabii ve mutlak güzelliğini, başka şeylerle karşılaştırmaksızın kendi içinden bir güzelliği olan saf ve pürüzsüz bir ses tonuna benzetir, (Philebus 51 B). Öyle sanıyorum ki bu ayırmayı daha ileri götürerek olgun sanat eserlerindeki biçimi iki tipe ayırabiliriz, biri, mimari veya arkitektonik biçim, diğeri sembolik, soyut veya mutlak biçim. Yalnız şurası var ki mimari kompozisyonun biçimini özünden ayırıp incelediğimiz zaman bütün biçimleri soyut, mutlak hatta sembolik görmek yoluna kaçarız.

Bir kompozisyonda her şeyden önce birliğini kuran bir ilkenin bulunması gerekir. Bunu fizik terimleri ile açıklarsak bir kompozisyonda gözü çeken bir rahatsızlık veya dengesizlik bulunmamalıdır. Onun için ressam figürlerini ve diğer nesneleri piramit gibi değişmez bir yapı temeli üzerine kurar. Klasik resim, yani yüksek Rönesans resmi, böyledir. Bu devir eserlerinin hepsinde statik veya kapalı diyebileceğimiz bir düzen görülür. Bu tipin tersi, bununla alternatif olarak devirden devire değişen bir kompozisyon çeşidi vardır. Bu kompozisyon arkitektonik , "kurulmuş" olmasına rağmen hareketli ve "açıktır". Resim çerçevesinin sınırlarına ve tuvalin sathına önem verilmez: Resmin içine, dışına, muhakkak bir tarafa akan bir mekân duygusu yaratılır ve hareket çizgileri ortak bir kaynaktan geliyor görünmelerine rağmen eşit ve karşıttırlar: kuvvet çizgileri bir merkezden etrafa yayılır fakat dengelidirler. Barok devrin belli başlı kompozisyonları bu tiptir.

Sanatçı kompozisyonunu kurarken aklına veya içgüdülerine dayanır veya belki de daha çok bu yollardan biraz birini biraz da diğerini kullanabilir. Fakat Rönesans'ın büyük sanatçılarının çoğu –Piero della Francesca, Leonardo, Rafael– Yunan heykelciliği veya mimarisinde olduğu gibi çok defa belli matematik orantılar ve akıl yoluyla kurulan yapıya meylederler. Fakat El Greco'nun " Aziz Maurice'in Din Değiştirmesi" (Rs. 16) gibi barok bir kompozisyonda şema o kadar karışık, tekrarlanan bağıntılar o kadar hayret verici, biçimin istenileni kuvvetlendirmesi o kadar ustalıkla yapılmıştır ki çoğu zaman matematik bir problemin çözümlenmesi olan biçim, burada bir sezginin kendisi olmak zorundaydı. Fakat böyle bir biçimde hala mimariden aldığımız zevki duyarız ve herhangi bir devrin bütün sanatları arasında olduğu gibi, Barok resimdeki biçimle Barok mimarideki biçimin beraber gitmesi gayet doğaldır. Bu yolda düşünürsek sanatçı ile devrinin uygarlığı arasındaki esas bağıntıyı bulabiliriz. Bugün bizi en çok ilgilendiren

problemlerden biri de budur. Bir sanat devrine biçimini uygarlık verir, hatta sanat eserinin özünü bile zorla kabul ettirir. Fakat biçim ile özü birleştirip onları deha katına ulaştıran kuvveti ancak sanatçının kendi ruhu tayin eder.

Mimari biçimin bu yönden incelenmesine kompozisyonun "ritim" denilen özelliğini de eklemek isterim. Resimdeki ritim yalnız çizgi sınırlamaları ile değil tekrarlanan ve çok defa derece derece hafifleyen kütlelerle yapılır. Bu derecelemenin sık sık üçleme olması bizi pek şaşırtmamalıdır, çünkü üç sayısı bir sıralamayı görülebilecek hale getiren ilk sayıdır ve resimde üç kütleden fazlasıyla yapılan bir sıralama aşırı olur.

Sembolik biçimi anlatmak çok daha zordur. Bu, son zamanlarda Jung ve diğer psiko-analizcilerin ispat ettikleri gibi psikolojik bir varsayıma dayanır. Bu varsayımın sanata uygulanmasını Roger Fry şu sözlerle belirtir:

> *"Bence sanatın öyle etki yapıcı bir özelliği vardır ki... Bu özellik sadece parçalar arasında bir bağlantı ve düzen görme değildir; her parça, bütünü gibi bir çeşit duygululukla dolar. Bizim saf güzellik tanımımıza göre bu duygu hayatta yaşanmış heyecanların hatırlanmasından veya sezilmesinden doğmaz; buna rağmen bunun bazı derin, belirsiz ve çok genelleşmiş hatıralardan kuvvet aldığını da bazen düşünürüm. Sanat hayatın bütün heyecanlarından kalan öze, gündelik hayattaki çeşitli duyuşların altında gizlenen şeye varabilir gibi görünür. Denebilir ki sanat, duyuşumuzu zaman ve mekân içinde göstermekle doğrudan doğruya yaşama şartlarımızdan hareket ederek bir heyecan gücü elde ediyor. Yahut da şöyle olabilir: Sanat çeşitli hayat heyecanlarının ruhumuzda bıraktıkları izleri ortaya çıkartır, fakat bunu yaparken gündelik yaşantıları hatırlatmaz, böylece hudutlu ve belirli yaşantımızın yerine o heyecanın sadece bir yankısını duyarız."*

Sembolün biçiminin gelişi güzel bir kaynaktan çıktığını bir antropoloji veya din çalışması da açıkça gösterir: Sembol sadece belirsiz ve kişisel heyecanların biçim alması ve sınırlanması ile meydana gelen bir somutlaşmadır. Sanat eserlerinin çoğu dış görünüş bakımından belki farkına varmadan böyle bir sembolik biçimden faydalanır.

27 Kusursuz bir sanat eserinde bütün elemanlar birbirine bağlıdır; bunlar birleşerek bir bütün kurarlar; bu bütünün değeri ayrı ayrı elemanların toplamanın değerinden daha üstündür. Whistler boyalarını

aklıyla birbirine karıştırdığını söyler; Almanya'da, insan kanıyla resim yapar denir; bu sözlerden şunu anlarız: Bir resmin elemanları ona hâkim olan ve düzenleyerek onları bir bütün haline sokan şahsiyet sayesinde birleşirler. Bu birlik ressamın önündeki eşyayı doğrudan doğruya kendi heyecanlarıyla kavramasından doğar. Resmin fizik elemanlarını incelemeyi bitirdikten sonra, sanatçının benliğinin ifadesi olan bu elle tutulmayan elemanı da göz önünde bulundurmalıyız; bu eleman konu, devir, soy ve madde bakımından ortak özelliklerin bulunmasına rağmen bambaşka sonuçlara götürebilir. Belki de Rönesans'tan beri bu şahsiyet unsuruna gereğinden fazla bir önem veriyoruz; Gotik ve Budist sanatlar gibi büyük dini sanatlarda şahsiyetin hiçbir yeri yoktur. Bir tenkitçi, din için sanat ve bilinçli bir fikir için yapılan sanat diye birbirinden tamamen ayrı iki sanat kavramının bulunduğunu söyleyecek kadar ileri gider.[1] Sanat eserlerinin tanımı için bu ayırma faydalıdır fakat Wilenski'nin öne sürdüğü kadar aşırı olmamalıdır. Bu ancak bir sanat eserinin ne gibi bir amaçla yapıldığını incelemek olur ve birçok yersiz peşin hükümlerin ortaya çıkmasına yol açar. British Museum'da ki Çinli Lohan, Chartres katedralinin batı portalinden bir figür, Epstein veya Eric Gill'in son eserleri aynı duyarlığa bağlanmalıdır, bununla beraber seyirci sanatçının amacını önceden biliyorsa, bu duyarlılığın ortaya çıkması daha kolay olur. Fakat sanatın bilinçli algılarla değil sezgiyle anlaşıldığını daima hatırlamak gerekir. Sanat eseri düşünceden çok duyguda belirir, gerçeğin doğrudan doğruya ifadesinden çok bir semboldür. Benim burada sadece açıklamak için gösterdiğim şekilde bir sanat eserini düşünce yoluyla incelemek ondan hoşlanmamıza el vermez. Böyle bir hoşlanma, sanat eserini bütünlüğüyle doğrudan doğruya kavramaktır. Bir sanat eseri bizi her zaman şaşırtır; eserin ne olduğunu düşünmeye vakit kalmadan o bize yapacağı etkiyi yapmıştır.

Bir sanat eserinin yapısı daima belirli değildir; birimlerin gelişi güzel dağıtılmasından doğan duygulu bir denge olabilir. Fakat genel olarak cesareti olan bir ressam kolayca kavranan herhangi bir şemayı alıp kütlelerini ona göre düzenler. Bahsetmiş olduğum piramit şeması çok kullanılışlıdır çünkü resmin altına sağlam bir ağırlık verir ve göz yükseklik noktasını, beklediği yerde kendiliğinden bulur. Buna benzer bir yapı şeması da üçgenlerin düzenlenmesi veya tekrarlanmasıdır. El Greco'nun bir resminde (Rs. 35) eksendeki İsa'dan dışarı doğru tekerleğin çubukları gibi titreşerek dönen bir ritim elde edilir ve bütün

28

1 R. H. Wilenski "The Modern Movement in Art" London (Faber ande Faber) 1927.

kompozisyona olağanüstü bir canlılık verir. Kompozisyondaki her çizgi bu etkili ritmi kuvvetlendirmeye yarar.

Bu yapı motifleri bir resmin veya herhangi bir plastik sanatın yapılmasında çok önemli rol oynar, bununla beraber sanatçının bunları bile bile seçmesi gerekmez.

Bunlar her şeyden önce çağa hâkim ritmi meydana çıkarırlar. Mesela, Rubens'in çok defa spiral motifi kullanması bir tesadüf değildir, spiral o devrin dinamik ritminin en iyi örneğiydi. Daha önceki Rönesans devrinin değişmez mimari kompozisyonunu kırmaya çalışıyordu.

Bir manzarada düzen, daha çok uzaklık, perspektif ve hava oyunları gibi pratik problemlere göre kurulur. Mesela, Claude'un bir manzarasında (Rs. 44) şematik bir ritme bağlanmak kaygısı yoktur. Çizgiler gök ve yerin birbiriyle olan bağıntısı ve ışık-gölge oyunlarının atmosfer tesiri üzerinde fazla durmayıp tamamen manzaranın yayılışını göstermekte kullanılır. Resmin yapısındaki canlılık konunun yerleştirildiği şemanın sert örgüsünde değil bizzat konunun kendinde aranmalıdır. Diğer yol Kandinsky veya Max Ernst gibi modern sanatçılar için tipik olan benzetmeden uzak hayali bir manzara yapmaktır.

BÖLÜM II

— § —

İLKEL insanların sanatından da anlaşılacağı gibi insanların çoğunda estetik duygu, düşünce durumlarına bağlı değildir (Düşünmeden güzel bulma olayını, herhangi bir kimsenin kendisine bir sanat eseri olarak gösterilmediği halde en son model altı silindirli bir Cadillac'ı veya güzel bir bina veya makineyi beğenmesinde de görürüz). Son yıllarda bu alanda çok araştırma yapılmıştır ve bugün antropologların tanıdığı en ilkel insanlardan (M.Ö. 30000 ile 10000 arası) bazıları hakkında oldukça kesin bilgimiz vardır. Paleolitik devrin "tarih öncesi" sanatının bize kadar gelen örnekleri üç coğrafi gruba ayrılır (Franko - Kantabrian, Doğu İspanya ve Kuzey Afrika), fakat İspanya'daki Altamira mağarasının tanınmış hayvan resimleri en önemlileridir. Bu tarih öncesi sanatla paralel olarak gelişen daha genç bir sanat da güney Rodezya ve güney batı Afrika'daki Buşman sanatıdır. Bütün bu gruplarda ortak taraflar vardır. Bu resimlerde (çoğu zaman mağara resimlerinde) perspektif kaygısı yoktur; amaç daha çok bir eşyanın her elemanını en ifadeli yönden göstermektir, mesela, ayağın yandan görünüşü gözün önden görünüşüyle birleştirilir. Bu ilkel insanların sanatı diğer yönlerden de natüralist değildir. Sembolizm uğruna parçadan bile bile vazgeçilir. Tabiattaki biçimlerin parçaları eşyanın özünü vermek için çıkartılır veya bozulur, mesela, bir boğanın vücudu sıçrama hareketini göstermek için uzatılır; boğa vücudunu kaplayan suluboya hareket çizgilerini belirtecek şekilde koyuluk ve açıklıkla farklılaştırılır. Paleolitik sanat Aurignacian devrin çizgisel veya iki boyutlu biçiminden Magdalenian devrin plastik veya üç boyutlu biçimine doğru belli bir gelişme gösterir, fakat neolitik devirde bu plastik duyarlık kaybolur. Doğu İspanya ve Buşman örneklerinde daha önemli bir gelişme görülür; bir eşya kümesi sadece ayrı ayrı parçaların toplamı olarak değil kaynaşmış bir bütün halinde gösterilir.

30 Buşman resimleri çıplak kayaların yüzeylerinde, mağara ve mağaraya benzer yerlerde bulunur, bunlar belki de yontulmuş kemikten bir kalem veya spatül ile doğal boyalar ve hayvan yağlarından ince bir işçilikle elde edilmiş yağlı boyalarla yapılırlardı. Bu resimlerin çok defa üstünden geçildiğini ve bulundukları yerin Buşmanlar için kutsal olduğunu gösteren belirtiler vardır.

Resimlerden bazıları oldukça yenidir ve Dr. Kühn'e [2] göre Buşman resim sanatı bir kaç yüzyıl öncesine kadar en parlak devrindeydi, ancak son yüzyıllarda gerileme görülür: "Bu devirde Buşmanlar zencilerin ve beyazların etkisiyle gelenek ve adetlerinin büyük bir kısmıyla birlikte oturdukları yeri de kaybettiler." Fakat aslında resimlerin tarihi o kadar önemli değildir, mühim olan bunların insanlığın kültür tarihinde aldıkları yerdir. Şüphesiz Buşman sanatı binlerce yıl önce çok daha büyük bir alana yayılmış olan bir sanatı devam ettirir, tarih öncesi devrin sanatını. Dr. Kühn'e göre Buşman resmiyle doğu İspanya mağara resimleri arasındaki benzerlik tamamen bir tesadüf olamaz ve Buşmanların doğu İspanya ve kuzey Afrika'daki Capsian kültürü ile akraba bir kavim olduklarını ileri sürer. Fakat Buşman sanatının karakterinden ve yayılışından doğan ilgi çekici etnolojik meseleleri bir yana bırakıp estetik anlamı üzerinde durmalıyım.

İlk olarak, bu resimleri herhangi bir Buşman'ın yapabileceği düşünülmemelidir. Eski Boyer kabilelerinden bize gelen kayıtlara göre saray ressamları denebilecek bir kurumun bulunduğu anlaşılıyor; her ne kadar bu kayıtlar yeter bilgiyi vermiyorsa da bu resimlerdeki estetik duyarlığın az bulunur bir özellik olduğuna önsel (apriori) ilkelerimizle emin olabiliriz. Estetik yönden resimler çok dikkat çekicidir, paragraf 3'te belirttiğim güzel kelimesinin özel anlamını düşünürsek, bunlar "güzel" bile bulunabilir. Bunlar bu yüzden zenci sanatından kesin olarak ayırt edilmelidirler ve Dr. Kühn'ün "Buşman sanatının özü" üzerindeki bölümünde ilk belirtilen nokta budur. Şöyle der: "Buşman sanatının en göze çarpan özelliği yaratılışının özündeki natüralist ve duyusal karakteridir... Buşman sanatının, Benin ve Yoruba hariç, Afrika zencilerininkinin yanına konduğunda tabiattaki modele daha çok uyduğu görülür, çok daha realist ve tabiata yakındır... Tabiata daha bağlı olan Buşman, eşyanın plastik özelliğini (biçim, renk ve hareketini) daha kuvvetle duyar. Ona göre eşya gerçektir, animizme meyleden zenci sanatındaki gibi ana fikir veya sembol değildir." Bu yüzden Zenci sanatçı, Bizans sanatçısı veya modern Kübistin sanatlarındaki hayatın karşıtı olan üsluplaşma ve soyutlaşma yerine her çizgisi hayat ve hareket dolu bir sanatla karşılaşıyoruz. Bu

2 "Bushman Art" Hugo Obermaler ve Herbert Kühn (Oxford University Pres, 1930)

resimlerin çoğu koşan hayvanlar veya av sahneleridir, fakat hareketsiz konularda bile, seçtiğim örnekteki gibi (Rs. 18 b) olağanüstü bir canlılık gösterirler. İleri bir sanat, elindeki bütün imkânlarla kuşkulanmış bir hayvanın tetikteki halini acaba daha iyi gösterebilir miydi?

Ellerinin altında geniş bir renk serisi olmasına rağmen resimler tek renklidir, iki veya daha çok rengin bir arada kullanıldığı da görülür. Gölgeleme veya biçim verme yoktur, daima iki boyutludur. Değişik renk tonları kullanıldığında bunlar ışık-gölge özelliklerini veya tabiata bağlılığı göstermezler, ritim ve hareketi desteklerler. Obermaier ve Kühn'ün ele aldıkları resimlerde kompozisyon kaygısı göze çarpar. Dr. Kühn şunu söyler: "Esas olan çokluk değil birliktir. Desen tek tek parçaların işlemi olarak değil kaynaşmış bir bütün olarak anlaşılır. Parçaların kendi başına hayatı yoktur: Ancak kompozisyon içinde anlam kazanırlar. Böylece yapısının bütünlüğünü resim sahnesinin birliğinden alan kompozisyon bu sanatın başlıca özelliğidir."

Bu büyük iddia insanın, eserde sanatçıyı desen birliğine götüren kuvvetli bir heyecan aramasına yol açar. Bu kitabın yazarları bunu Buşman'ın büyüye dayalı hayat görüşünde bulurlar. Büyü törenlerinin belirtilerine Buşmanların dans, şarkı ve efsanesinin yaşayan örneklerinde de rastlanır. Resimlerin anlamsız olmadıkları bellidir. Bu yüzden Kühn şu sonuca varır: "Bunların değeri sadece estetik değildir, Avrupa orta çağı resmindeki gibi dini bir anlamları vardır yahut da büyüsel inancı ifade yollarından biri olarak kabul etmezsek, o zaman bir büyü yaşantısı olarak önemi vardır diyebiliriz."

31 İlkel insan bir olayı sembolik olarak göstermekle o olayın gerçekleşeceğini sanıyordu. Çoğalmaya, düşmanın ölümüne, ölümden sonra yaşamaya, kötü ruhların kovulması veya yatıştırılmasına karşı duyulan kuvvetli istek uygun bir sembolün yaratılmasına sebep oluyordu. İlkel sanatta kelimenin tam manasıyla bir sanat ile karşılaştığımız söylenebilir: Heyecan tepkilerini gösteren biçim düzenleriyle meydana gelen bir sanat. Kont Gobineau'nun doğru olarak söylediği gibi bizim terbiye görmüş eğilimlerimizin bozduğu, fakat onsuz hiçbir sanatın mümkün olamayacağı duyu kabiliyeti en iyi zencide görülür. Zenci ve Buşman sanatlarının incelenmesi sanatın en özlü şekliyle anlaşılmasına yol açar, özlü olan daima en önemli olandır.

32 İlkel insan için sanat eseri hayatın kararsızlığından bir kurtuluştur. İlkel insan kelimenin tam manasıyla günü gününe eline geçeni sarf ederek yaşardı. Düzenli ve devamlı bir hayatı yoktu. Bugün uygarlıkla

temasa geçen kavimlerde bile bir yerlinin gelecek için verilen bir sözü anlamasına imkân yoktur. O, anın ötesini düşünemez, fakat her olayı içgüdüleriyle karşılar. Bu yüzden büyüye dayalı bir yatıştırma kaygısıyla bir sanat eseri yarattığında diğer zamanlar varlığına hâkim olan kararsızlıktan kurtulur ve kendince mutlağın görünen bir ifadesini vermiş olur, Bir an için hayatın akışını yakalayıp onu somut ve değişmez bir eşya haline getirir; zamandan mekânı yaratmış, bu mekânı bir dış-çizgiyle belirtmiştir ve heyecanının etkisiyle, bu dış-çizgi ifadeli bir biçim halini almıştır; bir düzen, bir birlik, heyecanlarını karşılayan bir biçim olmuştur.

Bu istenilen sonuca varmak için iki ayrı yol vardır: Organik ve geometrik. Bu iki karşıt tipin karşıt çevrelerden doğduğu söylenir. Tabiat kuvvetlerinin buz tutmuş kuzey ve tropik çöl gibi yaşamayı güçleştirdikleri yerlerde sanat sadece hayatın akışından değil hatta onu hatırlatan sembollerden bile bir kaçıştır. En basit şekliyle bile organik bir eğri uygun görülmez, bu yüzden sanatçı her şeyi geometrik şekle sokup mümkün olduğu kadar tabiattan uzaklaştırır. Buna rağmen sanat eseri dinamik olmalıdır, seyircinin dikkatini çekmeli, onu heyecanlandırmalı ve belli bir duyguyu geçirmelidir. Bu yüzden bu soyut sanatın geometrisi çok hareketlidir: Mekanik fakat etkilidir. Diğer yandan ilkel insanın sanatının özü tabiata dönüktür. Organik eğriyi canlılığını arttırarak kullanır. O ılıman sahillerin ve bereketli toprakların sanatıdır. Yaşama zevkini ve hayata emniyeti gösteren bir sanattır. Bitkiler, hayvanlar ve bizzat insan büyük bir sevgiyle gösterilir ve sanat aynen benzetmekten ayrıldığı zamanlarda bile canlı gösterme isteğini artıracak yönde gelişir.

Klasik Yunan sanatı esasında tarih öncesi ve Buşman sanatlarıyla aynıdır, yani organik bir sanattır. İlkel akrabalarından sadece düzenlenme derecesi, bağıntılarının karışıklığı ve devrinin uygarlığının yüksek teknik olanakları bakımından ayrılır. Fakat Yunanlıların bilgili veya kafaları işleyen bir soy olduğunu unutmamak gerekir. Tabiat ve sanattaki canlılıkla yetinmeyip bu canlılığı formüllerle açıklamaya çalışmışlardır. Tabiat ve sanatta belli değişmez orantıları buldular veya bulduklarını sandılar. Bu orantılar bir kere bulunduktan sonra bilhassa kullanıldı. Önce de söylediğimiz gibi onların bulduğu altın oran bugüne kadar klasik geleneğin bir elemanı olarak devam etti.

33 Bütün sanat tarihi boyunca bu iki tip karşıt sanat –geometrik ve organik sanat– yaşamakta devam etti. Uygarlıkların yayılmasıyla ve soyların birbiriyle karışmasıyla birleşmeler meydana gelir, gerçekten

esas sanat akımı böyle bir uzlaşmayı gösterir. Fakat bu esas akımı ele almadan önce gerek geometrik gerekse organik sanatların başlangıçtaki saf şekilleriyle tarih öncesi ve tarih devirlerinde tekrar tekrar ortaya çıktıklarına işaret edelim. Buna oldukça modern bir örnek, İspanya ve Mısır'daki Arapların matematik kafalarının geliştirdiği bir üslup olan Sarasen üslupta geometrik sanatın yeniden görünüşüdür bunu en iyi olarak Bizans ve Romanesk sanatlarında görürüz ve bu etkilerden uzak Peru ve Meksika, Java ve Japon sanatlarında da aynı şeyi buluyoruz. Modern kübik sanatta yeniden ortaya çıkar. Organik üslup daha az aralıkla görülür, Mısırda geometrik sanatla yan yana yaşar: Geometrik sanat rahiplerin, organik sanat halkın sanatıydı. Erken Hıristiyanlığın katakomb sanatında organik eğilim tekrar bütün saflığıyla ortaya çıkar ve İtalyan Rönesans'ının hümanizm ve natüralizminde de bu üslubun büyük zaferi görülür.

Fakat bu organik üslubun zaferinden önce (tabii sadece batı dünyasında) önemli bir uzlaşmaya varılmıştı. Gotik ve Doğu sanatları genel görünüşleri bakımından geometrik ve organik kuralların bir birleşmesidir. Soyut kural kuzeyin göçebe soylarına özgüdür, geometrik sanat ise Avrupa ve Asya da İrlanda'dan Sibirya'ya kadar uzanır. Ekonomi tarihinde tekrarlanan bir olay da toprağa bağlı halkın avcı insanların hücumuna uğramasıdır. Dünyanın daha az verimli bölgelerinde yaşayan fakir göçebe soylar ılıman ve verimli ülkeleri sömürmek üzere birleşerek harekete geçerler. Beraberlerinde geometrik süslemelerini, hünerli silahlarını ve dinlerini getirirler. Bu olay çok karışıktır, arkasında düşen kalkan kral sülaleleri, ekonomik gelişmeler ve tabii felaketler, dini tepkiler veya işkenceler bulunur. Fakat sanat bütün bunların içine işler ve bu karışıklıktan tarihteki büyük sanat devirleri doğar: Minos, Sasani, İslam, Doğu, Gotik sanatlarıyla bunların kolları ve doğurdukları sanatlar.

Sanatın tarihinin ilkel devirden (ilkel olanın muhakkak aşağı olması gerekmediğini unutmamalıyız) Klasik veya Gotik sanattaki en ileri noktasına kadar gelişmesi insanın evren karşısında duyduğu heyecanların paralel gelişmesine dayanır ve onunla beraber gider, büyü ve animizmden dine giden bir gelişme. Bir Zenci heykeli ile Praksitelesin heykeli arasındaki ölçüsüz ayrılık bir zencinin animist diniyle uygarlığın en yüksek derecesine gelmiş bir Yunanlının düşünsel anlayışı arasındaki ölçüsüz ayrılık kadardır. Yunanlılar mutluluk denebilecek bir dinsel dengeye erişmişlerdi, dış dünyadan korkuları kalmamıştı, bu dünyaya anlayış ve sevgiyle çevrilmişlerdi, sanatları da dost gözlerle

34

gördüklerinin bir ifadesi ve tabiatın bir güzelleştirilmesi olmuştu. Artık insan her yaşayan şeyde güzeli görüyordu ve sanatında anlatmak istediği özellik hayatın organik ritmiydi.

Sanat ve din arasındaki bağıntı karşılaştığımız en güç meselelerden biridir. Geçmişe baktığımızda tarih öncesinin belirsiz kaynaklarından sanat ve dinin el ele ortaya çıktıklarını görürüz. Bunlar yüzyıllarca birbirlerine sıkı sıkıya bağlı kaldılar; sonunda Avrupa'da beş yüz yıl önce ilk kesin ayrılmanın belirtileri görüldü. Bu genişledi ve bağımsız, kişisel esaslara dayanan ve sanatçının kişiliğinden başka bir şey anlatmak istemeyen bir sanat doğdu. Rönesans'tan bu yana batı sanatının tarihi çok değişik ve düzensizdir, bazen bir şaheseri görüp en yüksek dereceye varıldığını, bazen ise sanatın yok olduğunu sanırız, sonunda sanat ve din arasında sıkı bir bağ olmaksızın büyük bir sanat veya sanat devrinin olamayacağını düşünürüz. Eserlerini yaratırken dini inanıştan hareket etmemiş gibi görünen sanatçıların bile hayatları daha yakından incelenince dini duyarlık diyebileceğimiz bir tarafla karşılaşırız. Van Gogh'un hayatı buna iyi bir örnektir.

Bununla beraber sanat ile din arasındaki bağın kaçınılmaz ve gerekli olduğu sonucuna varmak bence çok acele bir karardır. Bu, sanat ve dinden anladığımız şeylere dayanır. Sanatçıdaki gerekli eleman, vazgeçemeyeceğimiz eleman, pek az bile olsa duyarlıktır, buna duyusallık (sensuality) demekten çekinmemeliyiz. İlkel insanın gerek sanatında gerek dininde bu eleman üzerinde durulur. Bu devirdeki güçlük sanatı dinden ayırabilmektir. Birinin inançları diğerinin buluşlarını tamamlar. Dinin rahipleri ve büyücüleri yaratıcı sanatçılar ile aynıdır ve sanatın işi sadece tapınma veya yatıştırmadır. Daha sonraki uygarlığımızın gözüyle böyle bir sanat son derecede hudutludur; heyecanların pek azını, sadece korkudan duyulan heyecanları anlatabilir. Ruh cesaretinin bir sonucu olan şeref duygusu ilkel insanın sanatında hiç görülmez. İşte bu duygu, değişik yollarla elde edilmesine rağmen, klasik sanatı ve Orta Çağ Hıristiyan sanatını en yüksek noktasına ulaştırır.

İlkel insanın sanatından uygar insanın sanatına geçerken sanatçının psikolojik düşünüş yolunda gerçek bir değişme olmamıştır. Bir zenci maskesiyle (Rs. 21) Riemenschneider'in Adem Başı (Rs. 20) biçim değerleri bakımından hemen hemen eşit gibidirler. Aradaki fark doğaüstü değerlerin değişik bir ölçüyle anlatılmasıdır. İlkel insanla orta çağdaki uygar insanın sanatı arasındaki değer farkı sanatçının duyarlılık derecesinden değil her ikisinin dinindeki farklı değerlerden ileri gelir. Dini bir topluluğun sanatının özelliğini o topluluğun dini yaşantılarını kuvvet ve doğruluğunun ispatı olarak almak bizi yanlış sonuçlara götürür.

Bu durum Rönesans dediğimiz karışık devirde de pek farklı değil- 35
dir. Bu devirde bir yandan pagan devre hayran olan klasik hümanizm canlanır, diğer yandan Fra Angelico'nun lirizminde ve Aziz Francesco'da olduğu gibi bizzat Hıristiyan dininin insanileştirilmesi diyebileceğimiz bir hareket görülür. Fakat bahsettiğimiz anlamda Rönesans paganizmi tıpkı Hıristiyanlık gibi bir din sayılabilir. Buna göre klasik hümanizmin ideallerini belirten sanatçı, tıpkı ilkel büyücünün ve Hıristiyan sanatçının yaptığı gibi sanatını bir ideal uğruna kullanır.

On altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca hümanizm idealleştirme elemanını kaybeder. Uygarlık gittikçe maddiliğe yönelir ve nihayet on sekizinci yüzyılda sanatçı ya maddi görüşlü toplumun uşağı yahut da sadece kendi kendisinin efendisi olarak kalır. İlkinde durum ilkel sanatçıdan daha iyi değildir, sadece bir korkunun yerini başka bir çeşit korku almıştır. İkincisinde asıl meseleyle karşılaşıyoruz: toplumun heyecanlarına ve geleneğe bağlı ideallere bakmaksızın sadece kendi duyarlığına dayanan bir sanatçı, "iyiyi, büyüğü, iç açanı, güzeli ve bağımsızı", arayan böyle bir sanatçı, dinsel sanatın büyük eserleriyle yarışabilecek sanat eserleri yaratabilir mi?

Bu soruyu pek kesin olarak cevaplandırmayacağım. Hiç kimse bir sanat eserinin özelliği üzerinde uyuşamaz, böylece dinsel ve bireysel sanat arasında iyi-kötü diye bir ayrım yapılamaz. Fakat belki bu konuyla ilgili bir iki görüşü uygun bulabiliriz. Bir kere seyirci kitlesini düşünmeyen bir sanatçının iyi çalışamayacağı açıktır. "Sanat kendini anlatmaktır" teorisi bize pek yardım etmez, çünkü bu anlatılan "kendi" nedir? Bilinçaltı fantezileri mi? Bu soruya çok defa verilen cevap budur. Fakat bu fantezilerin değeri –diğer sanatlarla ortak olan estetik biçim değerlerinin dışında– kesin değeri nedir? Bilinçaltının yapısını çok az biliyoruz, fakat sadece tanımından da, uygar insanı ilkel öncülerinden ayıran genel ideallerle ilgili değeri olmadığını anlarız. Sanat bir iletişimdir ve duyarlıkla birlikte gitmesine rağmen değer duygularının iletişimde olmaması için sebep yoktur. Böylece dine bağlanmayan büyük bir sanatın var olup olamayacağı bizim değer ölçümüze dayanır. Kararı er geç toplum verir. Böylece bir sanatçının büyük olabilmesi için herhangi bir yoldan toplumun duygusunu uyandırabilmesi gerekir. Şimdiye kadar toplum duygusunun en kuvvetli belirtisi dindir: Dinle sanat arasındaki bu gerekli ilgiyi kabul etmeyenler toplum duygusunun öyle bir belirtisini bulmalıdırlar ki dini olmayan sanatın tarih içindeki devamlılığını sağlayabilsin.

Sanat elemanlarını incelerken sadece ilkel insanın sanatını değil za- 36
man bakımından bize çok yakın olan bir başka ilkel sanatı da ele alma-

lıyız, " "kırsal sanat" diye tanınan daha basit, iddiasız insanların sanatı. Bu kelimenin günlük anlamı çok geniş olduğu için olayın önemi gerektiği gibi anlaşılamaz. Kırsal sanat daha kültürlü sınıfların sanatını taklit etmek amacıyla yapılmaz, bu sanat iddialı insanların sanatının kaba bir taklidi olmadığı gibi, iddialı bir sadelik sevgisi ve sade bir hayattan doğan bir sanat da değildir. Doğrusunu isterseniz bu terim kültürsüz insanların dış etkilere bağlı olmaksızın yerli ve doğal bir gelenekle yaptıkları nesneler için kullanmalıdır. Bu dış etkiler diğer kültür seviyesindeki bir toplumdan doğrudan doğruya alınmaz, diğer bir memleketten ikinci derecede etkilerin gelebilmesi mümkündür fakat şart değildir.

Bu şekilde tanımlanan kırsal sanatın birçok tipik tarafları vardır. İlk olarak "güzel sanattır" diyemeyiz (zaten bu terim kötü bir ayırmanın sonucudur) çünkü daima uygulanan bir sanattır. Günlük hayatta kullanılan elbise, döşeme, çanak-çömlek, halı vs. gibi eşyalara renk ve tatlılık vermek isteğinden doğar. Bu sanatın yaratıcıları eserlerini sırf işe yaramak kaygısı ile yapmazlar. İkinci olarak soyutlaşmaya doğru şaşılacak derecede bir eğilim gösterir, ya Fin halıları, Romen işlemeleri, Peru çömleklerinde olduğu gibi geometrik bir soyutlaştırmaya veya Orta Avrupa çömleklerinde, Polinezya tahta işlerinde ve Çekoslovakya işlemelerinde olduğu gibi tabii motiflerin ritmik üsluplaşmasına doğru. Birçok hallerde, Yunan adaları ve İtalya'da olduğu gibi, bu iki eğilim beraber gider. Soyutlaşma eğilimi kısmen süslemenin yapıldığı maddelerin ve tekniğin karakteri ile açıklanabilir. Mesela, bazı örme çeşitlerinde en kolay ve tabii yol geometrik örneklere başvurmaktır; çömlekçi çarkının dönmeleri, seramik süslemesinde kullanılan sıvı "astar" yuvarlak örneklere yol açar; zarif iğne veya dantel işinde en etkili motifler natüralist olanlardır. Fakat olduğu gibi gösterme sanatının akademik sanatçı tarafından sevilen şeklini kırsal sanatı hemen hemen hiç tanımaz; kırsalın insanı yaşadığı yeri daha hoş göstermenin işine yarayabileceğini hiç bir zaman düşünmemiştir. O, sıkıntılı hayatını aynen aksettirmektense ona bir şey eklemek ister.

Kırsal sanatın üçüncü özelliği muhafazakâr oluşudur. Bütün sanatlar içinde kesin olarak tarihlendirilmesi en güç olanıdır. Basit motifler doğar ve yüzyıllarca yaşar. Kırsal sanatta insanı rahatsız eden, yeniliğe zorlayan, istekler yoktur; eşyanın sadece hoş olmasını ister, bir kaç motif ve renk birleşmesinden sonsuz sayıda etkiler yaratabileceğini sezer.

Fakat kırsal sanatın en şaşırtan özelliği dünyanın her yerinde geçer olmasıdır. Aynı motifler, aynı soyutlaştırma yolları, aynı biçim ve teknikler dünyanın her tarafında birden ortaya çıkıyor. Somerset'te on sekizinci yüzyılda yapılmış çömleklerin onuncu yüzyılda Çin'de yapılmış

olanlarla hemen hiç farkı olmadığını gördüm. Norveç ve Yeni Zelanda yerlilerinin tahta işçiliği üslup bakımından birbirine çok yakındır. İngiliz ve Bulgar veya Yunan elişleri arasında esaslı bir fark yoktur. Mısır mezarlarında bulunan yün işlemeli kumaşlar kraliçe Victorya devrinde yaşamış bir İngiliz köylüsü tarafından da yapılmış olabilirdi. Bunlar gelişi güzel örneklerdir ve bu esas benzerliğin yanı sıra tabii sonsuz bir parça alışverişi de vardır; her yerde ortak olan bu elemanlar iklim, adetler ve ekonomik şartların tayin ettiği birçok yerli üslupların doğmasına yol açar.

Maddenin ve yapılışının da kendi içinden bazı olanakları olduğunu kabul etmek gerekir. Çeşitli renkli yünleri ören köylü ister istemez belli geometrik örneklere varacaktır ve bu örnekler dünyanın değişik yerlerinde, değişik zamanlarda doğrudan doğruya bir etki olmaksızın tekrarlanabilirler. Makine sanatçıdır ve makineler tekrarları sağlayabilir. Tanınmış Alman sosyologu Gottfried Semper bu fikri o kadar beğenmiştir ki onu üslup ve süslemenin başlangıcına ait tamamen maddeci teorisinin temeli yapmıştır.

Kırsal sanatın özellikleri sanatın yapısıyla ilgili herhangi bir tartışmaya doğrudan doğruya bağlanır. Bu özellikler bize sanat gücünün en az kültürlü insanlarda bile bulunabilecek tabii bir kuvvet olduğunu gösterir, Buşman sanatından da bunu anlamıştık. Fakat Zencilerin iddiasız sanatlarının benzetme kaygısından uzak oluşu Buşmanlarda aynı derecede görülmez. Asıl yapmacık olan soyutlaştırma değil akademik resmin fotoğraf gibi gösterme isteğidir. Kırsal sanatın nadiren dinsel bir halin ifadesi olduğu da unutulmamalıdır. Kırsal sanatta dinsel sembollerle süslü kutsal su kapları ve ikonlar gibi birçok eşyalar da vardır. Fakat sanat eserinin yapılmasındaki amaç tanrıları yatıştırma, kurban veya yardım değildir, "nesneleri biraz canlandırmak" gibi tamamen insani bir günlük amacın ifadesidir.

Son birkaç paragrafta incelediğimiz sanat şekilleri her yerde görülen tiplerdir, ilkel sanat, vahşilerin sanatı, kırsal sanat: Bunların özellikleri bir tek insan kitlesine veya memlekete ait değildir. İlk defa Asya, Girit ve Mısır'da statik ve bundan dolayı milli diyebileceğimiz uygarlıkların ortaya çıktığını görürüz. Devamlı olması ve geniş bir sahaya etki yapması yüzünden, bilhassa Mısır sanatı bu ulusal tipe girer. Yetmiş yüzyıllık bir devir boyunca Mısır devamlı bir kültürü sağlayacak ekonomik şartları hazırlamıştır, Mısır ırkı "deniz kavimlerinden" zarar görmüşse de bu bakımdan diğer normal tiplerden ayrılmaz ve birçok ulusal topluluklardan çok daha az karışmıştır. Bu yüzden bütün bu değişmeler arasında ırk ve

37

toprağın devamlı etkilerinin yarattığı belli değişmez özellikler bulabilmemiz gerekir; bu devamlılığın görülmediği yerde ırk ve toprak etkilerinin sanat tarihindeki rolünü hafifleten sebepleri bulmamız gerekir.

Mısır uygarlığının devamlılığını şüphesiz ki ekonomik sebepler, bilhassa her yıl Nil'in taşmasıyla verimin yenilenmesi sağlar. Bu verimliliğin sınırlı bir sahaya yayılmış olması, aynı zamanda bağlı olduğu nehir boyunca uzanması görülmedik bir birliğe yol açmıştır. Bu birlik fiziki ve ekonomikti, fakat din ve sanata da yansımıştı. Batı Avrupa sanatında sanat tarihinin on yıllık bir devrinin özelliklerini görmek mümkündür; zevkin bir yüzyıl içinde tamamen değiştiği görülür. Mısır'da ise üslupta göze görülür hiçbir değişme olmaksızın 2000 yıl geçebilir. Mısır'da yan yana yaşayan iki sanat tipini burada birbirinden ayırmak yerinde olur; içine kapalı rahip zümresine dayanan hieratik sanat ve bu hieratik sanatla birlikte fakat ondan tamamen bağımsız olarak gelişen halk sanatı. Yazık ki bu ikinci tipin zamanımıza kadar gelen örnekleri çok azdır, hieratik sanat gibi mezar ve tapınaklarda korunmamıştır. Fakat yaşamış olduğunu ve rahiplerin sanatından daha lirik ve samimi olduğunu biliyoruz. Eski Mısır'ın sanat tarihinde romantik bir ara devri sayılan Tutankhamon devrinde bu lirik duygu resmi sahaya da girmiştir, bunun sonucu bir gerileme olmuştur.

38 M.S. dördüncü yüzyılda Kopt devrinin başlamasıyla Mısır sanatındaki dini kurallardan nihayet kurtuluruz; demokrat bir din olan Hıristiyanlık halkın demokrat sanatına ilham vererek onu o zamana kadar varmadığı bir yüksekliğe eriştirir. Fakat Hıristiyan sanatı doğu ve batıda geniş bir sahaya yayılmakta olan bir çeşit hayat davranışı olmasına rağmen, Mısır Hıristiyan sanatı yine de Mısırlı olarak kalmıştır. Son zamanlarda Mısır sanatının Kopt devri üzerine ilgi çekici bir makale [3] yazmış olan Stephen Gaselee, Hıristiyanlığın Mısır'da aldığı kendine özgü durumuna –monastsizm'e– dikkati çeker. Bu durum sanattan fazla bir şey istemiyordu. . Gaselee, bu devri genel olarak sanatta bir gerileme olarak göstermekten çekinmiyor. Bununla beraber elli yüzyıllık duygusuz bir donma devrinden sonra Kopt devrinin fildişi oymalarında, dokuma ve minyatürlü kitap süslemelerindeki bağımsızlığın ve hayal serbestliğinin ilk belirtilerini bulunca ferahlarız. Bu eğilimler dokuzuncu yüzyılda başlayan İslam sanatıyla büsbütün gelişmiştir. Kahire 969'da kuruldu. Bu tarihten on dokuzuncu yüzyılın başında Avrupa sanatının "yıkıcı etkileri"ne kadar Mısır sanatında devamlı bir gelişme görülür. Bunun çok büyük bir gelişme olduğunu söylemek belki sade-

3 "The Art of Egypt through the Ages". Çeşitli yazarlar tarafından (London, The Studio, 1931)

ce kişisel bir görüştür, fakat iyi düşünen her öğrencinin Kaptan Creswell'in bahsetmiş olduğumuz kitabındaki sonucu kabul etmesi gerekir: "Bugüne kadar Mısır'daki İslam mimarisi üzerindeki çalışmaların ihmal edilmesinin sebebi bu mimarinin eski Mısır'ın göz alıcı çok eski anıtlarıyla yarışmak zorunda kalmasıdır. Bununla beraber İslam sanatının çekiciliği, on dört ve on beşinci yüzyılların son derece güzel cepheleri, sayısız kubbe ve minarelerinin güzel biçimleri ve süslemesindeki eşsiz incelik karşısında heyecanlanmayan seyyah azdır."

İlk bakışta İslam devri sanatının yeni bir dünyaya ait olduğu, eski Mısır'la bir bağı olamayacağı sanılır. Bu erken sanatta halkın hayatı ile ilgisi olmayan itici bir kuvvet vardı, bu kuvveti olmayan halk sanatı güzel bir süslemeden öteye varamıyordu. Fakat sonunda bu kuvvet serbest bir şekilde yayılıp genelleşti, büyük halk kitlesinde saklı kalmış duyarlıkla birleşip insanlığın en büyük estetik başarılarından olan bir sanatı doğurdu.

Piramitler eski Mısır sanatının ebedi sembolleri gibi görünür, fakat 39
bence estetik değerleri tartışılabilir. Piramit basit bir geometrik figürdür. Piramitlerin etkili büyüklükleri, çölün düz yüzeyine karşıt olmaları, parlak güneş ışığı altında kesin olarak belirmeleri onlara çok şey kazandırır; fakat bütün bunlar tesadüfî olup esasında sanatla ilgili değildir. Piramitler tamamen aklidir, tamamen akli olan da (bu düşünce modern sanatın belli çeşitlerin de uygulanabilir) estetik duyarlığı hiç bir zaman tam manasıyla doyurmaz, her zaman için sanatın ödevi zihnin anlayış sınırlarının biraz dışına çıkmamızı sağlamak olmuştur. Bu "dışına çıkma" ruhi, deneyüstü veya belki de sadece hayali olabilir; zaman zaman aklın sınırlarını da bir yerde aşar, ama bu sanatın ahengi bastırması demek değildir ve Bacon'un dediği gibi sanatın nispetlerinde bir acayiplik bulunması demek de değildir. Gotik mimari piramitlerdeki kadar sıkı geometrik kurallara bağlı kaldığı zaman en deneyüstü akıl dışı sonuçlara varır. Gotik mimaride geometri, sanatın efendisi değil uşağıdır.

Eski Mısır sanatını en iyi Mısır heykelciliği belirtir (Rs. 22), bilhassa 40
Eski Krallık heykelciliğinde Mısır mimarisinde hiçbir zaman görülemeyecek derecede serbest bir sanat duyarlığı vardır. Fakat burada da Mısır sanatının statik özelliği belirir ve uzun süren bu uyuşukluk ruhsal özelliklerden çok, sanatın pek önemli olmayan geleneklerinde sezilir, başka memleketlerde ise bu sanat gelenekleri sosyal geleneklerin değişmesiyle boyuna değişir. Sanatta bu gibi gelenekler ya teknik ihtiyaç veya

yetersiz sanat kabiliyetinden doğar, bunlar görsel algıları objektifleştirmede çekilen güçlüklerdir. İlkine örnek olarak çamura biçim verilirken gövdenin üst kısmının ağırlığını desteklemek ihtiyacından doğan bir buluş gösterilebilir.[4] İlk başta bu destek papirüs saplarının demet halinde bağlanıp çamurla sıvanmasıyla yapılıyordu, bu papirüs çok sert ve dayanıklıydı. Heykeller taştan yapılınca gerekli olmadığı halde daha sert olan bu maddede aynı usul körü körüne kopya edildi. Böyle bir olayın on veya yirmi sene, hatta bir iki nesil devam etmesi mümkündür. Zamanı geçmiş bir takım kısa yaşantılar bugünkü uygarlığımızda da görülür: Samuel Butler piponun dibindeki çıkıntıyı gösterir, toprak pipolarda faydalı bir görevi olan bu çıkıntı (sıcak pipo dibinin zararsız bir ayağıydı) ağaç pipolarda ancak gelişmemiş bir kısım olarak kalır. Fakat Mısır'da bu gelişmemiş organlar binlerce yıl yaşadı. İkinci tip geleneğe örnek olarak yandan gösterilen bir yüze önden gösterilen bir gözün konmasını verebiliriz, bu gelenek bütün ilkel sanatlarda vardır. Böyle bir gelenek sadece sanatçının kabiliyetsizliğini göstermez; belki de ilkel sanatçı insan yüzünü bu şekilde göstermek için içten bir istek duyuyordu; bunun bambaşka bir canlılığı vardı. Fakat Yunanlılar gibi bir milletin uygarlığında bu gelenek sadece bir devrin ruhsal ihtiyacını karşılamasına rağmen Mısır'da yüzyıllarca devam etmiştir.

40 a Sanat tarihinin bütün devirleri arasında Eski Amerika sanatı en gizli kalmış, en az içine girilebilmiş ve en az değerlendirilmiş olanıdır. Bu memlekette halka gösterilebilecek bu çeşit sanat eseri çok azdır, bunların hiçbiri de anıtsal değildir. Bu sanatın bazı kolları, örnekleri kaybolduğu için (mesela parlak renkli tüyler tipik fakat dayanıksız bir ifade aracıydılar) veya dünyanın en zalim ve yıkıcı milleti olan İspanyol akıncıları tarafından harap edildikleri için hiç bilinmiyor.

Amerika'nın Kolomb öncesi kültürlerinin tarihi gelişimi hala çok karanlıktır. Mr. İrwin Bullock [5] insanın Amerika'ya ilk defa kuzey-doğu Asya'dan Berhring boğazından girdiği ve yavaş yavaş güneye göç ettiği fikrinin kabul edildiğini söyler. Bizi ilgilendiren kültürler esas olarak iki alanda gelişir, Meksiko ve komşu memleketler (Nikaragua, Kostarika ve Panama) ile Güney Amerikanın kuzey sahili boyu (Kolombiya ve Peru). Tarihlendirme tahminidir fakat Meksiko vadisinde arkaik devrin M.Ö. 500 civarında başladığı sanılır. Kabile ve sülaleler şaşılacak derecede sık başa geçer ve inerler, fakat Meksiko'da İsa'dan

4 "Egyptian Scuulpture" Margaret Alice Murray, (Duckworth 1930)

5 Londra'da 1947'de Berkeley galerisinde Kolomb öncesi sanat sergisi katalogunun önsözünde.

bir süre önce Mayalar ortaya çıkar. Bu kavim Bullock tarafından "gelişmiş bir dine ve doğru astronomi incelemeleriyle şaşılacak matematik bilgiye dayanan doğru bir takvim sistemine sahip, oldukça bilgili bir kavim" olarak gösterilir. Fakat bu "bilgili" insanlar asla fonetik bir alfabeyi tanımamış, tam bir yay veya tekerleği bulamamışlardı. Güneyde birkaç yüzyıl sonra İnkaların hâkim kültürü görülür, bu kültür İspanyollar geldiğinde bile hala ideal denebilecek kadar mükemmeldi.

Bu tek başına kalmış tarihi gelişmenin son derece ilgi çekici tarafı bizzat sanat gelişmesinin aydınlatılmasında oynadığı roldür. Bu sanatın yabancı etkilerden tamamen uzak olduğunu sanmıyorum, bazı taştan oyma Meksiko kâseleri şaşılacak derecede Çin (Chou) bronzlarına benzerler. Fakat bu gibi etkiler çok az ve seyrektir, esasında Kolomb öncesi devirde sanatla sanatçıya yol gösteren kuvvet paralel olarak gelişir; bu gelişme diğer uygarlıklardaki aynı kuvvetin sebep olduğu gelişmelerde aydınlatıcı kıyaslamalar yapılmasına elverişlidir. Bilhassa bizim hümanist geleneğimizin tam tersi olması çok öğreticidir.

Geç Peru sanatındaki bazı istisnalar bir yana, genel olarak bütün bu Eski Amerika sanatının hiçbir zaman bir fikir özü olmamıştır. Bu belki de bu uygarlığın fonetik bir yazıyı veya herhangi bir edebiyat çeşidini tanımamış olmasındandı. Anlayabildiğimize göre bu insanların fikre dayalı bir düşünce sistemi yoktur. Sembol kullanabildiklerini astronomik çalışmaları gösterir. Bilim yapabiliyor fakat felsefe bilmiyorlardı. İdealleştirme yoktu, dinleri karışık bir tören ve kurban esasına dayanıyor, hiçbir zaman doğaüstüne çıkamıyordu. Kendilerini bile insan olarak idealleştirmiyorlar, yalnız insan hayatına değil herhangi bir insan heyecanına da nefret duyuyorlardı. Avrupa sanatında çok önemli bir rol oynayan analık ve aşk motiflerini burada boşuna ararız. Hâkim motif sevgi değil korkudur, sanat da her yerde hayatı değil ölümü gösterir.

Bütün bunlar insanı Kolomb öncesi sanattan az çok soğutan özelliklerdir fakat bunun estetik özelliklerle ilgisi yoktur. Duyularımızı dizginlemezsek bu kültürlerin sanatını insanın yarattığı en güzel sanatlardan biri olarak kabul etmemiz gerekir. Roger Fry British Museum'daki Copan' (Honduras)dan bir erken Maya heykeli için şunu söylemiştir: "Yapı ve duyarlık arasındaki denge, karışık tabiat görünüşünü bir anda verebilme kuvveti, her biçimin ortak ve birleştirici bir kural uğruna kullanılması (yani her biçim aynı konuyu ele alıp tamamlar) bakımından Avrupa'nın en büyük heykelciliğinde bile eşi bulunacağı şüphelidir." (Last Lectures, s. 87) Rs. 23'de gösterilen Taraskan'dan (batı Meksika) bir fayans figür değişik bir esasa bağlı olmasına rağmen burada yine "kuvvetli bir esasa dayanan bir duyarlıkla", bütün nesne-

ye hâkim acayip bir canlılık veren duygulu bir model ile karşılaşırız. Üzerlerine kurban edilen insanların derisinin gerildiği söylenilen taştan Aztek maskeleri korkuyu o kadar canlandırırlar ki çekilmez olurlar, fakat yine de az bulunur yüksek bir duyarlıkları vardır.

Bu sanatı sadist diye bir yana bırakmadan önce on altıncı yüzyılda bir Meksikalı veya İnkalı'nın o devirde Avrupa'nın her tarafına yayılmış çarmıha gerilme ve işkence sahnelerini nasıl karşılayacağını düşünelim. Doğrusu Hıristiyan sanatçı bu sahnelere Eski Amerika sanatında bulunmayan bir incelik eklemiştir: kaba bir realizm (Ecce Homo'daki işkence edilen yüzler, Pieta'daki kanayan yaralar, azizlerin dağıtılmış kafaları ve yaralanmış göğüsleri). Meksiko'da sadizm şiddetli olmasına rağmen dizginlenmiştir. Estetik kuvvet eseri dizginlemekte hatta belki de bu sadizmi unutturmaktadır. Sanattaki sadizmi kötülemeden önce insandaki sadizmi daha iyi bilmemiz gerekir. Tipik olarak her çeşit mitoloji ve folklorda bulunduğunu biliyoruz (mesela peri masallarında). Her ne kadar sanattaki gösterilişi bizi korkutursa da bu kuvvet sanatta ifade edilmeseydi –duygusuz bir taş veya maden parçasına dökülmeseydi– ne olacağını düşünmemiz gerekir. Sanat sadist olabilir, dini kurbanlar sadist olabilir, fakat sadist kuvvetlerini bu yolda döken insanlar sakin ve sevgi dolu olabilirler. Bu uygarlıkların günlük hayatı hakkında bilgimiz o kadar az ve bizimki hakkındaki bilgimiz ise o kadar fazladır ki bu konuda doğru bir fikre varamayız.

Tarafsız bir sanat anlayışı (Roger Fry'ın dediği gibi, "pasif bir alıcılık") herkes için mümkün olmayabilir: Eser karşısında bir takım çağrışımlar işe karışır, bunlar da sanatın en büyük düşmanıdır. Fakat belirsiz sezgilerin, baskı altındaki içgüdülerin sanatta plastik bir şekilde gösterilmesi ve sanatçının madde ve biçime karşı olan duyarlığı ile yetinirsek o zaman Eski Amerika sanatından sonsuz bir zevk duyabiliriz.

41 Hıristiyan sanatının kaynaklarına inmek kolay değildir, Yunan etkisinin doğuda İran, Hint ve Çin'e, batıda İtalya, İspanya, Almanya ve hatta İngiltere'ye yayıldığını biliyoruz. İzlanda'dan İskandinavya yoluyla Sibirya'ya uzanan kuzey bölgelerinde ortak bir sanatın yaşadığını biliyoruz, bu sanatın güneyle olan ilişkilerini güney Rusya, İran ve Küçük Asya'da bulabiliriz. Orta Asya'nın kuvvet kaynaklarından batıda büyük Hıristiyan sanatı doğmuştu. Bu sanat Bizans sanatıyla başlayıp Rönesans'a kadar devam etmiş, en yüksek noktasına on ikinci yüzyılda varmıştı. Aynı kaynaktan esasları bakımından Batıdan ayrılan Doğu'nun büyük sanatı doğmuştu, bu ayrılma derecesi Doğu dininin Hıristiyanlıktan ayrılması kadardı. Diyebiliriz ki sanat cereyanları gittikleri yerlerde dinle karşılaşıyor ve dinin amaçlarına uyduruluyorlardı. Çin ve

Avrupa sanatlarında aynı sanat geleneklerine rastlarız; aynı kaynaktan gelmelerine rağmen farklı amaçlar için kullanılırlar. Güzellik duygumuzu aynı şekilde okşarlar.

Çin sanatının tarihi Mısır sanatından daha az tezatlı ve daha süreklidir. Fakat sadece ulusal değildir. M.Ö. otuzuncu yüzyılda başlar, arada karanlık ve belirsiz devirler geçirip zamanımıza kadar gelir. Başka hiçbir ülke bu kadar zengin bir sanat hareketi gösteremez; diğer memleketlerin bütün şartları göz önünde bulundurulduğu zaman bile bu sanatın en yüksek başarılarıyla boy ölçüşebilecek bir eserleri yoktur. Sınırları olan bir sanattır; göstereceğimiz sebepler yüzünden hiçbir zaman büyüklüğe yönelmemiştir, bu yüzden Yunan veya Gotikle yarışabilecek bir mimari meydana getirmemiştir. Fakat resim ve heykelcilik dâhil diğer bütün sanatlarda kavrayabileceğimiz en mükemmel biçim güzelliğine tekrar tekrar varmıştır. 42

Normal bir Batılı için Doğu her zaman bir esrar ülkesi olarak kalmıştır. Doğu uygarlığının dış görünüşlerini tanıtan modern ulaştırma ve haberleştirme araç ve yollarına, bilhassa fotoğraf ve sinemaya rağmen Doğu'nun özü bize hala yabancı ve uzak görünür. Bilhassa ruhi şeylerle ilgilendiğimiz zaman –Budizm dini veya Taoizm felsefesi gibi– dışta kalmakla yetiniriz, erişemeyeceğimiz bir düşünce ve hayat tarzının belki ilgi duyan fakat pasif kalan seyircileri oluruz. Fakat sanat eserleri gibi –heykel, resim, seramik ve dokuma– maddi ve objektif şeylerle ilgilendiğimiz zaman aynı alçak gönüllülüğü göstermeyiz. Sanatın doğrudan doğruya duyulara hitap eden uluslararası bir lisan olduğunu hissederiz. Doğu sanatını kendi uygarlığımızın sanatı kadar kolayca değerlendirebilmeliyiz. Birçok belirsiz düşünceler sanatın yaygın olduğu fikrini rahatça kabul etmemizi sağlar ve on yedinci yüzyıldan zamanımıza kadar Doğu sanatı zaman zaman çok tutunmuş, hatta sanatçı ve ustalarımıza da ilham vermiştir.

Fakat bu yollar tamamen yanlış bir Doğu sanatı anlayışına dayanırlar, bu sanatın sadece yüzeysel görünüşlerini taklitle kalmayıp bu taklit için en kötü devirleri ve en kötü üslupları seçerler. Yavaş yavaş Doğu'nun iyi zevklerini ayırt etmeyi öğreniyoruz, müzelerimizde babalarımızın sevdiği süslü ve hünerli parçalar arka plana atılıyor veya bodrumlara saklanıyor, Doğu'nun öz sanatı öğrenilip gösteriliyor. Fakat Doğu sanatı esrarını yavaş yavaş verir, bu sanatı tamamıyla anlayabilmek için dünyaya yeni gözlerle yeni bir şekilde bakmak gerekir. Çünkü denebilir ki istisnasız hiç bir Doğulu sanatçı dünyayı bizim gördüğümüz gözle görmez.

Doğulu sanatçının görüş noktasına iki yönden yaklaşabiliriz. İlki, belki de en gücü, teknik yöndür. Pek tabii ki Avrupa resminin de tek-

niği vardır ve Avrupa tekniğinde Çin tekniği tarihindeki devamlılık bulunmamakla beraber, bunu da öğrenmek güçtür. Renk teorisi, boyaları karıştırma, zemininin hazırlanması, fırçanın verebileceği değişik etkiler bilgisine dayanır, uygulanan gerçeklerin karışık bir topluluğu. Bununla karşılaştırılınca Çin tekniği şaşılacak derecede basit kalır; sadece tek fırça ve tek rengi kullanma bilgisine dayanır, fakat bu fırça o kadar incelikle kullanılır ve renk öyle bir duygululukla verilir ki ancak uzun yılların yorucu çalışmalarıyla bu ustalığa varılabilir. Bilindiği gibi Çinliler fırçayla yazarlar ve bizim kalem ve dolmakaleme alışık olduğumuz gibi onlar da fırçaya alışkındırlar. Çin resminde ilk akılda tutulacak şey Çin yazısının bir gelişimi olmasıdır. Bir Çinliye göre güzel yazılmış bir işaret bütün güzellikleri içinde taşır. Güzel yazabilen biri resmi de güzel yapabilir demektir. Klasik devirlerin bütün Çin resimleri çizgicidir, resmin esasını meydana getiren çizgiler yazı çizgileri olarak incelenir ve değerlendirilirler.

Bugün yazıdan insanın karakterini anladığımızı sanıyoruz. Çinliler de çok daha fazla bilime ve tecrübeye dayanarak sanatçının değerini çizgisinin inceliği –onsuz ifadeciliği– ile ölçüyorlardı. Resim sanatını buraya kadar anlamak kolaydır. Fakat bu resim sanatından diğer sanat kollarına geçmemiz gerekir; heykel, seramik, bronz, lake ve bunların her birinde buna benzer bir teknik özellikle –sanatçının şahsiyetini aksettiren sonsuz bir duygululuk özelliği ile– karşılaşacağız. Mesela seramikte bu özellik kâsenin "galbe"sinde veya dış-çizgisinde ve bu dış-çizgisinin kâsesinin kalınlık ve hacmiyle olan bağıntısında görülür. Çömlekçinin parmakları arasından geçen çömlekçi çarkındaki çamur onun duyarlığını, ressamın mürekkepli fırçasıyla gösterdiği duyarlık kadar emniyet ve duygululukla gösterir. Her sanat eserinde sanatçının kendi imzası bulunur. Bu kaba, çekingen bir karalama olmayıp yüzyıllarca devam etmiş bir geleneğin terbiye görmüş sonucudur.

Çin sanatının tekniğinden yeteri kadar bahsedildi. Diğer yönden yaklaşmaya ancak metafizik yaklaşma denebilir ve anlaşılması, değerlendirilmesi güç olan taraf bu kadar bireysel bir tekniğin, bu kadar bireysel olmayan soyut bir öz ile birleştirilmesidir. Bazen Çinli sanatçının eserinde evrendeki ahengi vermeye çalıştığı ve amacını göstermek için böyle kozmik bir ifade tarzı kullandığı söylenir. Her ne ise, bu amacın Batıda yaygın olan sanat amacıyla hiçbir ortak tarafı yoktur. Batıda bu amaç tabii görünüşlerdeki özellikleri vermeye yarar. Çinli ressam da elbette tabiat olaylarının resmini yapacaktır: Dikkatli bir inceleme sonucu olan manzaraları tanınmıştır. Fakat onlar sadece belli bir manzara olarak kalmazlar. Tek olanın gerisinde genel olan vardır:

... bir yüce duygu
İşler iliklerine kadar insanın,
Nereden gelir? Batan güneşlerden mi?
Engin denizden, coşkun rüzgârdan mı?
Mavi gökten mi? İnsanın içinden mi yoksa?
Bir nefes, bir can ki bu sürer götürür
Düşünen, düşünülen ne varsa dünyada
Sel gibi akar her şeyin içinden.

Bütün Batı kültür çevresinde Doğu sanatının özünü Wordsworth'ün bu mısraları kadar iyi açıklayan bir şey yoktur. Tabii ki Çin sanatının uzun tarihi boyunca bu özde de değişmeler olur. Erken T'ang sanatçılarını sevk eden ruh çok müthiş bir ruh olduğu için biçimler vahşi bir kuvvetle gösteriliyordu. Sung devrinin daha geç ve daha kendini beğenmiş sanatçılarına göre bu evrensel ruh lirik ve duyguluydu.

Şu halde Çin sanatı bütün tarihi boyunca tabiatın içten bir kuvvet tarafından canlandırıldığını kabul ediyordu ve sanatçının amacı bu kuvvetle bir bağıntı kurup bunu seyirciye de gösterebilmek oluyordu. Batı sanatında bu amaç belirsiz bir romantizme ve mistisizme götürür. Fakat bir mucize olarak Çinli sanatçı her defasında böyle tehlikeli duygululuklardan kurtulur. Filozofu duygululuktan kurtaran fikirsel disipline sanatçının uyması gerekmez, bununla beraber sanatçının duygululuktan kurtulmuş olmasının sebebi kısmen Çin dininin çok felsefi olmasıdır. Fakat Çinli sanatçı bahsetmiş olduğum teknik disipline uyar, dünyaya en bağlı olduğu zaman bile Çin sanatında görülen doğruluk ve dürüstlüğün izahını bu disiplinde aramalıyız. Geleneğindeki fikirsel özden ayrılan Çinli sanatçıyı el yazısı ele verir.

Uzun tarihi boyunca Çin sanatı birçok değişikliklere uğramıştır. Kuzey ve batıdan memlekete giren barbarlar kısa bir zaman için geometrik üsluplarını getirdiler. Fakat en mühim değişmeler dini etkilerle, Buda'nın ve Konfüçyus'un dinleriyle oldu. Şüphesiz ki her yerde olduğu gibi bu dinler her çeşit sanata çok etki yapmıştır. Fakat zararları da çok olmuştur, Budizm, sanat için fena bir eleman olan dogmatik sembolizmin gerektiğini söylemiştir; Konfüçyus dini atalara tapmaya dayanıyordu, bu doktrin sanatı, ataların sanatını sıkı sıkıya taklit eden kaba bir gelenekçiliğe götürüyordu. Fakat bu sınırlanmalara rağmen, belki de kısmen bunların yüzünden Çin sanatı canlılığını hiç bir zaman kaybetmez, Avrupa'da erken Gotik devirle aşağı yukarı eş zamanlı olan ve bir üslubu aşırı kullanması bakımından ona benzeyen Sung devrinde bu canlılık en fazla gelişir.

43 Sanat tarihinde coğrafya farklarının uygunsuzluğunu İran, diğer memleketlerden daha iyi gösterir. M.Ö. yedinci yüzyılda, tarihinin başlamasından beri sınırları şaşılacak derecede değişmiştir; durmadan akınlara uğramış, içeriye ve dışarıya göçlerden zarar görmüştür; tarihinin üçte ikisi kadar olan, on beş yüzyıllık bir zaman boyunca yabancıların hâkimiyeti altında kalmıştır. Bütün bunların yanı sıra İranlı sanatçının diğer sanatçılardan çok daha fazla para karşılığında çalışmaya (İsviçrelilerin askerlik işindeki gibi) meylettiğini düşünürsek, bu karışıklık büsbütün artar.

Fakat bir sanat eserine İranlı demekle belli bir şey anlatabileceğimizi inkâr edemeyiz. Ancak on beşinci yüzyılda, bilhassa Safevi Sülalesiyle (1502-1736) bu kelime kesin bir anlam kazanır. İran'da bundan önce birçok sanat devreleri vardır: Bilhassa Sasani devri (M.S. 212- 650), kalıntılarından da anlaşıldığı gibi, estetik yönden en büyük olanıydı; fakat bu devir daha çok incelendiğinde Orta Asya kaynaklarından ne kadar çok ilham aldığı anlaşılır, zaten Sasani İmparatorluğu esas İran topraklarının çok daha ötesine uzanıyordu. Sasanilerin tipik sanatında İran'da daha sonraki devirler boyunca devam eden kendine özgü bir eleman bulmak biraz fazla vatanseverlik ve zorlama olur, fakat bu devirlerde sanatçıların birçok Sasani geleneklerini kabullenmeleri doğaldır, çünkü nasıl şair belli vezin şekillerine bağlı kalırsa sanatçı da şekil geleneklerini kullanır. Fakat veznin birçok lisanlarda kullanılması gibi sanat gelenekleri de birçok milletler tarafından kullanılır ve milliyet bunlarla ölçülemez.

Sasani İmparatorluğu Araplar tarafından yıkıldı, koyu dindar olan bu insanların elinden çok az Sasani yapısı kurtulabildi. İran'ın İslam İmparatorluğu'nun bir eyaleti olmasıyla yeni bir devre başlar, fakat bu devir sanatı (661-1258) birliğini şu veya bu coğrafi merkeze değil Arap halifelerinin idaresine borçludur. Bu idare altında sanat uluslararası bir karakter kazandı. İranlıların bilhassa Abbasi devrinde, hürriyetlerini tamamen kaybetmemiş oldukları görülür, vergi karşılığı kendi dinlerini devam ettirebiliyorlardı, fakat bu din hiç bir zaman Hıristiyan dini gibi sanatın esas kaynağı olmamıştır; gerek Arap hâkimiyeti altında, gerekse bunu takip eden Türk ve Moğol devrinde –sekiz yüz yıl boyunca– İranlılar aslında çabuk değişebilen ve kolayca uyabilen bir millet oldular. Kendileri duygulu olmamalarına rağmen İran'ın başındakiler sanatçıların estetik duyarlığını fark ettiler ve onları İslam boyunduruğu altındaki çeşitli yerlere gönderdiler. Doğu'da Hint sınırlarından batıda İspanya'ya ve güneyde Afrika'ya kadar her gittikleri yere geleneklerini de götürdüler, çok çeşitli hayvan figürleri, zarif arabeskler ve çiçekli

baklava motifleri. Bu gelenekler yayıldıkları yerde din ve milliyetten ilham alıp yerli bir sanatın doğup gelişmesine sebep oldu. İran sanatı dediğimiz bu sanat böylece bir bakıma en yaygın sanattır, etkileri bütün uygar dünyaya yayıldı. Sanatlar içinde en kaypak olanıdır, çünkü tek bir devre veya tek bir yere asla bağlanamaz. Olsa olsa şunu diyebiliriz: Bu sanatı yapan bir tek ırkın sanatçılarıdır; bu sanatçılar onu Orta Asya'nın esrarlı yaylalarında bulmuş, göçler ve etkilerle uluslararası bir üslup haline getirmiştir.

Bence İran sanatının en önemli devri budur. " Ulusa dayalı" bir sülale olan Safeviler'in başa geçmesiyle on altıncı yüz yılın başında yeni bir devre başlar. Ulusal bir din kurulur ve İran kendi içine kapanır. Artık kelimenin tam manasıyla ulusal bir sanatla karşılaşırız ve "İran Sanatı" dediğimizde çoğu zaman bu devrin resimleri aklımıza gelir. Fakat Safevi devrinde bile İran sanatındaki dinsel elemanı sezmek Batılılar için güçtür, çünkü biz dinsel sanatta insanlık dininin antropomorfik sembollerini bulmaya alışmışız. Bunlar İran dininde yüzyıllar boyunca yasak edilmişti, bunun sonucunda sanatları da Hıristiyan sanatından daha yabancı ve insan dışı kaldı; insan tasviri yasağı etkisini kaybettiği zaman, artık süsleme geleneği çok kuvvetlenmiş ve sanatçıya hâkim olmaya devam etmiştir. Güzel sanatlarla süsleyici sanatlar arasında bir ayrım yapmayı doğru bulmuyorum ve bütün sanatlara aynı değeri veriyorum; bunu şu şekilde açıklamayı daha doğru bulurum İranlı sanatçıda bencillik ve kendini beğenme yoktur. Hâlbuki bu duygular Rönesans'tan bu yana Avrupalı sanatçıların insanların ortak ihtiyaçlarını düşünmeksizin ifade vasıtaları yaratmalarına sebep olmuştur. İranlı sanatçı esasında işe yarar şeyler yapardı, çömlek, maden işleri, dokumalar (Rs. 26) resimli kitaplar ve bilimsel araçlar. İran sanatında "insani ilgi" arayanlar hayal kırıklığına uğrarlar; karşılaştıkları şey dünyanın en duygulu ve kültürlü soyunun eserleridir ve bu eserlerin günlük hayatta yer almaları Batı dünyasına ders olmalıdır.

Gerek genel olarak, gerek tek tek ele alındığında Bizans devri tarih devrelerinin en karanlık olanıdır; denilebilir ki bu terimle ne anlatılmak istendiği kesin olarak belirtilmemiştir. Son yıllara kadar Bizans sanatı karanlık çağların sanatıydı, birkaç arkeologdan başkası tanımıyordu. Ruskin'in Bizans sanatında rengi övdüğü doğrudur ve Bizans sanatına karşı bugün duyduğumuz ilginin de Ruskin'in bu duyarlığından çıkmış olduğunu kabul etmemiz gerekir. Fakat Ruskin hala Yunan-Roma güzellik ölçülerine sıkı sıkıya bağlıydı, bu yüzden Bizans sanatını yarım ağızla övüyordu. Duyguları uyartan zengin renklerine

44

ve estetik ifadesindeki bütünlüğe değer veriyordu. Fakat yine de barbarlığını tenkit ediyordu; Bizans sanatı Yunan'ın açıklığı ile Gotiğin doğaüstüne yönelmesi arasında bulunuyordu.

Bizans sanatını bu şekilde ele almamalıyız. Artık eskisi kadar klasik ölçünün etkisi altında değiliz; bundan başka Bizans sanatının ne istediğini bilen ve esaslı başarılar sağlamış olan bir sanat olduğunu iyice anlamış bulunuyoruz. Onun için bu sanatı çeşitli yabancı etkilerin bir birleşimi olarak kabul etmek doğru değildir. İlk olarak onun tarihi canlılığını, tarihte etkili bir üslup olduğu devri ele alalım. İmparator Konstantin Boğaz üzerindeki yeni merkezinin temellerini M.S. 330'da attı, bu tarih Bizans sanatının başlangıcı olarak alınabilir. 1453'te Konstantinopolis Türklerin eline geçti ve yağma edildi! Ama Bizans sanatı tarihi için bu on bir yüzyıldan daha uzun bir süreci dikkate almak gerekir, çünkü 330'dan önce de bu üslubu doğuracak çeşitli etkiler kaynaşıyordu ve Konstantinopolis'in ele geçmesinden iki üç yüzyıl sonrasına kadar bu üslup Rusya ve Yunanistan'da devam etti. En yüksek devrini yedinciyle on ikinci yüzyıllar arasında yaşadı, en saf eserlerine de bu devirde rastlanır.

Hıristiyan değerlerini anlamayan ve Bizans sanatını bir gerileme olarak gören Gibbon, bu sanatın anlaşılmasını geciktirenlerin başında gelir. Hıristiyanlığı savunanlar kilisenin dünyevi ihtişamını gösterdiği için Gotik sanata önem veriyorlardı, fakat bunların aynı kilisenin ilk kudret ve yükselişini gösteren sanata değer vermemeleri şaşılacak bir şeydir. Gerek Yakın Doğu'daki erken gelişmesi, gerekse yavaş yavaş Akdeniz dünyasına yayılması bakımından Bizans sanatı Hıristiyanlıkla adım adım beraber gitmiştir ve esasında dinsel bir sanat olarak incelenmelidir (Rs. 30). Bizans sanatı Hıristiyanlığın geçirdiği dinsel sanat tecrübesinin en saf şeklidir, çünkü Gotik az zaman sonra hümanizmle karışmıştır, insani olan ise hiç bir zaman tamamen ilahi ve kutsal olamaz. Bizans sanatı kutsal özelliğini hiç kaybetmemiş bir sanattır, birçok eserleri Tanrı'dan çok imparatorun ululuğunu göstermek için yapılmasına rağmen idare etme yetkisi imparatorlara Tanrı tarafından verildiğinden dünyevi ululaştırma ilahi ululaştırmanın bir şekli gibiydi.

Bizans sanatının dinsel, dogmatik veya hieratik özellikleri üzerinde çok fazla durmak mümkündür, çünkü gerçek bir estetik duyarlık olmaksızın da bu özellikler anlaşılabilir, böyle yapınca da sadece bilgi ve fikir yoluyla anlamak tehlikesine düşeriz. Bizans sanatının "lirik" özelliğini belirtmek daha iyi olur, en doğrusu bu sanatın doğrudan doğruya duyularımızı uyarması üzerinde durmaktır, biçim renk veya uygunsuz bir terimle "atmosfer" dediğimiz daha belirsiz bir özellik duygularımızı uyarır. Hiçbir sanat (Bizans sanatıyla yakından bağlanan Doğu sanatı bir

yana) içgüdülerimizi akıl dışı bir kuvvetle idare ederek bu kadar etkili olamaz. Bizim bu duyarlığımız belki de bu sanatı bütün saflığıyla incelemeye hazır olmamızdan ve özüne yabancı özelliklerden uzak bulunmamızdan ileri gelir. Böyle bir duruma varınca da estetik yaşantının ilk ve son şartı olan ani bir görme zevki ile bu sanata kendimizi kaptırırız.

Kelt sanatı bütün sanat tarihi devirleri arasında en ilgi çekici olanı- 44 a
dır. Bazı tarihi tesadüfler sonucunda Avrupa'nın en kuzey bölgelerinde –İran'da, İskoçya, İzlanda ve Kuzey İskandinavya'da– yerli prehistorik üslup saklanabilmiştir. Orta Ren bölgesinde doğan bu üslup geri çekilen Kelt kavimleri tarafından Britanya adalarına getirildi, arka arkaya gelen göçler Avrupa'nın diğer bölgelerini silip süpürürken Kelt sanatı İngiltere'de özelliklerini korudu.

"Karanlık Çağlar" denen devirde (M.S. 400-1000) Avrupa sanatının gelişmesi çok karışıktır, Kelt sanatı da bu genel karışıklık içindeydi. Bu devirden zamanımıza az şey gelmesine rağmen Romanesk öncesi devrin erken Kelt sanatı kuzeyde yeni Hıristiyan etkileri görülünceye kadar İrlanda'da devamlı şekilde gelişti. İngiltere'ye Hıristiyanlık çok yavaş girebilmiş, bu olay en aşağı 200 sene sürmüştür. Romanesk çağda Hıristiyanlığın İngiltere'de yaygın olduğunu gösteren deliller çok azdır; İngiltere'de Hıristiyanlığın gerçek tarihi Aziz Ninian'ın yaptıklarıyla başlar; Tours'lu . Aziz Martin'i takip edenlerden olan bu şahıs Wigtownshire, Whithorn'da M.S. 412'de bir kilise yaptırmıştı. Çok geçmeden İrlanda'nın dini Aziz Patrik tarafından değiştirildi ve altıncı yüzyılda bu olay Galler'e, kuzey İskoçya'daki Pikt'lere ve İngiltere'deki Saksonlara da yayıldı. Altıncı ve yedinci yüzyıllarda kuzeydeki bu kilise Avrupa Hıristiyanlığının sığınağı oldu; bu devirde Avrupa sanat tarihinin gelişmesinde en önemli olay Kuzey ile Doğu arasında doğrudan doğruya kurulan bağdır. Son zamanlarda yaşamış Kelt kilisesine mensup bir tarihçinin anlattığı gibi:

> *" .Aziz Hilary doğudaki tecrübelerini .Aziz Martin'e, o da bunları .Aziz Ninian'a geçirmiş, böylece İskoçya kilisesi başlangıçtan itibaren Doğu'nun İncil'ini, Doğu'nun dua ve övgülerini ve Doğu'nun misyoner metotlarını tanımış oldu.* [6] *Buna Doğu sanat tiplerini de tanımış olduğunu ekleyebiliriz."*

Böylece bütün Kelt sanatı çevresi iki kesin devreye ayrılabilir, üslubunu doğrudan doğruya neolitik çağdan alan erken, Hıristiyan öncesi devir ile Doğu üslubunun da etkisi altında kalan Hıristiyan sonra-

6 "The Rise and Relations of the Church of Scotland". Archibold B. Scott, M.A.D.B.

sı devri, "Christan Art in Ancient Ireland" (Eski İrlanda'da Hıristiyan Sanatı) (Dublin 1932) adlı kitabında Dr. Mahr, bu Hıristiyan sonrası çağını şu devrelere ayırır:

1) Yedinci yüzyıldan 850'de Vikinglerin gelmesine kadar süren Yerli Üslup.
2) 850'den 1000'e kadar İrlanda –Viking üslubu– İrlanda'da Viking hakimiyeti devridir.
3) 1000'den 1125'e kadar son hayvan üslubu.
4) 1125'ten Anglo-Norman akınına kadar süren İrlanda- Romanesk üslubu.

Erken Kelt devrinde, süsleme çizgisi, geometrik ve soyuttur; en çok tanınan örnekleri iç içe girmiş şeritler veya örgü motifleridir. Bunlar bugün "Kelt" mezar taşlarında kaba bir şekilde görülür. Dublin'de, Trinity College'de bulunan sekizinci yüzyıla ait bir yazmada, Kells kitabında, bu süslemeyi en saf şekliyle görürüz (Rs. 32). Lamprecht adlı bir Alman sanat tarihçisi bu süslemenin gerçek özünü şu sözlerle açıklar:

"Belli basit motiflerin örgüsünden ve karışmasından bu süslemenin esas karakteri ortaya çıkar. Başlangıçta sadece nokta, çizgi ve şerit vardır; sonradan eğri, daire, spiral, zikzak ve S şeklinde bir süsleme kullanıldı. Aslında bunlar çok zengin bir motif topluluğu değildir. Fakat ne kadar çeşitli kullanış yolları var! Paralel, dolaşık, kafes şeklinde, düğümlü, örgülü veya örgü ve düğümlerle simetrik kareler haline getirilmişlerdir. Böylece çok karışık örnekler doğar, bunların çözümlenmesi gerekir, örnekler hem birbirine yaklaşır hem de birbirinden uzaklaşır gibi görünürler, her bir parça duyarlığı varmış gibi canlı bir hareket içinde görünür ve duyulur!"

Bu organik olmayan, organik üstü sanat tipinin önemini paragraf 32'de belirtmiştim. Bu ifade yolu organik, natüralist, ağır ve doyurucu olan klasik yolun tam karşıtıdır. Kuzeydeki yolun önemi hayattan uzaklaşmasında, çok soyut olmasında görülür; bu özelliklerde Kuzey insanının iç dünyasının, Worringer'in dediği gibi "Kuzey dünyasının sıkıcı iç hayatı"nın belirtisini görmeliyiz.

Hıristiyanlığın sembolleri bu karanlık ve soyut sanat çevresine yabancı bir ülkenin ziyaretçileri gibi girerler. Dikenli geometrik bir yuvanın içine ağızlarında Doğunun üzüm salkımlarını taşıyan iki cennet kuşu yerleştirilir. Lirini çalan Davud, fırına atılmış üç çocuk görülür; soyut süsleme şeritleriyle ayrılmış sahaların içine Adem'le Havva, İshak'ın kurban sahneleri yerleştirilir, nihayet bütün bunlara hakim

olan muzaffer İsa ve melekler sahnesi de taşın üzerinde gösterilir. Bu tip taşlar bugün hala İrlanda ve İskoçya'da yüzyıllar önce dikildikleri yerde durmaktadırlar; dünyada hiç bir anıt bunlar kadar etkili değildir; on bin yıllık insanlık tarihini, bu tarihin hem Tanrıya en yaklaşıldığı, hem de ondan en uzaklaşıldığı anlarını gösterirler.

Sanat tarihimizde çok yaygın olan devirlerden sonuncusu Hıristi- 45
yanlığın en yüksek ifadesini bulduğu devrin sanatıdır; ilkel, klasik, Doğu ve Gotik sanatları; dünyadaki asıl sanat tipleri bunlardır. Diğerleri bu tiplerden çıkmadır. Roma sanatı Yunan sanatının geç bir taklit devri diye kabul edilmelidir. İlham aldığı kaynağın canlı organik ritminden mahrum bir devir, sevinci değil memnuniyeti, dengeyi değil kuvveti ifade ediyordu. Estetik çalışmalar önceleri Roma sanatına dayanıyordu, böylece sanatın büyük bir kısmını anlayamamamıza şaşmamalıyız! Rönesans'ta Hıristiyan sanatındaki kuzey elemanları atıp klasik tipe dönülmeye çalışılmıştır. Bu, Avrupa'daki belli bir pagan kültürün ifadesidir, lüksü yoksunluğa tercih eden prenslerin devridir. Fakat devrin sanatçı üzerindeki etkisi o kadar büyüktür ki ilhamlarını dinden alanlar bile o devrin tutulan ifade yolunu seçtiler. Böylece sanat tarihinin çok ilgi çeken bir meselesine varmış oluyoruz, sanatçının kendisiyle içinde bulunduğu çağın genel idealleri arasındaki bağıntı. Burada üç unsur iç içe giriyor; devir, nesil ve birey. Bunların birbiriyle olan ilgisi nedir ve hangisinin etkisi en kuvvetlidir?

Bir devrin özelliklerini veren daha çok maddi kuvvetlerdir. Bunlara 46
da kısaca ırktan, iklimden, ekonomiden ve toplumdan gelen kuvvetlerdir diyebiliriz. Bunun en basit bir örneği olarak İskandinavya'yı ele alalım, ormanı bol olan bu gibi ülkede ahşap mimari gelişecek ve tahtadan el sanatları yüksek bir seviyeye erişecektir. Mermer veya diğer uygun taşların bol ve kolay elde edildiği yerlerde ise heykelcilik gelişecektir. Fakat bir sanat devrinin yükselmesini ve gelişmesini böyle maddi sebepler tamamen açıklayamaz: Madde her zaman manevi bir ifadenin aracıdır. Gotik bir katedral sadece taştan bir bina değildir; Prof. Worringer'in uygun bir değimiyle "tabiatı aşan düşüncenin taşa işlenmesi"dir Gotik katedralin gelişimini teknik terimlerle açıklamak isteyenler çok olmuştur; birbirini kesen iki yuvarlak kemer bir tonoz meydana getirir, tonozun kaburgaları belirtilince sivri kemere benzerler, sivri kemerle daha fazla bir yükseklik verilebilir, bunu yapabilmek için dıştan payandalar da gerekir, bunların üzerine de ister istemez kulecikler gelir, bu böyle uzayarak katedral teknik problemlerin çö-

zümlenmesi haline gelir, bütün bunlar sadece iki yuvarlak kemerin kesişmesi gibi basit bir tesadüfe bağlanır. Fakat bütün bunlar, katedrale girdiğimizde duyduğumuz kuvvetli intibayı açıklayamaz; katedralde manevi bir birlikle karşı karşıya geliriz ve duygularımız teknik problemlerin çözülmesinden çok daha fazla bir şey olan bir güzellik anlamının etkisi altında kalır.

47 Gotik sanat Romanesk sanattan çıkmıştır, genel olarak Romanesk sanatı da eski Doğu sanatının kuzey duyarlığına uydurulmasıdır. Gerek Romanesk sanatın Gotiğe doğru gelişmesinde, gerekse Gotiğin gelişiminde kuzey özellikleri kuvvet kazanır. Böyle olması doğaldır, fakat diğer bir unsur –Hıristiyan Kilisesi– gelişimi çok karıştırır. Bu kilise hemen bütün Gotik devirde çok yaygındı. Sadece tek bir kilise değil fakat memurlarının da tek bir lisan kullandıkları bir kurumdu, bu memurlar böylece bütün Avrupa ülkeleri arasında kolayca değiştirilebiliyordu. Memur dediklerimiz de sadece rahipler gibi yüksek rütbelileri değil fakat daha aşağı memurları ve bilhassa İncil'in yayılmasını sağlayabilenleri içine alıyordu. Bu yaygınlık kilise sanatına belli ölçülerin konulmasına yol açtı; kilisenin zaman zaman dini konuların gösterilişinde koyduğu kesin kurallarla bu yaygınlık bilhassa arttı. Bu yüzden bütün Gotik devir boyunca görülen dini kilise sanatı sembolizme, fikirciliğe ve çeşitli geleneklere doğru gider; fakat bunun yanında daha kuvvetli, eğitilmemiş, hatta barbar diyebileceğimiz halk sanatı gizlice gelişiyordu. Böylece Mısır'daki olay tekrarlanmış oluyor. Bu halk sanatçılarının çoğu tabii ki din adamlarının idaresi altındaydı ve bunlar kendilerini beğenmiş büyüklerin isteklerine uymak zorunda kalıyorlardı. Ancak baştaki memurun baskısından kurtulabildiği ve serbestçe kendi içgüdülerine göre hareket edebildiği anda katedralin gizli kalmış bir köşesinde sık sık rastladığımız hoşumuza giden bir hayali çizebiliyordu.

48 Gotik sanatı, kilise ve halk sanatı diye ayırıyorum, çünkü sonucunda her zaman yabancı biçimleri yerli ihtiyaca göre değiştiren bozulmamış kuzey elemanını buluyorum. Gotik kilise sanatından az da olsa bir şeyler kalmasına rağmen ne yazık ki Orta Çağ'ın halk sanatı hakkında fikir verebilecek hemen hiç bir şey bulunamaz. Bu ikincisi bir sanat gibi kabul edilmemiş ve değerlendirilmemişti. Orta Çağ çömlekleri madde ve cilaları bakımından normal bir sanat eserine hiç benzemezler, kaba ve iddiasızdırlar. Dış çizgilerindeki kuvvetli ritim, kütle ve hacmin belirtilmesi, biçim değerlerinin doğrudan doğruya verilmesi bakımından Orta Çağ'ın en iyi çömleklerinden daha üstündürler, an-

cak Çin'de Chou sülalesi (M.Ö. 1122- 255) çömlek ve bronz kâseleri ve bazı Zenci heykelleriyle karşılaştırılabilirler. Burada yine kutupların buluştuğunu görüyoruz: Bu nesneler biçim verme isteğinin sadece basit birer ifadesidir. Rs. 25'te görülen başsız ve eksik heykelde büyük bir dinin zarafeti ve doğaüstüne yönelen ruhu taşa işlenmiştir. O devrin çömlekçiliği de bu heykelcilikten geri kalmaz. Hatta daha ileri giderek bu çömlekleri yapamayanların bu heykelleri de başaramayacaklarını söyleyebiliriz. Biri esasa ait ve basit, diğeri ruhsal ve karışıktır, fakat her ikisinde de sanatta şart olan biçim birliği vardır.

Orta Çağ'da İngiltere'nin yerli halk sanatı hiç bir zaman kilise sanatını geçememiş, buna rağmen onu oldukça değiştirmiştir. Bu etki devam ettikçe kilise sanatı uluslararası karakterini kaybedip yerli özellikler göstermeye başladı. On ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda Fransa ve İngiltere sanatlarını birbirinden ayırmak hemen hemen imkânsızdır. Fakat zamanla küçük ayrılıklar belirmeğe başlar; o zamana kadar kişisel olmayan üslup bireyselleşti. Ancak tatlılık diyebileceğim bir özellik İngiliz sanatına girdi, insana yakın nesnelerin (yaprak, filiz, çiçek, hayvan ve çocukların) güzelliğine karşı duygulu bir davranış. Sonraları bu eğilim fazla duygululuğa kaçtı, fakat gerçekçilik ve nükteyle karışarak devam ettiği müddetçe Batı sanatının gelişiminde özel bir yer aldı. Fakat bu sanatın zarar görmeden zamanımıza kadar gelişmiş hemen hiçbir örneği yoktur. Kiliselerimiz eski parlaklıklarını kaybedip acınacak bir hale gelmişlerdir; bir zamanlar güzel mücevherlere benzeyen kiliselerimiz şimdi çıplak ve tenha birer dini yer olarak kalmıştır. Softalığın korkunç kininden İngiliz resmi, İngiliz şiiri, İngiliz müzik ve dansının gördüğü zararı akıl almaz. 49

İtalyan Rönesans sanatı o kadar geniş bir konudur ki ve o kadar çok incelenmiştir ki burada ondan çok az bahsedeceğim. Bunu bu sanata olan yakınlığımıza bağışlayalım. İtalyan ustalarının sayısız resimlerinden ürkeriz ve can sıkıntısından çok şiddetli bir tepki göstermek tehlikesindeyiz, bu yüzden İtalyan sanatını bir yana bırakacağız. Sahayı daraltıp İtalyan ustalarının sadece desenleriyle uğraşırsak bu tehlikeyi önlemiş oluruz. Böylece sanatçının kişilik ve ustalığını daha yakından tanırız. Bir resim yeni baştan boyanmasa bile bazı yerleri yenilenir, renkleri solar ve zamanla tazeliğini kaybeder. Bütün bu tesadüfî kusurlar bulunmasa bile normal bir kimse sanatçının bütün zekâ ve ustalığını gösterdiği bir şaheser karşısında şaşkınlıktan donakalır. Piero della Francesca'nın "İsa'nın Kırbaçlanma- 50

si" (Rs. 34) gibi bir resmi tam manasıyla anlayabilmek için sadece duygularımızdan gelen bir tepki yetmez. Düşünsel bir çözümleme de gerekir. Sanatçının aklındakini öğrenmek isteriz. Esas sahne olan işkence sahnesini niçin ön plandaki üç esrarlı figüre göre ikinci plana koyduğunu, bütün acayipliklerine rağmen resmin istenilen biçim ve havayı nasıl olup da verdiğini bilmek isteriz. Fakat bir desende bu gibi sorularla aklımız çelinmez. Sanatçının duyarlığı ile karşı karşıya kalırız, bize heyecan veren de bu olur.

51 Fakat İtalyan ustalarının desenleri sadece duyularımızı okşamakla kalmaz. Desen sanatından bahsetmek doğru olur, bununla çizmenin kendi başına bir sanat olduğunu ve sadece resme bir başlangıç olmadığını söylemek isteriz. Ruskin, bütün Avrupa galerilerinde büyük ustaların bir tek çocukça veya zayıf desenine rastlayamayacağımızı, hepsinin açıkça birer usta eseri olduğunu söylemişti. Ona göre biz modernler çizme yoluyla resme geçerken eskiler resim yoluyla çizmesini öğreniyorlardı. "Fırça daha çocukken ellerine tutuşturuluyor, kalem ve tebeşir fırça hafifliği veya bir gravürcünün emniyetiyle kullanılıncaya kadar bu fırçayla çizmek zorunda kalıyorlardı. Michelangelo kalemini bir keski gibi kullanır, fakat bütün bu ustalar bunu sadece en parlak devirlerinde ani bir fikri belirtmek ve model çalışmasını gösterebilmek için kullanıyorlardı. Hiçbir zaman çizgiyi resme yardımcı bir araç olarak kullanmadılar." Bu sözler eski ustaların desenlerini anlamak için gereken şartları belirtir. Desen resimden tamamen ayrı bir sanattır, sonradan resme geçirebilecek bazı görüş veya düşünce anlarını çabucak tespit ederek resme yardım eder fakat resim yapmakta doğrudan doğruya ilgili değildir. Nitekim stenografiyi de yazı sanatına faydalı bir başlangıç saymıyoruz.

52 Büyük bir ustanın deseninde insanı çeken taraf yapılışındaki ustalık ve emniyettir; kalem veya tebeşir Ruskin'in dediği gibi elin alışık olduğu bir fırçanın zarafetiyle kullanılır. Bunun yanında doğrudan doğruya çizginin de özellikleri vardır: Kalem veya tebeşirin çabuk ve değişmez bir darbesiyle meydana gelen kesinlik; gerekli çizgilerin içten gelmeliği; yapıdan çok ritme dayanma. Desenler değişik amaçlara göre yapılırlar ve bu yüzden çeşitleri bakımından birbirinden ayrılırlar. Carpaccio'nun "Alay"ındaki gibi hayatın bir yönünü çabucak yakalamak, ani bir görünüşü tespit etmek ile Pisanello'nun hayvan çalışmalarında (Rs. 40) olduğu gibi parçanın doğru ve harfi harfine belirtilmesi iki karşıt anlayıştır ve bunlar arasında daha başka anlayışlar da yer alır. Fakat bütün bu çeşitli desenlerin ortak tarafı görüş üzerinde kendine özgü bir şekilde durmalarıdır. Sanatçı

ve sırası gelince seyirci nesnelere tek tek bakmaktadır. Resimlerin çoğundaki dikkat dağılır: Önce soldaki figüre, sonra sağdaki gruba, daha sonra uzaktaki manzaraya ve manzaradaki köprüye bakar ve sonunda köprüyü geçen küçük eşek figürünü bir buluş sevinciyle seçeriz. Düzenlenmiş bir resmi ister istemez çözümleriz. Sonra tekrar birleştirmeye çalışırız. Gözümüzün bir araya topladığı bütün parçaları genel bir yapı içine sokarız. Çizgide ritim, mekânda denge, renkte ahenk buluruz. Resmin başarısı seyircinin zihnindeki son karışma veya bileşime bağlıdır. Aslında tabii bu olay kelimelerle yapılan kaba tanımından çok daha çabuk ve içtendir. Görüşün desenlerdeki kadar kuvvetle belirtildiği resimler olduğu gibi resimler kadar çözümlenmesi gereken karışık desenler de vardır. Fakat genel olarak desenin şu özelliği vardır, hayattan bir parçanın eksiksiz kavranmasıdır. Elbisenin kıvrımı, yüzün profili, adalenin belirtilmesi, çiçeğin yapısı: Sanatçıyı bize tanıtan en açık delil işte budur. Bir desen çalışması bilimsel bir sanat eleştirisinin sadece en gerekli bir temeli değildir, özel duyarlığın en iyi şekilde eğitilmesidir. Sanatçıları birbirinden ayıran davranışlar en açık olarak desenlerinde görülür, bu bilhassa İtalyan ustaları için söylenebilir. Desenler günlük defterlerden koparılmış yapraklardır, bu defterlere insan en samimi düşüncelerini yazar (bu, daha doğrusu defterleri yayınlamak modası çıkıncaya kadar devam etti). Sanatçı dünyanın kendisini arkadan seyrettiğini düşünmez. Kendini memnun etmek, zihninin derinliklerine inmek için yazıp çizer. Bunun bilhassa kafaları düşünsel bir merakla dolu olan büyük İtalyan ustaları için doğru olduğunu görürüz. Mesela, Leonardo bir "tek boynuzlu at" ve bir düşmüş çocukla, bir topun dökülmesi ve yabani bir çiçekle, bir insan yüzü ve bir elbise kıvrımıyla aynı derecede ilgilenir; Signorelli ve Pollaiuolo hareket halindeki figürün en tipik durumunu yakalamaya çalışır; Michelangelo dış dünyanın herhangi bir görünüşünün sağlamlığını araştırır. Bu desen sanatı o kadar oyalayıcıdır ki sanatçının esas eserlerini, resim veya heykellerini tetkike sıra gelmemesi tehlikesine düşeriz. Bundan dolayı desenin kendi başına bir sanat olduğunu anlamak ve desenden resim veya heykele geçtiğimizde farklı değer ölçülerine başvurmak çok önemlidir.

İtalyan Rönesans'ı gibi bir çağın sanatı, modern duyarlık yönünden de incelenebilir. Leonardo, Michelangelo ve Raffaello gibi tanınmış isimleri hangi sıraya göre dizebiliriz? Her çağın , geçici duyarlık devrelerine dayanan kendine özgü düzeni vardır. Uccello'nun sanatında modern duyarlığımızı uyartan özellik nedir ve o, bu özelliği diğer İtalyan sanatçılarıyla paylaşır mı? Bu özelliği gelenek haline gelmiş sanat değerlerinden ayıran nedir?

53

Uccello'ya çok defa perspektifin bulucusu denir fakat bu iddia iyice açıklanmazsa saçma görünür. Uccello perspektifi bulmamıştır, fakat belki de onun imkânlarından bile bile zevk alan ilk sanatçıdır. Perspektifi sadece resimde benzerliği verebilmek için değil, fakat desenini veya biçimini kurmak için bilhassa kullandı. National Gallery'deki "San Romano Bozgunu" metodunun en iyi örneğidir: Resimde esas denge geriye giden dikey mızrak sırasıyla uzaktaki manzaranın gerileyen kademeleri arasındaki dengedir. Bu şuurlu perspektifin yanı sıra isteyerek ve biraz da keyfi renk kullanılışı yer alır. Uccello'nun rengi dekoratif amaçla, hatta realist etkiden uzaklaşma pahasına kullandığını hissederiz. Oxford'da Ashmolean Museum'daki güzel eseri –Gece avı– bunu açıkça gösterir.

Şu halde Uccello'yu ayırt eden özellik elindeki imkânları bilerek belli bir yolda kullanmasıdır. Uccello kendi duygularını içinden geldiği gibi anlatan bir sanatçı değildi: Bilerek ve isteyerek önceden düzenlenmiş bir zihinsel şemadan hareket ediyordu. O bu özelliği diğer bazı İtalyan Rönesans sanatçılarıyla da paylaşır. Andrea del Castagno, Cosimo Tura ve bilhassa Piero della Francesca ile. Bu sanatçıların birbirinden çok farklı görüşleri vardır, fakat hepsinde ortak olan taraf önsel (apriori) metodu kullanmalarıdır. Piero della Francesca ilk Kübist sayılabilir, Urbino'daki " İsa'nın Kırbaçlanması"nda (Rs. 34) arka arkaya konmuş küplerden mükemmel bir geometrik yapı görülür. Piero modern duyarlığın habercisidir: Duygularını zihinsel bir düzene sokan bir sanatçıdır. Bunun modern bir fantezi olmadığını geometri üzerine yazdığı bir denemesi gösterir.

Modern duyarlığımızı uyaran, Piero della Francesca ve Uccello gibi ressamlardaki işle bu zihinsel özelliktir. Çünkü bazı romantik belirtiler bir yana, modern sanatın esas eğilimi bir zihinselliğe dönüş olmuştur. İşte bu yüzden sanat eleştirmenlerin büyük bir kısmının beklediğinin aksine Kübizm yaşamakta devam etti ve modern duyarlığın en tipik örneği olan Picasso'nun da kullandığı yol oldu. Fakat zihinselliğe dönüş ne demektir? Sadece zekayı sanata bir temel yapmak hakkı. Zeka (belki buna zihinsel tasarlamalar da diyebiliriz) sanatın tek unsuru sayılamaz; ama sanat öznel ressamın düzensiz duyguları ile de bitmez. Şiirde olduğu gibi resimde de bu kavramlar veya duygular sanat eserindeki duyarlığın tam bir düzeni için sadece bir çıkış noktasıdır. Bu düzen ya isteyerek veya içten olur; her iki durum da bütün duyarlığımızı kullanmaya zorlayan karmaşık bir bütündür.

54 Rönesans'ın ülkücülüğü ile bugünün akılcılığı arasında hayal ve gerçeğin değişik derecelerini buluruz. Gerçekçilik eleştirme sözlüğünün en belirsiz terimlerinden biridir, fakat bu onun çok kullanılmasına engel

olmaz. Fakat tuhaf olan şudur ki bu isim asla bir resim ekolüne verilmemiştir. Belki de bu kelime en doğru şekilde felsefe içinde yer alır; burada, tarihi anlamda nominalizmin karşıtı olur veya daha genel olarak belli bir bilgi teorisinin adı olarak da dış dünyadaki nesnel gerçeğe inanan bir görüşü gösterir. Edebi eleştirmenlik her halde bu terimi felsefeden almıştır ve kullanılışında da derhal bir aksaklık görülmüştür. Gerçekçi bir yazar hayatı anlatırken istediği tarafa meyletmediğini söyleyerek sahneyi veya karakteri gözün gördüğü gibi verir. Fakat esasında, sadece her şeyi vermek imkânsızlığından da olsa, bütün sanatlarda seçme vardır, bundan dolayı gerçekçi yazar hayatın belli bir tek yönü üzerinde durur, bu yön de insanlığın en az övünebileceği yöndür.

Sanat eleştirisi felsefi kesinlikten daha da fazla ayrılır, buna sebep başlangıç ve gelişiminin edebi eleştiri kategorilerinin sanata getirilmesinden başka bir şey olmamasıdır. Kesin olarak gerçekçi diyebileceğimiz sanat her yolla nesnelerin tam görünüşünü vermeye çalışanıdır, böyle bir sanat gerçekçi felsefe gibi sadece nesnelerin dış varlığına inanmaya dayanır. On dokuzuncu yüzyılın Empresyonizmi böyle bir sanattı; fakat aslında Empresyonistler bilimsel gerçekçi metodu lirizm denebilecek az çok idealist bir hayat görüşüyle birleştirdiler. Genel anlamıyla gerçekçiliği Flaman resim okulunda bilhassa Rubens ve Pieter Brueghel'de buluruz.

1930'da Brüksel'de toplanan Milletlerarası Sanat Tarihi Kongresinde Georges Marlier bu meseleyi oldukça aydınlatan bir ayrım yapmıştır. Var olanı harfi harfine taklit eden gerçekçilik ile aşağı tabakanın hayatından sahneleri gösteren gerçekçiliği birbirinden ayırt eder. Çoğu kimse Flaman resminin gerçekçiliğinden bahsederken hemen farkında olmadan birinci anlamı kast eder, fakat Marlier'nin on beşinci yüzyıldan bu yana Flaman sanatının incelenmesinde gösterdiği gibi böyle bir gerçekçilik kavramına çok az rastlanmıştır. Flaman sanatında belli bir geleneğin ısrarı görülür, fakat gerek orta çağın keyfi geleneklerine uyan on beşinci yüzyılı, gerek on altıncı yüzyılın hayalci tarafını, gerek Rubens, Jordaens ve onları takip edenlerin "kasti kabalığı"nı ve gerekse James Ensor ve Frits Van den Berghe gibi daha yakın ressamların acayip hayali üslubunu düşündüğümüzde, Flaman geleneğinde hiçbir yerde, görünen sahnenin aynen anlatılmadığını kabul etmek zorunda kalırız. Flaman sanatında eksik olan taraf saray sanatının zarafet ve ihtişamıdır, daha çok orta sınıfın ihtiyaç ve ilhamlarıyla meydana gelen bir burjuva sanatıdır. Kahin Kralların Secdesi gibi herhangi bir konuyu alıp İtalyan ve Flaman okullarının örnek sanatçılarının bu konuyu nasıl gösterdiklerini incelemek faydalı olur. Mesela, Vincenzo Foppa'nın

55

National Gallery'de bulunan bu konudaki resmini ele alalım. Meryem çok asil ve ağırbaşlı, ideal bir kadın olarak canlandırılır; krallar hürmet, yiğitlik ve kahramanlık örneğidirler, seyis ve uşaklar bile kendilerine göre sevimli veya asildirler. Şimdi Flaman okulunun aynı konuyu nasıl ele aldığını görelim. National Gallery'de Mabuse'nin tanınmış altar resminde lükse düşkün bir devrin aradığı bütün zenginlik ve taşkınlık vardır. Fakat buna rağmen Meryem artık ideal bir tip olmaktan çıkıp bir Flaman ev kadını halini almıştır; krallar asildir fakat modelden çalışıldığını gösteren hatlarda gündelik hayat kaygıları görülür; kutsal grubun üzerinde tapınan melekler uçuşurken aşağıda tam önde döşeme kırığı ve birisi bir kemik dişleyen iki köpek görülür. Mabuse memleketinde ihtişamı ile tanınmıştır, fakat Pieter Brueghel veya Hieronymus Bosch gibi bir ressamı ele aldığımızda artık idealizmle hiç bir bağ kuramayız. Figürler yalnız hayattan alınmamış, fakat bilhassa aşağı tabakadan seçilmiştir (Rs. 39). Olay bakımsız bir sahnede cereyan eder, gruptaki insanlar son derece kaba ve kıt zekalı gösterilmiştir.

Brueghel'in böyle hareket etmesinin sebebi nedir? Belki de inatçı bir sağduyudan başka bir şey değil. Brueghel bir köylüydü; Yusuf, Meryem ve bütün etrafındakiler de öyleydi. Brueghel bu gerçeği kuvvetlendirmek istedi; gerçeği kabul etmekle yapılanların önemini arttıracağını anladı. Elem, şefkat ve zafer hiçbir yerde bu sahnede olduğu kadar bile bile gerçekçilik idealine bağlanarak belirtilmemiştir. Ne de olsa gerçekçilik de bir idealdir; insanlığa karşı bir lütuf göstermeyen tek idealdir.

56 Fakat Flaman resim geleneğini tamamen anlayabilmemiz için onun tanımlanması üzerinde daha fazla durmamız gerekir. Mesela, kullanılabileceğini sandığımız "natüralizm" kelimesinin az sonra bu okulun ilk ustalarının amaçlarını anlatmağa yetmediğini görürüz. Bu sanatta ideal olan gerçek olandır dersek bu aykırı görüşü biraz daha açıklamış oluruz. Van Eyck veya Memling gibi bir ressam İtalya'daki çağdaşları gibi gerçek dünyadan veya tabiattan soyut tipler çıkarmaz, bu tipleri ancak en yüksek bir ortak vasıf bulduğu zaman çıkartır, işte bu ortak vasıf idealdir. Hiç çekinmeden günlük olayları tipik bulur ve titiz denilebilecek bir sevgiyle bu konuyu öyle bir şekilde ele alıp çalışır ki konu bütün aşağılığına rağmen ressamın idealinin en yüksek ifadesi olur. Jan van Eyck'ın Torino Pinakoteğindeki " Aziz Francesco'nun Stigmatları Alışı" (Rs. 38) örnek olarak gösterilebilir. Resim 1430 ile 1440 arasına konabilir. Çağı için gerideki manzara çok incesi incesine çalışılmış ve natüralisttir; resimde bir eğrelti otunun veya çiçeğin her bir yaprağı titizce gösterilmiştir. Buna rağmen manzaranın bütünü ressamın gayesi

için dikkatle kurulmuş ideal bir bütündür; gerçek olan idealleştirilmiştir. Fakat Aziz Francesco figürünü ele alalım. Eğer ressam bizim anladığımız anlamda bir gerçekçi olsaydı, dramatik bir davranış, acı veya vecdden değişen ifadeler, yaralar bereler bulmamız gerekirdi. Fakat burada her türlü psikolojik anlamdan mahrum balmumundan bir azizle değil, gerçek bir insanın sakin ve canlı bir aksi olan en açık portresiyle karşı karşıyayız.

Erken Flaman sanatına ait bütün büyük eserlerde bu özellik gösterilebilir; Van Eyck'ların Ghent'te Saint Bavon'daki tanınmış altarlarında, Jan van Eyck'ın Brugges'deki daha az tanınmış fakat daha kıymetli şaheserinde, –Aziz Donatian ve Aziz George ile birlikte Meryem'inde– Meryem herhangi çok çirkin bir kadındır, kucağındaki çocuk raşitik ve cılızdır, Aziz George neşeli genç bir askerdir, resmin sahibi George van der Paele, Aziz George ve Meryem arasında diz çökmüş olup bütün Avrupa sanatındaki en "gerçek" portrelerden biridir; Van Eyck'dan sonra Memling'e dönebiliriz, bazı bakımlardan van Eyck'dan daha derin olduğu için ve gerçeği resmederken bu yoldan ideali daha iyi açıklayabileceğini sandığı için bence ondan daha büyük bir ressamdır. Flaman ressamlarına göre ilahi olan ancak insanlığın içinde bulunabilir. Yaşlı Brueghel belki bu paradoksu sonuna kadar götürmüştür; Antwerp Galeri'sindeki "Mısıra Kaçış"ta Yusuf ve Meryem figürleri hanın içine dolan seyyah kalabalığı arasında güçlükle seçilir. 1930 Londra sergisindeki en unutulmaz resimlerden biri olan Brüksel'deki " İkarus'un Düşüşü"nde de tuvali önde ekin eken bir adamla arkada denizde ilerleyen bir gemi kaplar, bahtsız İkarus ise uzaktaki kayaların dibindeki suyu dalgalandırmaz bile.

Gerek Brueghel'lerde, gerekse onlardan önce yaşayıp onlara ilham veren Hieronymus Bosch'da daha ince bir gerçekçilikle karşılaşırız. Gerçekçilik fantastik olmuştur. Gerçek ile başlayıp bütün gerçeklerin ideal tipi olan bir soyutlaşmaya varabildiğimiz gibi, bunun aksine bütün gerçeklerin reddi olan bir tipe de varabiliriz, tersine idealizm, karşıtlıklar ve gerçeğe dayanarak yapılan bütün biçim bozukluklarının kargaşalığı. Bu çeşit resimler hikâyeci veya öğretici olmağa yönelirler, gerçekten de Brueghel, tuval üzerinde birçok sevilen efsane ve atasözünü toplayan resimler yapmıştır.

En iyi olarak Antwerp'te görebileceğimiz Rubens, Flaman geleneğinin en gelişmiş ve en büyük temsilcisidir. Ayrıca da sanat tarihinde çok önemli bir kimsedir, deha ve ilham hakkındaki romantik görüşleri biraz da sarsar. Rubens ile sanatta bayağılık problemini çekinmeden ele alabiliriz.

Fazla güzel demek, can sıkıcı demektir ve zorlayınca insanların çoğu Rubens'den sıkıldıklarını itiraf ederler. Hayatlarını çok fazla resim yapmakla dolduran sanatçıların dramı, kendi amaçlarına zarar vermeleridir. Piero della Francesca veya Vermeer van Delft gibi az ve aynı olgunlukta eser vermiş olan ressamları beğenmemiz belki de bizim zayıf tarafımızdır. Rubens gibi harika bir adama olsa olsa soğuk bir hayranlıkla bakarız, bu büyük adamın eserleri sayı bakımından 1500 kadardır ve olgunlukları o kadar değişir ki en iyileri dünyada en mükemmel resimler arasında yer almakla beraber en fenaları o kadar kötüdür ki öğrenci ve taklitçilerininkinden hemen hemen ayırt edilemez. Eğer Rubens'in sadece elli şaheserini tanısaydık büyüklüğünden şüphe etmeyecektik, fakat 1500 tane bildiğimiz için memnun değiliz çünkü hepsi birden mükemmel değildir.

Bütün bunlar belki bilinen şeylerdir fakat bilinen şeyleri reddedebilmek için onları önce belirtmek gerekir. Sadece bir ressam olarak değil fakat örnek bir deha olarak da Rubens'in büyüklüğü işte bu rahatça çok resim yapabilmesine dayanır. On dört yaşında uşak olarak hayata atıldı, on yedi yaşında resme çalışıyordu ve yirmisinde bu sanatın inceliklerine varmıştı. İtalya'da sekiz sene kadar dolaştı. Oralarda şüphesiz birçok yeni fikirler kazanmasına rağmen esasında kendi dehasına yarayacak pek az şey vardı. "Maitres d'Autrefois" da Rubens için yazılmış en iyi sözleri söyleyen Eugene Fromentin bu durumu toplu bir cümlede açıklar: "Rubens'in etütlerini görmek istiyorlar, hâlbuki onun sadece eserleri var, denebilir." Zaferden zafere ilerleyişinde hiç tereddüt ettiği an olmadı. Kendi kendini eleştirmemesine esefleniriz ama kendine olan emniyetini buna borçludur. Sözün kısası yapıcı bir insandı, başkalarının düello, kavga etmesi veya iş yapması gibi o da resim yaptı. Açıkçası sanat onun gündelik işiydi. Tutunduktan sonra resimlerini belli bir fiyata göre yaptı ve eserlerinin kıymeti ödenen paranın miktarına bağlı oldu. Resimlerinin özelliğini değiştirmiyordu, –değiştirse bile bu isteyerek olmuyordu– resmin boyu ve biçimlerinin çeşitliği yapılan anlaşmaya sıkı sıkıya bağlıydı.

Sadece resim yapmakla kalmadı. Bu bakımdan da romantiklerin deha teorisinin tam tersiydi. Bilindiği gibi küçümsenemeyecek bir diplomat, birçok nazik meselelerde ülkesinin sayılan bir temsilcisiydi ve bu rolde her zaman resmindeki kadar başarı kazanıyordu. Lüks, daha doğrusu bolluk içinde bir hayat yaşıyordu; yaşayacağı yerde genişlik, konfor ve daha birçok rahatlıklar arardı. Ve yine romantik fikirleri rahatsız eden bir tarafı da adetlerine sıkı sıkıya bağlı olması, iki karısına da sadık kalması, arkadaşlarına karşı rahat ve dürüst davranması ve

büyük ailesine iyi bir baba olmasıydı. Fromentin: "Hayatının hiç bir karanlık tarafı yoktur. O da resimleri gibi ışık doludur", der ve "bu apaçık hayatın tek sırrı akıl almaz verimliliğidir" diye sözlerini bitirir.

Resimleri için çok yeni bir şey söylemek mümkün değildir. Ancak belki de önceden de çok defa belirtilmiş bazı gerçekler üzerinde durabilirim. Kişiliğinin kudretli damgası en başta gelir, bu damga İtalya'ya gitmeden önce yapmış olduğu ilk eserlerinde görüldüğü gibi, altmışını aştıktan sonra yaptığı resimlerde de hala aynıdır. Eleştirmelerde sık sık kullanılan "şahsiyet" kelimesinin iyi tanımlanması gerekir. Fakat bu kelimeyi tanımlamadan da anlayabiliyoruz; diyebiliriz ki şu veya bu renk sırasını, şu veya bu fizyonomik tipi, şu veya bu kompozisyon tarzını seçme, bütün bunlar her dâhinin er geç vardığı bir varlık bütünlüğüdür. Rubens'de bu birlik çok kuvvetlidir, attığı adımdan ve amacından o kadar emindir ki hiç yanlış yapamaz; kalem ve fırçanın her darbesi dengesini ve ilerlemesini gösterir.

Diğer bir özellik daha vardır ki bunu ancak aksini tanımlamakla açıklayabilirim. Bu belli bir idealizm ve bazen da şiddet eksikliğidir. Onda ihtişam duygusu, resmin özü zararına kazanılan bir çeşit büyüklük duygusu vardı. Zihinsel hayatın eninde sonunda bedensel hayat olduğunu ve bedensel işlemlere çevrilemeyecek zihni hayatın boş bir şey olduğunu biliyordu. Fakat bu sanat yolunun "peygamberlik" –avutucu hayal, oyalayıcı efsane veya hayattan kaçış– tarafı yoktur.

Böylece görüyoruz ki Rubens Flaman sanatında belirttiğimiz yaygın özelliklere bağlanır: İdeal olan gerçek olandır. Fakat Rubens bu özellikleri daha ileriye götürür. Memling gibi bir ressam konularına ilgi duyar, çünkü o, yarattığı çehrelerin kutsal olmalarına rağmen bizim gibi insan olduklarını biliyordu. Rubens ise sanki bu azizler insan oldukları için kutsal, şu insanlar insan oldukları için ünlüdür der. Karısı Helene Fourment' i Meryem'e model olarak kullanması dünyaya bağlılığını veya şüpheciliğini göstermez; bu sadece günlük bir iş, günlük bir gerçeğin söylenmesidir. Ona göre hayatın en mühim anları onu bekleyenlere veya onu hak edenlere gelmez. Bu anlar rasgele insanın önüne çıkıverir.

Sadece bir yerde Rubens duraklamış gibidir: İsa'yı canlandırırken. Belki dehasına yabancı bir şeyin varlığını duyuyordu. Belki de seyircilerinin romantik idealine fazlasıyla boyun eğiyordu. Sadece büyük çarmıh sahnelerinde konunun içindeki gerçekçilik Rubens'e bütün uzlaşmaları bir yana bıraktırır; bilhassa bir resimde "Ölü İsa"da en acıklı ifade ve dehşet incesi incesine verilmiştir. Çünkü yüz herhangi bir ölü veya işkence edilmiş bir cesedin yüzüdür, (Rs. 37).

58 Estetik kıymetleri incelerken Rubens'in yanında El Greco gelir (Rs. 15, 35). Kişilikler arasındaki farklar, farklı hareket tarzlarına ve hatta farklı üsluplara yol açar. Benzerlik ruhsal bir davranış, hatta plastik bir görüştür. Her ikisinde de aynı büyüklük duygusu, hatta aynı mekân ve hareket duygusu vardır. El Greco'nun dehası Rubens'inki gibi ulusal farkların üstündedir. Shakspeare'in dehası gibi evrenseldir, fakat onun kadar zengin fikirli değildir. Onda Shakespeare'in özelliklerinden sadece biri vardır, fakat bu, en yükseği, trajik olanıdır. El Greco'daki bir özellik bana her zaman elimde olmadan " Kral Lear"i hatırlatır ve bir resminde, "Kont Orgaz'ın Cenaze Töreni"nde ressam şairin varamadığı bir dini ifadeye ulaşır. Hayatı Rubens'inki gibi dolu ve parlaktı, fakat Rubens'den daha sebatlı ve ondan daha az uzlaşmaya yanaşan bir insandı. Daha kişisel bir dünya görüşü vardı. Müşterilerini değil kendini memnun etmek için resim yapardı. Resmi çevrelerin karşı gelmesine rağmen çok tutulması şaşılacak bir şeydir. Şüphesiz ki trajik hayat anlayışında İspanyol ruhunu okşayan bir taraf vardı. İspanyol olmamasına rağmen esasında Velasquez'den bile daha İspanyol'dur.

Velasquez "bu dünyanın bir sanatçısı" idi. Fakat bu dünyanın insanları olmalarına rağmen Rubens ve El Greco daha farklı bir çevrenin sanatçısıydılar. Bir dereceye kadar çağlarında yaygın olan duyarlığı belirttiler, Barokun hareketini ve şekil serbestliğini. Fakat trajik hayat anlayışları sadece Barok üslubun teknik buluşlarına bağlanamaz.

59 Rokoko üzerine yazılmış bir kitapta[7] Watteau ve George Morland, Chardin ve Goya, Greuze ve Hogarth gibi birbirinden o kadar farklı ressamları bir arada görmek biraz hayret uyandırır. Bu kadar birbirini tutmayan tipler bir araya getirilebilir mi? Evrensel bir sanat tarihi ihtiyacı bu tutarsızlığı açıklar. Rönesans'tan sonra gelen Barok 1715 veya 1720'ye kadar sürer. 1760'tan itibaren yeni üslup eğilimlerine kesin isimler vermeye başlayabiliriz. Klasisizm ve Romantizm. İlk bakışta çok karışıkmış gibi görünen ara devirde bir tek üslup göze çarpar: Rokoko. Bu üslubun çağa ismini vermesi tabiidir, çünkü çağa hâkim olmamakla beraber bütün üsluplardan ayrılan bir tarafı vardır. Fakat insanı şaşırtan taraf şudur: Bu ismi kabul ettikten ve içine aldığı sanatın özelliklerini tanımladıktan sonra, bu çağdaki her şey yerli yerine yerle-

7 "Die Kunst des Rokoko" Max Osborn (Berlin Propylaen - Verlag), "Propylaen History of Art" (Cilt 13)

şir. Bu üslubun en saf hali en aşırı haliydi ama vardığı en yüksek yer de zaten bu aşırılıktı. Bu çağda hiç bir sanat değeri yoktur ki eninde sonunda bir tarafıyla Rokoko ruhuna bağlanmasın.

Modern üslubun varlığını kabul etmezsek, Rokoko üslubu Avrupa'da en son yaratıcı üsluptur. On sekizinci yüzyılın son çeyreğinden yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar görülen çeşitli üsluplar içten gelen gerçek bir buluş olmayıp daha çok, öncekilerin devamı, kültür ve eğitim problemleriydi.

Fakat Rokoko sanatını inceledikçe Avrupa tarihinin en büyük çağlarından birinin havasını ve canlılığını en iyi şekilde belirttiğini görürüz. "Rococo" Fransızca rocaille kelimesinden gelir, bu da suni bir mağaranın süslenmesinde kullanılan çakıl ve kaya işçiliğine verilen addır. Bu anlamdaki bir kelimenin bu üslup için kullanılması pek anlaşılmaz, böyle mağaralar daha önceki Barok devirde de aynı derecede tipikti; "baroque" kelimesi de aynı şekilde belirsiz bir kaynaktan çıkar, o devrin süslü mücevherlerinde kullanılan büyük ve kaba bir inci anlamına gelen Portekizce barroca kelimesinden gelir. Fakat bu kelimenin nasıl olup da o çağın sanatı için kullanıldığı da bilinmez. Dolambaçlı yollardan çıkmalarına rağmen her iki kelime de, Flerr Osborn'un dediği gibi, sırf sesleriyle bir anlam kazanıyorlar: "Barok" kelimesi koyu ve dolu sesiyle etki yapabilmeleri için hareket içinde gösterilmesi gereken ağır, şişkin ve taşkın biçimleri iyi hatıra getirir. "Rokoko" kelimesi de son ikisi aynı olan üç çeşit hecesiyle zarif ve serbest fakat yine de kanunlara uyarak hafif hafif ve ince ince çalan çanların sesine benzer.

Barok sanatına duyulan ilginin yeniden canlanması Almanya'da başlar, bunda Alois Riegl'in "Die Entstehung der Barokkunst in Rom" 1907 (Roma'da Barok Sanatın Doğuşu) adlı kitabının payı büyüktür. Riegl eserinde Barok üslubun kaynaklarını araştırır; bu üslubu hakkıyla tanımlayıp onu Rönesans kategorilerinden ayıran ilk kitap belki de budur. Rönesans hakkındaki büyük eseri 1870 yıllarında çıkan Jakob Burckhardt gibi bir tarihçiye göre Barok üslup klasik Rönesans üslubunun bozulup soysuzlaşmasıydı. Heinrich Wölfflin 1888'de çıkan " Renaissance und Barok" adlı eserinde ilk defa olarak bu iki üslup arasında kesin bir tarihi ayırma yaptı ve "kütleye sokulan hareket" şeklindeki Barok tanımı çok açık olmamakla beraber Burckhardt'ın negatif davranışına göre bir ilerlemeydi.

"Barok" kelimesinde acayip, saçma veya olağanüstü anlamları gizli- 60
dir. Bir sanat eseri normalden iki yolla ayrılabilir; biri klasik sanatın yolu olan idealizm yoludur, –ideal ölçüler, ideal ahenk– kısacası ideal güzellik; diğer yön ise hayal yoludur, gerçeğin reddi, bütün gerçek ka-

nunlarına ve varlık sebebine aykırı gitmedir. Her ikisi de hoşa gidebilir, aradaki seçme belki de bizim yaradılışımıza dayanır. Birçok kişinin Barok sanatı anlayamamaları peşin hükümler yüzündendir, Riegl'in göstermeye çalıştığı gibi, bu bizim kuzeyli mizacımıza uymayan bir peşin hükümdür, çünkü Kuzey ve Barok sanatları arasında Kuzey ve Klasik sanatları arasında görülmeyen bir yakınlık vardır. Kuzey sanatında daha çok ruhi durumlar (veya Roger Fry'ın dediği gibi "psikolojik hacimler") üzerinde durulur, bunu sadece Gotik bir katedralde değil, aynı zamanda Rembrandt, Turner gibi ressamlarda da görüyoruz. Klasik sanatta, bilhassa İtalyan Rönesans'ında malzemenin kullanılması, sanatçının nesnenin dış görünüşlerini belirtmesi üzerinde durulur (bu yüzden kurallar çok önemlidir). Fakat Barok üslubunda İtalyan sanatı Kuzey sanatına yaklaşır, yani ruhi durumlar veya psikolojik hacimler verilmeye başlanır. Fakat hala maddeye sıkı sıkıya bağlıdır, işte Barok sanatındaki bütün güçlük ve acayiplik bu aykırılıktan doğar. Barok amaçları bakımından psikolojik fakat araçları bakımından maddecidir.

Michelangelo (Rs. 36) Barok sanatın babası diye tanınır, gerçekten bu üslubun ilk izlerine onda rastlanabilir. Kendisinin de kabul ettiği gibi aslında bir heykelciydi, fakat Barok bir sanatçı olduğunu daha çok mimari eserlerinde gösterir. Floransa'da, San Lorenzo'daki Giuliano de Medici'nin mezar şapelini ve yine aynı şehirdeki Laurentiana Kütüphanesi'nin holünü ele alırsak, mimari kompozisyonlarda artık çeşitli parçaların –paye, pencere, arşitrav– yapı amaçlarına uygun olarak değil fakat tamamen güzellik kaygısıyla kullanıldığını görürüz. Bazı nişlerin sadece gölge vermek veya bir figürü kuvvetli bir rölyef halinde göstermek amacıyla kullanıldığı gözümüze çarpar. Kısacası, mimarinin değil resim veya heykelin kurallarına bağlı bir mimari düzenle karşı karşıyayız; mimari yönden bütün Barok üslubu yersiz harcanmış bir ustalık diye tanımlanabilir. Eğer bir püristseniz ve bütün sanatların kendi madde ve ödevlerine uygun kurallara bağlı olmaları gerektiğine inanıyorsanız, o zaman Barok sanatı nasıl hoş göreceğinizi bilemem. Fakat diğer yandan duyarlığınızın okşanmasındaki başarıyı tek ölçü olarak kabul ediyorsanız, o zaman taşla plastik bir kompozisyon yapmak kaygısını yadırgamazsınız. Fakat bir septik bile olsanız Barok dehasının, her ne kadar yersiz kullanılmışsa da tarihte büyük bir Katolik fikir akımının karşılığı olması gerçeğine yine de arkanızı çeviremezsiniz. Barok Karşı –Reformasyonun sanatı olmuş, yayıldığı yerde–Roma'dan Viyana'ya, Güney Almanya, Ren, İspanya, Meksiko, Portekiz, Paraguay, Peru ve (Cizvitler tarafından yaptırılan bir yazlık sarayın bulunduğu) Pekin'de bile; hâkim üslup haline gelmiş ve klasisizm bağlarından kurtulmuş olan insan ruhunun sonsuz büyüleyici hayallere dalmasına yol açmıştır.

Rokoko'nun doğduğu yer Fransa, asıl geliştiği yer ise Almanya'dır. 61
Bu üslubun gerçek bir kurucusu aranırsa, Versailles'ın tanınmış mimarı Jules Hardouin –Mansart'ın öğrencileri Robert de Cotte ve Gilles–Marie Oppenord adlı iki Parisli mimar gösterilebilir. Grand Trianon'u ve Versailles'daki şapeli de Cotte tamamlamıştır. Başlıca eseri ise Paris'teki Hotel de la Vrilliére idi. Oppenord doğuştan bir Hollandalı olup İtalya'da okumuştu ve bu olay Max Osborn'un bahsettiğimiz kitabında söylediği gibi harekette bağımsızlığa meyleden geç İtalyan Barok üslubu ile bu hareketin tamamen bağımsızlaştığı yeni üslup arasındaki açık bağıntıyı göstermesi bakımından çok önemlidir.

Rokoko bir iç süsleme üslubu olarak başlar. Barok'un son gelişmesi iç görünüşün, dış görünüşün sahte bir kopyası haline gelmesi olmuştu, sütunlar, arşitravlar ve Barok bir cepheyi kaplayan her şey dıştan içe çevrilmiş gibiydi. De Cotte ve Oppenord'un yeniliği yapıların dış süslemesinde kullanılan malzemeyi gerektiren durumun yapının içindeki süslemeye elverişli olmadığını bulmaktan başka bir şey değildir; kısacası, dört duvar arasında taş yerine plastik stuko kullanılabilirdi. Bu plastik araç kullanılmaya başlanınca bağımsızlık isteği sınır tanımadı ve Rokoko üslubunun kendine özgü davranışları doğdu.

Sanat tarihinde bir üslup değişimini malzemedeki bir yeniliğe bağlamak yanlıştır. Çok defa denebilirki içten gelen bazı belirtileri ortaya koymak "isteği" (burada klasik disipline karşıt olan "bağımsızlık") yeni malzeme kullanılmasının başlıca sebebidir. Bağımsızlık isteği de Cotte ve Oppenord'un Rokoko üslubundan önce güney baroğunda kendini fazlasıyla göstermişti. Gotik sanatın taş işçiliğinde tabiat ötesine yönelmek isteğinde olduğu gibi baroğun da fikir arkadaşını bulabilmesi, iyice çözümlenebilmesi için kuzeye çıkması gerekiyordu. Worringer'in parlak fikrine göre önce Gotik'te kendini iyice gösteren kuzeyin sanat anlayışı yabancı bir etki olan Rönesans'ın araya girmesinden sonra Rokokoyla tekrar ortaya çıkar. Rokoko, sanatta durmak bilmeyen bir hareketin ifadesidir; aynı huzursuzluk kuzeyin Gotiğe kazandırmış olduğu bir özelliktir. Onuncu, on birinci yüzyıldan resimlenmiş bir dua kitabı ile Charles Cressent veya François de Cuvilliés'nin bir dolabındaki pirinç kakmalar üzerindeki çizgi motifleri arasındaki benzerlik de gelişi güzel değildir. Burada da yine iki kutup karşılaşıyor. Fakat şurası unutulmamalıdır ki kutuplar her zaman ortak bir yerde buluşurlar.

Fransa'daki Rokoko'nun esas gelişmesi iç süslemeye dayanır. Bi- 62
linmeyen bir sebepten burada bu üslup dış malzemeyi iç üsluba çevirmek olan mantıksal sonuca varamamıştır. Juste-Aurele Meissonier

tarafından St. Sulpice'ın cephesi için hazırlanan canlı desen Jean-Nicolas Servandoni'nin kuru klasik deseni yüzünden reddedilmiştir. Fransa'da bu üslubun samimi kalmasının belki de bir sebebi vardır. Almanya'da Rokoko tapınılırcasına tutunmuştur; o derecede ki bu memleketin sanatında iz bırakmış üsluplar arasında Rokoko en tipik ve ulusal olanıdır; buna rağmen Almanya'da bile Rokoko'nun özü ve en saf ifadesi küçük eşyalarda, bilhassa bir Rokoko madde olan porselende görülür. Bütün Rokoko ruhu Nymphenburg fabrikasında 1754-1763 arasında çalışmış olan İtalyan Kleinplastik (küçük plastik) ustası Franz Anton Bustelli'nin şahsında en saf ve billurlaşmış halini bulur (Rs. 43). Meissen'li Kandler de onun kadar önemlidir fakat Bustelli devrin gözdesidir.

Elle tutabileceğimiz bir porselen figürden Nymphenburg veya Bruhl saraylarına atlamak belki de biraz aşırı olur, fakat bu kocaman ve küçücük biçimler arasında kaybettiğimiz şey Rokoko ruhuna özgüdür. Hatta Fransızların tedbirli Rokoko kullanışını göz önünde bulundurursak Almanların Rokoko üslubunu her önlerine gelen fırsatta kullanmakta biraz fazla ileri gitmiş olduklarını düşünmez miyiz? Rokokoyu sanatta serbestlik isteği diye tanımladık, fakat acaba bu uygun bir tanım mıdır? Hangi amaç için serbestlik? Buna verebileceğimiz tek cevap hoşa gitmek için serbestliktir, bu da Rokoko özünü yeteri kadar anlatır. Rokoko serbestliği faydacılık kaygısı olmaksızın sadece estetik bir etki yaratmak için arar. Bu, soyut bir sanat, bir "sanat için sanattır". Süsleme sanatlarında kullanıldıkça zararlı bir şey değildir ve duygulu insanların çok hoşuna gider. Fakat bir Rokoko odanın en kötü tarafı çabuk eskimeye elverişli olması ve Rokoko mimarisinin de genel olarak modası geçmiş bir süs havasından kurtulamamasıdır.

Rokoko ruhu resim sanatında malzeme bakımından hiçbir sınır tanımaz; Rokoko ruhunu bir defa kavradık mı Watteau ve Morland, Chardin ve Goya, Greuze ve Hogarth arasındaki ayrılıklar bizde aynı serbestlik duygusunu uyandırır. Bu çağ ressamlarının hepsinde eğlendirmek için her çareye serbestçe başvurmak isteğini görürüz, bir mezar taşında veya altar resminde de eğlendirici olmak isteği ilk başta bize tuhaf gelir, fakat bunun ne kadar doğal bir istek olduğunu anlamadıkça Rokoko'nun sırrına varamayız. Bu istek nihayet, ölüm karşısında bile hayatın üstünlüğünü belirtmektedir.

63 Sürekli bir tarihi olmadığı için manzara resmi bilhassa ilgi çeker, hemen hemen modern bir tarihtir. Mısır mezarlarındaki, Roma ve Pompei'deki freskler manzara freskleri olarak kabul edilebilir, çünkü

bunlar tabii bir üslupla yapılmış kaya, bitki ve ağaçları gösterirler, fakat bunlar bizdeki manzara resmi kavramına, mesela bir Çin duvar resmi kadar az uyarlar. Bunlar sadece hayata (veya ölüme) bir zemin olup başlı basına bir estetik düşüncenin sonucu değildirler. Resim gibi dayanıksız bir şeyde genel kavramlara varmak her zaman için tehlikelidir, fakat bu özelliği unutmadan Avrupa'da manzara resminin Rönesans'a özgü olduğunu söyleyebiliriz. Manzaranın alışılmış figürlü konuların zemini olmaktan nasıl çıktığı herkesçe bilinir. Bilhassa Venedik okulunun (Cima ve Tintoretto gibi) eserlerinde resimdeki manzara elemanı yavaş yavaş konuya hâkim olmaya başlar.

Manzaranın resmin bir kolu olarak başlı başına değer kazanması belki de ilk defa olarak Dürer'in 1521'de Patinir'den bahsederken "iyi manzara ressamı olan Joachim" demesiyle başlar. Modern manzara ressamlığına bir başlangıç kabul etmek istersek minyatür gibi resimleri manzara özellikleriyle dolu olan Patinir'i (1485-1524) verebiliriz. Bu özelliğin ne olduğunu belirtmeye çalışacağım; ilk olarak, bu sahada Patinir'den önce gelebilecek tek sanatçı –Leonardo da Vinci'nin– kaya ve bitkilerin yapısına duyduğu yarı bilimsel ilginin bu özellikle bir bağı olmadığını söylemek isterim. Patinir bile konularını insana duyulan ilgiden vazgeçecek kadar kuvvetli bulmuyordu ve bu belirsiz ilgisini kuvvetlendirebilmek için resimlerine bir Meryem'le çocuk veya Mısır'a kaçışı sokuyordu. Bence anlatmak istediğim özellik açık ve kesin olarak ancak Rubens'de ortaya çıktı ve bu tarzın en belirli özelliklerini gösterecek bir manzara resmi seçecek olsam, Corot, Constable ve Claude'u bir yana bırakıp Rubens'in Lord Melchett koleksiyonundaki "Ay Işığında Manzara"sını ele alırdım. Reynolds sekizinci bölümünde resmin bütünü uğruna bir parçasının harcanmasının gerektiği kuralına örnek olarak bu resmi verir. Şöyle der: "Rubens resminde tabiattakinden daha kuvvetli bir ışık kullanmakla kalmamış, üstelik eserini diğer ressamlarınkinden ayırt eden sıcak ve parlak renklerle doldurmuştur. Bu, diğer ressamların ay Işığını göstermelerinden o kadar farklıdır ki yıldızları koymasaydı ayı soluk bir grup sanabilirdik. Rubens'e göre bu durumda her şeyden önce gözün okşanması gerekir. Ay ışığını daha tabii gösterebilirdi, fakat o zaman da renklerin çeşitliği ve karşıtlığından doğan ahengi feda etmiş olurdu. " Bugünün Krallık Akademisi'nin bir başkanının ağzından bu sözler tuhaf gelir; modern sanatın birçok yönlerini haklı gösteren fakat Krallık Akademisi'nin dışında kalan sözler!

Manzara resmini belirten özelliği daha kesin olarak isimlendirmek istersek ona "şiir" diyebiliriz, fakat bunun çok kesin bir özellik olmadığını da kabul ederim; ayrıca bununla iki ayrı sanatın terimlerini bir-

birine karıştırmak tehlikesi de vardır. Fakat manzara resminde önce Patinir, sonra Rubens ve daha sonra Poussin, Claude ve Corot açıkça "şairane" kelimesiyle en iyi olarak belirtebileceğimiz özel bir duyarlığı resimlerine sokmak amacını güderler. Fakat bu, şiiri de aşan, şiirin açıklamak isteyip de imkânlarının yetmediği bir özelliktir:

Ah, ressam eli olaydı da elim
Anlataydım o anda ne gördüğümü;
Neydi o parıltı, o görülmedik ışık yerde, gökte,
O kutsal cümbüş, o şairin rüyada gördüğü.

Manzara ressamlığı aslında romantik bir sanat olup kendi manzaraları olmayan düzlük halkının yarattığı bir sanattı. Sonraları on yedinci yüzyılda manzara Elsheimer ve Berchem'in elinde belli bir yaşantının açığa vurulmasından çok, bizzat atmosferin kendisi için tamamen romantik oldu. Claude ve Poussin'de "şiir" kesin olarak edebi şekillere bağlıdır; Claude (Rs. 44) bir manzara resmi yapar ve ismini "Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü" koyar, bile bile edebi ve plastik fikirler arasında bir bağ arar. Gerçekçilik ve natüralizmin şiir değerini yenilemek Constable'in işi olur, bu, Thomson'un arkasından Wordsworth'un gelişme benzer. Turner kendinden önce gelen hemen bütün manzara şekillerini kullandı, kendi bileşimini yapacak kadar kuvvetli bir hayali vardı. Corot daha yumuşak ve dayanıksız bir Rubens idi, fakat yine de bir şairdi. Empresyonistler ve onlardan sonra gelenlerde ilk bakışta yine Leonardo'nun morfolojisiyle karşılaştığımızı sanırız, fakat sonunda şiirin sandığımızdan çok taraflı olduğunu anlarız.

64 Manzara resmi İngiliz geleneğinin tipik bir tarafıdır, fakat şimdiye kadar bu geleneğin tam bir tanımı verilmemiştir, bir yabancının bunu bizim için yapmasını çok isterdim. Gainsborough, Constable ve Turner'in İngiliz'den başka bir şey olabilecekleri akla gelmez, fakat yine de bunları kayıtsız şartsız İngiliz yapan ortak özelliğin ne olduğunu söylemek çok güçtür. Bu belki de onların tabiata karşı davranışlarıyla ilgilidir, bu davranışın anahtarı da belki diğer bir sanatta, İngiliz şiirinde, bulunabilir. Bu sır Wordsworth' un "öğretmeniniz tabiat olsun" öğüdünde ve Constable'ın "tabiatın doğrudan doğruya kavranması" sözünde bulunur. Bu, tabiata güvenen bir davranıştır. Alman sanatının aşırı Sachlichkeit'ından (maddeciliğinden) ve Fransız sanatının acı realizminden çok ayrılır. İngiliz sanatında asıl olan sanatçının kendini tabiata bırakmasıdır. Tabiat zorla elde edilemez. İngiliz geleneği-

nin sırrı biraz da budur; bir de belki o kadar beğenilmeyen bir özelliği vardır. Bunu da kesin olarak tanımlamak kolay değildir, fakat öyle sanıyorum ki İngilizlerin rahatlık sevgisinden doğmuştur. İngiliz "tabiat"ı doğrudan doğruya kavranır, fakat çok figüre rastlanmaz. Demek istediğim İngiliz sanatçısı için tabiat hayattan bir çeşit kaçıştır. Denebilir ki bu kaçışı sağlamak zaten sanatın görevidir; romantik doktrin de budur. Fakat sanattan daha fazla bir şey –cesaret ve görüş– beklemek hem daha "realist" hem de daha "klasik" olur. Bu özellikleri Reynolds ve Gainsborough'nuh burjuva ve kendi kendine yeten sanatlarında ve Constable'ın daha mütevazı sanatında bulamayız. Bu özellikler Blake ve Turner'de alevlenir, fakat işte tam bu sanatçılar bizim İngiliz geleneğine sokmakta tereddüt ettiğimiz kimselerdir. " Burjuva" kelimesi modern İngiliz Deyim Sözlüğü'nün bower-bird word [8] dediği gibi bir kelime değildir –uzun zamandır çok iş görmüştür– fakat çok zararlı da olabilir. Ben bu kelimeyi Marks'ça diyebileceğimiz bir anlamda kullandığımı itiraf ederim; " burjuva sanatı" ile ticaret malı olan her çeşit sanatı demek istiyorum, öyle bir sanat ki içinde sadece iş, para alışverişi ve iğrenme bulunur. Gainsborough altmış gineye portreler yapmış ve bundan iğrenmiştir. Arkadaşı Jackson'a şöyle yazmıştı:

"Portrelerden bıktım, çalgımı alıp şirin bir köye gitmek, orada manzaralar yapıp hayatımın geri kalan kısmını sessizlik ve rahatlık içinde geçirmek istiyorum. Fakat şık hanımlar ve çayları, dansları, koca avlamaları vs. bana hayatımın son on senesini harcatacak ve korkarım ki kocaları da kaybettirecektir. Bilirsin ki Jackson, bunlara karşı gelemeyiz. Biz hep böyle boyunduruk altında yaşamak ve çıngırak sesleriyle yetinmek zorundayız. Ne var ki, Allah kahretsin, ben bıktım artık tozdan, toz kaldırmaktan, başkaları arabanın içinde üzerleri örtülü, bacakları saman içine rahatça uzanmış, yeşil ağaçları ve mavi göğü benim yarım kadar zevk almadan seyrederken, dizginlere bağlı kalmaktan, önümdeki yola bakıp ilerlemekten... Belalı bir iş bu. Tek tesellim beş viol-da-gamba, üç jayes ve iki Barak Norman'ımın bulunuşudur."

Eğer bu burjuva kelimesinin normal anlamı değilse, bu kelimenin ne demek olduğunu bilmiyorum. Fakat bu anlamda bütün hoş görür kimseler, hatta Gainsborough'un tam karşıtı olan William Blake bile içten burjuvadır. Kötülük Gainsborough'da (veya Reynolds'da) değildir. Suçlu olan o çağdı ve suçu, o çağın aptal, bencil, kendini beğen-

8 Bower-bird word: İngilizceye yabancı dillerden gelmiş fakat yerleşememiş kelimelere denir. Bower-bird (kameriye kuşu) yuvasını gelişi güzel topladığı her türlü çalı çırpıdan yapar, İngilizcede gelişigüzel yabancı kelimelerin kullanılması bu bakımdan kameriye kuşunun yaptığı işe benzetilir.

miş sosyetesinin büyük sanatçıları kendi gurur ve benliğini doyurmak için kullanmasıydı. İngilizlerin Gainsborough'u Rubens'den bu yana Avrupa'nın en büyük sanatçısıdır. Ne yazık ki İngiltere onun dehasını dizginlemiştir.

65 İngiltere bu şekilde hareket etmeseydi bu belki de Gainsborough'un zararına olurdu diye de düşünebiliriz. Diğerleri arabada giderken sanatçının yola bakıp yürümesi sanatçıların kaderidir. Baskı altında çalışanlar en iyi çalışanlardır. Gainsborough'un çok üstün pozitif özellikleri varsa da eksik tarafları da açıkça görülür. Genel kültürü yoktu, hayal gücü kıttı. Dışarıda gördüğünü olduğu gibi resme geçirirdi, ona heyecan veren sadece bu doğrudan doğruya temastı. Yaratma gücü yoktu. Alegorik konuları her zaman başarısızlığa uğrardı. Kompozisyon bile yapamazdı; karışık konulardan sakınırdı, hatta "Eliza ve Thomas Linley" gibi bir çifte portresinde bile birlik yoktur. Şu halde nasıl bir sonuca varmalıyız? Niçin büyük bir sanatçıyı ortaya koymak için duyarlık ve ustalıktan daha çok bir şey gerekir? Blake, Gainsborough'un aksidir. Doğuştan bir ustalığı veya ressama özgü bir duyarlığı hemen hiç yoktu. Doğrudan doğruya eşyadan hareket etmiyordu, çünkü önüne bir şey koyduğu pek görülmez. Konuları hayaliyle bulurdu, en gerçek duyguları duyularıyla değil fakat düşüncesiyle ifade ediyordu.

Fakat bir sanatçıyı kendi değerleriyle ele alamayan bir eleştiri faydasızdır. Blake'in görüşüyle Gainsborough'un duyarlık ve ustalığını birleştirmeyi düşünmek insanı heyecanlandırabilir, fakat tabiatın bize böyle bir üstün adam vermesi imkânsızdır. Şimdiki halde Gainsborough'un bazı pozitif özellikleri üzerinde durmak daha uygundur. En başta doğallığı ve yapmacıksız oluşu gelir. Sanat teorileri yoktu, hatta akademik teorilere bile bağlı değildi (Bu bakımdan Reynolds'dan ayrılır). Ne gördüyse onu yaptı ve coşarak yaptı. Çalışması çabuk ve emindi. Hiç dikkatli davranmıyordu ama yine de amacına başarıyla varıyordu. Reynolds bu başarıda "bir çeşit büyü" görüyordu. Gainsborough resim araçlarını içinden geldiği gibi kullandı. Ruskin, "Gainsborough'un eli bir bulutun dokunuşu kadar hafif, güneş ışını kadar kesindir", der; onun özellikleri en iyi bu şekilde belirtilebilir. Portrelerini parça parça incelersek, ekspresyonist tekniğin şaşırtıcı izlerini bulabiliriz, bu parçalarda Constable, Corot ve Cezanne'ın bize getirdikleri her şeyi buluruz. Manzara resminde de aynı içten gelen duygu bütün tuvali kaplar, fakat artık burada bu duygu İngiliz manzarasının romantik özünü büsbütün ortaya çıkartır. Böyle bir sanattan hiçbir zaman bıkmayız, çünkü hoşa gitmekten başka bir amacı yoktur; insanı bıktırmaz, çünkü

gevşek bir duygululuk değil coşkun ve kesin bir istek sonucudur. Hayatını yazanlardan Sir Walter Armstrong'un onun dehasını toplayan bir sözü vardır: "Gainsborough sürekli heyecanını resme geçirmekte var gücünü harcayan, duygusunun kuvvetini, ateşini ve birliğini sanatının ölçüsü yapan ilk sanatçıydı." İşte bu "sürekli heyecan" resimlerinin ilk yapıldıkları günkü kadar taze ve çekici kalmalarını sağlar.

Blake'in eserleri ise koleksiyonlarda çok az bulunduğundan resim- 66
deki şöhreti şiirdeki şöhretinden tamamen ayrı olarak gelişir; resimleri hakkında pek az olan bilgimiz birçok yanlış anlamalara ve küçümsemelere yol açtı. İşin en kötü tarafı yanlış anlamadadır, çünkü bunda sadece ihmal değil esaslı hatalar saklıdır. Blake'in desenlerinden aldığımız birkaç ufak etki bize Blake'i sonuna kadar amatör kalacak bir ressam, Gotik ve Romantik özü yeniden canlandıran bir peygamber, bir mistik (ve mistikleri kötü ressam saymakla hiç de haksızlık etmiş olmayız) olarak gösterir; düşünmeye üşenen birçok kimse onu yarı deli kabul ederek kendilerini kolayca aldatırlar. Bu yanlış fikirlerden biri –resimlerinde herkesin Gotik bir özellik bulması– bir yarı gerçeği ortaya koyar. İki sene Basire için Westminster Katedrali ve diğer eski Gotik anıtlarda çalışan Blake bile eserlerini bu kadar yakından ve içten incelediği bu tanınmayan sanatçılarla kendisi arasındaki bağı fark etmişti. Fakat yine de Blake'in en çok yanlış anlaşılan tarafı budur. Bazıları onda Gotik şaheserlerin incelenmesinden doğan Gotik bir davranış buluyordu. Mesela . Osbert Burdett şunu söyleyecek kadar ileri gitmiştir: "Blake'in romantik düşünceleri bu eski kiliselerin köşelerinde eriyip tamamen Gotikleşmişti ve bundan sonra artık Blake kendini diğer bütün etkilerden uzak tuttu veya bunları Gotik düşüncelerin ışığında anlamlandırdı."[9] Bu iddialı sözde iki esaslı yanlış vardır. Blake'in düşüncesinin romantik olduğunun söylenmesi, bir de Gotik sanatın romantik olduğunun veya romantik bir zihni uyarttığının ileri sürülmesi. İlk olarak ikinci yanlışı ele almak daha uygundur, çünkü o zaman farklı bir Gotik anlayışın Blake'in sanatını ne dereceye kadar aydınlatabileceğini görebiliriz.

Blake kendisi, "Yunan, matematik biçim; Gotik, yaşayan biçimdir. Matematik biçim düşünen kafada sonsuzdur; yaşayan biçim ise sonsuz varlıktır", der. Bu sözler onun Gotik sanatın özünü anlamada ne kadar derine gittiğini gösterir. Gotik sanat çizgisi bir sanattır ve hayat doludur. Kaynağında kuzey Avrupa soyut geometrik sanatının Doğu

9 "William Blake", Macmillan, 1926, s. 22

Hıristiyanlığı'na özgü gerçeküstü duyuşla canlandırılması vardır. Sanat çizgici olmakta devam eder (Kelt ve Anglo-Sakson sanatının çizgiciliği), fakat bir geometrik örneğin donmuş biçimi yerine, bu biçim duygusunu yaşayan, tabii bir duyuşa uydurur, hayata, tabiata, dış dünyanın ilahi birliğine bağlı bir duyuş. Gotik sanatın en parlak devrinde, kuvvetle belirtilmiş bir sınır çizgisiyle tanımlanan ve biçim alan derin bir duygululuk ve yaratıcı bir hayal gücü ile karşılaşırız. En büyük kuvvet en belirli yollardan akar; bu sebepten Gotik sanat belirsiz başlangıçları, karışık gelişmesine rağmen şüphesiz insanoğlunun yarattığı en büyük sanattır.

"Tabiatın sınırı yoktur, fakat hayal gücünün vardır". Blake'in bu derin görüşü onu sınırlanmış hayal gücü olan Gotik sanata yöneltmişti. Bu gerçeğin Blake üzerindeki etkisini ressamlık mesleğinin her dönüm noktasında görebiliriz. Blake'in Reynolds'dan ve onun temsil ettiği her şeyden nefret etmesi de bu yüzdendi. Blake'in Reynolds için söylediği "şeytana uyup sanatı boğmuştur" sözüyle ne demek istediğini anlıyoruz. Şu mısralardaki acılığın sebebini de anlayabiliyoruz:

Sir Joshua Reynolds öldüğü an
Bir şey eksildi bütün tabiattan
Kralın gözünden bir damla yaş düştü kraliçenin kulağına
Ve bütün resimleri soluverdi birden.

Canterbury hacıları adlı tempera resminin halka ilk gösterilişi için yazmış olduğu Descriptive Catalogue' (Tanımlayıcı Katalogu) da kurallarını en açık olarak belirtir. Bu, "romantik" bir sanatçının inancı mıdır?

"Bu resimdeki özellik ve ifade Rubens, Rembrandt veya herhangi bir Venedikli veya Flaman'ın ışık ve gölgesiyle verilemezdi. Venedik ve Flaman üslubu kırık çizgi, kırık kütle, kırık renklerdir. Mr. B.'nin üslubu ise kırılmamış çizgiler, kırılmamış kütleler, kırılmamış renklerdir. Onların sanatı biçimi kaybettirir, Blake ise biçimi bulup muhafaza etmek ister. Blake'in sanatı onlarınkinden her bakımdan ayrıdır."

"Sanatın da hayatın da büyük ve altın kuralı şudur: Sınırlayan çizgi ne kadar temiz, keskin ve akıcı ise sanat eseri de o derecede mükemmeldir ve çizginin kuvvetini, keskinliğini kaybettiği yerde mutlaka hayal kıtlığı, kopya ve beceriksizlik ortaya çıkar... Bu kesin ve sınırlı biçimin yokluğu sanatçının kafasındaki fikir eksikliğini ve her çeşit kopyacılığı ispat eder. Meşeyi kayından, atı öküzden sınır çizgilerinden başka neyle ayırabiliriz? Bir yüzü diğerinden sınır çizgisi ve onun sonsuz kıvrım ve hareketlerinden başka neyle ayırt edebiliriz? Evi kuran,

bahçeyi düzenleyen kesinlik ve katilikten başka nedir ki? Dürüstlüğü hileden ayıran fikir doğruluğunun sert ve akıcı çizgisiyle hareket ve amaçtaki emniyet değil midir? Bu çizgiyi bir yana bırakmakla hayatın kendisini de bir yana bırakmış oluruz."

Gerek Blake gerek Gotik sanat için bir noktanın daha belirtilmesi gerekir. Gotik sanat yaşayan biçimdir demek tabiatı canlandıran bir biçim demek değildir. Üstün bir sanatçının sınırlı bir biçim vermek istediği kuvvetlerle tabiatın sonsuz ve sınırsız biçimleri arasında kesin bir bağ yoktur. "Yaşayan" bir çizgi veya biçim mutlaka "hayattaki gibi" değildir, sadece "canlıdır". Bütün özlü sanat devreleri gerçek biçimlerle hayal gücü sonucu olan sanat biçimleri arasında bir ayrılık bulurlar. Dış gerçek hayalle ilgisi olmayandır, onda ilham yoktur. Böylece Blake şunu itiraf eder: "Tabiattaki nesneler hayal gücünü her zaman için zayıflatmış, öldürmüş ve bozmuştur." Hayal gücü, "katıksız sanat heyecanı" tek gerçek ve tek kıymetti. Hayal gücü belirsiz bir terimdir, sanat heyecanı da küçültücü olabilir. Blake'in sanat heyecanı sözünü bunu herkesin kötülediği bir devirde meydan okurcasına benimsemesi büsbütün dehasının anlaşılmamasına yol açtı. Bu bakımdan . Burdett ona "sanattaki Wesley" dedi, yersiz bir nüktecilik. Dr. Johnson sanat heyecanını şöyle tanımlar: "Tanrıdan boşu boşuna yardım bekleme" ve Lavater'le Swedenborg'un eserlerine olan bağlılığıyla Blake bu hakareti hemen hemen hak etti. Eğer sadece şiirlerinden ve dini kitaplarından hareket edecek olursak bu nükteli sözü doğru bulabiliriz. Wesley'e bu bakımdan haksızlık etmiş olmamıza rağmen. Fakat resimleri ele alırsak bunun anlamı kalmaz. Blake bu sahada o kadar açıkça bir yenilik göstermez; oldukça güç bulduğu geleneğine bağlı kalmıştır. Onun da bağlı olduğu bir kural vardır, fakat bunu içinde yaşadığı toplumdan almamış bizzat kendi bulup kurmuştu.

Sadece fizik ve objektif bir sanat anlayışı, bir de sanatı belli bir estetik duyguyu bağlamak kaygısı, bu iki büyük yanlışa saplanmazsak, en basit şekliyle sanatın değerinin şairane, dini veya felsefi bir hayat anlayışına dayandığını görmemiz gerekir. Blake'e ilham veren böyle bir hayaldi, seyirciye bütünlüğüyle verilemeyecek bir hayal. Bu mistikliğin kötü tarafı onu insanların ortak anlayışı demek olan çağın hakim geleneğinden ayırmasıydı. Blake'in içgüdüleri onu çağından beş yüz yıl önceki bir duyuş şekline götürdü, her ne kadar bu duyguyu kuvvetle ve kesinlikle belirtse de bu, onu çağına yaklaştıramadı. Fakat biz bugün Gotik öze daha yakın bulunduğumuz için Blake'e de yakınlık duyuyoruz. Modern sanatın uyanık ve temsili tarafını başlıca belirten özellik ışık-gölgeye karşılık kuşatıcı çizgiye, sadece aynını gösterme yerine özün hayal yoluyla yorum-

lanmasına, maddecilik yerine doğaüstüne yönelmeye önem vermesidir. Bu, Picasso ve Leger'de olduğu kadar Cezanne ve Derain'de de görülür. Bu sanatçılar ara devrin sanatçılarından çok daha fazla Gotiğin isimsiz ustalarına bağlanabilirler. Gotik sonrası ustalarından sadece Blake onlarla karşılaştırılabilir, bunun da sebebi söylemiş olduğum gibi Blake'in sadece düşünüşünde değil en ufak parçasında bile Gotik olmasından ileri gelir. Bunun belki de en kuvvetli belirtisi nefis "İncil resimleri" serisidir, (Rs. 48). Desenlerinde büyüklük duygusu ve cesaret, çok kuvvetli bir buluş kabiliyeti, kuvvetli bir renk kullanılışı görülür. Bunların benzerlerini ancak on ikinci on üçüncü yüzyıl el yazmalarında ve vitraylarında bulabiliriz. "Alevli Araba İçinde Göğe Çıkacak Olan İlya" anlayışında ateşli motif ele alınıp en şiddetli haliyle belirtilir. "Adem'in Hayvanlara İsim Koyması " adlı güzel bir tempera resmi de vardır. Bu, suluboya resimlerden teknik bakımdan daha iddialı fakat daha az başarı gösteren bir eserdir. Bu da üstünde ısrarla durduğum Gotik anlayışın başlıca özelliğidir. Adem'in saçının gösterilmesinde, kalkık el ve vücudun duruşunda, başın üzerindeki Gotik meşe yapraklarında bu özellik bilhassa görülür. Ölüm yatağında hala üzerinde çalıştığı tamamlanmamış Dante desenleri bu Gotik özü taşımakla beraber daha değişik bir duyarlığa da yol açarlar. Bunlar hayal gücü bakımından Blake'in Dante ile yarışabileceğini gösterirler ve sanki o, bu geniş hayal gücüne sağlam bir destek arar gibi desenlerine ince bir zihinsel kuruluş ve şekilci bir düzen verir: Belki de onu İncil desenlerinin esoterik anlamından çok modern anlayışa yaklaştıran bu özelliğidir.

67 Blake üzerinde durduk; günün birinde de Turner'in dehasını yeniden değerlendirmemiz gerekecek; şimdilik Ruskin'in bu konudaki yerinde sözlerinden daha iyisini söyleyemiyoruz. Ruskin, Turner için o kadar çok ve etkili söz söylemiştir ki, Turner'in şöhreti altın tozundan bir bulutun gölgesi altında kalmıştır. Bulut şimdi dağıldığı halde henüz İngiliz resminin bu büyük devine yeni bir gözle bakmasını öğrenmedik, belki peşinden geleni olmayan tek başına kalmış bir dev, fakat yine de belki devlerin en büyüğü.

Ruskin'in şu sözleri tekrarlanmaya değer: "Bütün kuralların dışına çıkan Turner hiçbir sanat ölçüsüyle değerlendirilemez. Kafasındaki dünyanın göklerinde –nesnelerin özünün bulunduğu yerde– azgın bir coşkunlukla dolaşır; kafasındaki malzemeyi tabiatı yakından incelemekle elde eder (Hiçbir sanatçı tabiatı onun kadar yakından incelememiştir) sonra da bunları değiştirir, birleştirir ve nereden geldiği pek bilinmeyen güzellikler yaratır veya daha açıkçası, güzelliği doğuran aracı aramaksızın onun ruhunu ve özünü yakalar."

Turner 23 Nisan 1775 de doğdu, 19 Aralık 1851 de öldü. Son derece bağlı olduğu ve elli beş yıl birlikte yaşadığı babası Londra'da bir berberdi; hiç sevmediği annesi çok sinirliydi ve sonradan delirmişti. Turner bahse değer normal bir tahsil görmedi, bütün hayatı boyunca cahil kaldı, onun görüş kabiliyetini belki de bu arttırdı. Daha dokuz yaşında resme karşı büyük bir kabiliyet gösterdi, on üç yaşına geldiğinde artık sanatçı olması kararlaştırılmıştı, ustalara, gravürcülere ve mimarlara çıraklık etmeye başladı. Her ne kadar yaptığı çıraklık aşağı bir işse de sanatının başlıca tekniklerini öğrenebilmek için uzun ve devamlı bir çalışmayı sağladı. Kabiliyetinin küçük yaşta kendini göstermesini dehasına borçludur, fakat Turner hiç de dehasına güvenen bir sanatçı değildi. Disiplin olmadan sadece deha ile büyüklüğe ulaşamayacağını iyice anlamıştı, sanatta disiplin ise rahat bir tekniği sağlamaktı. Sis, köpük ve dalgalanan suyun gösterilmesi gibi bazı başarıları bizi hala şaşırtır.

Kendi kendini terbiye kabiliyeti muhakkak ki mizaca, beden yapısına bağlı bir özelliktir; doymak bilmeyen merakı, deneyciliği, tabiat olaylarını bıkmadan incelemesi, bunlar da Turner'ın özellikleriydi. En şiddetli deniz fırtınalarını göstermekten çekinmedi, (Rs. 47) en sarp kayalara tırmandı, en nazik ve az rastlanan tabiat olaylarını incelemek ve kaydetmek amacıyla en büyük zorluklara bir kaşif gibi göğüs gerdi. Onunki kadar mesleğine sıkı sıkıya bağlı bir hayat düşünülemez.

Turner kısa boylu, gaga burunlu, küçük el ve ayaklıydı: Kendini Napolyon'a benzetmeyi severdi ve aynı senede doğduğunu yalandan iddia ederdi. Karakteri karmakarışıktı, onu incelerken Acton'un derin düşüncesini hatırlamalıyız: "İyi ve kötü birbirine çok yakındır. Karakterde artistik birlik aramayın." Bir biyografist, Turner'ın ateşli taraftarı olan Ruskin'e ressamın başlıca özelliklerini sorduğu zaman, Ruskin şöyle bir liste yaptı: "Doğruluk, Cömertlik, Yumuşak kalplilik (fazlasıyla), İnat (fazlasıyla), Asabiyet, Vefasızlık." Turner'in hayatı hakkında bütün bildiklerimiz bu incelemeye uyar, fakat bütün bunlara onu toplum dışı ve tuhaf yapan içine kapalılığını ve insanları sevmemek duygusunu da katmalı ve bunlar üzerinde durmalıyız. Genç yaşında aşkta hayal kırıklığına uğradı ve hiç evlenmedi. Sosyete hayatına karışmadı; denizcilerin ve Victorian'ların "süprüntü" dediği Londra meyhanelerinin dişi patronlarıyla bulunmayı tercih ederdi. Fakat hayatının bu yönü iyice gizlenmişti. Yirmi dört yaşında Krallık Akademisi üyesi, dört yıl sonra da tam bir Akademisyen olmuştu, şöhretinin (ve kazancının) bu sözde itibara bağlı olduğunu anlamıştı.

Esas konu olarak manzarayı seçmesine sebep şüphesiz ki karakteri olmuştur. Eğer portre sanatına da bir eğilim duysaydı bu sahada da başarı kazanacağına dair belirtiler vardır. Önce tipik İngiliz sanatı olan sulu boyada mükemmelliğe erişti ve bu tipin dünyada tanınmış en büyük ustası oldu. Fakat bu, onun için sadece başka bir gayeye araç oldu, daha büyük bir sanat olan yağlıboya ressamlığında kullanılacak bir açıklama ve inceleme yolu oldu. İsteklerini açıkça anlatamayacak kadar içine kapalıydı, fakat şüphesiz ki Claude ve Poussin gibi ressamlarla yarışmak ve onları geçmek amacını güdüyordu. Claude'a en çok benzeyen kompozisyonlarından birini her zaman bir Claude resmiyle yan yana asılması şartıyla National Gallery'e bırakmıştı: Bu karşılaştırma onu korkutmuyordu.

Turner'in kültür eksikliğinden bahsetmiştik, buna rağmen resimlerini "şairce" yapıyordu. Sadece klasik mitolojiden bazı kısımları sevip yorumlamakla kalmadı: Bütün devre özgü olan ve İngiltere'de Turner'ın çağdaşı William Wordsworth'un şiirinde en yüksek edebi ifadesini bulan romantik tabiat anlayışına, bilhassa manzara anlayışına tamamen bağlı kaldı. Bu romantik anlayışın teorik ve daha doğrusu metafizik ispatlarına John Ruskin'in mükemmel eserlerinde, bilhassa "Modern Ressamlar" adlı uzun eserinde rastlarız. Bu eser Turner'in çalışmasından doğan ve onun doğruluğunu ispat eden bir estetik sistemidir. Bahsedilen romantizm çoğu zaman sanıldığı gibi idealist veya kavramlardan ibaret bir akım değildi: Aksine hemen hemen bilimsel bir inceleme kesinliğine dayanıp bilhassa İngiltere'de yerli bir deneyciliğe sıkı sıkıya bağlanır. Fakat böylece incelemeyle elde edilen olaylar sonradan hayal gücüyle biçim değiştirirler. Sonunda en geniş ve derin anlamıyla şiir doğar. Ruskin bu olayı şöyle anlatır:

> *"En yüksek hayal gücü her zaman elinin altındaki malzemeyi böyle kavrar. Takıntılar, kırıntılar üzerinde durmaz, görünüşe önem vermez. Bunları hep bir yana atıp işin en can alıcı noktasına varır. Onun iç dünyasını başka hiçbir şey doyuramaz; konunun dıştan gösterişli oluşu işe yaramaz; bütün sınırları yıkar, esasa iner ve ele aldığı her şeyin can damarına varır; buraya varınca yeni hamlelere girişebilir. Bu hamleler hep hayatın özünü taşıyacak ve hayal gücü dilediği yere yönelecek ve böylece eski ağaçtakinden daha güzel meyveler doğacak; fakat hayal gücü bütün bu değiştirmelerden hoşlanmaz ve çoğu zaman beceremez. Onun gördüğü iş ve meziyeti esasa varabilmektir. Karakteri ve vakarı her şeyi*

yürekten kavramasına bağlıdır. Onun elini yüreğin atışından çekersen artık bir şey söyleyemez olur; gözün içine bakmaz, sese göre hüküm vermez, dış görünüşleri hesaba katmaz; iddia ettiği, yargıladığı veya anlattığı her şey içten gelir."

Bu, yüzyıl önce (1846) yazılmıştı, o zaman anlaşılmamasına ve hiçbir zaman yeteri derecede değerlendirilmemesine rağmen, Ruskin bu sözleriyle bütün modern akımın temeli olacak bir teoriyi, yeni bir sanat teorisini dünyaya tanıtmıştır. Turner, "empresyonizmin babası" diye tanınır, fakat ekspresyonizmin babası olmaya da aynı derecede hak kazanır. Ruskin'in "insanın en büyük akıl gücü" dediği "bu içe işleyen, kavrayıcı güç" olan hayal kelimesinden biz şimdi belki de pek hoşlanmıyoruz. İşte çağımızın sanatı bu yüzden çekingendir, hiçbir ustada Turner'daki gerçekliği, kudreti ve şaşmazlığı göremiyoruz.

Turner seçtiği yolda çok ve çeşitli eserler vermiştir, ressamlar arasında en çok eser vermiş olanlardandır. Fransız empresyonistlerine ve Alman ekspresyonistlerine çok etki yapmasına rağmen, dehasını anlayanlar çok değildir, çünkü resimleri ancak Büyük Britanya ve Birleşik Devletler'deki birkaç galeride toplanmış bulunuyor. Tabiatın kuvvet ve yüceliğini belki de en iyi gösteren Turner'in eserleri dünyanın büyük bir kısmında hala iyice tanınmamıştır.

"Tabiat" kelimesinden görünüşlerin dünyasını anlarız, fakat bu tanımlama sanatçının tabiatla bağıntısı meselesini açıklamayı kolaylaştırmaz. Belli bir örneği, mesela manzarayı ele almamız daha kolay olur. Düşünülecek iki mesele vardır. Birincisi, sanat ve tabiat arasındaki esas ayrılık nedir? Doğrudan doğruya manzaranın güzelliği ile bu güzelliğin sanatçı tarafından gösterilmesi arasında esasen bir ayrılık var mıdır? Bu sorunun karşılığı bence "evet" olmalıdır, böyle olunca da tabiatla bizim aramıza giren sanatçının rolünü belirtmek meselesi ortaya çıkar. 68

Eğer sanat, tabiat görünüşlerinin sadece bir tespiti olsaydı, en kuvvetli benzetmeyi gösteren eser en iyi sanat eseri sayılır ve fotoğrafın resmin yerini alacağı güne çok yaklaşılmış olurdu. Fotoğrafçılık bir zamanlar sanatçı çoğunluğunun geçimini sağlayan benzetme ustalığının (portre ve topografya görünüşü) yerini almıştır bile. Fakat bir vahşi bile fotoğrafın sanat eserinin yerini tutabileceği düşüncesine kapılmaz. Buna rağmen esaslı bir estetik teorisine dalmadan sanat eserinin üstünlüğünü açıklamak kolay değildir. Kısaca diyebiliriz ki sanatçı manzaranın (veya herhangi bir şeyin) resmini yaparken dış görünüşü olduğu gibi vermeyi değil bize ona ait bir şey anlatmayı ister. Bu şey bizim sa-

natçıyla paylaştığımız bir görüş veya duyuş olabilir, fakat çoğu zaman bu, sanatçının bize ulaştırmak istediği yepyeni bir buluştur. Bu buluş ne kadar yeni olursa, sanatçı o kadar çok beğenilir, fakat bunu yaparken sanatçının teknik ustalığının açık ve etkili bir anlatmaya yetecek derecede olması gerekir.

Şu halde sanatçının tabiatta bulduğu ve yalnız kendisinin dünyaya tanıtabildiği şey nedir? En iyisi, büyük bir sanatçıdan gerçek bir örnek almaktır, bunun için de John Constable'dan daha uygunu yoktur. Dostu ve sanat arkadaşı C.R. Leslie'nin yazdığı "Constable'ın Hayatı"nda resim sanatı üzerine bizzat devin ağzından çıkma bazı güzel sözler ve görüşler vardır, bunlar çok ilgi çekicidir. Sanatçının sanat üzerindeki fikirleri ilgi çekici olmakla beraber her zaman doğru değildir, çünkü bir kimsenin kendisini bir sahada iyi anlatabilmesi diğer bir sahada da aynı derecede anlatabileceğini göstermez, bilhassa en güç ve belirsiz bir saha olan yazı sahasında. Fakat Constable'ın karakterindeki sadelik ve doğruluk, fikirlerini açıkladığı yazılarda da kendini gösterir, bu yazılar uğraştığı sanat kolunu ne kadar iyi kavradığını anlatır. Aşağıdaki paragraf "The English Landscape" (İngiliz Manzarası) adlı eseri için yapmış olduğu gravürleri toplayan albümün 1829'da yayınlanan başyazısından alınmadır:

"Sanatta insanlar iki yoldan yükselmek isterler. Birincisi diğerlerinin de yapmış olduklarını dikkatle kullanmaktır, sanatçı onların eserlerini taklit eder veya çeşitli güzelliklerini seçip birleştirir; ikincisinde, sanatın en ilkel kaynağındaki –tabiattaki– mükemmelliği araştırır. İlkinde resimler üzerinde çalışarak bir üslup yaratır, taklitçi veya toplayıcı bir sanat doğurur; ikincisinde tabiatı yakından incelemekle onda o zamana kadar görülmemiş özellikler bulur, böylece yepyeni bir üslup meydana getirir. Birincisinde gözün alıştığı şeyler tekrarlandığından sonuçlar çabuk kavranıp değerlendirilir, buna karşılık yeni yolu seçen sanatçının ilerlemesi yavaş olacaktır, çünkü alışılan yoldan ayrılan nedir, bunu kestirmek veya yeni çalışmalara değer vermek herkese vergi değildir."

Constable'a göre sakınılması gereken iki şey vardır: "Benzetmenin saçmalığı" ve gösteriş, "gerçeği aşmak gayreti". Gereken şey "tabiat olayının katıksız olarak anlaşılmasıdır." "Bir şeyi anlamadan onu gerçekten göremeyiz." Fakat tabiatı anlamak, bu kadar kolay bir iş değildir. "Bir manzara ressamı tabiatta alçak gönülle dolaşmalıdır." Tabiatı bir bilim adamı kafasıyla değil fakat onun kadar ciddiye alarak, onun kadar kendini vererek incelemelidir. "Tabiatı görme sanatı Mısır hiyerogliflerini okuma sanatı kadar öğrenilmesi gereken bir şeydir." En iyi karşılaştırma,

tabii ki, bir tabiat şairi ile yapılabilir. Constable ile Wordsworth arasındaki dikkat çekici benzerlik üzerinde yeter derecede durulmaması şaşılacak bir şeydir. Hemen hemen tamamen aynı çağda yaşamışlardır, her biri kendi sanat sahasında hemen aynı şeyi yapmıştır. Her ikisi de sanatlarını şundan bundan alınma, "ekleme" yollardan kurtardılar, her ikisi de tabiat olayına başvurdular ve o olayı içten anlayarak eserlerini yarattılar, her ikisi de kendi sahalarında bir ayaklanma yaptı. Her ikisi de İngiliz manzarasının özünü çok kuvvetle belirtti. İngiliz güzelliğini Constable'ın resimleriyle süslenmiş Wordsworth'un şiirlerinin bulunduğu bir kitaptan daha iyi hiçbir şeyin anlatabileceğini sanmıyorum.

Constable'dan sonra Avrupa sanatının gelişimi, diğer sanatçılardan çok daha fazla ondan ilhamını almakla beraber, onun kuralların-dan önemli bir noktada ayrılır. Constable, o zamanlar "chiaroscuro" diye tanınan yönteme çok önem veriyordu, buna "sanatın özü ve aracı" diyordu. Bunu tanımlamasına şöyle devam eder: "Mekânı yaratan kuvvet, ona tabiatta her yerde ve her zaman rastlarız: Karşıtlık, birlik, ışık-gölge, aksetme ve ışığın kırılması, bütün bunlar ona yardım eder." Chiaroscuro'nun gerektiğine o kadar inanmıştı ki sadece Boucher gibi "tabii olmayan" bir ressamı değil "2000 yıl resim yaptıkları halde Chiaroscuro denilen şeyi bulamamış" olan Çinlileri de beğenmezdi. Doğu sanatı hakkındaki bilgimizin artmasıyla Constable'ın düşünüşündeki eksik tarafları görmeye başladık. Çin sanatında Chiaroscuro'nun bulunmaması kabiliyetsizlik veya gerilikten ileri gelmez, bunun tek sebebi Çinli sanatçının tabiat anlayışında mekâna ait bu özelliği bulamamış olmasıdır. Işık ve gölge yerine çizgi ahengini bulmuştur ve bu, Çinli için güneşin ışınları gibi değişen ve geçici bir şeyin nesneler üzerinde yaptığı geçici etkilerden daha önemlidir. Aslında değişmeyen ve öze ait bir şeyi tercih ediyordu. İşte Constable'ın sanat ve tabiat kurallarının "yüzeysel" karşıtları gibi görünen sanattaki son gelişmeleri böyle bir görüş noktasından incelemeliyiz. Constable'ın kendisi de şöyle demiştir: "Gerçek bir zevk asla yarım bir zevk değildir."

Constable'dan sonra Delacroix (Rs. 49). Bu, tabii bir geçiştir. Zaman geçtikçe bu ressamın çağını diğer bütün kimselerden daha iyi temsil ettiği görülür, şüphesiz ki Chateaubriand veya Victor Hugo'dan daha önemlidir. Tek karşılaştırılabilecek deha çok etkisi altında kaldığı fakat kuvvet ve derinlik bakımından geride bıraktığı Byron'dur. Delacroix'ya çekinmeden evrensel bir deha diyebiliriz, incelendiğinde "romantik" kelimesi onu anlatmaya yetişmez, ancak yeni bir yola sapıp "romantizm"'i yeniden tanımlamalıyız. 70

Eugene Delacroix 1798'de doğdu, Talleyrand'ın gayrimeşru oğlu olduğu bugün kabul edilir. Çocukluğunda bile kaderi dikkat çekiyordu, çünkü sırasıyla yanmaktan, boğulmaktan, zehirlenmekten ve asılmaktan zor kurtuldu. İyi tahsil görmüş ve diplomat olmak için yetiştirilmişti, fakat az sonra bir sanat kabiliyeti kendini gösterdi. Ressam, müzisyen veya şair olma ihtimalleri aynı derecede kuvvetliydi, bütün bu sanatlara karşı kuvvetli bir duyarlığı olmasına rağmen kendini en iyi ressam olarak ifade ediyordu. Vücutça çok zayıftı: Günde ancak bir kere yemek yiyebiliyor ve göğsünden şikayet ediyordu. Fakat sonsuz olan ruh gücü zayıf vücudunu altmış beş yıl yaşattı.

Göze çarpan bir görünüşü vardı, onu tanımlayan birkaç tanınmış yazı vardır. 1830'da onunla ilk defa karşılaşan Gautier soluk, yeşil yüzünden, gür siyah saçlarından, ateşli kurnaz bakışlarından, çekik kaşlarından, güzel dişleri üzerine hafif gergin ince ve zarif dudaklarından, kuvvetli çenesinden bahseder, "değişik, acayip, hemen hemen rahatsızlık veren vahşi bir güzellik" ile dolu bir çehre. Baudelaire karakterini şöyle anlatır: "Şüphecilik, terbiye, züppelik, gayret, zeka, zorbalık ve her zaman dehayla birlikte görülen bir çeşit iyi kalplilik veya yumuşaklıktan meydana gelmiş acayip bir karışımdır." Baudelaire onun için aynı zamanda görünüşü bakımından görgülü bir adam, peşin hükmü veya kuvvetli duyguları olmayan tam bir "centilmen"di der ve bu yönden onu Merimee ile karşılaştırır, kısmen suni olan aynı soğukluk, iyi ve güzele karşı duyulan kuvvetli duygu ve çekingen bir duyarlığın aynı buzdan örtü ile örtülmesi. Birçok dahiler gibi en önemli işlerinden biri dehasını gizlemekti, bu kendisine biraz zaman ayırabilmesi için gereken bir davranıştı.

Delacroix bir hayli seyahat etmiş, fakat prensip icabı İtalya'dan her zaman sakınmıştı; dehası İtalyan ustalarınınkinden o kadar başkaydı ki onlarla karşılaşırsa uzlaşmak zorunda kalacağını sanmakta haklıydı. Dehası esasında kuzeyli dehasıydı. 1825'te İngiltere'ye gitmiş ve ateşli bir İngiliz dostu olmuştu. Gerçekten de dört İngiliz, Shakespeare, Byron, Constable ve Bonington onun hayatına çok etki yaptı. Eserlerine esas ilhamını veren, Shakespeare ve Byron'da bulduğu bir tip yaratıcı hayal gücüydü, Constable ve Bonington'da (bilhassa Constable'da) kendi hayal gücünü anlatmaya uygun bir teknik buldu. Genel olarak bütün İngiliz okuluna hayrandı, Fransa'da Reynolds, Gainsborough ve Hogarth'ın hatta kendilerinde tekrarlanacak ve beğenilecek bazı taraflar bulduğu Wilkie, Etty ve Haydon gibi ikinci derecedeki sanatçıların ihmal edilmesini hiçbir zaman affetmedi.

Diğer iki seyahat de onun üzerinde çok etki yaptı. 1832'de Fas ve İspanya'ya, 1838'de Belçika ve Hollanda'ya gitti. Güneyden kuvvetli bir renk duygusuyla döndü; kuzeyde Rubens'in dehasıyla karşılaştı. Sonunda onun asıl ustası Rubens oldu; ancak Flaman sanatının taşkınlığı ve yırtıcı coşkunluğunda Delacroix kendi taşkın ruh gücünün karşılığını buldu.

Yirmi üç yaşındayken kendini Hamlet olarak çizdi. Yirmi dört yaşında hatıralarını tutmağa başladı, bu hatıralar çok ilgi çekici belgelerdir, itiraflarla dolu bu eser sadece Rousseau'nun doğru sözlülüğü ve kendini açıkça anlatışı ile yarışmaz, aynı zamanda sanat ve edebiyat alanında şimdiye kadar yayınlanmış birçok derin eleştirilerin en önemlilerinden biridir. Baudelaire'e göre onun özelliklerinin başında ilgisinin evrenselliği gelir. Baudelaire, Delacroix'yı sadece mesleğini seven bir ressam olarak değil, aynı zamanda onu sadece ressam olmakla kalan diğer modern sanatçıların, –her yaştan kötü uzmanların veya bazıları akademik figürlerin, bazıları meyvelerin ve bir kısmı da hayvanların resmini yapan işçilerin– tersine, genel kültürü olan bir insan olarak tanıtır. Delacroix her şeyi seviyor, her şeyin resmini yapabiliyor ve zihnini her türlü etkiye açık bırakıyordu. Fakat hatıralarında geçen felsefe ve eleştiride dehasının şaşırtıcı ikiliğini gösterir, çünkü burada düzen, mantık ve açıklığı, kısacası klasisizm'i över. Baudelaire bunu bütün büyük sanatçıların bir özelliği olarak görür; bu sanatçılar eleştiri yaparken bilhassa yaratma güçleri için gerekli olan özellikleri açıklamaya ve övmeye lüzum görürler, bu özellikler ise kendi esas özelliklerine aykırıdır. Bütün bunlar sadece Delacroix gibi bir deha için "romantik" ve "klasik" gibi terimler kullanmanın ne kadar güç olduğunu gösterir. Çünkü deha birinde fizik ve duygu özelliklerine dayanırken, diğerinde de akılla kavranan özellikleri yaratmaya çalışır.

Delacroix en bol eser veren ressamlardan biriydi, fakat çalışmaları bakımından herkesten ayrılmış hatta gizli kalmıştı. Çalışma gücü çok fazlaydı, bütün gününü stüdyoda çalışmakla veya zamanının büyük bir kısmını alan büyük duvar resimleriyle uğraşmakla geçirdikten sonra, akşama yine ona kendini unutturan bu kuvvetli isteğe geri döner, gece ocağın yanına oturup lamba ışığı altında hayal ve fikirlerini kağıt üzerine dökmezse, tesadüfen karşısına çıkan bazı hayat görünüşlerini belirtmezse veya bazen yaratılış bakımından ondan çok farklı olan sanatçıların desenlerini kopya etmezse, Baudelaire'in dediği gibi, o gününü boş geçirmiş sayardı. Not tutmaktan, herhangi bir anda, hatta arkadaşlarını ziyarete gittiğinde bile çizmekten hoşlanırdı. Baudelaire'in söylemek zorunda kaldığı gibi "son senelerinde hayatında eğlence denilen şey kalmamıştı, bunun yerini bir tek, hırslı, titiz, korkunç istek –çalışma– almıştı; buna artık sadece bir tutku değil bir çeşit delilik diyebiliriz."

Bir deli gibi resim yapıyordu. David ve Ingres'ın kılı kırk yaran doğruluğundan hiç hoşlanmıyordu. Bilgiçlik taslamıyordu, en tipik sözlerinden biri de şuydu: "Gerçek Roma artık Roma'da değildir." Bir konuyu ele aldı mı, gerekli hazırlıkları yapmaya girişirdi, belki de birçok hazırlık çalışmaları yapardı; fakat sıra asıl resme geldiğinde, bütün bunları bir yana bırakır ve kendisinin de söylediği gibi sadece hayal gücüyle resim yapardı. Hatıralarında çalışma şekline ait ilgi çekici bir bölüm vardır; çok uzun olduğu için bunu olduğu gibi tekrarlayamayacağım, fakat şu aydınlatıcı cümleleri burada tekrarlamaktan da kendimi alamıyorum:

"Bir kompozisyonu hayalime dayanarak yeniden çizdiğimde idealleştirme olayı ben farkına varmadan meydana gelir. Bu ikinci şekil her zaman gerekli bir idealle karşılaştırılır ve doğrultulur; böylece sanki bir karşıtlık olur, fakat gerçekte Rubens'inki gibi inceden inceye bir işçiliğin bile hayal gücüne engel olamayacağı anlaşılır. Bu işçilik tamamen idealleşmiş bir konuya dayanır, sadeliği, hafızanın yetersizliği yüzünden araya giren birçok parçalar bile bozamaz, bu sadelik bambaşka bir ilgiden doğar ve ilk olarak fikrin ifadesinde kendini gösterir; Rubens'de de gördüğümüz gibi parçaların bolluğundan doğan uygunsuzluğu yapılıştaki rahatlık örter." ("Journal", 12 Ekim, 1853).

Delacroix'ya göre diğer bir esas eleman da boyaydı, boyayı onun gibi doğrudan doğruya kullanan kendinden önce belki sadece Rubens, kendinden sonra da ancak Matisse'di, yani boya bile bile düşüncenin ifade edildiği bir ortam değil fakat düşünmeyle beraber giden içten gelen bir olaydır. Bu nazik bir ayırmadır, fakat belki de müzikteki klasik kompozisyonla aniden yaratma (improvisation) arasındaki fark ile karşılaştırılabilir, aniden yaratan solistin daha önce sıkı bir klasik eğitim gördüğünü her zaman hatırlamalıyız. Delacroix için müzik alanından örnekler göstermek uygun olur, çünkü müziğe hayrandı ve paletinden bahsederken onu üzerinde ahenklerini kurduğu gama benzetir. Renkçi olması bakımından Constable'a çok şey borçluydu ve bunu da ilk itiraf eden Delacroix olmuştu; fakat Constable'ı aşmış ve Constable'ın tabiatı çözümleme yollarını Delacroix kendi yarattığı bir hayali bileşim için kullanmıştır. "Tabiat sadece bir sözlüktür" demekten hoşlanırdı; tabiata gerçek tonu, esas şekli bulmak için başvururuz, tıpkı bir kelimenin esas anlamı, yazılışı ve kökü için sözlüğe başvurduğumuz gibi; fakat sözlüğü, kopya etmemiz gereken ideal bir edebi kompozisyon olarak kabul etmediğimiz gibi, tabiatı da ressamın kopya edeceği bir model olarak alır. Bilhassa "ana fikrini" alır; fakat bu temele dayanan ahenk sadece kendi hayal gücünün eseridir.

Constable'ın gün ışığı rengiyle karşılaştırıldığında Delacroix'nınki koyu ve sıkıntılı kalır. Eserleri zamanla bozulmuştur. Resimlerine bu karanlık havayı ressam belki de bile bile vermiş değildir. Fakat bu karanlık dünyada parlak renkler, bilhassa kırmızı ve maviler mücevher gibi ışıldar. Delacroix'nin rengi tabii veya daha başka bir ön ölçüyle değerlendirilmemelidir fakat bireysel sezginin bir ifadesi, hayal gücüyle kontrol edilen bir ahenk olarak kabul edilmelidir.

Delacroix'nın üç veya dört kesin gruba ayırabiliriz. Psikolojik anlayışları bakımından bizi şaşırtan ve çoğu karikatüre kaçan (mesela Paganini ve George Sand) portreleri; çok sevdiği romantik edebiyattan alınma iddialı konularla dolu tarihi eserleri; özleri tamamen lirik birkaç manzarası vardı; nihayet hepsinden daha tipik bir grupta ise karşılıklı mücadele eden iki hayvan görürüz; iki hayvan değilse insan ve hayvan, insan ve melek veya sadece insanla insan. Böylece Delacroix'nin (bilerek veya bilmeyerek) bir iç çatışmayı dışarı vurduğuna şüphe yoktur, bu çatışmayı kısaca mantık ile hayal gücünün çatışması diye tanımlayabiliriz, Delacroix'nın yaratıcı gücü bu çatışmadan doğuyordu.

Constable'ın Avrupa resminin gelişimi üzerindeki etkisi Delacroix ile bitmez. Delacroix'dan sonra Edouard Manet gelir ve kolaylık için onun ismine bağlanan ayaklanma, tarihte görülenlerin en köklülerinden biridir. Bu devrim sadece resimde değil insanla ilgili bütün olaylarda kendini gösterir. Aslında Manet sadece ağır ve kaçınılmaz bir ilerleyişin varış noktasıydı; hayatımızdaki bu büyük değişmede (eninde sonunda bu sonuca varılır, çünkü artık dünya yeni bir ışık altında gösterilir) en büyük rolü oynayan bir tek insan seçmek zorunda kalırsak, bu insan stüdyosundan birdenbire rüzgâr ve yağmurun içine atılan deli İngiliz olacaktır (Rs. 46). Fakat Constable bu ayaklanmayı bile bile yapmamıştır, daha çok inatçı olan bu bireyci sanatçı, kendinde yeni bir duyarlık bularak bilmeden dünyayı değiştirmiştir. Henri Rousseau'dan çok daha büyük bir usta olmasına rağmen onun kadar saftı. Manet saftan başka her şeydi. Constable kadar bireysel ve iş bilirdi, fakat Constable gerçekçiliği, görünen dünyanın nesnel bir incelemeyle elde ederdi, Manet ise gerçekçiliği öznel bir ideal olarak benimserdi. Daha çok gençken başkalarının görmekten hoşlandığını değil ancak kendi gördüğünün resmini yapacağını söyledi. Teknik bir problemle karşı karşıya olduğunu hemen kavradı ve ilk olarak büyük ustaların metotlarını uzun ve gayretli bir çalışmayla incelemeğe koyuldu; bilhassa İspanya'da, Goya ve Velasquez'in resimlerinde, benimseyeceği metodun belirtilerini buldu.

71

Empresyonizmin en uygun tanımı belki de şudur: Tabiata bir prizmanın arkasından bakmak. Leonardo ile Avrupa'da doğan bir geleneğe göre bir nesnenin dolgunluğu, derinliği veya üç boyutlu oluşu gölgeleme derecesi ile veya kısaca, siyah boyanın değişik ölçüde kullanılmasıyla verilirdi. Resim tabiatın bir kopyası değil fakat genel tabiat görünüşlerinin gösterilebileceği bir oyun olmuştu. Caravaggio gibi Barok bir sanatçının ışık ve gölgeyi kullanış yolu modern bir Kübist'in kullanışı kadar gelişi güzeldi; aradaki tek fark Caravaggio'nun bize gerçekten daha dinamik, Kübist'in ise gerçekten daha statik bir şey göstermek istemesidir. Biri şiddetlendirir diğeri soyutlaştırır.

Her ne kadar Manet öyle düşünmek istemese bile, Empresyonizm statiğe yönelmişti. Fakat "biz incelemek için öldürürüz" ve bir şeyi dondurmadan da inceleyemeyiz. Manet o kadar insani duygular besliyordu ki konularındaki insanlığı bir dış gerçekçilik, bilhassa bilimsel bir kural uğruna feda edemezdi. Bu akıllılık ondan sonra gelenlerde o kadar belli değildir. Georges Pierre Seurat ve Pual Signac'ın pointillisme'inde (noktacılığında) bu gelişme son haddine vardı. Bu iki ressam ışık ve renk problemini tamamen bilimsel bir yönden incelediler. Sadece güneş tayfındaki renkleri kullandılar, ışık-gölgeyle ikinci derecedeki renkleri, esas renkleri noktalama suretiyle yan yana getirmekle yarattılar. Manet, saf renkle neler yapılabileceğini göstermişti, fakat ancak Seurat ve post-Empresyonist arkadaşı bize rengin ne olduğunu anlattı, onun anlamını ve önemini belirtti ve böylece geçmiş üç yüzyıllık sanat karanlığa boğuldu. Onlar bu ateşli çalışmada çok ileri gittiler; bilimsel meselelere o kadar daldılar ki yaptıkları işin sanat olduğunu unuttular, bununla şunu demek istiyorum: Sanatçı hangi kanunu kullanırsa kullansın kişisel intibalarını dışarı vururken (kendine özgü duyarlılığı nesnel ifade ederken) öyle bir sonuca varmalıdır ki tek ve vasıtasız bir etki yapabilsin. Sanatçı seyirciden resmine ne kadar emek verdiğini görmesini istemeli. Kompozisyonu yaparken kurduğu iskeleyi sadece gizlemekle kalmamalı fakat yapıyı bir anda, iskelesiz meydana gelmiş bir birlik şeklinde gösterebilmelidir. Birçok post-Empresyonist resimler oyaları veya Çin fildişlerini hatırlatır, bütün bu eserleri sakin seyredemeyiz, çünkü oya yapanın döktüğü göz nurunu veya fildişini oymacısının insanüstü sabrını düşünmekten kendimizi alamayız.

Paul Valery vecizelerinden birinde resmin kararsız özelliğinden söz açar ve resmin amacı sadece görünen dünyanın hayalini vermek veya renk ve şekilleri ahenkli dağıtmakla göz ve aklı oyalamak olsaydı, iş çok kolaylaşacaktı, der. Fakat aslında olay çok daha karışıktır. Her önemli resimde biraz ilim, biraz şekil, biraz da özden meydana gelen bütün bir

değerler sistemi bulunur. "Sanatçı akıl ve varlığının doğurduğu istek, amaç ve durumları maddi bir ortam içinde toplar, yığar ve kurar. Bir an modelini, bir an renklerini, boyalarını ve tonlarını; bir an etin kendisini ve bir an da boyalarını emen tuvalini düşünür. Fakat bütün bu birbirinden ayrı düşünceler ister istemez resim yapmak olayında birleşir ve bütün bu tek tek anlar, –dağılır, sıralanır, tekrar kavranır, bir an durulur, tekrar kaybedilir– sanatçının eli altında bir resim halini alır."

Kaçan anı kovalamakta tipik Empresyonist ve post-Empresyonist resimden daha ince ve başarılı olanı yoktur. Tabiatın görünüş veya lirizminin, ışığın değişmesiyle azalıp çoğalan bu güzelliğin en mükemmel ifadesidir. Bu küçük bir şiirdir, fakat o kadar şirindir ki dünyanın ondan vazgeçebileceğini düşünemeyiz. Seurat, Signac gibi öncüler şerefle anılacaktır; Manet, Monet, Camille Pissarro ve Pierre Bonnard (sadece birkaç tanınmış ismi veriyorum) yıllar geçtikçe daha çok tanınacak ve beğenilecektir. Fakat daha şimdiden bunların lirizmin ve yüzey güzelliğinin ötesindeki büyük üslubun şahane bayağılığına (banalitesine) varamadıkları bellidir.

Renoir'da iş değişir. Ona nerdeyse banal diyebiliriz. Son yüzyılda 72
Renoir kadar yaptıkları üzerinde düşünmemiş sanatçı yoktur. "Sanatçı" kelimesini bile sevmez, kendisine ressam denilmesini isterdi. Kendine özgü sözleri sanatına karşı gösterdiği alçak gönüllülüğü ve yapmacıksızlığı belirtir. "Hayatımı tuval üzerine renkler koyarak kendimi eğlendirmekle geçirdim", veya "yaptıklarım herhalde pek o kadar kötü olmadı çünkü çok çalıştım" derdi.

Auguste Renoir, 1841'de Fransa'da Limoges'da doğdu. 1919'da Cagnes'da öldü. Fakir bir ailenin çocuğuydu, daha çok kendi kendini yetiştirmişti. On iki yaşında porselen ressamı oldu ve öyle sanıyorum ki başlangıçta edindiği bazı üslup özelliklerini ömrü boyunca devam ettirdi. Bu üslup tamamen kişiseldi; hiçbir sanatçı imzasını atmadan bu derece kesin tanınamaz. Fakat yine de zamanın büyük sanatçıları arasında en gelenekçi olanıydı. Belki de erken yaşta edindiği zanaat ona işçiliğin, dikkat ve inceliğin değerini öğretmişti. Her sanat, insanın güç bir işte kudretini seve seve harcamasıyla başlar. Sonunda da bu porselen ressamlığı onun kendine özgü paletinin doğmasına yol açtı, çünkü porselenin bembeyaz donukluğu üzerinde renklerin duyulara yaptığı etkiyi Renoir tuval üzerinde yapmayı başardı. Belki de porselen ressamlığın (ve yelpaze ressamcılığın ki Renoir bununla da uğraşmıştır) Boucher ve Watteau'nun bergerie'si ile olan bağıntısı Renoir'ın duyarlığını on sekizinci yüzyıl Fransız resmine özgü eserlere yöneltmiştir.

Renoir, Rubens'den Watteau'ya kadar kesintisiz giden bir geleneğin son temsilcisidir.

Fakat Renoir yine de öncülerimizden biridir. Puvis de Chavannes, Pre-Rafaelitler ve Krallık akademisine değil Cezanne, Manet ve Post -Empresyonistlere bağlanır. Sadece ticari yönden bile on dokuzuncu yüzyılın belki de en sevilen sanatçısıdır. 1878'de bazı resimlerinin kırk veya elli franka satıldığı bilinir; 1928'de bunlardan biri Amerika'ya 125.000 dolar gibi şaşılacak bir fiyatla satıldı. Fakat bu sayılar gözümüzü korkutmamalı, bunların estetik değerlerle ilgisi yoktur. Gerçekten, Renoir'ın sanatındaki bazı ikinci derecede görünüşlerin –en çok kadınların resmini yapmış olması, paletinin "güzelliği", konuların sadeliği– sanatına esas kuvvetini veren biçim ve duygu görünüşlerinden daha çok onu meşhur ettiğine şüphe yoktur.

Fakat Renoir'da biçim elemanı üzerinde durmak yanlış olur. Tate Gallery'deki " Şemsiyeler"i gibi resimlerinden bazısının yapısı mükemmeldir, fakat diğerlerinde yapı denen şey yoktur. Renoir . Wilcnski'nin "mimar" ressamlarından biri değildi; genel olarak resimlerinde yapı değil yüzey duyulur. Eşyaların yüzeyine, bilhassa tenin yumuşaklığına (Rs. 53) ve çiçek yapraklarına karşı olağanüstü bir duyarlığı vardı. Çiçekler ve kadın veya çocukların çiçeğe benzer ten renkleri, Renoir bundan başka hemen hiçbir şeyin resmini yapmıyordu. Bir çıplak resmini yarım bırakıp modelin teninin parlaklığını göstermeyi öğreninceye kadar güllerin, birçok güllerin resmini yapardı.

Renoir sakin ve yalnız bir hayat yaşadı. Bahçesi ve ailesi ona yetiyordu. Yine de geçen yüzyılın hemen hiçbir ressamı çağının hayatını ve özünü onun kadar iyi belirtemiyor. Gelecekte bu çağın hayatının göze görünen taraflarını öğrenmek isteyen meraklı bir öğrenci devrin resimlerine baktığı zaman Cezanne, Gauguin veya Van Gogh'da pek önemli bir şey bulamayacaktır; Monet, Degas (Rs. 54) ve Toulouse-Lautrec'de ise ancak bazı enteresan sahneler bulacak; fakat sadece Renoir'da günlük hayatın özelliğini, rengi ve neşeyi bulacaktır. Bu yönden Renoir çağını en iyi gösteren ressamdır.

73 Fakat doğrusunu söylemek gerekirse Cezanne devrini ondan daha iyi temsil eder (Rs. 51, 52). Benim neslimin çocukluktan çıktığı sıralarda büyük bir çekişme oluyordu. Ne olduğunu sorduğumuzda şöyle bir cevap alırdık: "Şu Cezanne yok mu?" Ressamın kendisi dört yıl önce ölmüştü, fakat tipik eserlerinden bir grup Grafton Gallery'nin post-Empresyonist resim sergisinde ilk defa gösterilmişti. Birçok kimsenin güzellik görüşleri sarsılmıştı ve yeniliğin gittikçe ilerlemesine rağmen

çatışma devam ediyordu. O sırada daha ciddi bir savaş dikkatimizi çekti. Öyle sanıyorum ki 1910'daki eleştiri savaşında taraf tutabilmek için çok genç olan bizler 1919'da Cezanne'ı tanınmış ustalar arasında bulduk ve hak ettiği yeri almış olduğunu gördük. Çünkü o zaman artık bütün gelişmeyi görmek mümkündür; Cezanne tarih bakımından Constable ve Delacroix ile kurulmuş olan bir geleneğin sadece mantıksal bir sonucu olarak görünür. Ambroise Vollard'ın "Paul Cezanne"ı 1919'da basıldı, bu kitap Boswell'in Johnson'u tipinde efsanevi bir figür yaratmıştır. Şüphesiz Vollard da eleştirilere uğramıştır. Cezanne'ı aptal bir köylü olarak göstermesine şiddetle karşı çıkıldı. Eğer aptal bir köylünün aynı zamanda büyük bir sanatçı olamayacağı fikri varsa bu eleştiri doğrudur. Buna rağmen "aptal köylü" sözü esasında M. Vollard'ın Cezanne anlayışı için çok kuvvetli bir sözdür. Aslında bize tanıtılan figür, taşralılığının farkında olmadığı için ondan utanmayan kaba bir köylü, zekadan nefret ettiği halde Rabelais'inki gibi kuvvetli nükteleri olan bir kimse, hayat olayları karşısında bir çocuk gibi görünmesine rağmen sanatı ile ilgili her şeyde çok akıllıca davranan bir adamdı. Birbirini tutmayan taraflarına rağmen M. Vollard'ın hikâyelerinden tanıdığımız Cezanne, sanatçının inandırıcı bir portresidir.

Bu basit tabiatlı kimsede karışık bir tarafın olduğu bellidir: Onda kibir ve alçak gönüllülük, açık sözlülük ve kendi içine kapanmak alışılmadık bir şekilde birleşir. Onun sanat gelişimini bu karşıtlık ile açıklayabiliriz. Mağrur bir delikanlı iken taşkın bir barok ifade kullanmasını tamamen anlayabiliriz, fakat mevsimsiz barok olmak güçtür... Delacroix bunu yaptı, çok iyi yaptı, fakat renk ve çizgileri kullanışında Delacroix'nın içten gelen kudretine Cezanne hiçbir zaman varamadı. Delacroix kendinin resim yapışını şöyle anlatır: "Bir yılan oynatıcısının önündeki yılan gibi büyülü." Cezanne'ı büyüleyen fırçanın tuvale vuruşları değil, görüşlerindeki lirizm ve şiirdi. Roger Fry'ın sanatçı üzerindeki çalışmasında ("Cezanne: A Study of his Development") (Cezanne'ın Gelişmesi Üzerine Bir İnceleme) bazılarını tanıttığı ilk resimleri, sanatçının daha sonraki çalışmaları bakımından ilgi çekicidir; fakat bu acayip genci çok kuvvetli bir istek sürüklememiş olsaydı bu eserlerin tanınacağından şüphe ederdim.

Cezanne görerek elde edilen kavramları doğrudan doğruya ifade etmenin dünyada en güç şey olduğunu anlamıştı. Doğadan alınmış bir modelle dizginlenmedikçe düşünce geniş tuvalin üzerinde harcanıp durmakla kalır. Bir dereceye kadar kuvvetli, canlı olabilir ama sadece gerçeğe benzememekle kalmaz, –bunun pek önemi yoktur– üstelik renk ve biçimleri büyük sanatın gerektirdiği ahenkli düzene de soka-

maz. Cezanne böyle bir ahenge varabilmesi için sanatçının hayaline değil duyularına dayanması gerektiğini anlamıştı. Duyuları yakalamak, bu, Cezanne'ın parolası olmuştu. Bu, insanın kendi kendini zorla değiştirmesi, yeni bir düşünüş ve görüş yoluna sokmasıydı. Romantizmin dinamik görünüşü yerine klasisizmin statik görüşü gelecekti.

Cezanne bir gün: "Bakın Mösyö Vollard", dedi, "resim şüphesiz bizim için en önemli şey. Tabiat karşısında düşüncem daha fazla aydınlanıyor gibi geliyor bana. Ne yazık ki duyularımı yakalamak benim için çok azaplı bir iş oluyor. Resimde duyularımın şiddetini bir türlü veremiyorum; tabiata can veren o göz kamaştırıcı renk zenginliğine varamıyorum. Buna rağmen renk algılarım bakımından yaşımın ilerlemiş olmasına üzülüyorum. Duyularım ve fikirlerimden birçok örnekler alamamak çok acı. Şu buluta bak, bunun resmini yapmak isterdim. Monet olsa yapardı. Onda bu güç var." Bence bu sözler de bütün Cezanne gizlidir: Alçak gönüllülüğü, (tabiatın önünde değil sadece insanların önünde mağrurdu) sonsuz sabrı (tek bir portre için yüzlerce defa çalışırdı) ve sanatçının en önemli işinin kavranarak belirtilmesi: ("Je crois que je deviens plus lucide devant la nature")[10] . Joachim Gasquet ile olan diğer konuşmasında Cezanne şöyle der: "Bütün gördüklerimiz dağılır ve kaybolur. Tabiat her zaman aynıdır, fakat ondan bir şey kalmaz, gördüğümüzden bir şey kalmaz. Sanatımız tabiata bütün değişimlerin görünüşleriyle birlikte devamlılığın heyecanını vermelidir. Sanat tabiatta değişmez olanı bize duyurabilmelidir. Bu metafizik resim anlayışına göre çeşitli görünüşlerin gerisinde bir tek değişmez gerçek vardır, sanatçının da ödevi bu gerçeği bulabilmektir. Bu anlayış ressamın sanatıyla şiir ve felsefenin en büyük tarafını birleştiriyor."

74 Cezanne'ın durumu başından beri sağlamdı. On dokuzuncu yüzyıldan uzaklaşıldıkça Van Gogh (Rs. 13, 50) devrin durmadan değişen şöhretleri arasından sıyrılıp Cezanne'ın yanında emin yerini aldı. Bunun sebebi eserlerinin daha fazla değerlendirilmesi değil fakat Van Gogh'un karakterini daha yakından tanıyabilmemizdir. Ağabeyine yazdığı üç ciltlik mektupları ressamın sade hayatındaki büyük trajedinin şaşırtıcı delilleridir. Okuyucudan bütün hikâyeyi okuması beklenmemelidir, çünkü içinde sadece bir ressamı ilgilendirecek kısımlar çoktur, fakat yapılacak bir seçme bunu modern edebiyatın en etkili ve sevilen bir kitabı haline getirebilir. Bu kitaba gerçekten bir "Ressamın İlerleme-

10 "Tabiat karşısında düşüncem daha fazla aydınlanıyor gibi geliyor bana."

si" diyebilirdik, fakat sonunda "Kutsal Şehir"e [11] değil sadece karışıklık ve ümitsizliğe varılır. Kendisini anlamayan soğuk bir dünyada dahinin delirmesi ve kendini öldürmesi. Karanlık ve ümitsiz hatıraların arasından büyük bir ruh mücadelesinin ve sonsuz bir sabrın zaferi, ölmez bir başarının güzelliği çıkar.

Van Gogh'un sanatını küçümseyenler onun bütün hayatı boyunca bir desen ustası kaldığını, resimlerinin desene benzediğini, fikirlerini siyah-beyaz ile ifade ettiğini söylemişlerdir. Bu yol, bence sanatı çok teknik bir yönden incelemektir, böyle bir şeyi söylemek tıpkı Shakespeare'in bütün hayatı boyunca kafiyesiz tiyatro eserleri yazan bir kimse olduğunu, Ossian'ın efsanevi büyüklüğüne varamadığını söylemek olur. Sanatçının seçtiği yol ifadesinde bazı değişmeler yapabilirse de, sanatın özelliğini değiştirmez; bir dâhinin bir süpürge ile yaptığını, beceriksiz bir amatör içinde her şeyin bulunduğu bir stüdyoda bile yapamaz. Bazen deha, bazen de kişilik dediğimiz ve sonunda tam bir eleştiri yaptıklarını zannedenleri yenen değeri her yerde olduğu gibi Van Gogh'da da inceleyebiliriz. Fakat incelemekle bu değeri açıklamış olmayız.

Van Gogh normal bir şekilde iş hayatına girdi, resim satan bir firmada iş aldı. Silindir şapkası bile vardı. Fakat ev sahibinin kızına aşık oldu, ondan bir karşılık görmedi, o andan sonra karakteri değişti. Zayıfladı, kederlendi ve resme başladı. Resimden okumaya, bilhassa İncil'i okumaya geçti. Böylece bir çeşit idealist oldu. Yirmi iki yaşında Renan'ın şu idealini benimsemişti:

"Bir kimsenin bu dünyada iyi hareket etmesi için bütün bencil gayelerden kurtulması gerekir... İnsan bu dünyaya sadece mesut olmak için değil, sadece dürüst olmak için gelmiştir. O buraya insanlık için büyük fikirler beslemeye, asalete erişmeye ve hemen bütün bireylerin içinde süründüğü kabalığı aşmaya gelmiştir."

Bu görüşün bütün hayatı boyunca sürdüğünü kabul edersek ancak Van Gogh'un hayatını ve resimlerini anlamak mümkün olur. "Sadece dürüst olmak", bu söz onun bütün yaptıklarını açıklar, fakat bu ne güç işti! 1880'de ağabeyine yazdığı bir mektupta ruhundaki ümitsiz sürüklenişi anlatır:

"Her şeyi inkâr ettiğimi düşünmemelisin; ben imansızlığın içinde imanı olan bir adamım ve ne kadar değişsem yine aynıyım. Tek kaygım şu: Dünyada ne işe yarayabilirim? Bir amaca hizmet edip işe yarayamaz mıyım? Bilgimi nasıl arttırabilir ve belli konuları nasıl daha derinden

11 Bunya'nın "Pilgrim's Progress"ine (Hacının İlerlemesi) nazire yapılmış.

inceleyebilirim? Anlıyorsun değil mi, beni durmadan bunlar meşgul ediyor. Ayrıca fakirliğin elimi kolumu bağladığını anlıyorum. Belli işlere giremediğimi ve gerekli bazı şeylere erişemediğimi biliyorum. Kederden kurtulamamamın sebeplerinden biri budur. Böylece insan dostluk, kuvvetli ve ciddi bir bağlılık yerine boşluk ve ahlak gücünü kemiren kuvvetli bir ümitsizlik duyar ve kader bağlılık duygusuna engel olur gibi görünür ve insanı boğacak gibi bir tiksinti doğar. İnsan şöyle haykırır:" "Bu daha ne kadar sürecek, Tanrım?"

Sadece dürüst olmak ve rahat yaşamak, Van Gogh bu iki şeyin uyuşabileceğini sanmıyordu. Aradığı şeyler sadece başının üzerinde bir dam, yatak ve en gerekli eşyalardı. "Hemen hemen rahipler veya münzeviler gibi en büyük isteğimiz için çalışarak ve rahatımızı düşünmeden yaşamalıyız", derdi. Fakat her zaman başarısızlığa uğradı ve hayatı para için sızlanmakla yıprandı, önce boya sonra ekmek almaya yetecek kadar para. Acıklı sonu herkesçe bilinir. Fakat sadece dürüst olmak için öldü.

Hayatın amacı, düşüncesi, Van Gogh'un eserlerine çağdaşlarınınkinden –Manet, Cezanne, Gauguin, Renoir'ınkinden– çok başka bir özellik verir. Onunla aynı görüşte olanlar aslında her ikisini de çok beğendiği Rembrandt ve Millet idi. Çalışan insanların hayatına tabii bir eğilim duyuyordu. "Yaşarken de, resim yaparken de pekâlâ Tanrı'dan vazgeçebilirim", diyordu, "fakat bütün hastalığıma rağmen kendimden daha üstün olan, hayatım sayılabilen yaratma gücünden vazgeçemem... Resimlerimin müzik gibi dinlendirici olmasını isterim, kadın ve erkeklerin resimlerini yaparken onlara azizlerin başındaki ölümsüzlük sembolü haleye benzer bir şey katmak isterim, bunu renklerimizin parıltısı ve titreşimi ile verebiliriz." Bu söz sadece "sembole benzetme" kelimesiyle bitseydi o zaman iş duygululukta kalacaktı, fakat kimse aynı zamanda hem duygulu hem de "sadece dürüst" olamaz. Van Gogh sadece dürüst olmak için kendine özgü bir ifade yolu bulması gerektiğini anlamıştı; bu yolu ararken samimiyeti ve dürüstlüğü arttıkça kuvvetli biçim, saf renk kullanmak ve gerçekle yeni bir bağıntı kurmak zorunda kaldı. Sanatındaki başkalık ve yaşama gücü bu özelliklerden gelir.

75 Gauguin'in (Rs. 56) sanattaki yeri kesin olarak pek belirtilemez. O kendisine karşı Van Gogh kadar dürüst davranmadı Van Gogh'un "Mektuplar"ının yanında Gauguin'in "Hatıralar"ı çok karanlık kalır. Kendini çok beğeniyordu. Gauguin'in kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı olduğunu unutmamalıyız. 1848'de Paris'te doğdu ve çocukluğunu Lima'da geçirdi; böylece çocukluğu tropik güneşin altında geçti.

Yirmi yaşına varmadan önce oldukça seyahat etti, yirmi üç yaşında ise borsacı oldu. Aynı zamanda çok istekle resim yapan bir amatör ressamdı ve Pissarro ile yakınlık kurdu. Erken sulu boya resimleri önemli bir özellik göstermez. Bu duygulu resimlerde saf renge karşı ilgiyi görmeye başlıyoruz, fakat bunlar Empresyonizmin ne olduğunu bilen ve resim yapmayı eğlence olarak kabul eden bir kimseden bekleyeceğimiz tipte resimlerdir. Fakat ondaki sanat aşkı normal sınırları aştı. 1881'de işini terk etti ve 1882'de çocuklarını yetiştirmek ödevini karısına bırakarak Pissarro ile birlikte resim yapmak için Normandiya ve Bretonya'ya gitti. Pissarro çocukluğunda Antillere gitmişti, böylece Gauguin ile renkli ve bol güneşli uzak ülkelerin hatıralarını değiş tokuş edebiliyorlardı. Gauguin'de bütün sanat hayatının temeli olan ilkel formlar kaygısı doğdu. Bunu ilk önce ıssız Bretonya'da aradı, Van Gogh ile de ilk defa burada karşılaştı. Sonra 1887'de ansızın Martinique'e gitti ve Pissarro'yu Antillerde ziyaret etti. Ertesi yıl Fransa'ya döndü ve Van Gogh'un intiharı ile son bulan Arles'daki trajik arkadaşlık başladı. Gauguin Bretonya'ya döndü, fakat 1891'de Tahiti'ye gitti. Bir iki sene kalmak üzere Fransa'ya dönmesine rağmen artık Avrupa'nın fazla uygar havasından hoşlanmıyordu 1891'de Güney Denizleri'ne döndü ve öldüğü 1903 yılına kadar Marquesas'da kaldı.

Gauguin hakkında kesin hükümlere varmak güçtür. Duygularının derinliğine şüphe yoktur, bilhassa renk duyarlığı çok kuvvetlidir. Resim yaparken ne istediğini biliyordu, iradesi kuvvetliydi. Kabiliyeti ona pek yardım etmiyordu. "Hatıraları"nda şunu itiraf eder: "Nereye gidersem belli bir hazırlık devresi geçirmem gerekir, böylece bitkiler ve ağaçların, –kısacası kendisini vermek istemeyen tabiatın– özünü her seferinde öğrenmem gerekir." Gauguin'de böyle bir alçak gönüllülük bizi şaşırtırsa da, bir ressamın tabiat karşısındaki davranışı böyle olmalıdır. Hayatının gösterdiği ve "Hatıraları"nı okuyanın anlayacağı gibi hiç de alçak gönüllü değildi. Fakat kendisinin de belirttiği gibi alçak gönüllülük ve alçak gönüllülükten duyulan gurur farklı şeylerdir. Gauguin alçak gönüllüğünden gurur duymuyordu. Ona romantik demek de güçtür. İlk bakışta bu ilkel formlar sevgisi, vahşileşmek isteği, uygarlık ve toplumdan kaçış yanlış olarak aşırı bir romantizm gibi görünür. Fakat "Hatıraları" acı, alaycı, bir bakıma da gerçekçidir. Gauguin Güney Denizleri'ne hayalinden çok duyularını doyurmak için kaçmıştı. Renge, bolluğa ve tabii neşeye gözü doymuyordu. Bunlardan Empresyonistlerin soluk eserlerinden daha elle tutulur ve hatta daha klasik diyebileceğimiz bir sanat yaratabileceğini düşünüyordu.

Gauguin'in tam bir klasik üslup yaratamadığı genel olarak kabul edilir. Bu başarısızlığının sebebi "dekoratif" kelimesine bağlanır. Bir sanatçının eserini dekoratif saymakla sanatına bir mazeret bulmuş oluyoruz. Gauguin'in bizim de kullanabileceğimiz bir formülü vardı:

Sanat için sanat. Neden olmasın?
Hayat için sanat. Neden olmasın?
Zevk için sanat. Neden olmasın?
Sanat olsun da, ne olursa olsun!

Böylece dekorasyon için sanat, sanat olsun da, ne olursa olsun. Bir resme dekoratif deyince onda (Tanrı işe karışmadığına göre) insani bir değerin eksik olduğunu söylemiş oluruz. Gauguin ve Van Gogh'u karşılaştırınca derhal şu fark göze çarpar; Hollandalı insan sevgisiyle doludur, Shakespeare, Rembrandt gibi büyük sanatçıların yapmış olduğu gibi bu sevgiyi sanatında göstermeğe çalışır. Belki bunun ressamın görüşüne uymadığı, daha çok edebi bir istek olduğu söylenebilir: Sanat olsun da ne olursa olsun. Ama sanat soyut bir şey değildir, ancak kişilik yoluyla kavranabilecek bir insan işidir. Bu kişiliğin özelliği sanatın soyut özelliklerini elle tutulur hale getirir, sanatın değeri de insan duygusunun değerine dayanır. Sanatın vardığı bu somutluk Van Gogh'da bol bol vardır, fakat Gauguin'de eserlerinin bütün güzelliğine rağmen açıkça eksiktir...

76 Cezanne, Van Gogh ve Gauguin'den sonra modern sanat tarihinin en ilgi çekici sanatçısı Henri Rousseau'dur (Rs. 45). 1844'te Laval (Mayenne)' da doğdu, babası hırdavatçıydı. On beş yaşında orduya girdi. 1862-1867 Meksiko mücadelesi sırasında beş yıl bandoculuk yaptı. 1870 savaşında çavuşluğa yükseldi, barış olunca da Paris gümrüğünde memur oldu. Ancak kırk bir yaşında resme başladı, fakat bu durum onda bu eğilimin geç ortaya çıktığını göstermez. Gençliğinden beri bu isteği çok kuvvetliydi, fakat kendisini tamamen sanatına verebileceği zamana kadar bekledi. Hayatının geri kalan kısmını büyük bir yoksulluk içinde, sadece yaratmakla geçirdi.

Fakat mutsuz değildi, çünkü etrafına kısa bir zamanda onu beğenen anlayışlı insanlar topladı. "Ubu-Roi"nın şairi Alfred Jarry onu tanıyordu ve büyük şair Guillaume Apollinaire eski ve sadık bir dostuydu. Eserleri bir tarafa bırakılsa bile Rousseau yine ilgi çekici bir şahsiyettir. Basit bir işçi hayatı yaşıyordu, hayatında o kadar az olay görülür ki hayatını yazanlar sayfa doldurabilmek için hikâyelere başvurmak

zorunda kalırlar. Bütün bunlar sadece bir ana fikri gösterir; kişiliğin tamamen saflığını. "Tamamen" kelimesini kullanırken en uygun kelimeyi kullandığımdan emin değilim. Şüphesiz ki Rousseau kabiliyetini anlamıştı ve onu en iyi şekilde işliyordu. Daha az samimi bir insanda bu durum yapmacıklığa dönüşebilirdi, fakat Rousseau'nun çok şiddetli bir duyarlığı vardı. Meksika'da kafası değişik kuş, hayvan ve çiçek hayalleriyle dolmuştu. Yirmi yıl sonra resme başladığında bu tropik orman sahnelerini ezberden çizdi. Bu elemanlar belleğinde serbest dekoratif desenler haline gelmişti, sanki onun bilinçaltı bütün bu zaman boyunca bu toplu izlenimleri seçip düzenlemişti. Tecrübe ve içgüdüsünün doğru bulduğu bu metodu bütün resimlerinde kullandı. Tek öğretmeninin doğa olduğunu söylerdi, hiçbir akademik ustaya bağlı olmaması bakımından bu doğrudur; fakat sadece ham maddesini bu kaynaktan aldı, deseni sadece kendi hayalinin eseriydi. Resimlerinin çocukça bir tarafı vardı, bu çocukluk sanatının özündedir. Fakat eserlerinde çocukluğun dünyasını aşan bir olgunluk da vardır. Hem basit hem de derindi; akıl ve kültürle ilgisi olmayan, duyarlık ve yaşantıyı birleştiren derin bir hayat anlayışı vardı.

77

Pablo Picasso (Rs. 62) çoğu zaman bugün yaşayan ressamların en "önemlisi" olarak gösterilir, fakat moda olan bu terimin kesin anlamına varmak güçtür. Önemli bir ressam muhakkak iyi bir ressam mıdır? Güzellik duygusunu dünyaca tanınan ölmez biçimlerle ifade eden bir insan mıdır? Veya bu, devrin snob kitlesinin aşağılıktan şu veya bu yoldan kurtulmuş gördüğü bir ressama verdiği bir özellik midir? Bunu cevaplandırmak kolay değildir, hele Picasso gibi her kalıba giren bir ressam kesin bir cevabın verilmesini büsbütün güçleştirir. Picasso ne pahasına olursa olsun, tek üsluptan kaçınır. Toulouse Lautrec kadar insani ve alaycı, Ingres kadar dikkatli, Michelangelo kadar heybetli ve Greuze kadar duygulu olabilir; aynı zamanda tamamıyla soyut olabilir ve biçim karşısında sırf gözle varılan değerlerde kalabilir. Ama yine de Picasso hiç değişmediğini ileri sürer; bütün resimlerinde aynı desen kurallarını, aynı değerleri ve aynı objektif bakışı aramamız gerektiğini söyler.

Picasso İspanya'da Malaga'da 1881'de doğdu. Böylece 1869'da doğan Matisse'den daha genç bir nesildendir. Matisse'in sözünü ediyorum, çünkü bazılarına göre Picasso daha önemli bir ressamdır, hakikaten de eserleri şüpheciliğe ve sıkıntılı kargaşalığa meydan vermez. Sanatının önemi tamamen anlaşılmış olmamasına rağmen Matisse'in şöhreti sarsılmaz. Bu önemde bir başarı duygusu gizlidir; sanatı bir geleneğe dayanır. Bu geleneğe daha kuvvetlenmiş bir Cezanne geleneği

diyebiliriz, ressamca görüş onda daha tam bir gerçekleşmeye varır. Picasso ise yeni bir geleneğin başıdır, çekiciliğinin yarısı bizim şaşkınlık duygumuzu uyandırmasındadır.

Paris Picasso'yu kendine çekmesine rağmen (1903'te oraya yerleşti) onu kendisine benzetememişti. Milli özelliğini korumuştu, bu durumu Mr. Uhde, kitabında ("Picasso et la Tradition Française") onu Fransız'dan çok Germen bulmakla açıklar. "Germen" sözünü kullanmak belki de biraz tuhaftır fakat Mr. Uhde Yunan, İspanyol ve Alman dehalarının gerisinde bir benzerlik buluyordu: Hepsinde ortak eğilim sonsuzu, doğaüstünü anlatmak isteğiydi. Herhalde dış görünüşü bakımından Picasso'nun üslubunda "karanlık renkler, üzücü ilham kaynakları, dikeye önem verme, romantik tonlar görülür. Bu sanat bütünlüğü ile Gotik veya Germen özünü içine alır." Picasso'nun kendisi böyle bir genelleştirmeyi pek beğenmeyecekti. Her modern sanatçı gibi o da ister istemez bireyseldi: "Gördüğümün resmini yaparım", sözlerinden biridir. Fakat belki de bu söze Mr. Uhde bireyselci diye bir şey olmadığını söyleyerek cevap verecektir; insan doğuşundan bir toplumun parçasıdır ve onun karışık düzenini anlatır.

Sanat üzerine Picasso'nun sayılan bazı düşünceler vardır. Bunlar esasında bir Rus dergisine verilmiş, daha sonra Fransızcaya çevrilip "Formes" isimli derginin ikinci sayısında yayınlanmıştı. Sözlerinden bazıları eleştirmenleri için yazılmıştı. Mesela "Sanatın ne geçmişi ne de geleceği vardır. Şimdi kendini kabul ettirmesini bilmeyen bir sanat hiçbir zaman kendine gelemeyecektir. Yunan ve Mısır sanatları geçmişe ait değillerdir. Onlar bugün geçmişte olduklarından daha canlıdırlar. Değişme gelişme demek değildir. Bir sanatçının ifade araçlarını tamamlaması fikir değiştirmesini göstermez." Yine, "Kübizm hiç bir şekilde diğer resim okullarından ayrılmaz. Hepsinde aynı elemanlar, aynı kurallar hâkimdir." Kübizme ait başka açıklamalarında şu özdeyişler görülür: "Tabiat ve sanat tamamen birbirinden farklı iki olaydır." "Kübizm hiç de yeni bir sanatın tohumu veya filizlenmesi değildir. Resmin kendine özgü biçimlerinin gelişmesinde bir basamaktır. Resmin gerçekleştirdiği bu biçimlerin başlı başına bir varlık olmaya hakları vardır." "Kimi ressamlar vardır, güneşi sarı bir leke haline getirirler, kimi ressamlar da vardır ki sanatları ve zekalarıyla sarı bir lekeyi güneş haline getirirler."

Picasso'nun dediği gibi belki de düşüncelerin sanatta bir değeri yoktur. Ressamın tek işi resim yapmaktır ve beklemediği bir anda sanat eseri doğar. "Je ne cherche pas, je trouve" [12] der. Fakat ressam

12 "Ben aramam, bulurum."

veya sanatçıyı değil de resmi beğenmesi beklenilen seyirciyi düşünecek olursak bu şartlar altında onun ressamın şahsiyetinden korunabilmesini istememiz gerekir. Picasso'nun " Mavi Dönemi"ne ait (1903-5) bazı resimlerindeki duygusallık bizi şaşırtır. Daha yeni olan diğer bazı resimlerinde ise insan hiç düzen bulamaz. Çok geometrik soyutlaştırmalarındaki akıl eğilimi belki de daha duygulu durumuna karşı bir tepkiden başka bir şey değildir. Fakat bu aşırılıkların dışında sonsuz bir çeşitlilik gösteren birçok eserleri vardır. Sadece eserlerinden taşan kuvvet bile dehasının bir belirtisidir, çünkü Blake'in dediği gibi ancak akıllı bir insan deliliğinde bu kadar ısrar edebilir.

Picasso'nun yanı sıra Marc Chagall'ı da örnek bir modern sanatçı 78
olarak göstermeliyiz, (Rs. 57). Rene Schwob'un yeni çıkan "Marc Chagall et l'Ame Juvie" ("Marc Chagall ve Yahudi Sevgilisi") adlı eserinde bu ressamı yaşayan ressamların en önemlisi kabul edecek kadar ileri gidilmiştir. Chagall, 1887'de Rusya'da Vitebsk'te Yahudi bir ailenin çocuğu olarak doğdu. St. Petersburg'daki Rus Balesi'nin tanınmış dekor ressamı Bakst'ın bir müddet öğrencisi oldu, fakat 1910'da Paris'e gitti ve kendinin de söylediği gibi sanatının ve hayatının gerçek okulu Paris oldu. 1914'te Rusya'ya döndü ve 1922'ye kadar savaş ve devrim sırasında orada bulundu. Bu devirde Vitebsk'te bir sanat akademisi kurdu, sonra da Paris'e döndü ve orada çalışmalarına devam etti.

Chagall'ın eserleri, yabancı olan her şeyde "yıkıcı bir eğilim" bulanları şaşırtıp incitmesine rağmen Matisse ve Picasso'nun eserlerinden kesin olarak ayırt edilmelidir. . Schwob'un eserindeki ana fikir de budur; Schwob kullanılması güç bir kelimeyi, "sevgi"yi serbestçe kullanmış ve bunu Chagall'ın ayırt edici özelliği olarak göstermekten çekinmemiştir. Ona göre Matisse ve Picasso sanatlarının tekniğine o kadar dalmışlardır ki bu bakımdan onlarda insani olmayan bir taraf bulabiliriz. Sanatları zihinseldir, fakat Chagall ırkına özgü bir samimilik ve akıcılıkla içinden geldiği gibi resim yapar. Aslında o lirizmini boyayla anlatır. Resimlerinin benzeri şiirde aranmalıdır. "Edebi" sayılmaktan korkmaz.

Önemli iki nokta üzerinde durmalıyız. İlki ırk meselesidir. Politika 79
bir yana, sanatta veya herhangi bir sahada ırksal sebep aramanın modası geçmiştir. Gerçekten sanat bütün dünyaya yayılmış olmasına rağmen ve sayısız ırklar ve çağlar boyunca devam ede gelmiş karışık bir ilişki ve etkiler tarihi olmasına rağmen yine de belli insanlara özgü belli sanat çeşitleri vardır. Ari ve Sami'ler gibi çok farklı iki ırkı ele alırsak

estetik ifade yollarının da çok farklı olduğunu görürüz. Samilerde plastik ifade yoktur, daha doğrusu plastiğe yepyeni ve "yaratıcı" bir görüş getirmemişlerdir. Bir bakıma Yahudi sanatı yoktur, denebilir. Aslında bir çöl ırkı olan Yahudiler göçebedir ve fizik yaşantılar hayatlarında önemli rol oynar. Fakat büyük sanatlar, yerleşmiş kavimlerin, şehirlere yerleşip temelli bir uygarlık, daha lüks bir hayat kuran insanların sanatıdır. Göçebe ırklar ancak kolay taşınabilen eşyalarda kendini gösteren bir halk sanatı yaratabilir. Bu tip halk sanatı ile Chagall'ın sanatı arasında bir yakınlık vardır. Fakat Chagall'ın kendisi böyle bir sanatla yetinemeyeceğini söyler, çünkü bu sanatın sınırları dardır, uygarlığın inceliklerini içine almaz.

Yahudi ırkının hala dağınık ve bir bakıma göçebe olmasına rağmen Avrupa kültüründe büyük bir payı vardır. Bugünkü Yahudi'de büyük babalarına özgü değişken tabiat ve huzursuzluk hala görülür, fakat baskı altındadır. Böylece geç bir devirde plastik sanata yönelir ve yarattığı sanatın bir kendine göreliği vardır. Yahudi sanatının biçim duygusu Ari sanatındaki gibi değildir, sınırlı ve durgun olandan sakınır. Esasında romantiktir ve romantizminden utanmaz. Resimle dış dünyayı anlatmak değil kendi içini dökmek ister. İşte bu yüzden bireysel sanatın esas tiplerini –lirizm ve sembolizmi– kullanır.

Sembolizm soyut fikirleri anlatacak bir takım benzerlikler aramaktır (barışı anlatmak için güvercin gibi) ve buna şiirde çok başvurulur. Bilhassa lirizm resim hakkında kullanılınca karışıklığa sebep olabilir. Aslında "lirizm" kelimesini kullanırken de bir benzetmeye başvuruyoruz. Şiirde lirizm bir heyecanı doğrudan doğruya ifade etmek yoludur: Yani ifadede mantık aramayız. Kelimelerin sadece bizi heyecanlandırmasına önem veririz; anlam bakımından saçma bile olabilir:

Koş ve düşen yıldızı yakala,
Bir adamotunu gebe bırak,
Söyle nerede eski günler,
Kim bastı şeytanın ayağına...

Eğer bu yolu resme sokmak istersek; Chagall'ın sanatına benzer bir şeyle karşılaşırız, bu sanatta ahenk renklerin pırıltısından doğar, renklerin duygularımıza yaptığı etki kelimelerin şiirdeki anlaşılmaz etkisi gibidir. Bu renkler tabiattan alınma değil, bilinçaltı bir hayal dünyasına aittirler. İçinde kemancılar, kuşlar, korkunç ihtiyarlar,

Eiffel Kulesi, büyüyen güneşler, sabırla çalışan hayvanlar [13] olan bir dünya, sanatçının hayal bolluğunu ve yaratıcı gücünü ifade edebilecek bir hayaller dünyası.

"İfade" modern sanatta önemli bir kelimedir. Chagall için kullandığım cümledeki anlamından daha çok bir şey anlatamaz: İçimizdeki duyguların dışa vurması. Fakat böyle bir dışarı vurma ya duygulara önem verip dış dünyayı hiçe saymaya götürür veya dış dünyaya (gelenek ve göreneklere) önem verip içimizdeki duyguları onlara uydurarak anlatmaya dayanır. Birinci yoldan "ekspresyonizm" adı verilen modern sanat okulu ortaya çıkmıştır. Bu kelime "idealizm" ve "realizm" gibi çok önemlidir, "empresyonizm" ve "süper realizm" gibi ikinci derecede değildir. Çevremizdeki dünyayı görüp gösteren başlıca yollardan biridir. Öyle sanıyorum ki belki sadece şu üç yol vardır: Realizm, idealizm ve ekspresyonizm. Realist yolu açıklamak gerekmez; bu plastik sanatlarda dış dünyayı harfi harfine, duyularımızla algıladığımız gibi, hiç bir şeyi eksik bırakmadan, hafifletmeden, herhangi bir suniliğe başvurmadan göstermektir. Böyle bir işin kolay olmadığını empresyonizm gibi bir akım gösterir. Bu akım normal veya alışılmış görüşün bilimsel temelini inceler ve doğayı noktası noktasına göstermeğe çalışır. Sanatlarda belki de en çok tutulan yol olan idealizm gerçekçi bir görüşten hareket eder, fakat çok bol olan olaylar içinden bir kısmını atar, seçme yapar. Reynolds'un klasik tanımına göre, "genel olarak tabiatın taklidi diye bilinen şeyin ötesinde resim sanatında birçok üstünlükler vardır... Bütün sanatlar mükemmeliyetlerini tabiattaki tek tek eşyaların güzelliğinin üstündeki bir ideal güzellikten alır." Aynı yazısında sanatçının gözünden söz açar ve şöyle der: "Eşyaların rastlantısal eksikliklerini, fazlalıklarını ve biçimsizliklerini ayırt etmeyi becerir ve eşyaların genel görünüşlerinden öyle bir biçim elde eder ki bu biçim tek tek biçimlerden daha mükemmeldir." 80 a

Görülüyor ki idealizmin düşünsel bir temeli vardır; Reynolds sanatçıyı sırf mekanik olmaktan, yalnız bu düşünce kıymetinin kurtardığını anlamıştı. Gerçekçiliğin duyulara dayandığını söyleyebiliriz; duyularla alınanı mümkün olduğu kadar doğru olarak kaydeder. Fakat insan ruhunun diğer bir bölümü daha vardır, biz buna duygular deriz. Diğer

13 Yazar burada "Alis Harikalar Diyarında"dan bir parça alır. Eserin kahramanı Dormouse'un ağzından çıkan m harfi ile başlayan kelimelerin sonsuzluğu Chagall'ın hayal gücünün zenginliğine benzetilir. Aynı eserde Hatter adlı diğer bir kahramanın cevabı modern sanat eleştirmecileri için faydalı olabilir. Dormouse, "Bolluğun resminin yapıldığını hiç gördün mü?" diye sorar. Alis şaşırarak cevap verir, "Böyle bir şey hiç aklıma gelmemişti!" Hatter, "O halde fikir yürütmelisin", der.

esaslı bir sanat çeşidi de işte bu duygulara dayananıdır. Ekspresyonizm, ifadecilik, doğadaki nesnel olayları, bu olaylardan çıkma soyut fikirleri değil sanatçının bizzat kendi duygularını anlatmaya çalışan bir sanattır. Bir ifade yolu olarak diğer ikisi kadar mantıkidir ve değişik zamanlarda, değişik ülkelerde en yaygın ve kullanışlı sanat çeşidi olmuştur.

İdealist sanatın en büyük örneklerini klasik Yunan geleneği verir: Praksiteles, Phidias, Donatello, Raffaello, Poussin, Reynolds, Cezanne. Fikirci insanlar için bu en tutulan sanat tipidir. Bu tip kimseler kübizm ve soyut sanat gibi bazı modern sanat çeşitlerinin, Reynolds'un dediği gibi, tek tek eşyalardan daha mükemmel soyut fikirler olduğunu ve bu yüzden bu sanatların da idealist sanat rütbesine yükselmeleri gerektiğini anlamaya hazır değillerdir.

Yunan sanatının da gerçekçi dönemi olmuştur, fakat bu tip daha çok Mısır ve Roma sanatında görülür; İtalyan Rönesans'ının da bir devresidir, fakat en tipik olarak Alman ve Flaman sanatında kendini gösterir. Bu akım İngiliz natüralist okulu (bilhassa Constable) ile daha kuvvetlendi ve Empresyonist akımın içinde daha iddialı ve hatta aşırı bir hal aldı.

Ekspresyonist sanat, tanımı bakımından bireyselliğe dayanır ve belirtileri çağlara ve memleketlere sıkı sıkıya bağlanamaz. Bir dereceye kadar Kuzey ırkının özelliğidir, çünkü Kuzey ırkları daha çok kendi içlerine dönüktürler. Fakat diğer yandan saf bir Akdenizli olan El Greco ifadeci bir sanatçıdır ve tropik Afrika'nın zencilerinin sanatından daha ifadeci bir sanat bulunamaz. İspanya'da da ifadeci sanat çoktur (mesela heykeltıraş Morales'in eserleri) İtalya'da da örnekler bulmak güç olmaz. Fakat en önemli tiplere Kuzeyde rastlanır, en önemli örnek Colmar'da Grünewald'ın İssenheim sunak resmidir. Brueghel gibi bir sanatçı ekspresyonizm ile realizm arasında gidip gelir, fakat Bosch ve onun izinden giden bazıları kesin olarak ifadecidir.

Modern sanatta ekspresyonizm, kübizm ve diğer " soyut" akımlardan tamamen ayrı başlı başına bir akımdır. Van Gogh da tek başına modern ekspresyonizmin kurucusu sayılabilir, fakat belki de verimli Alman okulunun doğmasına yol açan Edvard Munch bu bakımdan en etkili sanatçıdır. Şimdi çok gözden düşmüş bulunan bu okula Emil Nolde, Christian Rohlfs, Max Beckmann (Rs. 55) ve Karl Schmidt - Rottluff gibi kudretli sanatçılar katılmıştı. Fransa'da iki önemli temsilci Georges Rouault ve Marcel Gromaire'dir. Avusturya'da Oskar Kokoschka ve Rus olarak da Marc Chagall diğer örneklerdir. Belçika'da da değerince tanınmamış olan diğer bir kuvvetli ifadeci akım vardır (Constant Permeke, Gustave de Smet, Frits van den Berghe ve Floris Jespers).

Ekspresyonizm hareketi bu kelimenin anlamına uygundur; yani hiç olmazsa sanatçının duygularını ifade eder, doğal görünüşlerin tuhaflık derecesinde bozulması ve abartılması. Ekspresyonizmin bir kolu olan karikatür seyircilerin daha kolaylıkla anladıkları bir sanattır. Fakat karikatür resmin veya heykelin bünyesine girince seyirciyi yadırgatır. Bir Rouault sergisinde merdivende rastladığım Albay Blimp kızgınlıkla, "bence iğrenç şey bunlar", dedi. Fakat bu resimler sadece klasik ölçünün baskısı altında kalan insanlara iğrenç görünür. Buna karşılık duygularını arada bir açıklamanın iyi olacağına inananlar, bunu yapan sanatçıyı olumlu bir şekilde karşılarlar.

Bu sözlerden her ifadenin sanat olduğu sonucuna varılmamalıdır, fakat Croce sanatı bu şekilde tanımlar. Gerek Croce'de gerek bu paragrafta kullanılan anlamda ifade, duyguların kendiliğinden açığa vurulmasından çok, bu duyguları içine alan görünüş veya nesnelerin bulunmasıdır. Croce'nin estetiğinin esası olan bu ayrım belki şimdi bize de yardım edebilir. Bu teoriyi en açık anlatan bir sözün özetini veriyorum:

E. F. Carritt "Güzellik nedir?" adlı eserinde (Oxford University Press 1932) şöyle diyor: "Belki de bu 'ifade' kelimesini çok defa yanlış kullanıldığı diğer sahalardan ayırmakla işe başlamamız gerekir. Bir defa, ifade bir şeyin belirtisi değildir. Doktorların veya gözcülerin tanıyabildikleri birçok duygu belirtileri olabilir, bunlar ifade değildir. Çoğunlukla acının belirtisi olmasına rağmen bir bağırma veya haykırmanın kendi başına bir acının ifadesi olması gerekmez, acının dramatik ifadesinde yer alabilir. Terleme ve nabzın değişmesi de ifade değildir. İfade duyulmuş veya düşünülmüş bir nesnedir ve bu nesnede duygu gözle görülür (akıl ile değil) hale gelir. Hem sonra, ifade bir şeyi başkasına duyurma da değildir. İfade sadece kendimize ait de olabilir... Çığlık gibi bir belirti korkumuzu etrafımızdakilere anlatabilir, ya onlara da bu korkuyu aşılar veya bizim korkuyu geçirmiş olduğumuzu onlara bildirir; yine de ifadeli olması gerekmez. Son olarak ifade kelimenin tam anlamıyla bir sembol de değildir... Bir sembol... Yapmacık bir işarettir. Anlamı herkesçe kabul edilmiş bir işarettir; bu anlam herkesçe kabul edilmemiş olsaydı zaten biz de anlayamazdık."

Croce'nin anlamında sanat olan ifade yukarıda bahsedilenden çok daha geniş bir kavramdır. Ona göre sanatta ifade duygunun kendisini takip eden düşüncelerden çok duygunun uzaktan seyredilmesi (sükun içinde hatırlanması) anlamına gelir. Bu geniş anlamda ifade idealizm ve realizmin olduğu gibi ekspresyonizmin de ifadesidir. Fakat denilebilir ki bilhassa ekspresyonist olan sanat tipinde ifade yolu duyguların kaynağına en yakındır. Duygular sadece seyredilir, dünyanın ne olduğunu veya ne olması gerektiğini düşündüren felsefi bir yola götürmez.

81 İki modern sanatçı üzerinde daha durmak istiyorum, çünkü bunlar aklın ve duyarlığın belli özelliklerini gösterirler ve sanat görüşünde bazı yeni gelişmeleri belirtirler. İlki Paul Klee'dir. 1940'ta ölen Klee 1879'da İsviçre'de Bern yakınında bir köyde doğdu, babası bir müzik öğretmeniydi. Münih'te okudu, İtalya ve Tunus'a seyahat etti, 1914- 18 savaşından önce de daha çok Münih ve Paris'te yaşadı. 1921'de Bauhaus'da profesör oldu. Bu kurum deneyci sanat diyebileceğimiz bir hareketin resmi bir "laboratuar"ıydı, Weimar'da kurulup 1925'te Dessau'a taşınmıştı. Klee'nin bazı mimari desenleri en güç akademik sınavları geçecek kadar mükemmel ve güzeldir. Klee üstün bir desenciydi; belki de eserlerinin özelliğini incelemeden önce bunu belirtmek gerekir.

Klee bütün modern sanat hareketlerinden, bilhassa Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm gibi isimlerden uzak tutulmalıdır. Onu bazen bir Fransız grubu olan Sürrealistler kendilerine bağlarlar, fakat arada bir bağıntı kabul edeceksek o zaman Klee'nin Sürrealistlere değil fakat Sürrealistlerin Klee'ye borçlu olduğunu belirtmemiz gerekir. Modern sanatçıların en bireyci olanıdır. Chagall gibi kendine özgü bir dünya yaratmıştır, –acayip çiçek ve hayvanları, kendine özgü perspektif ve mantık kaideleri olan bir dünya– işte Klee'nin varlığı bu dünyada yaşar. Lilliput'lar, Harikalar Diyarı gibi ciddi saçmalardan hoşlanan İngilizlere Klee'nin bu dünyası bilhassa çekici gelebilir. Fakat Klee'nin sanatında bile bile hicivli veya acayip bir taraf yoktur; sanatı içten gelme, hayali ve ilkel derecede objektiftir. Bazen çocukça, bazen ilkel, bazen de çılgındır; fakat aslında bunlardan hiçbiri değildir, Klee'nin sanatını en iyi anlamının yolu onu bu alışılmış tiplerden ayırt etmek ile olur.

Klee'nin bazı resimleri çocuk resimleriyle kolayca karıştırılabilir. Sadeliği, ince duygulu çizgileri, anlamlı bir parçanın umulmadık bir dikkatle gösterilmesi, hoş hayalleri bakımından çocuk resimlerine benzerler (Rs. 59). Fakat arada çok önemli bir fark vardır: Klee'nin resimleri nüktelidir; zeki seyircilere hitap eder, onlara bir şeyler söylemek ister. Çocuk resim yaptığı zaman (daha doğrusu iyi resim yaptığı zaman) bunu sadece kendisi için yapar. Çocuk resmindeki güzellik ve görüş acayipliği bizi şaşırtabilir, fakat çocuğun kendi, resimlerinin normal ve tabii olduğundan şüphe etmez. Aynı ayrımı Klee'nin sanatı ile Buşman sanatı gibi ilkel insanın sanatı arasında da yapabiliriz. Buşman'ın sanatında kendi animist veya büyü kültürüne dayanan bir hareket noktası vardır, bir seyirci kitlesinin, kendi kabilesinin varlığını bilir. Bu bakımdan ilkel sanatçı çocuktan ayrılır; bilgiçlik taslamaması bakımından Klee'den ayrılır. Klee'nin seyircisi büyülü bir sanat, hatta dinsel bir sanat bile beklemez. Onun seyircisi, her ne kadar istemese de, çok akılcıdır. Klee bunun bile

etkisi altında kalmayabilirdi. Fakat Klee'nin kendi de akla önem verirdi ve bir insanın sanatı ister istemez düşüncesinin etkisi altındadır. Bu da bize Klee'nin sanatıyla deli sanatı arasındaki farkın özünü verir. Delinin kafası aklının yarattığı hayallerle dolu olabilir; deliliği çok ilgi çekici bir hayalle uygun düşebilir, fakat resminde bir gelişme görülmez. Delinin hayali değişmez veya sabit bir noktanın etrafında dönüp dolaşır, Klee'nin hayali ise sonsuz olarak değişen bir peri masalıdır.

Çok emin değilim fakat Klee'nin sürrealistler gibi modern psikoloji hakkında bir şeyler bildiğini tahmin ediyorum. Sanatı buna çok bağlı görünüyor. Freud gibi bir psikolog zihni üç bölüme ayırır; bilinç, bilinç öncesi ve bilinçaltı. Bilinç öncesi zihnin gizli kalmış fakat bilinç haline gelebilecek kısmıdır. Bilinçaltı zihnin kuvvetle baskı altına alınmış kısmıdır, ancak tedavi neticesi baskı yapan kuvvetlerin kaldırılmasıyla bilinç haline gelebilir. Bizi burada bilinç öncesi ilgilendirir, çünkü sözlerin uyandırdığı hayaller ve hatıra kalıntılarıyla dolu bir hazineden Klee gibi bir sanatçı hayallerinin ilhamını alır. Zihnin geçmişe ait sayısız algılarla dolu olduğunu hepimiz biliriz, bu algılar tesadüfen uygun bir bağıntı kurulunca tekrar ortaya çıkarlar, bazen de uzun müddet gizli kaldıkları için çok canlı renklerle gösterilirler. Bizim düşünürken rastlantıyla yaptığımızı sanatçı da resminde rastlantıyla yapabilir. Fakat Klee bu bilinç öncesi dünyasını bilinç haline getirmek istemez. Daha çok bilinçaltı dünyasının seçici özelliğini göstermek, orada yaşayıp bu dünyayı unutmak ister. Hatıra kalıntıları ve birbiriyle ilgisi olmayan hayallerle dolu olan dünyaya kaçmak ister, çünkü hayalin, peri masallarının ve efsanelerin dünyası odur. Klee'nin sanatı metafizik bir sanattır. Bir görünüş ve gerçek felsefesini gerektirir. Normal algılamanın gerçek ve yeterli olduğunu kabul etmez; gözün görme gücü sınırlı ve temelsizdir, dışa doğru çevriktir. İçte ise daha güzel başka bir dünya vardır. Bu dünyanın araştırılması gerekir. Sanatçının gözü kaleminin ucuna dikkatle bağlıdır; kalem oynar ve çizgi hayal kurar.

Sürrealizm veya süper realizm diğer bütün modern okullardan ayrı bir akımdır ve bütün sanat ifadesi geleneklerinden kesin bir şekilde ayrılır. Böylece ister istemez en şiddetli eleştiriyle karşılaşır. Sadece onu bir saçmalık gibi görüp bir yana bırakan akademik çevrelerin değil fakat normal olarak modern tanınan birçok ressam ve eleştirmenlerin hücumuyla karşılaşır. Fakat geçmişte körü körüne yapılan bu gibi itirazların yanlış olduğu o kadar çok görülmüştür ki biz hiç olmazsa bu sanatçıların ne yapmak istediklerini anlamaya çalışmalıyız; bunun için de Max Ernst ve Salvador Dali'yi örnek olarak alabiliriz.

81 a

Şimdi Birleşik Devletlerde yaşayıp eser veren Max Ernst (Rs. 11) 1891 'de Köln yakınında Bruhl'da doğdu. Başlangıçtan beri sanatı sembolizme ve aklın düşünceden ayrılmasına –ki bu da sembolizmin bir yönüdür– eğilimliydi. Şair, mistik veya ressam olarak sanatçı, açıkça anlaşılabilen ve açıklanabilen bir sembol aramaz; hayatın, bilhassa zihinsel hayatın iki yüzeye yayıldığını anlar, birinin sınırları ve parçaları görünür ve kesindir, diğeri –belki de hayatın daha büyük bir kısmı olanı– baskı altında, bulanık ve kararsızdır. İnsan zaman içinde bir buzdağı gibi ilerler, sadece bir kısmı bilincin üzerinde yüzer. Şair veya ressam olsun, sürrealistin amacı baskı altındaki varlığının ölçüsünü ve özelliklerini anlamaya çalışmaktır, bunu yapmak için de sembolizmin çeşitli yollarını kullanır.

Çünkü sembolizm sanıldığı kadar basit bir şey değildir. Matematikte şöyle deriz: X bilinmeyen sayı olsun, X bir sembol olur. Belki de sürrealizmin resmin X'i olduğunu söyleyebiliriz, bilinmeyen bir sayıyı gösterir. Fakat birçok kimse böyle bir açıklamayla yetinmez. Resimde X'in niçin bu kadar karışık bir sembol olduğunu öğrenmek isterler. Karışıktır çünkü sembolizm karışıktır. Sembolizm, soyut veya somut olur. Gelişi güzel biçimleri kullanırken soyuttur, bu biçimlerin yaşanan nesneler veya tabiat olaylarıyla bağıntısı yoktur, fakat bunlar X harfi gibi tamamen mutlak ve gelişi güzeldir. Basit bir örnek alalım: Çember mükemmelliğin, bütünlüğün hatta evrenin içindeki kuralın sembolü olabilir. Piramit değişmezliğin, dalgalı hat zarafetin sembolüdür vs. Kübist okulun soyut resimlerinden çoğu böyle bir sembolizme dayanır, Yunan sanatında ahengin, sayı kuralına dayandığı derecede, aynı çeşit bir sembolizm olduğu söylenebilir. Fakat alışılmış anlamıyla sembolizm somut hayaller kullanır, akla yakın yaşantıların dağınık elemanlarından akıl almayacak hayaller yaratır. Bu elemanların bir araya gelmesi bile bile de olabilir, bilmeyerek de. Bazı nesneler her ne kadar bilinçaltının sembolleri olarak doğmuşlarsa da neyin sembolü oldukları uzun zamandan beri bilinmektedir ve devirden devire kabul edilmiş birer işaret olarak geçerler. Yılan, keçi, ateş, şarap ve ekmek örnek olarak gösterilebilir. Modern psikoloji bu sembollerin çoğunun önemini belirtmiştir, bundan başka rüya ve aklımızdaki hayallerin sembolik anlamını da açıklamıştır. Sürrealizm modern psikolojinin bu kolundan oldukça faydalanır; hiç olmazsa durumunu onunla sağlama bağlar. Bile bile sağlam semboller yaratmaya çalışır, Max Ernst gibi bir sürrealist sanatında hem soyut hem somut semboller kullanacaktır.

Max Ernst'inki gibi resimlerin sembolik özü üzerinde lüzumundan fazla duran eleştirmenler bunların estetik değerini unutup onları psikoloji, edebiyat, kısacası resimden başka her şey olmakla suçlandırırlar. Böylece bu gibi eleştirmenlerin zayıf tarafı ortaya çıkar, çünkü bir

an için sembolizmi unutsalar, (peşin hükümlere dayanmayan bir duyarlılıkları varsa) resmin kendinde sonsuz bir renk ve biçim güzelliği bulacaklardır. Çünkü Max Ernst her şeyden önce dar anlamıyla bir sanatçıdır, zevk ve duyarlıkla resim yapan bir kimse. Bu meziyetleri görüşünü –sembolik görüşünü– belirtmede kullanır, tıpkı Blake'in sembolik görüşünü şiir duyarlığı ile açıklaması gibi. Ancak bir yüz yıl kadar sonra Blake'in dehasını kavrayabiliyoruz; bu duruma gelince de Max Ernst'in aynı derecede bir dahi olduğunu görebilmemiz gerekir.

Canlı bir doğaüstü dünya görüşü bütün Orta Çağ'a hâkimdir, fakat bu görüş, o çağda sadece acayip ve dehşet uyandırıcı sahnelerle belirtiliyordu. Bosch bunun daha ötesine, akıl dışına gitti. Bu tip resimlerinin çoğu o kadar incesi incesine işlenmiştir ki reprodüksiyonları iyi yapılmaz, fakat bazı olayların sadece isimlerini hatıra getirmek bile onun az rastlanan hayal zenginliğini belirtir. En iyi örnek Escorial'daki (bugün Prado Müzesi'ndedir) büyük sunak resmidir, bu triptiğin ortasında Dünyevi Zevkler Bahçesi, solunda Cennet ve sağında Cehennem vardır. Ortadaki resmin mesela bir kısmında bir nehir kenarı sahnesi görürüz; suyun altında içine yuvarlak bir pencere açılmış olan bir yumurta vardır; pencere cam bir tüp şeklinde dışarı uzanır ve bir adam buradan tüpe giren bir fareyi gözetler. Yumurtanın diğer ucundan çıkan acayip bir bitkinin çiçeği içi damarlı bir köpük halinde genişler, bunun içine bir çift çıplak aşık yerleşir. Çiçeğin yanında diğer bir figür kocaman bir baykuşu okşar, daha üstte ise kocaman ağaçkakanlar, şakrak kuşlar ve diğer kuşlar üzerinde ümitsizliklerini ifade eden diğer çıplak figürler yer alır. Cehennemde bir harp üzerine gerilmiş çıplak bir figür görürüz; harp bir çalgıdan çıkar, çalgının etrafına dolanan bir yılan çıplak bir adamı kıskıvrak bağlar. Bir kürsüde ayakları kavanozlar içinde ve üzerinde kargaların uçuştuğu çıplak bir cesedi yiyen kuş başlı bir canavar oturur; ceset ayaklarıyla barut kabına benzer bir şeyi tutar. Kürsünün altında bir köpük asılıdır, buradaki bir delikten bir figür yarı bele kadar sarkar. Bir domuzu okşayan adam, insan bacaklı ve ibiğinden yaralı bir ayak sarkan inanılmaz bir böcek tarafından dürtüklenir. Bu, buna benzer yüzlerce hayali parça arasından yapılmış sadece gelişigüzel bir seçmedir. Bosch'la karşılaştırılınca Salvador Dali'nin (Rs. 64) hayali zayıf, daha doğrusu çekingen kalır. 81 b

Dali'yi ciddiye almak istemeyenler belki de onunla Bosch'un ilhamları arasındaki ayrılığı belirteceklerdir. Fakat böyle bir ayrımın pek bir işe yarayacağı şüphelidir. Mesela Dali, içinde bir süt şişesi duran bir kadın ayakkabısının resmini çizer, kadın ayakkabısı motifini çok kullanır.

Psiko-analitik yazıları bilenler ayakkabının rüyada en sık görülen cinsel sembol olduğunu hatırlatırlar; Dali'nin motiflerinin çoğu da bu tip sembollerdir. Bu yüzden denebilir ki Bosch'un doğal ve öznel olarak yarattığı fanteziyi Dali bile bile ve objektif olarak kurar. Freud'un sembollerini ne dereceye kadar kullandığını sadece Dali'nin kendisi söyleyebilir; fakat Dali'nin bu tip sembolleri Bosch'tan çok daha isteyerek kullandığından şüphe ediyorum (çünkü Bosch'un sembolizminin cinsel olduğunu görmekten hiçbir psiko-analist kaçınamaz). En doğrusu şunu söyleyebiliriz: Bosch'un yaptığını anlatacak psikolojik bir sözlüğü yoktu, eğer düşüncelerimiz sözlüğümüze bağlı ise Bosch amacından habersizdi. Fakat şimdiki lisan kargaşalığında Bosch ve Dali her ikisi de hayalleri için bilinçaltına başvururlar; bunu nasıl yaptıkları o kadar önemli değildir.

İki sanatçı arasındaki benzerlik bundan çok daha da yakındır. Max Ernst'in dediği gibi süper-realistlerin amacı bilinçaltına varıp orada bulduklarını gerçekçi veya anlatıcı bir yolla göstermek değildir; bilinçaltından birkaç eleman almak, onlarla apayrı bir hayal dünyası kurmak da değildir; onların amacı daha çok bilinç ve bilinçaltı, iç ve dış dünya arasındaki fiziksel ve ruhsal engelleri kırmak; içinde gerçek ve gerçek olmayanın, düşünce ve hareketin karşılaştığı, karıştığı ve bütün hayata hâkim olan bir gerçeküstü yaratmaktır. Bosch'da Orta Çağ dini ve Hayat Ötesinin gerçekliği inancı buna benzer bir amaç doğurur. Onun kadar hayal gücü kuvvetli olan bir insan için şimdiki ve gelecekteki hayat, Cennet, Cehennem ve Dünya, bütün bunlar aynı derecede gerçek ve birbiri içine girmiştir; daha doğrusu bunlar birleşip bir gerçeküstü meydana getirirler, işte bu gerçeküstü sanatçının ilgilenebileceği tek gerçektir.

Dali'de Bosch'un teolojisinin yerini alan şeyin onun resmi için aynı derecede uygun bir belge olduğunu söylemek istemiyorum. Süper-realistler sanatçının kendine özgü bir dehası ve kabiliyeti olduğu efsanesini yıkmak istiyordu (çünkü bilinçaltına varabilen herhangi bir kimsenin süper-realist bir sanatçı olabileceği açıktır), bir de burjuva sanat anlayışını yıkmak; bu iki kaygıdan başka bir inanç veya teolojileri yoktur. Ben sadece şunu söylemek istiyorum ki Bosch'un bugüne kadar yaşayan sanatın göz önünde tutarak Dali ve sürrealistlerin sanatını düşünmeden bir kenara atmakta acele etmemeliyiz. "Edebi" değerler meselesini tamamen bir yana bırakıyorum, çünkü Bosch gibi sürrealistler de edebiyat yapmaktan çekinmezler ve modern sanatçıların çoğu sanatın esas değerleri sayılan biçime dayalı ve soyut değerlerden kolayca vazgeçebilirler.

81 c On altıncı yüzyılda sanatlardan, bilhassa resim ve heykel sanatından hangisinin daha üstün olduğu tartışılırdı. Çoğunlukla kabul edilen

fikir Benvenuto Cellini'nin düşündüğü gibidir, ona göre çizmeye dayanan sanatlar arasında heykel diğerlerinden sekiz kere daha büyüktür çünkü bir heykele hepsi de aynı derecede iyi olması gereken sekiz yönden bakılır. Ona göre resim; ağaç, insan veya başka bir nesnenin suda aksinden başka bir şey değildir, resim ile heykel arasındaki fark gölge ile gölgeyi yapan nesne arasındaki fark kadar büyüktür.

Diğer yandan Leonardo resmi daha zihinsel olduğu için heykelden üstün tutar. Şunu demek istiyordu: Resmin tekniği yaratabileceği etkiler bakımından çok daha incedir, buluş veya hayal gücüne çok daha fazla yol açar. Bu soruya Michelangelo kendine özgü akıllıca ve açık bir deyişle şöyle cevap vermiştir: "Aynı amaçla yapılan şeyler birbirinin aynıdır; böyle olunca resim ve heykel arasındaki fark ancak anlayış ve çalışma farklarına dayanır."

O günden bugüne hiç kimse Michelangelo'nun resim ve heykelin amaçlarının aynı olduğu fikrine karşı gelmemiştir. Fakat bugün çeşitli sanatların amaçları arasında açık bir ayrım yapmakla kalmıyoruz, heykeltraşlık gibi tek bir sanatta bile sanatçıların apayrı amaçları olabileceğine inanıyoruz. Modern çağın özelliklerinden biri de sanatın, bilim gibi, birbirinden çok farklı bölümlere ayrılmasıdır. Bütün sanatların erişmek istedikleri genel bir değer hala olabilir, fakat bu bile şüphelidir. On altıncı yüzyılda düşünürlerin gerçek kavramında birleştikleri gibi sanatçılar da güzellik kavramında birleşiyorlardı. Bugün ne sanatta ne de felsefede böyle temelli bir birlik yoktur.

Michelangelo iki tip heykel tanır, gerçek ve sahte. Yazılarından birinde şöyle der: "Heykel kütleden oyulup çıkartılarak yapılan şeydir; kurularak yapılan heykel resme benzer." Kurularak yapmaya modle (biçim verme) denir ve Michelangelo'nun büyüklük ve sadeliğine rağmen kendinden sonra heykel sanatı hızla geriledi, çünkü "oyup çıkartma" yerine "kurularak yapıldı." Tabii ki heykeller çamur halinde bırakılmadı, bunun çok çabuk bozulacağı kabul edilmişti. Heykelcinin maketi veya modeli çoğu zaman başka eller tarafından ya bronza dökülerek veya mekanik ölçülerle hesaplanarak mermerden yeniden meydana getiriliyordu. Heykelci eğer dürüstse bu ikinci yapı üzerinde bazı işlemeler yapardı, fakat çok defa olduğu gibi bırakılıyordu.

Rodin sanatın bu bozuk durumuna baş kaldıran ilk sanatçıydı. "Oyup çıkarandan" çok "biçim veren" bir usta olarak kalmasına rağmen biçim vermeyi kesin bir ifade aracı, kütle ve oranların, ahenk ve hareketin, ışık ve gölgenin bir bilimi haline getirdi. Fakat yine de amacının ressamınkiyle, –mesela çok beğendiği bir ressam olan Remb-

randt'ınkiyle– aynı olduğu söylenebilir. Biçim vermede Rodin ile başlayan Rönesans Bourdelle, Maillol, Epstein ve Ehrlich gibi diğer modern heykeltıraşlar tarafından devam ettirilmiştir. Heykel sanatının bu yönü üzerinde çok fazla durmayışım bu yönü beğenmediğimden değildir, bilakis, gerçek yaratma bakımından zamanımızın biçim vericileri oyup çıkarıcılarından yarattıkları şeyler bakımından daha ileridir. Fakat bunların çok daha uzun bir çalışma devresi vardır ve çok daha esaslı bir geleneğe dayanırlar. Doğrudan doğruya oyma sanatı çok daha çetin ve "karışık" bir sanattır, çünkü prensiplerini hem çok daha eski bir tarihten, hem de bu iki teknik arasındaki karışıklık devirleri arasından bulup çıkarmak gerekir. Bu diğer tip heykelcinin yeni bir gerçek görüntüsü yaratması gerektiğini söylemekle pek ileri gitmiş olmayız, bu belirsiz sözü ileride daha iyi anlayacağız.

Yeni ilham iki yönden gelecekti, eğer heykeltıraşlıkta en uygun tekniğin doğrudan doğruya yontmak olduğunda ısrar eden genel sanat görüşünü de hesaba katacak olursak bir üçüncü yön de çıkmış olur. Diğer iki yön birbirinden tamamen ayrılır; biri, değişik ilkel sanat tiplerinin bulunması ve değerlendirilmesi, –Zenci heykelciliği, prehistorik, Yunan ve Meksika heykelciliği, erken Hıristiyan veya Romanesk heykelcilik– diğeri makineleşmiş uygarlığımızın sanat üzerindeki etkisidir. Bu iki etki, kübik resmin ilk devrelerinde görüldüğü gibi, bazen şaşırtacak derecede birbiri içine girer. Brancusi, Archipenko ve Laurens gibi heykeltıraşların 1910-1920 arasındaki eserlerinde açıkça bir makine "tadı" vardır. Bu yersiz tat kelimesini kullanıyorum çünkü esasında bu sanatçıların eserleri insanidir, doğrudan doğruya insan biçimine bağlanmasa ve ondan ilhamını almasa bile yine de heykel sanatı bu türlü motiflerde duygu bağıntıları arar.

Konstrüktivizm diye tanınan heykel sanatı bundan tamamen ayrıdır. Rusya'da devrimden önceki dönemde başlamıştır, doğa olaylarıyla olan bütün bağıntıları reddetmek isteğinden, "yeni bir gerçek". "saf" ve "mutlak" biçimli bir sanat yaratmak kaygısından doğmuştur. Konstrüktivistlerin bazı erken eserleri yüzeysel olarak makinelere veya mekanik aletlere benzer. Maden, plastik, cam ve diğer endüstri maddelerinden "kurularak" ve geometrik biçimler kullanılarak tam bir gerginlik halinde bulunan dolgun kütleler, yüzeyler ve mekân arasında dinamik bir bağıntı kurmaya çalışırlar. Bu biçimlerin tam anlamıyla "güzel" olup olmadıkları tartışılabilir, fakat Rodin gibi insancı bir heykeltıraşın sanatı için söylediklerini okursak onun da tamamen aynı terimleri kullandığını görürüz, yüzeyler, hacimler, gerginlik, denge. Bir kere söylemiş olduğu gibi yüzey ve hacim gibi kübik sebepler bü-

tün hayat ve güzellik kurallarının temelidir. Rodin'in bir figüründen Gabo'nun bir eseri kadar farklı bir şey düşünülemez, yine de her ikisi için aynı lisan kullanılabilir.

Resim sahasında kübizmde olduğu gibi konstrüktivizm de dış mekanik görünüşünden sıyrılmıştır ve bugün saf biçimlerden hareket eden bir sanat olarak kabul edilmelidir. Böyle olması bakımından normal bir sanatsevere birçok güçlükler çıkartır, fakat bunun alışılmış bağıntılar ve peşin hükümlere dayanan halk zevkinin geçici bir dönemi olduğuna eminim. Aynı "tarafsız seyirci" mimariyi değerlendirirken hiç güçlük çekmeyecektir (veya çektiğini söylemeyecektir). Fakat konstrüktif sanatın değerlendirilmesinde de insanın aynı kabiliyetleri işe karışır. Malevich ve Tatlin'in bazı erken eserleri mimari taslaklardan farksız olup bazen de böyle adlandırılıyordu. Heykeltıraşın "yapısı" ile mimarın "yapısı" arasında hala yakın bir bağlılık vardır. Aradaki fark heykeltıraşın işe yarama problemini düşünmek zorunda olmaması ve bu yüzden estetik bakımdan "saf" olan biçimler yaratabilmesidir (Rs. 61).

Son olarak da modern heykeltıraşlıkta kesin bir rol oynayan diğer ilhamın gelişimini görelim: Bu, çeşitli ilkel sanat tiplerinin ele alınıp anlaşılmasına dayanır. Şimdi bilindiği gibi ilkel insan bizden çok daha az akıllı olabilir fakat sanat gücü bakımından bizden aşağı değildir. Eski Taş Devri'nin mağara resimleri ondan sonraki çağlarda yapılmış herhangi bir eser kadar duygulu ve çekicidirler. Bazı zenci heykelleri bambaşka bir şekilde çekici ve kuvvetlidirler. İnsan elinden çıkma bazı eşyanın (şu anda bunun sanat eseri olduğunu söylemekten çekiniyorum) toplumun bazı duygu güçlerini kendinde toplamayı başardığı şüphesizdir. Yani bir idol veya totem, acıma veya korku, dindarlık ve esrar duygularını belirtecek şekilde yontulabilir. Bunun nasıl başarıldığını bilmiyoruz, ilkel sanatçı böyle özellikleri bile bile belirtmeye çalışmıyordu: Bilinçaltı amaçlar ve sezgi gücü onu harekete geçiriyordu. Fakat yarattığı nesnede akıl-üstü veya belki de akıl-altı bir kabiliyet görüyoruz: İnsan anlayışının ötesindeki kuvvet ve ölçülerin bir sembolü.

Her zaman –hiç olmazsa romantik eleştirmenler– sanatın çekiciliğinin kaynağını bu bilinçaltı bölgesinde bulurlar. Bir sanat eseri akıl yoluyla kurulamaz, konstrüktivistler bile bu gerçeği kabul ederler. Fakat modern dünyanın uygar insanı için yapılmış sanat eserinde acaba ilkel sanat eserine (sadece ilkel insan için değil uygar bilinen kimseler için de yapılan esere) ruh veren kuvvet bulunabilir mi? Bugün birçok sanatçılar bunun olabileceğini düşünüyorlar, resimde Picasso, heykelde Henry Moore sanatlarını inanca göre geliştirdiler. Bu çeşit sanat eserlerini anlayabilmemiz için bazı uygar dünyanın yasakları bir yana

bırakmalıyız: Kullandıkları dil ne aklın ne de insan geleneğinin bir sonucu olan ince bir duyarlığın dilidir. Bu çeşit sanat eserleri doğrudan doğruya zihinsel hayatımızın bilinçaltı sahasını uyartırlar. Bu yüzden sanat değerlerinin daha az olması gerekmez çünkü bu bilinçaltı sahaya erişebilmek için sanatçının herhangi bir sanatçı gibi aynı yapı kurallarına başvurması gerekir. Sanatın temel kuralları, her sanat çeşidi için her çağda aynıdır, fakat amaç ayrıdır. İşte bu noktada Michelangelo'da ifadesini bulan Rönesans kavramından ayrılıyoruz. Sanat kurallarını ve tekniklerini değişik kaygılarla kullanıyoruz... Bazen nesnelerin görünüşlerini, bazen nesnelerin gerçekliğini ifade etmek, bazen idealleri belirtmek, bazen bilinmeyeni araştırmak ve hatta bazen yeni bir gerçek düzeni yaratmak gayreti. Sanatta bütün bu yollar kullanılabilir ve modern heykelin gelişmesinde bütün bunları görebiliriz.

82 On beşinci yüzyıldan bu yana İngiltere'de heykel kaybolmuş bir sanattır. Belki de Avrupa'da bile bu kaybolmuş bir sanattır, çünkü bütün Rönesans heykelciliği kavramının yanlış olduğu tartışılabilir. Her sanat kolunun, işlenen maddenin karakterine ve tamamlanmış eserin oynayacağı role bağlı, kendine özgü ilkeleri olmalıdır. Fakat on altıncı yüzyılda Orta Çağ heykeline ruh veren böyle ilkeler unutulmuştur. Bunların niçin unutuldukları şimdi kolayca anlaşılabilir. Yunan ve Roma klasik sanatı yeniden keşfedildi ve devrin yeni hümanizmi bunu çok benimsedi. Klasik sanatın yaratıcılarının öz yaşantılarını tekrar gösterecekleri yerde, Rönesans heykelcileri bu eserlerin dış görünüşlerini ustaca kopya ettiler, fakat bunu yaparken biraz da tabii kendi çağlarının duygularına yer verdiler. Bu konunun daha derin bir tartışması yapıldığında bu genel fikre birçok özelliklerin eklenmesi gerekir. Mesela, şu nokta açıkça belirtilmelidir: Donatello, Desiderio da Settignano, Agostino di Duccio ve hatta Leonardo da Vinci gibi heykeltıraşlar, modern bir görüş noktasından geriye bakıldığında Rönesans'ın başlangıcında bulunurlar. Fakat gerçek bir tarihi açıdan bakıldığında bunlar daha çok Orta Çağ'ın bir gelişimidirler; bunlar yeni bir çağın ilkel tiplerinden çok Gotik sanatın incelmesidir. Yine, Barok ve Rokoko devirlerinde heykel ilkelerine çok aykırı olmakla beraber gösterişli manyerizmleri ile kendilerini kabul ettiren elemanlar vardır. Fakat Avrupa'nın Rönesans, Barok ve Rokoko heykelciliğinin başarıları benim şimdiki tartışma konuma girmez, çünkü İngiltere bu okullara önemli bir şey katmamıştır. Heykel sanatının dört yüz yıldan beri ölmüş olduğunu söylersek aşırı gitmiş olmayız. Bu sanatın İngiltere'de Henry Moore ile yeniden doğduğunu söylemekle de aşırılık etmiş olmayız.

Sanatın yepyeni bir şey olduğunu iddia edecek son kimse . Moore'dur. 1898'de Yorkshire'da Castleford'da doğdu, eserlerinde kendinden büyük kimselerin yaşantılarından, bilhassa Jacob Epstein, Eric Gill ve Brancusi, Zadkine gibi bazı yabancılardan faydalandığı görülür. Fakat eserlerinde görülen üslup birliği ve emniyet bakımından Henry Moore İngiltere'deki modern sanat akımının başında gelir. Bu sanat eserlerindeki yeniliğe karşı normal bir insanın gösterdiği tepki ne olursa olsun, bu eserlerde aynı kuvvetli kaygının devamlılığını, madde ve biçime hâkim geleneğin dizginleyemediği kişisel bir kuvveti buluruz. Fakat böyle bir kişiliğin acayip özelliklerini kabul etmek pek kolay değildir, hatta "modern görüşlü" (bu kelimeyi kibir ve üstünlük kaygısıyla kullanmıyoruz) bir kimsenin bile bu acayip biçimler dünyasına girebilmek için gayret etmesi gerekir; bu biçimler apaçık görünmezler, niçin görünsünler? Hiç, büyük bir sanat eseri ortaya çıktığı anda yoldan geçenin dikkatini hemen çeker mi?

Henry Moore'un eserlerini anlamak –veya anlamaya başlamak– için (Rs. 63) bir evvelki bölümde tartıştığımız heykel kurallarına dönmemiz gerekir. Bir sanat olarak heykeli ayırt eden nedir? Açıkça, maddesi ve tekniği: Heykel oldukça sert bir maddeyi oymak veya yontmak sanatıdır. Kelimenin kendisinden de bu anlam çıkar, bu tanımı daha fazla açıklamak gerekmez.[14] Bu olayın doğrudan doğruya uygulanmasına gelindiğinde, şu temel soruyla karşılaşılır: Neyin heykeli yapılacaktır? Son dört yüz yıl içinde sanatçılar şöyle demişlerdir: Alderman Jones'un, Venüs pozunda Miss Simpkins'in, ölen bir aslan veya uçan bir ördeğin benzerini taşa veya mermere oyacağız. İnsan sanatçının bu güç işi nasıl maharetle başardığına şaşar. Henry Moore gibi bir sanatçının bütün bunlarla hiçbir ilişkisi yoktur. Sanatına ilham veren nesnenin dış görünüşüne (eğer böyle bir şey varsa) aldırış etmez. Her şeyden önce işlediği maddeyle ilgilenir. Eğer madde taşsa bunun yapısını, sertlik derecesini, keskiyle nasıl işlenebileceğini araştırır. Rüzgâr ve su gibi tabiat kuvvetlerine bu taşın nasıl karşı koyduğunu inceler, çünkü taşın içindeki gizli özellikleri bu kuvvetler zamanla ortaya çıkarır. Son olarak önündeki bu taş kütlenin en iyi hangi biçimi verebileceğini düşünür. Bu biçim mesela yatan bir kadınınki ise, et ve kan önündeki taşa –kendine özgü biçim ve yapı kuralları olan taşa– çevrilince yatan bir kadının ne biçim bir şey olacağını tasarlar ki bu tasarlama kendine özgü duyarlık ve görüşü gerektirir. Moore'un birçok figürlerinde olduğu gibi böylece kadının vücudu bir sıradağın görünüşünü alacaktır. Bu

14 İngilizce'de heykel = Sculpture kelimesi oymak demek olan "to sculpture" fiilinden gelir.

yüzden heykel, şekil ve özelliklerin aynen tekrarı değildir, daha çok anlamın bir maddeden diğer maddeye çevrilmesidir. Bence bu söz çok açıktır, kabul edilmesi güç değildir. Yine de Henry Moore'unki gibi heykellerin anlaşılması için gereken tek anahtar budur ve bu yüzden herhangi bir insanın böyle bir eser karşısında bu kadar güçlük çekmesini akıl almaz.

Bu esaslı ilkenin gerisinde diğer bir ilke daha gizlidir, çok daha ince fakat bir heykel için gerekli bir ilke ve Moore'un onu bütün çağdaşlarından ayıran büyük başarısı işte bu ilkeyi kendine mal etmesidir. Bir maddenin biçimini diğer bir maddeye çevirirken bu biçimi içten dışa doğru işlemek gerekir. Çoğu heykellerde hatta mesela eski Mısır heykellerinde bile kütle iki boyutlu görünüşlerin birleştirilmesiyle elde edilir. Kübik bir kütleyi çepeçevre göremeyiz, bu yüzden heykeltıraş taş kütlesinin etrafında dolaşarak hemen her yönden iyice görünebilmesini sağlar. Böylece başarı yolunda epey ilerler, fakat kütlenin içindeki bir kavramdan hareket eden dört boyutlu diyebileceğimiz bir yaratma olayını kullanan sanatçı kadar başarı kazanamaz. Biçim böylece kendini hayalin önündeki kütlenin ağırlık merkezine koyan heykeltıraşın sezdiği bir yüzey oluyor. Bu sezginin idaresi altında taş geçici bir durumdan ideal bir duruma sokulur. İşte bu da her sanat hareketinin başlıca amacı olmalıdır.[15]

82 a Barbara Hepworth'ün son on beş yıl içindeki eserleri saf bir "soyutlaşma"ya varmıştır. Bu soyutlaşma herhangi bir seyirciye onun sanatının katı geometrik figürlerle bir bağıntısı olduğu fikrini verebilir. Sanattaki biçim elemanlarının belli sayı ve ölçü kanunları ile açıklanabileceğini Yunanlılar hatta belki onlardan önce Mısırlılar bile biliyordu ve Eflatun doğanın doğrudan doğruya taklidinden çok, bu gibi kurallara dayanan bir sanatı daha uygun buluyordu. Sanat tarihinin birçok döneminde sanatçılar aynen gösterme gerçekçiliğini bir yana bırakmışlardır, bunu belki dünya ile çok fazla iç içe olduklarını sandıkları için (Yeni Taş devri veya Viking devrinde olabileceği gibi) veya belki de Tanrı'nın yarattıklarını taklit etmekle ona karşı saygısızlık yapacaklarını sandıklarından (İslam veya Arap uygarlıklarında olduğu gibi) istememişlerdir. Ancak modern devirde apayrı ve başlı başına bir üslup olarak benzetmeye dayanmayan sanat tipi ortaya çıktı ve diğer çağdaş üsluplarla mücadele edebildi (realizm, empresyonizm, ekspresyonizm,

15 "Henry Moore: Sculpture and Drawings" (Lund Humphries, 1949) adlı eserin girişinde bu heykeltıraşın çalışması üzerinde daha fazla durdum. Paragraf 77-82a'ya kadar olan kısımda bahsedilen sanatçıların eserlerinin resmi "ArtNow" (Faber, 1948)da bulunur.

sürrealizm...) Bu yeni akım genel olarak "soyut" sanat diye tanınır, bununla tabiattan çıkmış veya ondan ayrılmış bir sanat, somut parçalardan saf ve gerekli biçimlerin soyutlaştırıldığı bir sanat anlaşılır. Bu terim pek uygun değildir ve bu akım içindeki bazı okullar diğer bazı isimler ileri sürmüş hatta kabullenmişlerdir (sentetik kübizm, neoplastisizm, konstrüktivizm, süpermatizm, vs.). Fakat bu terimler çoğu zaman belli bir amacı belirtirler (mesela konstrüktivizm tabiatla hatta maddenin biçim yapısıyla veya canlı yaratıkların biçimleriyle herhangi bir bağıntıyı inkâr eder) ve genel terimler olan gerçekçilik ve soyutlaştırma sanattaki ifadenin iki kutbunu en iyi belirtirler.

Dogmatik sadeliği kullanan bazı soyut sanatçılar saf sanat biçimlerini göstermekten asla ayrılmazlar. Hollandalı Piet Mondrian buna bir örnektir. Tabii soyut kompozisyon yapmayı aklına getirmeyen birçok da gerçekçi sanatçı vardır. Bazı soyut sanatçılar bu soyut amaçlarından vazgeçip gerçekçi sanata dönmüşlerdir ve bazı çok kabiliyetli gerçekçi sanatçılar ise birdenbire bu gerçekçilikten vazgeçip soyutlaşmaya yönelmişlerdir. Diğer bir grup ise bu iki üslup arasında gidip gelmekte hiçbir mahzur görmemiştir, Barbara Hepworth de bu gruptandır.

En erken eserleri (1923 -32) tabiatçıdır, en çok insan vücudunun yakından incelenmesine dayanır. Erken heykellerinden bazıları çok güzeldir, fakat zamanla saf biçim elemanlarına daha çok değer verilmeye başlanır. En sonunda modele bağlılıktan tamamen kurtulunur ve tabiat nesnelerine hiç başvurulmaz (Mesela eserlerin ismi " Anne ve Çocuk" yerine "Biçimler" " Diskler" " Küreler" " Koniler" vs. olur). Birkaç senelik bir ara dönemden sonra Barbara Hepworth yeniden gerçekçi eserler vermeye başladı. Bu son eserlerinde bizi şaşırtan taraf gerçekçi oluşları değil çok derin duyarlıklarıdır. Barbara Hepworth tabiat biçimlerine gittikçe çoğalan bir sevgi ile soyut döneminden ayrılmış tekniği kuvvetlenip incelmiş ve üstelik çok şiddetli ve dramatik bir gerçekçilik kazanmıştır.

Yeni resimleri ve desenleri (çoğunda hem yağlıboya hem karakalem birlikte kullanılmıştır) iki gruba ayrılır, çıplak kadın vücudu çalışmaları ve hastane sahneleri. Bu sonuncular dizginleme ve gerginlikleri bakımından çok kuvvetli ve etkilidirler. Hastane tabii dramatik bir sahnedir, nitekim ameliyat sahnesi deriz ve Barbara Hepworth de çoğu zaman konusunu bu sahneden almıştır. Acı ve korku yücelir, operatörün yaşatıcı amacında görülen bu yüceltme onun ellerinde ve yanlarda Yunan korolarını hatırlatan şekilde yer alan hastabakıcıların sabırlı yüzlerinde toplanmıştır. Rembrandt ve diğer Hollandalı ressamlar böyle konuları severlerdi, fakat burada biz onların gerçekçiliğini ha-

tırlamıyoruz, daha çok İtalyan Quattrocentosunun sade hümanizmini hatırlarız. Ancak soyut biçimi bilen sanatçıların gösterebileceği anıtsal biçim duygusu görülür. İtalyan sanatçıların mimarideki soyut sanattan haberleri vardı. Barbara Hepworth'ün (onun paraleli olan Henry Moore'da olduğu gibi) gerçekçi figürlerindeki anıta benzerlik saf biçimlerle dolu bir sanatın uygulanmasından ileri gelir.

Soyut Sanat (paragraf 81 c de bahsettiğim konstrüktivizmi bunun dışında bırakıyorum) gerçekçi sanat gibi her zaman akademizme düşmek tehlikesindedir. Biçimlerin kaynağına inen kuvvetleri yenileyemez; bu kuvvetler tabiattan çok hayatın gelişimini sağlayan önemli etkilerdir. Sadece bu yüzden denebilir ki soyutlaşma ve gerçekçilik arasında gidip gelme her sanatçıdan beklenen bir şeydir. Bu, soyut sanatın gerçekçi sanat için sadece hazırlık devresi olduğu demek değildir. Soyut sanatın kendi başına bir hayatı vardır. Fakat bir üsluptan diğerine, gerçekçilikten soyutlaşmaya ve soyutlaşmadan gerçekçiliğe geçişin derin bir psikolojik olayın sonucu olması gerekmez. Bu sadece yönün, hedefin değişmesidir. Değişmeyen şey bir gerçek, canlı hayallerden ahenkli bir dünya yaratmak isteğidir. Bir yanda bu "biçim verme isteği" serbest diyebileceğimiz hayallerin yaratılmasında görülür. Bunu ancak serbestliği estetik bir kural yokluğu olarak anlamazsak kabul edebiliriz; diğer yanda biçim verme isteği organik dünyanın herhangi bir yönünün seçilip belirtilmesinde görülür, bilhassa insan vücudunun çok göze çarpan canlılık veya zarafetini belirtmekte. Barbara Hepworth'ün şu sözleri bu karşıt fikirleri iyi açıklar: "Gerçekçi çalışma insanın hayata, insanlığa ve dünyaya sevgisini tazeler. Soyut çalışma kişiliği ortaya çıkartır ve algıları keskinleştirir, böylece seyirciye etki yapan şey hayatın incelenmesindeki bütünlük ve içten gelen istek olur: Parçalar yerlerini bulur ve bütün içinde değer kazanırlar."

İşte bu iki karşıtta bütün sanat dünyası açıklanabilir ve bunların bugün bir tek kafadan da çıkabileceği anlaşılmıştır.

BÖLÜM III

— § —

GENEL olarak şimdiye kadar seyircinin görüşünden hareket ettim. 83
Şimdi ise kısaca sanat olayını, bizzat eseri yapanın görüşünden hareket ederek incelemek istiyorum. Sanatçı ne yapmaktadır? Niçin yapar? Kimin için yapar? Belki ancak bu sorulara cevap verdikten sonra sanatçının toplum içindeki rolünü, –sanatın her birimize ne ifade ettiğini ve toplum hayatımızda ona ne gibi bir yer vermemiz gerektiğini– belirtebiliriz.

Tolstoy sanat olayını şu tanınmış sözleriyle açıklar: 84

> *"Bir yaşantının hatırlanması ve bundan sonra hareket, çizgi, renk, ses veya kelimelerle ifade edilen biçim yoluyla bu yaşantıyı diğerlerine aynen ulaştırma, işte sanat olayı budur.*
> *İnsani bir olay olan sanat şunları içine alır: Bir insan kendi yaşantılarını belli işaretlerle bile bile diğerlerine geçirir, diğerleri de bu duyguları alır ve aynı olayı yaşarlar."*

Bu teorinin açıklanış yolu bile Wordsworth'un şiir teorisine çok ben- 85
zer. Bu teori şöyledir: "Şiir kaynağını sükun içinde hatırlanan duygulardan alır... Sükûnet bir tepki ile yavaş yavaş kaybolmaya başlayıncaya kadar zihin bu duygularla uğraşır ve daha önce düşüncenin konusu olan duygu yavaş yavaş ortaya çıkar ve artık gerçekten akılda yaşamaya başlar." Diğer yönlerden de Tolstoy'un sanat teorisi Wordsworth'un şiir teorisine şaşılacak derecede benzer. Mesela her ikisi de ifade edilenin tamamen anlaşılabilir ve açık olması üzerinde durur. Wordsworth'un "insanlarla konuşan insan" sözü Tolstoy'un ideal sanatçı tanımına çok

iyi uyar, Wordsworth'un "insanın günlük lisanına" dayanan bir şiir lisanı istemesine Tolstoy'un yazılarında da sık sık rastlanır.

Bu yaratma olayının teorik tanımını bunu doğrudan doğruya kullanan bir sanatçınınkiyle karşılaştırabiliriz. Fakat bu sözlere çok önemli bir yer vermek istemem, çünkü bir sanatçı çok defa olduğu gibi bir eleştirmenden daha fazla saçmalayabilir. Çoğu zaman kendi psikolojik durumunu anlatabilecek kadar bağımsız değildir. Fakat modern sanatçı kendini inceleme gücünü geliştirmiştir; bunu, kendisini savunmak zorunda olduğu için yapmıştır.

Cezanne'ın bazı fikirlerinden daha önce bahsetmiştik. Henri Matisse'in yayınlanmış birçok sözleri de bundan aşağı kalmaz. 1908'e kadar bir Fransız dergisine "Notes d'un Peintre" adı altında bazı yazılar vermiştir, bunlardan iki üç parçayı seçiyorum:

> *"Bence ifade, bir yüzde bulduğumuz veya şiddetli bir hareketle belirtilmiş kuvvetli bir duygu değildir. İfade resmimin bütün düzeni içinde, figürlerin kapladıkları yerde, bunların etrafındaki boş sahada, oranlarda bulunur; her parçanın belli bir rolü vardır. Kompozisyon ressamın duygularını anlatmak için kullandığı çeşitli elemanları süsleyici bir şekilde yerleştirme sanatıdır. Bir resimde her bir parça birinci veya ikinci derecede, kendine en uygun yeri alıp orada görülecektir. Böylece resme faydası dokunmayan her şey zararlıdır. Bir sanat eseri her şeyin birbiriyle ahenkli olması (une harmonie d'ensemble) demektir: Her lüzumsuz parça seyircinin zihninde lüzumlu bir parçanın yerini alacaktır."*

Bundan sonra Matisse nasıl resim yaptığına geçer:

> *"Temiz bir tuval üzerine aralıklarla mavi, yeşil ve kırmızı renk lekelerini koyduğum zaman, her yeni rengin konulmasıyla bir öncekiler öneminden kaybederler. Mesela bir oda içini göstermek istiyorum: Önümde büyük bir dolap görüyorum; bana çok kuvvetli bir kırmızılık duygusu veriyor, böylece hoşuma giden bir kırmızı renk koyuyorum. Bu kırmızıyla tuvalin beyazı arasında bir bağıntı kurulmuş oluyor. Bundan başka bir de yeşil kullanırsam, zeminin rengini sarıyla gösterirsem, bu yeşil, sarı ve tuval rengi arasında daha başka bağıntılar kurulmuş olur. Fakat bu çeşitli tonlar hep birlikte birbirlerinin şiddetini azaltırlar. Çeşitli tonları birbirlerine zarar vermeyecek bir düzen içine sokmam gerekir.*

Bunu yapabilmek için de fikirlerimi düzene sokmalıyım: Tonlar arasındaki bağıntı onları bozacağına ortaya çıkartmalıdır. Birinci renk düzeninin yerini bir diğeri alacak ve fikrimin bütünlüğünü sağlayacaktır. Bazı değişmeler yapmak zorundayım, bir sıra yenilemelerden sonra esas ton kırmızı yerine yeşil olunca resmim tamamen değişmiş gibi görünecektir."

Bu sözler belli bir renk ahenginin tuval üzerinde nasıl meydana getirildiğini açıkça gösterir. Fakat bu bizi Japon estamplarının iki boyutlu renk şemasının ötesine götüremez. Matisse'in aynı makaledeki diğer bir açıklaması bize çok yardım eder:

"Seyircinin dikkati öyle bir şekilde çekilmelidir ki sadece resim üzerinde dursun ve resmi yapılan nesneyi düşünmesin. Ressam seyirciyi sıkmadan onu istediği yola sokabilmeli ve ifade ettiği duyguyu onda yaşatabilmelidir. Seyirciyi şaşırtmak tehlikesi vardır. Seyircinin çözümleme yapması gerekmez –bu, seyircinin dikkatini yakalayıp koy vermemek demektir– çok ileri gitmiş bir değiş tokuşa dayanan bir çözümleme yapmak tehlikesi de vardır. Problemimiz benzetmeye dayanan bir çalışma yaparken tuvalin canlılığını koruyabilmektir. En uygunu seyircinin farkına varmadan kendini resmin yapısına kaptırmasıdır. Seyircide hayret uyandırabilecek, hatta seyircinin gözünden kaçacak şeylere karşı ressam tedbir almalıdır: Sanat oyunları mümkün olduğu kadar gizlenmelidir."

Tolstoy ve Matisse'in çok anlaştıkları görülüyor. Aralarındaki fark bir çift kelimeyle ifade edilebilir karşılıklı anlaşma. Tolstoy'a göre sanatçı duygularını sadece ifade etmekle kalmayıp onları karşısındakine de geçirmek zorundadır. Bence ona birçok zorluklar çıkartan yanlış işte budur. Çünkü sanatçı ve duygularını bir yana koyarsanız karşısında kime duygularını anlatacaktır? Tabii Tolstoy'a göre herkese anlatacaktır. Herkese anlatacaksa, sanatı o kadar açık olmalıdır ki onu en basit köylü bile anlayabilsin. Böyle olunca da Euripides, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Bach, Beethoven, Goethe, İbsen; sözün kısası, İncil hikâyeleri, halk şarkıları ve efsaneler, "Tom Amca'nın Kulübesi" ve Bir Nobel Şarkısı'ndan başka hemen her şeyi bir yana bırakmamız gerekir. Bir teori karışık bir makineye benzer; bir parça veya bir bölümünün yer değiştirmesiyle her şey bozulur, dağılır. Tolstoy'un tanımını Matisse'inkine benzetebilmek, daha doğrusu gerçeklere uydurabilmek

87

için yapacağım düzeltme basittir. Diyebilirim ki sanatın ödevi bir duyguyu başkalarına da onu aynen yaşayabilmeleri için geçirmek değildir. Bu sadece en basit sanat şekillerinde –"program müziği", melodram, duygulu roman, vs. de– görülür. Sanatın esas ödevi duyguyu ifade edip anlayışı geçirmektir. Bunu Yunanlılar çok iyi anlamışlardı ve öyle sanıyorum ki Aristo, dramın amacı duygularımızı saf bir hale getirmektir, derken bunu kastediyordu. Daha sanat eserine bakmadan zaten içimiz karışık duygularla doludur, gerçek bir sanat eseri bu duygularımızı kamçılamaz, bize barış, rahatlık ve sükûn verir. Sanatçının duygularını tamamen bir fikir serbestliği içinde ifade eden bir sanat eseri karşısında, genç ve ateşli bir snobun takındığı heyecanlı davranıştan daha saçma bir şey yoktur. Sanat eserinin bizde belli fiziki tepkiler yarattığı doğrudur: Ritim, ahenk ve birliğin farkındayız, bu fizik özellikleri sinirlerimiz üzerine etki yapar. Fakat sinirlerimizi bozmaktan çok onları yatıştırır ve psikolojik bakımdan bunun sonucunda çıkan duruma duygu dememiz gerekirse de, bu duygu sanatçının eserini yaratırken yaşayıp ifade ettiği duygudan tamamen başkadır. Bu duyguyu hayret veya hayranlık veya daha soğuk fakat daha doğru olarak tanıma olayı diye göstermek daha doğru olur. Sanatçıya duyduğumuz saygı kendi meziyetlerini duygu problemlerimizi halletmek için kullanan bir kimseye duyduğumuz saygıdır.

88 Bu iyice anlaşılırsa sanatın toplum içindeki yeri açıkça belirmiş olur. Bu yönden de Yunanlılar bizden daha akıllıydı, güzellik ahlak iyiliğidir şeklindeki bize karşıt görünen inançları da aslında basit bir gerçektir. Tek günah çirkinliktir, eğer bütün varlığımızla buna inansaydık insan ruhunun diğer bütün işlemleri kendiliğinden yoluna girerdi. İşte bu yüzden sanatın ekonomi veya felsefeden daha önemli olduğuna inanıyorum. İnsanın ruhsal görüşünün tam bir ölçüsüdür. Bu görüş halka özgü ise din olur; tarihin büyük bir dönemi boyunca sanatın önemi bir çeşit dine sıkı sıkıya bağlanmıştır. Fakat göstermiş olduğum gibi son iki–üç yüzyıl içinde bu bağ yavaş yavaş gevşemiştir, yeni bir bağın kurulabilmesi ümidi de pek yoktur.

89 Hiç kimse sanatçı ile toplum arasındaki derin bağı inkâr edemez. Sanatçı topluma dayanır, tonunu, hızını, şiddetini üyesi bulunduğu toplumdan alır. Fakat sanat eserinin kişisel özelliğinin bağlı olduğu daha başka şeyler de vardır: Sanatçının kişiliğinin bir belirtisi olan kesin bir biçim verme isteğine bağlıdır, bu yaratıcı istek olmaksızın önemli bir sanat meydana gelemez. Bir tezatla karşılaşmış gibi oluyo-

ruz. Eğer sanat, içinde bulunduğumuz şartların sonucu olmayıp kişisel bir isteğin ifadesiyse, belli tarih çağlarına özgü sanat eserlerindeki şaşırtıcı benzerliği nasıl açıklayabiliriz?

Bu tezat ancak metafizik yönden açıklanabilir. Esas sanat değerleri, 90
kişisel ve onun içinde bulunduğu zaman ve olayları aşar. Bu değerler sanatçının ancak sezgi gücü sayesinde kavrayabileceği ideal oran ve ahengi açıklarlar. Sezgisini açıklayan sanatçı, içinde bulunduğu çağın şartlarının kendisine verdiği malzemeyi kullanacaktır: Bir çağda mağaranın duvarlarını çizecek, diğerinde bir tapınak veya kiliseyi yapıp süsleyecek, bir başkasında ise belli bir sanatsever çevresi için tuval resimleri yapacaktır. Gerçek bir sanatçı kendisine zorla kabul ettirilmek istenen malzeme ve duruma kulak asmaz. Kendi biçim verme isteğine yarayacak herhangi bir durumu kabul eder. Böylece büyük tarih değişmeleri sırasında sanatçının önceden kestiremeyeceği kuvvetler onun eserlerini beğenir veya beğenmez, ele alır veya bir yana bırakır. Bu kuvvetlerin sanatçının temsil ettiği değerlerle hemen hiçbir ilgisi yoktur. Bu değerlerin, insanlığın değişmeyen özellikleri arasında yer aldığına sanatçı kuvvetle inanır.



Resim 1: "Bronz Kap: Çin eseri (Chou Sülalesi) M.Ö 12-13. Yüzyıl. Smithsonian Institution ve Freer Gallery of Art. Washington D. C.



Resim 2: Kaz üzerinde Afrodit. Kase (Kylix), beyaz zemin üzerine boyalı. Yunan sanatı; M. Ö. 5. yüzyıl. British Museum.



Resim 3: Deniz aşan Orion. Bronz ayna.
Etrüsk sanatı, yaklaşık M.Ö. 500, British Museum



Resim 4: Gümüş yaldızlı kadeh, İngiliz işi; 1350 civarı. Hamstall Ridware Kilisesi.



Resim 5: "Taş Sertliğinde" kavanoz. Çin sanatı (Sung sülalesi); 960-1279. Victoria and Albert Museum



Resim 6: Oseberg gemisinden oyma tekniğinde tahta bir direk parçası, Viking sanatı; yaklaşık M.S. 800 . Üniversite Müzesi, Oslo



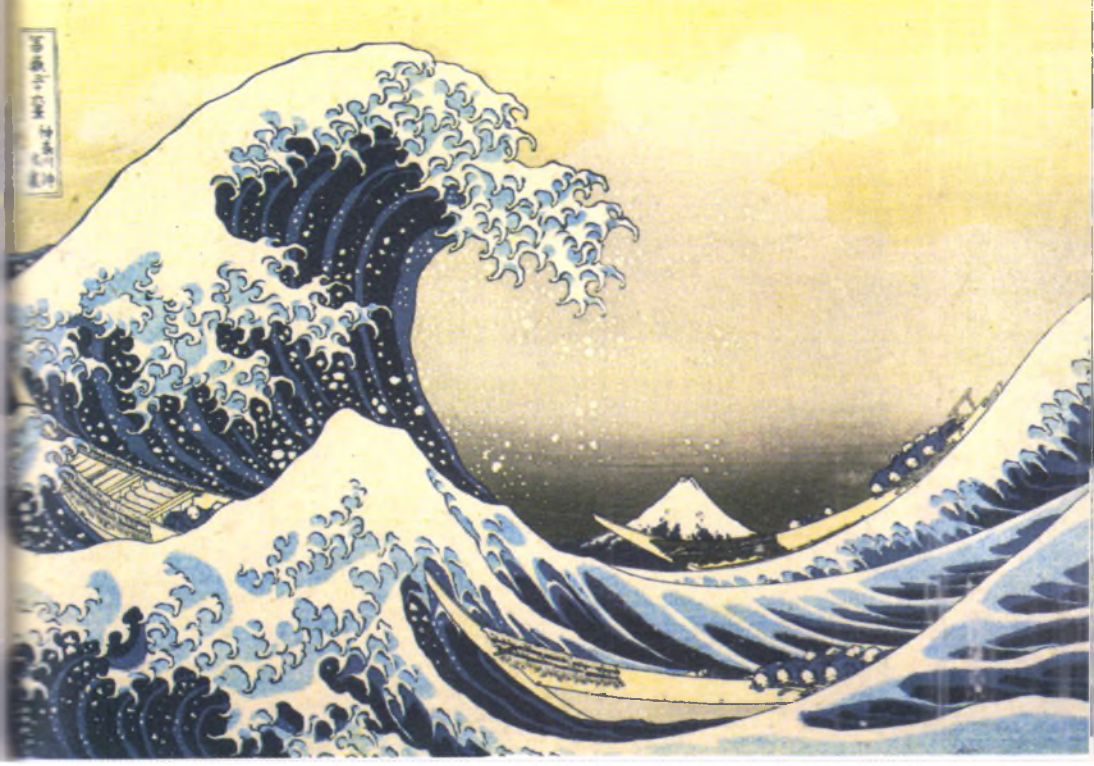
Resim 7: Yeşim taşından oyulmuş bir ejder. Çin sanatı (Chou sülalesi); M.Ö. 12. – .13. yüzyıl.



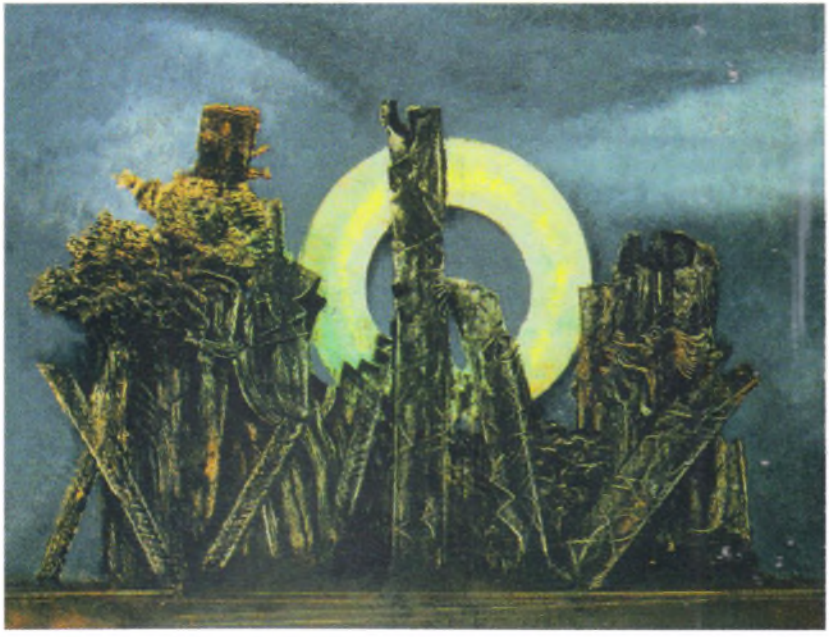
Resim 8: Fildişinden oyma levha. İspano-Moresk bir eser. 10.yüzyıl sonu. Victoria and Albert Museum.



Resim 9: Çarmıhtan İndiriliş. Fildişi üzerine oyma. İspanyol sanatı, 11. yüzyıl. Victoria and Albert Museum



Resim 10: Büyük Dalga. Renkli tahta kesme. Katsushika Hokusai (1760-1849). Victoria and Albert Museum



Resim 11: Güneş ve Orman. Max Ernst (1891 - 1976) 1926



Resim 12: Bir delikanlı başı. Mermer Kabartma, İtalyan sanatı, 16. yüzyıl.



Resim 13: Armand Roulin portresi. Vincent Van Gogh (1855-1890).
Wallraf Richartz Müzesi, Köln



Resim 14: İyi Sameriyeli. Rembrandt 1648. Louvre, Paris



Resim 15: Aziz Maurice'in Din değiştirmesi. El Greco (1545-1614) Escorial



Resim 16: Fayum mumya mahfazası üzerinde bir portre. Mısır-Roma sanatı, M. S. 1.- 3. yüzyıl. National Gallery, Londra



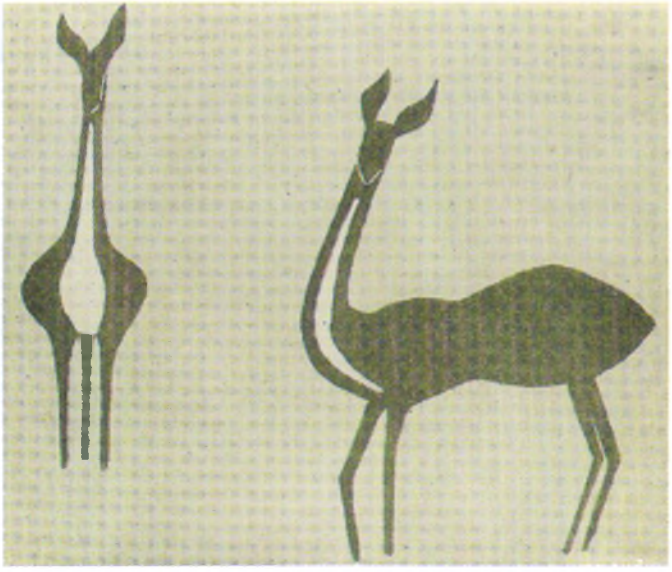
Resim 17a: Yeşil mermerden at. Çin sanatı, olasılıkla T'ang sülalesi (618-906) Victoria and Albert Museum



Resim 17b: Altın Kaplan. Sibirya veya Çin işi (Han sülalesi), belki M.Ö 2.Yüzyıl.



Resim 18a: La Greze bizonu. Taş devri (Aurignacian) yaklaşık M.Ö. 20.000, Prof. G. Baldwin Brow'un bir fotoğrafından



Resim 18b: Buşman kaya resimleri. Tsisab geçidi (Brandberg. Güneybatı Afrika) Hugo Obermaier ve Herbert Kühn'ün "Buluşma Sanatı"ndan



Resim 19: Bronz geyik, İberya sanatı, M.Ö. 8. veya 7. yüzyıl, British Museum



Resim 20: Adem. Tilman Riemenschneider'in Würzburg'da Marienkirche'deki taş heykelinden bir detay. Alman sanatı. 1491-1493



Resim 21: Tahtadan oyulmuş mask. Fildişi sahili, Afrika. A. Portier ve P. Poncetton'un "Les Arts Sauvages"ından



Resim 22: Amenemhet III'ün başı. Obsidyen taşından. Eski Mısır. (XIII. Sülale, M.Ö. 1995-1790), "Journal of Egyptian Archaeology"den



Resim 23: Çömlek figürü. Meksiko işi (Taraskan)



Resim 24: Bronz gövde. Yunan sanatı, yaklaşık M.Ö. 500.
Arkeoloji Müzesi, Floransa



Resim 25: Taş figür. İngiliz sanatı, 13. yüzyıl sonu. Winchester Katedrali



Resim 26: Sırmalı kadife. İran sanatı, 17. yüzyıl başı. Victoria and Albert Museum



Resim 27: Kana Mucizesi. Fildişi üzerine oyma. Kopt sanatı. M. S. 6. yüzyıl, Victoria and Albert Museum



Resim 28: Himera. Bronz. Etrüsk sanatı. M.Ö. 5. yüzyıl. Arkeoloji müzesi, Floransa



Resim 29: Fildişinden bir papaz asasının sapı. İngiliz sanatı. 12. yüzyıl. Ashmolean Müzesi, Oxford



Resim 30: Tebşir. Minyatür mozaik. Bizans sanatı. 13-14. yüzyıl, Victoria and Albert Museum



Resim 31: İbrahim'in Kurbanı. Resimli bir dua kitabından. İngiliz sanatı. 1175 civarı. Hunterian Müzesi, Glasgow



Resim 32: Kells kitabından süslü bir sayfa. Kelt sanatı, 8. yüzyıl. Trinity College, Dublin



Resim 33: Meryem ve Çocuk İsa. Mermer kabartma. Agostino di Duccio, İtalyan sanatı. 15. yüzyıl. Victoria and Albert Museum



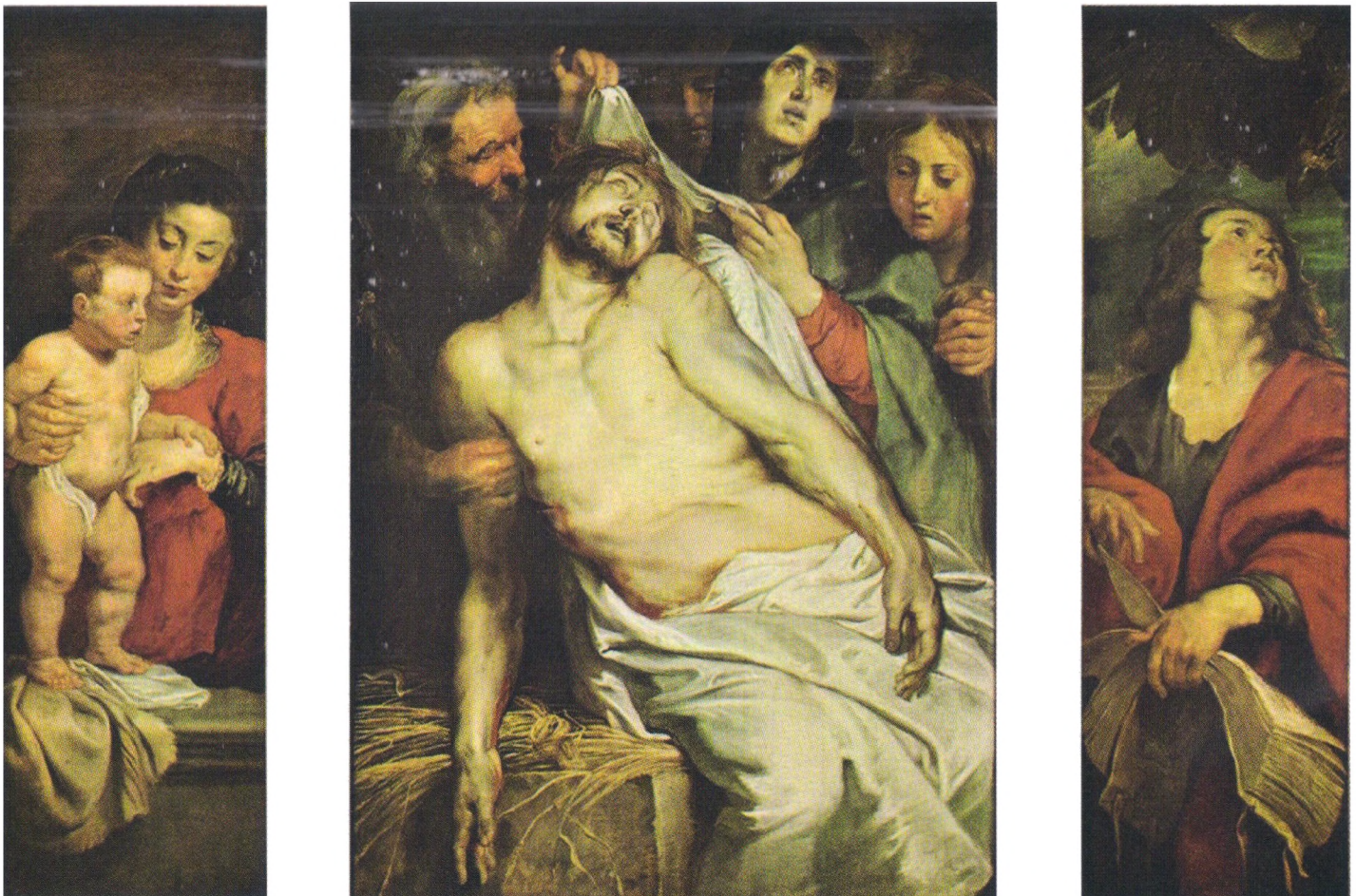
Resim 34: İsa'nın Kırbaçlanması. Piero della Francesca (1416-1492 Dükler Sarayı, Urbino)



Resim 35: İsa'nın Tüccarları Tapınaktan Kovması. El Greco (1545-1614 National Gallery, Londra)



Resim 36: Mezara Koyma. Michelangelo yaklaşık 1495.
National Gallery, Londra



Resim 37: Ölü İsa. Rubens (1577-1640), Musée Royal des Beaux-Arts, Antwerp



Resim 38: Aziz Francesco'nun Stigmataları Alışı. Jan van Eyck. Flaman sanatı, yaklaşık 1438 . Torino Resim Müzesi



Resim 39: Çobanların Secdesi. Hieronymus Bosch, (1460-1516) Musée des Beaux-Arts, Brüksel



Resim 40: Bir at çalışması. Pisanello'nun deseni (1397/9-1455) Louvre, Paris



Resim 41: Camdan orkinos balığı. Venedik işi 17.yy
Victoria and Albert Museums



Resim 42: Mr. Baker'in portresi. Lorenzo Bernini (1598-1680)
Victoria And Albert Museum



Resim 43: Porselen figür. Anton Bustelli, Nymphenburg, 1760 civarı, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg



Resim 44: Figürlü manzara. Claude Lorraine (1600-1682). National Galery, Londra



Resim 45: Yılanları büyüleyen adam. Henri Rousseau (1844 – 1910)
Louvre, Paris



Resim 46: Deniz Kenarı, John Constable (1776-1837)
Museum of Fine Arts, Boston, U.S.A.



Resim 47: Kar fırtınası: Limanın dışında bir gemi. 1842, J. M. W. Turner (1775-1851) National Gallery, Londra



Resim 48: İsyancı Melekleri Kışkırtan Şeytan. William Blake'in suluboya bir deseni. 1808. Victoria and Albert Museum



Resim 49: Fırtınadan Ürkmüş At. Eugene Delacroix (1798-1863) Budapeşte Müzesi



Resim 50: Selvi Ağacı. Vincent Van Gogh. (1855-1890) National Gallery (Millbank), Londra



Resim 51: Pontoise yakınından Manzara. Paul Cezanne (1839-1906)



Resim 52: Elinde Kitap Tutan Kadın. Paul Cezanne. 1900-1904 civarı.



Resim 53: Yıkanan Kadın. Pierre Auguste Renoir (1841-1919), 1881



Resim 54: Saçlarını Tarayan Kadınlar. Edgar Degas (1834-1917), yaklaşık 1875/6.



Resim 55: Saçını Tarayan Kadın. Max Beckmann (1884-1950) 1928



Resim 56: Analık. Paul Gauguin. (1848-1903)



Resim 57: Köpekle Kurt Arasında. Marc Chagall, (1887-1985) 1938-1943.



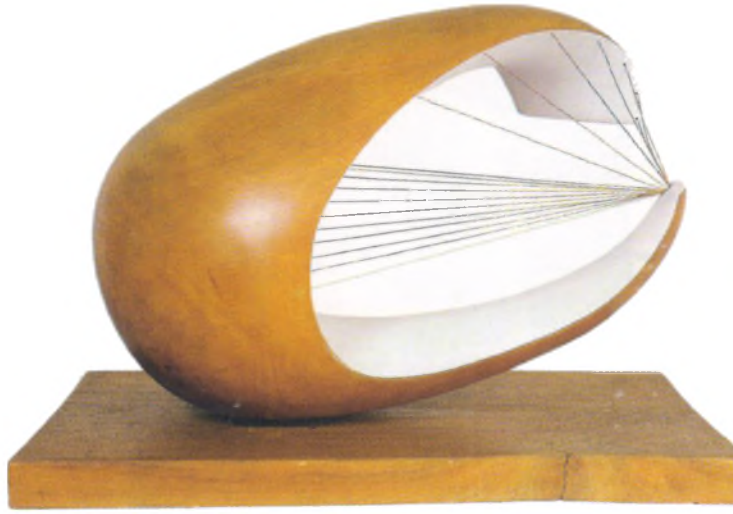
Resim 58: Les Repos du Modele, Henri Matisse, (1869-1954) 1916.
Philips Memorial Gallery, Washington D.C.



Resim 59: Cıvıldama Makinası. Paul Klee, 1922.
Museum Modern Art, New York



Resim 60: Barbara, Bronz. Jacques Lipchitz (1891-1973)
1942. Buchholz Gallery, New York



Resim 61: Renkli heykel (tahta), Barbara Hepworth, 1944.



Resim 62: Aynaya Bakan Genç Kız. Pablo Picasso. 1932.
Museum of Modern Art, New York



Resim 63: Ayakta Duran Üç Figür, Darley Dale taşından. Henry Moore 1947/8. County Council, Londra



Resim 64: Manzara: Hafızanın Israrı, Salvador Dali (1904-1989) 1931. Museum of Modern Art, New York