NURULLAH BERK

RESİM BİLGİSİ



VARLIK YAYINLARI

RESİM BİLGİSİ

VARLIK

NURULLAH BERK

RESİM BİLGİSİ

İKİNCİ BASILIŞ



VARLIK YAYINEVİ
Ankara Caddesi, İstanbul

FAYDALI KİTAPLAR : 31

Bu kitabın ilk baskısı Ocak 1964 de yapılmıştır.

Varlık Yayınları, sayı : 1372
İstanbul'da Ekin Basımevi'nde basılmıştır.
Mart, 1968

ÖNSÖZ

On yıldır, sanat bibliyografyamız hayli gelişti. Sanat tarihi, estetik ve çeşitli sanat konuları üstüne çeviri, adaptasyon, telif olarak birçok kitap yayımlandı.

Sanat bibliyografyamızda bir eksiklik göze çarpıyordu: Fransızların "Traité" dedikleri kimlikte, estetik, teknik ve ansiklopedik konuları toplu halde derliyen, hem okur çoğunluğuna, hem aydınlara, hem de genç sanatçılara söz eden bir "Bilgi Kitabı"

Bu çeşit kitaplar Batı bibliyografyasında boldur. En eskilerinden biri Leonardo da Vinci'nin "Traité de le Peinture"üdür. Ondokuzuncu yüzyılda Charles Blanc, Cezanne'ın durmadan karıştırdığı "Grammaire des Arts du Dessin"ini yazmıştı. Bu "Sanat Grameri" kalın, okunması hayli zor bir bilim kitabı idi.

Yeni eserler arasında André Lhote'un "Traitè de la Figure" ve "Traité du Paysage"larını sayabiliriz.

Bu çeşit kitaplara ne sözlük, ne teknik metod, ne de tarih diyebiliriz. Bu konular birleştirilmiş, bağdaştırılmış, birbirleri ile ilgili bütünler haline getirilmiştir. Bu kitaplar belli bir okuyucu katına söz etmez, genel kültüre hizmet eder.

Varlık Yayınlarının isteği üzerine ben de böyle bir kitap yazmaya çalıştım. Bir kitap ki, resim üs-

tüne, resim sanatının çeşitli konuları üstüne aydınlatıcı kimlikte olsun. Biraz resmin estetiğine, temel ve kurallarına, biraz teknik özelliklerine, çalışma araçlarına, iç yapısına dokunsun, ama böyle yaparken sıkmasın, akıcı olsun, kitabı bitireni resim sanatına biraz daha yaklaştırsın, onu biraz daha sevdirsin.

Böyle bir kitabı düzenleme çabası içinde örnekler pek boldu. Birinden şu bölümü, ötekinden bu konuyu aktarıp çevirmek mümkündü. Ama sonuç, bizim koşullara uymıyacak, bibliyografyamızda eksikliği görülen kitap meydana çıkmıyacaktı. Aktarma, çevirme tarzı, hep gördüğümüz gibi, bizim okuyucunun yabancısı olduğu konuları, çok kere çetrefil, anlaşılmaz bir dille sunmadan öteye gidemezdi.

Bundan ötürü, yabancı bibliyografyadan faydalanmakla beraber, yepyeni, bizim koşullara uygun bir kitap kaleme almak gerekiyordu.

En büyük zorluk, açık, kolay anlaşılır bilgiler sunmek isterken, ya da estetik ve teknik konuları ele alırken hem aydın kişiyi, hem de bu gibi konulara yabancı okuru ilgilendirmekti.

Yanılmıyorsam, sanat kitaplığımızın bu çeşit ilk denemesi olan bu kitabın tam bir bilgi kitabı olmadığını biliyorum. Eksikleri çoktur. Bu eksikler, biraz da, ele aldığım konuları sıkıcı dersler haline getirmekten duyduğum sakıncadan doğuyor. Okuyucuyu, resim sanatına yaklaştırayım derken, sıkmak, bezdirmek de vardı.

Böylelikle her bölüm, resim sanatının teknik,

bilimsel özelliklerine şöyle bir dokunup geçen sohbetler halini aldı. Bu sonuç bile ileriye atılmış bir adım olabiliyordu. Kitabı bitiren, belki, sanatın çözülmesi güç sandığı bazı problemlerine yakınlaşmış ve sıkılmadan, roman okur gibi, resmin estetiğine, tekniklerine daha az yabancı olacaktı

Resim Bilgisi, hiç değilse bir süre için kitaplığımızın bir boşluğunu dolduracak yeterlikte ise ne mutlu bize.

N. B.

Birinci Bölüm

RESİM SANATININ ESTETİĞİ

RESİM SANATI

Resim nedir?

Sanat kollarının türlü gösterilerini, çeşitli eserlerini ömrümüz boyunca seyre o kadar alışığız ki, ruhları, anlamları, teknikleri üstünde durmayı faydasız buluruz. Ama belki binlerce heykel, tablo görmüş bir kişiye heykeltraşlık, ressamlık sanatları üstüne bildiklerini sorsanız çokluk karşınızdakinin sustuğunu, ya da dağınık birtakım fikirlerle bildiklerini —daha doğrusu bilmediklerini— anlatmaya çalıştığını, sonunda bocaladığını görürsünüz.

Resim nedir? sorusunu aydınlatmak için sıralıyacağımız bilgiler ilk bakışta sade, ilkel görünebilir. Ama, konu genişleyip zenginledikçe "Resim nedir?" sorusunun o kadar da boş olmadığını, bizi düşünmediğimiz, düşünmeye vakit bulamadığımız yönlere götürdüğünü görürüz.

Resim "plâstik" denilen sanatlardan biridir. Nedir bu "plâstik" kelimesinin gerçek anlamı? Çok kişi bu kelimeyi kullanır, heykelden, resimden söz açılınca. Ama nedir bu plâstik, pek iyi bilinmez.

İlkin sözlüğü, her zaman başvurduğumuz ünlü "Larousse"u açalım: "Plastique olan madde, biçimlendirilebilen, türlü biçimlere sokulabilen maddedir." Örneğin, heykeltraşların kullandıkları toprak, nem-

li iken her biçime sokulabilen plâstik bir maddedir. Demek ki, parmaklarla yuğurulan her maddeye plâstik diyebiliriz. Onun için hava içinde, boşluk içinde yer kaplıyan, çevresinde dönülebilen heykeltraşlık sanatı yüzde yüz plâstik bir sanattır.

O halde boşluk içinde yer kaplamıyan, yalnız iki boyut üstüne kurulu resim neden plâstik bir sanattır? Düz bir yüzey üstüne çizilen biçimler gerçekten plâstik, yani "mücessem" olabilir mi? Olabilir, çünkü resim, klâsik anlamında, çizgiler, biçimler, ışık ve gölgelerin yardımı ve anatomi, perspektif gibi bilimlerin eklenmesiyle, resmedilen biçimleri üç boyutlu imişler gibi kabartmak, mücessemlendirmek amacını güder. Öyle tablolar, bu tabloların da öyle figürleri vardır ki, uzaktan bakıldıklarında heykel gibi kabarık, boşluk içinde döner gibi ağır, mücessemdirler. Örneğin, Leonardo da Vinci'nin, Michel Angelo'nun, Bronzino'nun, Paolo Ucello'nun birçok resmi böylece mücessemdir, heykele benzer.

Sanatçılar "plâstik güzellik", "plâstik olgunluk" sözlerini sık sık kullanırlar. Bu deyimlere yabancı olanlar, anlamlarını iyice kavrıyamaz. Plâstik güzellik, plâstik olgunluk demek bir heykelin, bir tablonun canlandırdığı biçimlerin ölçü, nisbet denkliği, mükemmelliği demektir. Örneğin, eski Yunan heykeltraşlığında bir "Milo Venüs"ü, ya da Raphael'in figürleri plâstik güzellik prototipi sayılabilir.

Resimde tabiatın yuvarlaklığını, mücessemliğini canlandırma hevesi çok kere yanlış anlayışlara yol açmıştır. Bu yanlış anlayışlar üstüne bir Yu-

nan hikâyesi var ki, hatırlatmadan konumuza devam etmiyeceğiz.

Parrasius ve Zeuksis

Ünlü Yunan ressamlarından Zeuksis, elinde üzüm salkımı tutan bir çocuk resmi yapmış ve duvar üstüne işlenen bu fresk, çevresinin hayranlığını uyandırmıştı. Çocuğun elinde tuttuğu üzümler o kadar canlı tecessüm ettirilmişti ki, kuşlar, freskin bulunduğu atölyenin penceresinden içeri girerek üzümleri, gerçek sanarak, gagalıyorlardı.

Zeuksis'in bu başarısını kıskanan devrin bir başka büyük ressamı, Parrasius, tabiatı taklitte Zeuksis'den daha usta olduğunu iddia ederek ona bir yarışma teklif etti.

Kendine güveni büyük olan Zeuksis'in kabulü üzerine işe koyulan Parrasius, bir süre sonra rakibine:

— Gelip tablomu görebilirsin, dedi. Atölyemdeki perdenin arkasında duruyor. Daha kimseye göstermedim.

Bunun üzerine Zeuksis, Parrasius'un atölyesine gelir ve duvarı boydan boya örten bir perde görür.

— Haydi, der; şu perdeyi çek de arkasındaki resmi göster, bakalım gerçekten benden usta mısın?

Ve Parrasius gülerek:

— Bu, diye cevap verir, gerçek perde değil, resim, boyama. Sen, üzüm salkımınla kuşları aldatabildin. Ben ise senin gibi büyük bir ressamı aldatmayı başardım. Yarışmayı kazandım. Hem, o üzüm sal-

kımınla o kadar böbürlenme. Salkımı tutan çocuk pek canlı resmedilmiş olsaydı, kuşlar korkup atölyene giremezlerdi!"

Parrasius ve Zeuksis, resim sanatını yanlış anlamışlardı. Tabiattaki biçimleri renkler ve çizgiler yoliyle kabartmak, mücessemleştirmek kaygısını o kadar ileri götürmüşlerdi ki, resimleri gerçek plâstik güzellikten değil de, fotoğrafik bir benzerlik kimliğinde idi. Hikâye bu! Ne kuşlar üzümlere aldanmıştı, ne de Zeuksis boyalı perdeyi gerçek sanacak kadar budala idi.

Plâstik güzellik konusunda gerçek bambaşka. Tabiati kovalamıyan soyut bir resim de plâstik güzellik taşıyabilir. Bu, doğrudan doğruya tablonun mimarisine, yapısına, çizgi ve renklerinin denkliğine bağlı bir özelliktir.

Ressamlığın doğuşu

Sanat, insanlık kadar eskidir. Sanat yapma isteği, önceleri aklın, entellektüel çabanın değil, içgüdünün itisiyle doğmuştur. İlk sanat eserleri yontma taş çağına aittir. Mağaralarda yaşayan tarih öncesi toplumları yontulu taştan baltalar, kamalar, bıçaklar yapmış, bunlarla avlanmışlardı.

İlk mimarlık yapıtları iri, yassı taşlardan yapılı Dolmenler, Menhirler, Kromleklerdi. Kromleklerin en büyüğü İngiltere'de, Stonehenge'dedir. Buradaki tapmak kalıntısı, Güneş'e tapan insanların toplanma yeri idi.

Tarih öncesi insanlarının en ilgi çekici yönleri, mimarlık bakımından böyle ilkel yapılar yapmalarına karşılık, resim sanatında şaşılacak bir ilerilik göstermeleridir. Taşları, mağara duvarlarını oyarak, ya da uçları yanmış sivri tahtalarla yaptıkları resimler bugünün usta ressamlarını şaşırtan bir kıvraklıkla meydana getirilmişti. Bu resimlerin yalnız Fransa'da Dordogne bölgesinde, İspanya'da Alatamira'da bulunduğu sanılıyordu. Oysa, Fransız arkeoloğu Henri Lhote, Afrika çöllerinde yaptığı araştırmalarda, mağaralarda 12.000 yıl önce yapılan resimleri meydana çıkardı.

Bu olay, bizi şöyle düşündürüyor: En eski sanat, resimdir. İlk insanlar, sanki otomatik olarak, gördüklerini çizmişlerdi. Bu, çok eski resimlerde en sık rastlanan konular av konularıdır. Bizon, Ren, Geyik gibi hayvan resimleri hiç de acemice çizilmemiştir. Aksine, çizgi kıvraklığı ve ritmi bakımından şaşılacak ustalıktadırlar. Buna karşılık, insan resimleri, nedense, daha acemice çizilmiştir. Kollar, bacaklar birer çizgi, kafalar birer yuvarlak noktadır. Ama oturma, zıplama, koşma gibi hareketler pek güzel canlandırılmıştır.

Tarih öncesi çağlarda, mimarlık, heykeltraşlık gibi sanatlar insanlarca bilinmez ve resim yapma bu kadar gelişmişken, uygarlığın ilerlemesi bu sanatı ikinci plâna atmış bulundu. Mısır, Yunan, Roma, Bizans gibi büyük uygarlıklarda mimarlık, süsleme ve bezeme sanatları resimden ileridir. Hele Ro-

ma ve Bizans'ta mozayik sanatı fresk ve boya ile yapılan resim kollarını iyice aşmıştı.

Psiko-Fizyolojik bir itiş

Denebilir ki, resim yapma psiko-fizyolojik, yani hem ruh, hem beden yapısına has bir davranıştır. Aklı, bilinci daha gelişmemiş çocukların, ya da aklı, bilinci kaybolmuş delilerin güzel resimler yapabilmeleri bu psiko-fizyolojik itişi gösterir. Önüne kâğıt, kalem koyduğunuz çocuk, birtakım çizgiler çizmekten, renkler sıvamaktan kendini alamaz. Akıl, bilinç geliştikçe çocuk daha gerçekci resimler yapmaya başlar. Çocukların resim yaparken kullandıkları stil-üslûp, tarih öncesi insanlarınkine hayli benzer. Genel olarak vücutlar birer üçgen, kol, bacaklar çizgi, kafalar birer yuvarlaktır. Mağara duvarlarında görülen insan resimleri çokluk bu biçimlerde resmedilmiştir.

Resim yapmakla yazı yazma davranışları arasında ilgi çekici bir paralel kurabiliriz. Resim yapma ve yazı yazma jestleri insanlık aklının, —şuurunun— başlıca iki olayı olarak vasıflandırılabilir. İkisi de önemli ifade —anlatım— araçlarıdır. Nitekim ilk yazılar birer resim, az-çok gerçekci birer plâstik semboldür. Alfabe harfleri bulunmadan önce, insanları resimler yolu ile mektuplaşmışlardı. Resim şekilleri sonraları yavaş yavaş harf oldular.

Resim ve Din

İlk insanlar resim yapmaya başlayınca, çizdik-

leri şekilleri inançlarının hizmetine verdiler. Resmin dine yardımcı oluşu sanıldığı gibi Mısır fresklerinden başlamaz. Dinsel karakteri tarih öncesi mağara resimlerinde görüyoruz. Mağara duvarlarına oyulan ya da çizilen resimler arasında rastlanan birtakım sırh işaretler, garip şekiller herhalde inanç sembolleri idi. Bu sembollerden başka dinsel törenler, rakslar, kurban kesiş resimlerine de rastlanır.

Resim ve din konusu başlı başına bir kitabı dolduracak kadar zengin. Din resimlerinin yalnız sanat eseri olmayıp, aynı zamanda birer tapma sembolü olmaya başlamaları yeraltı katakomblarına sığınıp oralarda ibadet eden Hristiyan sanatı ile başlar. Buradaki Allah, İsa, Meryem resimleri dinsel bir "fetişizm"e konu olmuşlardı. Sonraları kilise ikiye bölünüp Roma'dan Bizans İmparatorluğu'na da sıçrayınca Bizanslılar, özellikle mozayik tekniğinde dinsel sanatın en güzel örneklerini verdiler.

Bizans sanatı, Balkanları, Rusya'yı, İtalya'yı etkisi altında bıraktı. Rönesans İtalya'sının 13 ve 14 üncü yüzyıllardaki başlangıç resimleri doğrudan doğruya Bizans "İkon" sanatının etkisi altındadır.

Katolik kilise, sanat eserini, tabloyu, heykeli, karşısına geçilip tapınılan bir "gerçek" kimliğine soktu. İsa'nın, Meryemi'n resimleri, heykelleri sanki İsa'nın, Meryem'in kendileri idi. Sanat eserlerine bir kutsallık eklenirdi. Onlara kıyılamazdı. Böylesine bir anlayış, —sırf dinsel inançları toplumlara yayma amacıyle kilisece kuvvetlendirilen bir anlayış— dinin sanatta oynadığı büyük rolü aydınlatır. Bu

özellik, yalnız Katoliklikte değil, İslâmlıktan başka bütün bellibaşlı dinlerde de bellidir.

Resim ve Sosyal Hayat

Resmin, tarih boyunca, çeşitli toplumların uygarlıklarındaki önemli rolünün dinden başka sebepleri var. Yaşamlan olaylar canlandırıldı, kralların, prenslerin, zenginlerin portreleri yapıldı. Orduların zaferleri büyük kompozisyonlar halinde tasvir edildi. Halk gelenekleri resime konu seçildi. Evlenecek hükümdarlara başka memleketler kadınlarının portreleri gönderildi. Böylece resim, birleştirici bir rol oynadı. Fotoğrafın 19 uncu yüzyılda icadına kadar resim, bütün olayları canlandıran, tarihe mal eden tek araç oldu.

Eski resimlerin bu kadar titizlikle meydana getirilmiş olmasının belki başlıca faktörü onları, birer sadık belge olarak tarihe devretmek kaygısı idi. Ressamın sihirli fırçası insan yüzlerine can veriyor, önemli olayları bir çizgi ve renk cümbüşü içinde gözönüne seriyor, tapınakları anlamlandırıyordu. Allah, Melekler, Şeytan, Cennet ve Cehennem, kutsal kitapların anlattıkları halk önünde canlanıyor, şekilleniyor, sembolleşiyordu.

Yazma kitaplar, resimlerle süsleniyor, zenginleşiyordu. Halk resminin, karikatüral, hicivci resmin de toplum içinde rolü büyüktü. Resim, sevileni kutsallaştırabildiği gibi, sevilmiyeni de gülünç kılıklara sokabiliyordu. Böyle bir kudreti elinde tutan ressamın tarih boyunca kazandığı önem büyüktü ve top-

lumun içinde seçkin bir yere sahip oluşu kadar normal bir olay olamazdı.

Çağdaş Hayatta Resim

Fotoğrafın, sinemanın icadı, basının, yayınların gelişmesi, haberleşme araçlarının gitgide yayılması genel olarak sanatın ve resmin önemini küçümsetmiyecek, ama muhakkak başka bir karakter verecekti. Resim, "belge" olmaktan kurtuluyordu. Tabiat gösterilerini, olayları, hayatın binbir sahnesini kesin bir yakınlıkla tesbit eden fotoğraf, canlandıran, seslendiren sinema, ressamın çalışmasına başka idealler katacaktı. Resim gitgide daha kişisel, daha soyut bir kimliğe bürünecekti.

Nitekim öyle oldu. Empresyonizm akımından bugünkü soyut araştırmalara, resim, kollektif hayattan yavaş yavaş sıyrılarak tamamiyle "spekülâtif" bir kimliğe büründü. Fikir araştırmalarına yeni bir alan açılmıştı. Ressam artık kollektif anlayışa, topluma seslenmiyordu. Ya da sesleniyorsa bunu, anlaşılması özel bir kültür gerektiren girift, esrarlı bir dille yapıyordu.

Empresyonizm, Kübizm, Fovizm, Abstre —soyut— resim akımları gitgide daha derinleşen entellektüel sanat gösterileri oldu. Güneş ışığını süzen, imbikten geçiren Empresyonizm ve maddeleri parçalayan, tanılmazca dağıtan soyut akımlarla, resim sa-

natı görünen, objektif tabiattan gitgide uzaklaştı. Eskiler, tabiata körükörüne bağlanmamakla beraber, onu yorumluyor, tablolarda gerçeği, hiç değilse, hatırlatıyorlardı. Çağdaş sanat akımları uzaktan uzağa da olsa bu hatırlatmayı gereksiz buldular, biçim ve renklerin kendi dünyalarınca yaşamaya yeterli oldukları prensibini ileri sürdüler. Biçimler, renkler, kendi yapılarının güzelliğiyle konuşacaklardı ve dış âlemi hatırlatmaları artık sanata yeni faydalar sağlıyamıyacaktı.

Soyut sanat akımları benimsenebilir, ya da sevilmeyebilirler. Bu akımlar üstüne yargımız ne olursa olsun, soyut sanat şekillerinin çağımız kaygılarına, çalkantısına, huzursuzluğuna, bilimsel araştırmalarına paralel geliştiklerini teslim etmek gerekir. Zaman ve mekân anlayışlarının kökünden sarsıldığı, uzaklık, süre kavramlarının her yıl biraz daha daraldığı, atomun parçalandığı, "madde"nin moleküllerden yapılı hayalî bir varlık olduğu anlaşılan çağımız içinde, sanatın da derinden derine onu sarsan çalkantılara alan olmasını normal bir olay saymak gerektir.

Resim sanatının son otuz yılda gitgide soyutlaşması ona yeni alanlar sağlamış oldu. Resim, gitgide daha kesin olarak tabiattan ayrılmakla benzerlik, benzetme özelliğini kaybetti. Bu kaybediş onu, "anlatma, —tasvir etme—", canlandırma, bir konuyu ifadelendirme zorundan kurtardı. Bir bakıma da, sinema, fotoğraf, televizyon resmin önceleri yaptığını kat kat daha yakınlıkla yapabiliyordu. Bilimin

buluşları resmi, insanları ve olayları çizgiler, renklerle tarihin sanat arşivine dökme ödevinden kurtarabiliyordu. Resim; salt çizgileri, biçimleri, renkleri, âhenkleriyle yaşayabilecekti. Resim "mütercim —çevirici—" fonksiyonundan kurtulabiliyordu.

Empresyonizm ve Kübizm'le başlıyan bu "başlıbaşına var olma" yeterliği soyut sanat akımları ile adamakıllı kuvvetlendi. Biçimler ve renkler kendi başlarına kalınca, kendi kıymetlerinin diliyle konuşmaya başlayınca, bu olay, iki sonuç doğurdu: Biri, resmin süslemeye, bezemeye sapması, öteki de "fonksiyonel" olmaya, "yarayıcı" bir kimliğe bürünmesi. Resim bir yandan süsleme sanatlarının bir kolu olacak kadar kimlik değiştirirken, bir yandan da özellikle mimarlığın kıymetli bir yardımcısı oldu. Çünkü tablo, artık özgür bir varlık olmaktan çıkmıştı. Bir olayı nakletmedikçe, yaşayan insanları —portreler yoliyle— ölümsüzlüğe götürmedikçe, tabiattan adamakıllı ayrılınca resim sanatının böylece süsleme ve bezemeci, ya da fonksiyonel oluşu normal bir sonuçtu.

Resim, ister istemez bir satıh —yüz, yüzey— sanatı olacaktı. Bu kalıba girince de, büyük alanları süslemesi, mimarlığın yardımcısı olması gerekiyordu.

Soyut sanat biçimleri, klâsik anlayışlı, klâsik çaplı çerçevelenmiş tablo kalıbından çok, yapıları süsleyen, bezeyen, biçim ve renklerle şenlendiren geniş, yarayıcı kalıplara yakışıyordu. Fresk, yağlı boya, ya da mozayik teknikleri içinde soyut resimler,

yapılarda çok geniş alanlar kaplamaya başladılar. Yapıların yalnız içi değil, dışı da resimlerle süslendi. Örneğin, son yıllarda Meksika'da yükselen okul, müze, üniversite gibi resmî yapılarda mozayik tekniğiyle meydana getirilmiş iç ve dış süslemeler resmin mimarlığa ne kıymetli bir yardımcı olabileceğini gösterdi.

Resmin, çağımızda mimarlığın yardımcısı olması olayı karşısında, eski çağlarda da, özellikle Rönesans'ta da böyle olduğu akla gelebilir. Gerçekten resim, klâsik çağlarda, mimarlığın uysal bir yardımcısı, bir kolu idi. Kiliseler, saraylar, özel evler; freskler, yağlı boya büyük panolarla süslenirdi. Ama çok kere resimle mimarlığın bu beraberliği, atbaşı gidişi, iki sanat kolunu barıştırmazdı. Bina yükseldikten, adamakıllı bittikten sonra ressam çağrılır, belli salonların duvarları ona süslendirilirdi. Bugün olduğu gibi, ressamla mimarın toplu çalışması, binayı hem mimarlık, hem plâstik sanatlar yönlerinden, bir bütün olarak ele almaları yoktu. Öte yandan, o çağlarda resim, ışıklı, gölgeli klâsik tekniğiyle, duvar sathının iki boyutlu kıymetini bozuyor, derinlik anlamı olan bir üçüncü boyutla odaları, salonları daha da genişletiyordu. Üstelik, pencerelerden dökülen ışıkla resimlerin çokluk koyu, ağır olan gölgeleri aykırılık yaratıyordu. Büyük çapta tablolar, ya da fresklerle süslü eski yapılar ne kadar da güzel olurlarsa olsunlar, resimle mimarlığı çağımızın anlayışına uygun olarak barıştıramadıkları muhakkaktır.

Böylelikle resim, klâsik çağlardan bu yana anlamı, kimliğiyle büyük değişimlere alan oldu.

Resim nereye gidiyor? Yarım yüzyıllık bir geçmişi olan soyut, non-figüratif resim, gelecekte ne gibi kalıplara dökülecek? Bunu şimdiden sezmek zor olmakla beraber, Batı dünyasında gitgide beliren bir "tabiata dönüş" eğilimini gözönünde tutmak gerekir. Soyut resmin repertuvarı tükendi mi? Artık yenilenemez, yeni kalıplara bürünemez mi? Yenilenmesi için tabiata, gerçekciliğe dönmesi mi gerek? Bunu biz önümüzdeki yıllar gösterecek.

Şu var ki, resim, soyut görüşünü tüketip yeniden daha insancıl biçimlere bürünse de, tabiatın titiz bir tercümanı olma kaygısına hiç bir zaman dönmiyecek, dönemiyecektir. Yeni "réalisme", yeni gerçekcilik insana, figüre, portreye, belli konulara dönse de, bunu, bambaşka anlayışlar içinde başaracak, tabiatla sanatçı arasındaki gerekli köprüyü kuracaktır.

Resimsiz bir dünya düşünülemez. Soyut olsun, gerçekci olsun, hangi estetik, teknik kalıplara bürünürse bürünsün; resim, insanlık kültürünün en önemli bir kolu olarak yaşamaya devam edecektir. Daha yukarıda belirttiğimiz gibi, resim yapma hareketi psiko-fizyolojik bir itişin, bir içgüdü itişinin sonucudur. Onu, rakipsiz bir ifade, anlatım aracı yapan da budur. Ses, söz, biçim kültürel anlatımların bellibaşlı üç koludur ve biçim derken, plâstik sanatları, yani heykeli ve resmi anlıyoruz.

Resim, insanlığın ilk çağlarından bugüne başar-

dığı ödevi dünya durdukça yürütecektir. Müzik sanatının yedi nota içinde dönen sınırlı araçları gibi, yedi renk ve biri eğri, öteki düz iki çizgi kıymetine dayanarak hiç biri ötekine benzemiyen binlerce şaheser yaratmış olan resim sanatı, gelecekte yeni yeni kimliklere bürünecek, sanat tarihini zenginleştirecektir.

SANAT VE TABİAT

Tabiat

Tabiat denilince, etrafımızı çevreliyen manzaraları, toprağı, üstündeki bitkileri, insanları, hayvanları düşünürüz. Duygularımız, düşünüşlerimiz, yaratık olarak bütün tepkilerimiz bizi çevreliyen bu tabiattan doğar, kültürümüz onunla, ona verdiğimiz anlamlarla beslenir. Kişi, tabiatın eğemenliğinden kurtulamaz, hayatı boyunca, düşünce ve duyuşlarında onun uyandırdığı tepkilere boyun eğer. Bu bakımdan denebilir ki, insanların tek kaynağı tabiattır. Yüzyıllar boyunca düşünürler, filozoflar, yazarlar tabiat üstüne sayısız eserler yazmış, sistemler, teoriler kurmuşlardır. Tabiatla ilgilenmek, onu hem geografik, hem fizik, hem estetik plânlarda incelemek en eski uygarlıklardan beri insanları kaygılandırmış başlıca konudur.

Ressam için "tabiat" anlamı, gök, deniz, bulutlar, ağaç ve kayalar gibi, dış âlemin yalnız jeolojik yapısı içinde kalmaz. İnsan elinden çıkma binalar, eşyalar da ressam için tabiattır, dış görünüşün çerçevesi içindedir. Bundan ötürü tabiî olsun, yapma olsun; etrafımızı alan bütün elemanlar, ressamlar için tabiattır.

Tanrı, tabiata şaşmaz, matematik bir düzen vermiştir. Mevsimler zamanında değişir. Güneş, ay bel-

li zamanlarda çıkıp batarlar. Sıcakla soğuk belli devrelerde gelir, giderler. Ağaçların yeşermesi, yaprak dökmesi şaşmaz bir disipline uyar. İnsanların doğup büyümesi, ihtiyarlayıp ölmesi kronometrik bir düzene bağlıdır. Milyonlarca, milyarlarca dünyanın içinde döndüğü evren'i, uyduğu korkunç nizamı düşünecek olursak tabiat dediğimiz uçsuz bucaksız âlemin nasıl bir disiplin, ölçülü bir düzen içinde olduğunu daha iyi kavrarız.

Şu var ki, sanat plânında tabiatı ele aldığımızda, bu varlığın ne kadar "pasif", ne kadar tarafsız olduğunu farkederiz. Tabiat, sanat alanında, ancak insanın ona eklediği çeşitli anlamlarla yaşatılabilir. Bu konuda Eugène Delacroix şöyle diyor:

"Tabiat, insanla tasalanmaz, çalışmaları ile ilgilenmez, bu dünya üstünde geçirdiği hayatın farkında değildir. Bir hayvan gibi, en ilkel bir şekilde yaşasın, ya da hârikalar yaratsın, hepsi birdir tabiat için. Bir bakıma gerçek insan, vahşi insandır. Tabiata olduğu gibi uyar. Ama insan aklını geliştirmeye, düşünüşlerinin çerçevesini genişletmeye, bu düşünüşlerin ifade şekillerini geliştirmeye gelsin. O zaman görür ki, tabiat, onda gelişen bu hassalara karşıttır... İnsan durmadan tabiatı zorlamakla ödevlidir. Onu dize getirmek yolundaki devamlı çabasını bir an için durdursa, tabiat hemen haklarına sahip olur, insanın eserlerini yok etmeye yeltenir. Atina'daki Parthenon, Roma'daki Saint-Pierre, sanatın bütün mucizeleri tabiatın nesine gerek? Bir deprem, bir volkanın lâvları o büyük anıtları yerle bir edebilir. Kuş-

lar o hârika yıkıntılar arasına yuva yapacak, vahşi hayvanlar, onları yaratanların açılmış mezarlarından kemiklerini çıkaracaktır."

Tabiatın girift durumu

Tabiata bağlılığımız, onsuz olamamamız, her duygumuzun, her düşünüşümüzün hep ona bağlandığı gerçeği bir yana, tabiatı sanat plânında seyrettiğimiz, incelediğimiz zaman, şu sonuca varırız: Tabiat, her bakımdan eksiksiz, kusursuz bir düzen göstermekle beraber, çok girift, ayrıntılı bir karakter de taşır. Gözümüz önünde serili elemanlar, Tanrı ya da insan yapısı olsun, binbir yönlü, ayıklanmaz derecede parçalıdır. Her eleman, belki milyarlarca zerreden yapılıdır, girinti, çıkıntıları sayılamıyacak kadar çoktur. Üstelik, ışık ve gölge bunlar üstünde binbir oyun kurar. En koyudan en açığa gölgeler, en parlaktan en sönüğe ışıklar, biçimlere, ışık gölgelere katılan renkler, akisler, donuk, ya da parlak kıymetlerle bezenen, son derece zenginleşen dış dünya, içinden çıkılmaz bir karışıklık, giriftlikle gözlerimiz önüne serilir.

Belli bir tabiat parçasının, bir görünüşün sonsuz ayrıntıları yanında, sadece bir ağacı, bir ağacın tek dalını, ya da bir kaya, hattâ bir taş parçasını ele alıp incelesek, tabiatın bu küçücük parçalarının bile yaratanca nasıl inceden inceye işlendiğini görürüz. Tabiatın her yanı içinden çıkılmayacak kadar parçalı, bölüntülü, ayrıntılıdır.

Bu parçaları, bölüntüleri, ayrıntıları, eski de-

yimle "teferruat"ı gözönünde tutacak olursak, tabiatın, ressam için, ayıklanması gereken çok karışık, sayısız zerrelerden yapılı girift bir "kosmos" halinde belirdiğini anlarız.

Tabiat karşısında sanatçı

Ressam Paul Signac diyor ki: "Tabiatta her şey güzel değildir." Bu sözün iyi anlaşılması gerek. Tabiatta her şeyin güzel olduğu su götürmez bir gerçek. Şu var ki, kendiliğinden güzel olan bir deniz, bir ağaç, bir kaya, ya da bir insan yüzü, olduğu gibi, fotoğrafik anlamında ele alınırsa, bütünü bakımından ressama elverişli değildir. Signac bunu demek istiyor. O halde, bu kadar karışık, ayrıntılı olan dünyayı eserinde aksettirecek ressamın, onu çizgiler, biçimler, renkler yolu ile ifade için başvuracağı çareleri düşünmesi, kavraması gerekir.

Lâtinlerin eski bir sözü olan "Naturae Artis Magistra", "En güzel eser, tabiattır" prensibine körükörüne uyarsa, tabiatı, kendinden hiçbir şey katmadan, olduğu gibi kopya etmesi gerekmez mi? Böyle bir çabayı makbul görsek de, insan gücünün ne kadar üstünde olduğunu anlarız. Fotoğraf objektifi bile, hassas kâğıt üstüne tabiatı aksederken, ince ayrıntılarını alamaz, sayısız zerrelerini veremez. Sanatçının kalem, fırça tutan eli, tabiatın ancak kabasını alabilecek, daha incesini resmetmeye gücü yetmiyecektir.

Böylesine belli bir gerçeği burada hatırlatmaktan amacımız, sanat estetiğinin bir kuralının nede-

nini vermektir. Bu kurala göre sanat, tabiatın taklidi değil, yorumudur. Demek ki sanatçı, tabiata kendini, duygu ve düşünüşlerini ekler. Bu eklemeyi yapmak için tabiata bakar, onu, kendi benliğinin süzgecinden geçirir.

Böylelikle, "tabiata bakmak" olayının, sanatçı için, "tabiattan gerekeni almak" demek olduğu prensibi belirir.

Sanat, tabiata ekli insandır

Bu açıklama ünlü İngiliz düşünürü Bacon'undur. Fransız yazarı Emile Zola'mn da buna benzer bir açıklaması var. Zola, "Sanat, bir mizacın arasından görülmüş tabiattır." demişti. Bu sözlerden anlaşılacağına göre, tabiat, kaynak olarak son derece zengin, ama sanat plânında kendi başına yetersizdir. Tabiat, matematik düzeni içinde, hep bir teviye sürüp gider, var olmakla yetinir. Ona türlü anlamlar katan insandır. Tabiata bakan sanatçının düşünüş, inceleme mekanizması süzgeç gibidir. Tabiattan aldığı elemanlardan işine geleni tutup gelmiyeni bırakır. Bu süzgeç, tabiatın yalnız "madde" tarafını süzmekle de yetinmez. Biçimlerin, renklerin sade, pürüzsüz, bölüntüsüz taraflarını alırken onların uyandırdığı duyguları da, kendine göre, ayarlar. Bir tabiat parçası karşısına on ressam oturtunuz, aynı konuyu resmettiriniz. Sonuç sizi hayrete düşürebilir. Çünkü bu tek konu, on ressamın her birine başka bir görüş, başka bir duyuş, bir teknik esindirmiştir. Kimi için ferah, aydınlık, neşeli olan bir görünüş,

kimi için keder verici, ya da trajiktir. Her sanatçı aynı tabiat parçasını kendi düşünüş, duyuş mekanizmasının süzgecinden geçirmiş, ona başka başka anlamlar eklemiştir.

Burada ressam Eugène Delacroix'nın bir aforizmasını hatırlarız: "Tabiat, büyük bir sözlüktür." Ve ressam, bu aforizmasını şöyle yorumluyor:

"Sözlükteki binlerce kelimenin hepsi güzel, anlamlı. Ama sözlük, bu güzel, anlamlı kelimelerle edebî bir eser sayılmaz. Kelimeler karmakarışık, birbiriyle ilgisiz sıralanmıştır. Tabiat da sözlüğe benzer. Tabiat elemanlarının hepsi güzel, ayrı ayrı biçim ve renkleriyle hepsi göz alıcı. Ama sanatçı bu başdöndürücü zenginlikleri düzenlemek zorunda. Yazar nasıl sırası gelince sözlükten kelime seçerse, ressam da tabiattan, biçimler, tertipler, renkler seçer. Ya da eşyalardan ayıklamalar yapar.

Sanat eseri bir sentezdir

Estetik yönden konumuz aydınlanıyor. Tabiat, tez ve antitezlerle, karşıt elemanlarla dolu bir alandır. Bu tez ve antitezleri, bu karşıt elemanları barıştırarak bir "sentez" yaratmak sanatçının başlıca ödevidir.

Tabiat karşısında sanatçının yapacağı sentez, gerek işçilik, teknik bakımından, gerek duyuş, düşünüş bakımından olacaktır. Zaten her duyuş, düşünüş kendine en uygun olan çalışma tarzını, tekniği seçer.

Genel olarak şu prensip kabul edilebilir: Sa-

natçının kişiliğini kuran sentez gücüdür. Tabiatta gördüklerinden anlam çıkaramıyan, eski deyimle, "dünya görüşü" olmıyan, bu görüşü ortaya atmak için elindeki teknik araçlara bir düzen veremiyen sanatçının kişiliği yoktur. O, sadece ya kendinden önce yapılanı tekrarlar, birtakım formülleri körükörüne benimser, ya da gördüğünü düşüncesizce taklitle yetinir. Tabiata katacak duyuş, seziş sermayesi yoktur. Sentezci değildir. Ya tabiatın kölesi, ya başkalarının taklitçisidir.

Ressamın topyekûn tabiata bağlanamıyacağını hatırlatan André Gide, diyor ki:

"Tabiata tam bağlanmak, ölüme bağlanmaktır. Kişide —sanatçıda— yaşama gücünün zerresi kaldıkça bu güç, tabiata karşı gelmek, tabiatla savaşmakla kendini gösterecektir.

İki tabiat var: Biri insanın dışındaki, öteki içindeki. Tabiatta hiçbir şey kendi kendine değildir, her şey birbirine bağlıdır ve her şey, durmadan, aynı tempo üstüne devam edip gider. Sanat eseri ise tek, bütündür. Sanatçı her zaman, tabiat yanında olmakla beraber, ona karşıdır. Bu bakımdan denebilir ki, tabiat teklif eder, ama kararı sanatçı verir."

Ressamla tabiat konusunda Charles Baudelaire'in de şu sözleri var:

"Eğer "manzara" dediğimiz herhangi bir ağaç, dağ, su ve ev topluluğu güzelse, bu manzara kendiliğinden değil, benim ona eklediğim düşünüş, duyuş bakımından güzel. Hayalimizi zorlayıp, bir an için, tabiatı, bu dağ, taş ve bitki topluluğunu insan-

sız düşünsek, şu sonuca varırız: Tanıksız, yani ona anlam katacak varlıksız tabiat ne olur?"

Ve daha aşağıda gerçeğe körükörüne uyan bazı ressamların eserlerini inceleyen şair, diyor ki:

"Çok iyi resim yapıyorlar, ama bir tabiat görünüşünün ancak sanatçının ona eklediği anlamla kıymetleneceğini unutuyorlar. Sanat sözlüğünü "tabiatı" sanatın kendisi biliyorlar... Onlar için bir etüd, tablo demektir. Ressam Français büyük. asırlık, bir ağacı körükörüne kopya ediyor ve: İşte manzara, diyor."

SANAT ESERİ BİR SENTEZDİR, TABİATLA SANATÇI ARASI BİR KÖPRÜDÜR

Sentez kabiliyetine "yaratma gücü" de diyebiliriz. Çünkü sentez, salt mekanik, entellektüel bir olay değildir. Sadece akıl, kültür; tabiatın sentezine varmaya yetmez. Sentez, büyük bir bölümünde, sanatçının ruh zenginliğine, daha açık bir tarifle, etrafında gördüklerine verebileceği anlam zenginliğine bağlıdır. Çünkü sentez, sadece "madde" olan fizik bir dünyaya metafizik bir anlam, anlamlar katma olayıdır.

Üslûp, "stil"in önemi

Sanatçının sentez kudreti, kişiliği, üslûp denilen "stil"i meydana getirir. Kudretli sanatçının kendine has bir stili vardır. Tabiatı anlayıştaki özellik, dünya olaylarından çıkardığı anlam, çiziş, kompoze ediş tarzı, kendine has renkler, âhenkler, fırçayı kullanıştaki özellik "stil"i yaratır. Giotto, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Cezanne aynı insanları, ağaçları, gökleri resmettiler. Ama bütün bu elemanlar bu ressamlarda bambaşka biçim ve renklerde, bambaşka anlamlardadır. Her birinin kendine has stili vardır.

Stil derken, onu "stilizasyon"la karıştırmamak gerek. Bunlar çok ayrı şeylerdir. Stil, ressamın ki-

şil'ği, duyuş, çiziş özelliğidir. Stilizasyon daha çok dekoratif karakterlidir. Tabiatın süsleyici, geometrik kalıplara sokularak ritmik şekillere bürünmesidir.

Örneğin, Türk çinilerindeki lâle, karanfil, yaprak gibi motifler "stilize" edilmiştir. Halılar, kilimlerdeki desenler de geometrik kalıplara sokulmuş birer stilizasyondur.

Bu bölümü bitirirken çağdaş resim akımlarının sanat-tabiat sentezine getirdikleri yeni anlamlar üstünde durmamız gerekir.

Bu yüzyılın başından bugüne kadar gitgide gelişen anlamsız, soyut resim ekolleri sanatın tabiatla, dış dünya ile ilgilerini kökünden kesmiş midir? Öyle ise sanatla tabiat, sanatla duygular, tepkiler arabuluculuğu olan estetik bilimi yeni temellere mi bağlanmalıdır?

İlkin söyliyelim ki, hepsi geçici olan, belli süreler içinde doğup gelişen, sonra da sönen sanat akımları artık klâsikleşmiş estetik bilimini sarsamazlar. Yaratık olarak sanatçının tabiat karşısındaki durumu, düşünüş ve teknikleri ne olursa olsun, değişemez. Ressam; tabiattan, göze görünür fizik dünyadan ayrılıyorum sanabilir. Gerçekte o, gene tabiata, tabiatın fizik kanunlarına bağlıdır.

Paul Klee, bir sergisinin açılışında şunları söylemişti:

"Ressam, tabiatın olmuş-bitmiş olarak sunduğu "şey"leri dikkatle inceler. Onları inceledikçe de şu

sonuca varır: Olmuş-bitmiş tabiat yerine, "yaratma" ya yer vermek.

"Bu dünya ilkin böyle değildi, sonunda da başka olacaktır. Görünüşler gelip geçicidir."

"Gerçek ötesi sandığımız biçimlerin ne kadar gerçek olduklarını anlamak için mikroskoba bakmak yeter."

Soyut resmin kurucularından olan Klee, bu sözleriyle, bu bölümde özetlediğimiz düşünceleri tekrarlamıyor mu? Görüşü, tekniği ne olursa olsun, gerçekci ya da soyut olsun, ressam, hep bu dünya içinde, hep bu dünya koşullarına bağlıdır. Gerçeğe, gerçek görünüşlere uygun olsun olmasın tablo, üstünde yaşadığımız fizik dünyanın bir parçasıdır. Tabiata yakın, ya da uzak, resim, şaşmaz kanunlara bağlıdır. Leonardo da Vinci'nin, Rembrandt'ın bir figürünü Paul Klee'nin, Kandinky'nin bir soyut kompozisyonuna yaklaştıran bu şaşmaz kanunlar, sanatın temelleridir.

Henri Matisse: "Ressam, diyor, tabiat karşısında kendini zorlarsa, tabiatı yorumluyorum diye zoraki, bambaşka biçimler yaparsa sahte, yapma sanat olur tablosu. Ben resim yaparken tabiatı "kopya" etmek kanısındayım. Çizdiğim biçimler, sürdüğüm renkler bana, tabiatm biçimleri, renkleri gibi geliyor. Tablomu bitirdikten sonra anlıyorum ki, bambaşka bir şey yapmışım. Ama bu yaptığım şeyi bile bile, kendimi zorlıyarak meydana getirmiş değilim."

Matisse'in bu sözleri, Gustave Courbet'nin bir sorusuna yaklaştırılabilir.

Bir gün ormanda resim yapan Courbet, oradan geçen bir köylüyü yanına çağırır ve: "Arkadaş, der, sana zahmet ama, gidip şu resmini yaptığım kırmızımsı şey nedir, bir bakar bana söyler misin?" Köylü güler: "Mösyö, der, bu resmini yaptığınız kırmızımsı şeyin oraya istif edilmiş kuru dallar olduğunu görmüyor musunuz?"

Tabiata bakarak gördüklerini resimlediğini, bir çeşit kopya yaptığını söyliyen, ama tabiatı en geniş bir serbestlikle yorumlayan Henri Matisse'le, kuru dalları seçemiyen Gustave Courbet'nin tutumları eşit değil mi? Önemli olan, yorumlanan konunun bilinip bilinmemesi değil, sonunda meydana gelecek eserin kalitesi, güzelliği.

Bu kalite, bu güzellik hangi anlayış, hangi üslûp içinde yapılırsa yapılsın, sanat eserinin haslığını sağlıyan unsur şüphesiz içtenliği, içliliğidir. Yukarıda sözünü ettiğimiz "stil-üslûp" gerçekci olsun, soyut olsun, has eserin damgasıdır. Çokluk çağdaş eserlerde gördüğümüz zorlanmış, yapma görünüşün "stilizasyon"dan öteye gitmemesi de bundan ötürüdür.

Sanat tarihini kuşatan değerli tabloları gözden geçirelim. Hiç bir akım ötekine benzemez, ve hiç bir üslûp, kendinden öncekini tekrarlamaz. Üslûplar, akımlar birbirinden nasıl ayrı ise, türlü uygarlıkların sanatı da dinlere, kültürlere göre ayrılır. Ama tarihin ilk çağlarından bu yana meydana getirilmiş

resimlerin toplu bir benzerliği var ki, o da sanatçı ile tabiatın sentezini kurmuş olmalarıdır. Anlayış, duyuş, teknik ne olursa olsun, bunlar hangi çağın, hangi uygarlığın malı olursa olsun, resim, uzaktan yakından —çoğu zaman, çağdaş sanatta olduğu gibi uzaktan— bir tabiat tefsiri, yorumudur. Ressam, objeleri, dış dünyayı canlandırma, ya da sadece o dış dünyanın duygusunda, düşünüşünde uyandırdığı tepkileri biçimlendirme çabasında evren düzeninin esiridir, onun dışına çıkamaz.

Resim Bilimi'nde Leonardo da Vinci, ressamı şöyle tarif eder:

"Ressamın sanatında gösterdiği gücte bir kutsallık var. Bu güç, onu, bir bakıma, Tanrıya yaklaştırır. Bu güç, ressamı, hür bir tutumla türlü cevherler üstünde dolaştırır, evrenin çeşitli gösterilerine bir bir el attırır. Hayvanlar, bitkiler, manzaralar, korku ya da mutluluk, sevinç veren tabiat görünüşleri, denizler ve nehirler, sessiz akan, ya da köpüren, taşan sular, kimi parlak, kimi siyah, yağmur, fırtına habercisi bulutlar; ressam bütün bunları görür, eserlerinde canlandırır.

Ressam kendini tabiatla bir tutar, onunla yarış eder.

Resim, tabiat ananın en soylu çocuğudur, ondan doğmuştur. Daha doğrusu resim, tabiat ananın torunudur. Dış dünyada gördüklerimiz tabiat ananın öz evlâtlarıdır. Resim, bunlardan çıktığına göre, demek ki tabiatın torunudur. Resim sanatını tabiatın

torunu, Tanrının da bir yakını, bir gösterisi biliyoruz.

Resim sanatını sevmiyen, onu küçümseyen, tabiatı da sevmemiş, küçümsemiş olur. Resim sanatını küçümseyen kişi, derim ki, duygusuz, ruhsuz bir yaratıktır. Resim sanatını sevmiyen, onu küçümseyen, felsefe ile atbaşı giden bir bilimin bütün ince yorumlarına, düşünüş, duyuşlarına, derinliklerine göz yummuş olur.

Resim, göze seslenir. Ruhun penceresi de gözdür. Resim sanatını, örneğin şiirle kıyaslıyacak olsak, derim ki: Şair, kadının güzelliğini anlatsın, ressam da canlandırsın. Bak gör âşık nereye yönelir; şiire mi, resime mi?"

RESİMDE BİLİMİN ÖNEMİ

André Lhote, "Traitè de la Figure" adlı kitabında, resim öğrenimi ile musiki öğrenimi arasında çok ilginç düşünceler yürütür. Resimde bilimin, daha doğrusu, sanatla ilgili geniş kültürün önemini olanca açıklığı ile anlatan bazı parçaları çevirip bu bölüm başına koymakta fayda bulduk.

Mozart'dan bugüne, diyor Andrè Lhote, yüzlerce çocuğun, çok erken yaşlarda, şaşılacak kadar olgun bir musikî kabiliyeti gösterdikleri, bilgileri, kültürleri daha gelişmeden kompozisyon alanında kuvvetli eserler başarabildikleri biliniyor. Bu olaya, yalnız olağanüstü kabiliyet gösteren küçük "dâhi"lerde değil, daha ilkokul çağındaki çocuklarda da rastlanır.

Bu, nedendir?

Müzik sanatı, kompozisyon yapmak isteyene, kesin olarak nizamlandırılmış birtakım temeller sunar. Musikinin şaşmaz ilkeleri bu sanata çalışmak isteyene sağlam, güvenilir temeller sağlar. Piyano, klâvyesine basınca birtakım sesler çıkaran bir nota topluluğu olduğu gibi, musikî temelleri de peşin düzenlenmiş, kanunları kesin olarak ayarlanmış bir disiplinler topluluğudur. İçgüdüsünün itişiyle musikî sanatçısı olmak isteyen çocuk, ya da genç, bocalamadan ilerlemesini sağlıyacak bu disiplinlerden faydalanır. Gençlerin daha pek erken çağlarda musikî

alanında başarı sağlamaları, hiç değilse yarı yarıya, bu disiplinlere dayanır.

Müzikte kapris, hayal gücü, fantezi ne kadar da gelişmiş olsa bunlar, armoni'nin, solfej'in, kontröpuan'ın şartlarına esir olmaya mahkûmdur. Sanatçının, musiki örgüsü dışına çıkması imkânsızdır.

Bu demek ki, kompozitör, eserini, peşin kesinleşmiş birtakım kanunların hizmetine verecektir. Müzik sanatındaki kesin disiplinler sayesinde genç besteci, rasyonel bir şekilde çalışıp gelişecek, günün birinde öğrenmiş, hazmetmiş olduğu kuralları kendi sanat mizacının kalıbına uydurarak orijinal eserler verecektir.

Eğer genç ressamın eline, diyor Andrè Lhote, daha başlarken, musiki temelleri kesinliğinde temeller verilebilseydi, bugüne kadar yüzlerce "dâhi" ressam çocuk yetişirdi. Oysa, resim sanatının, daha doğrusu bütün plâstik sanatların kesin kuralları var olmakla beraber bunlar, musiki kuralları gibi "hazır" değildir. Uzun, yorucu bir el ve kafa çalışmasıyle ve birer birer elde edilirler. Resime yeni başlıyan genç, resim "gramer"inden habersizdir. Resimde ne piyanonun hazır klavyesi, ne kemanın telleri vardır. Deseni, tabiat karşısında uzun, dikkatli etüdlerden sonra, rengi, palet üstünde, teorik bilgilerin yardımıyle kavrayabilir. Üstelik bu renklerin kimyevî terkiplerini bilmek, tehlikeli boyaları da kullanmamak gerektir. Yakın tarihlere kadar ressamın geometri, matematik, anatomi, perspektif bilmesi şart koşulurdu. Kompozisyonlarının geometrik bir

düzene vurulması şart olduğu gibi, çizdiği vücutların anatomik karaktere uyması da gerekti. Resmin araçları yaygın, çeşitliydi. Yağlı boya, sulu boya, pastel, fresk, gravür, tahta, bakır oyma gibi kollarda usta olmak gerekti.

Bütün bunlar yanında ilk bakışta kişiyi şaşırtan olaylar var. Bunlara öncelikle çağımızda rastlanıyor. Eline sulu boya kutusu verilen çocuğun çok kere olgun ressamları şaşırtan renk kıymetleri, âhenkleri başardığı, desen ve kompozisyon alanında da çok cesaretli istifler, deformasyonlar yapabildiği görülmüştür. Bazı büyük ressamların çocuk resimlerinden ilham aldıkları da oldu. Birçok memlekette ilkokul çağındaki çocukların —sınıfın hiç değilse dörtte biri nisbetinde— olgun ressamların uzun araştırmalardan sonra buldukları renk âhenklerini bir oturuşta başarıvermeleri incelenecek bir olaydır. İçgüdünün etkisiyle kıvama ermiş görünen çocuk resimleri, uzun, yorucu bir çalışma süresinin faydasızlığını akla getirebilir.

Ne var ki, çocuğun bu başarısı zamanla kaybolur. Sekizle on iki yaş arası en güzel yemişlerini veren çocuğun resim başarısı, bilgileri arttıkça, düşünüş mekanizması kristalleştikce yavaş yavaş söner. İçgüdünün yerine işlemeye başlıyan bilinç, görüş tazeliğini silmiş, yerine normal kişinin harcıâlem ölçüler'ni getirmiştir. Bu olay bizi şu gerçeği kabul etmek zorunda bırakıyor: Çocuksu içgüdüden kurtulmuş kişi, sağlam bir sanat yapmak istiyorsa, o sa-

natın kurallarını, estetiğini, tekniklerini sabırla öğrenmek zorundadır.

Sanat kültürünün bütününe Us-Akıl diyebiliriz.

Büyük sanat çağlarında sanatçılar, ancak kendi kollarının kültürüne tam olarak vardıktan sonra büyük eserler verebilmişlerdi. Eski ustalar hiç bir çalışmayı rastlantıya bırakmamış, hiç bir büyük işe rastgele başlamamışlardı.

Eski sanat çağları arasında bize örnek olacak başlıca çağ İtalyan Rönesansıdır. Dört yüz yıla yakın bir süre içinde doğup gelişen bu akım, ressamların olgunluğa varmak yolunda ne gibi bilgiler edinmeleri gerektiğine ölmez bir örnektir. Rönesansta genç ressamın olgunluğa varmak için ne gibi evrelerden geçtiğini düşünelim.

O çağlarda, bugünün sanat okulları, akademileri yoktu. Genç öğrenici bir ustanın atölyesine çırak olmak zorundaydı ve çıraklık uşaklıkla başlardı. Yeni öğrenici akşam olunca atölyeyi süpürür, siler, paletleri, fırçaları temizler, tuvalleri gerer, hazırlardı. Büyük mermer tezgâh üstündeki toz boyaları yağla ezer, kavanozlara koyar, ustanın, kendinden büyük öğrenicilerin çalışma araçlarını hazırlardı.

Yeni öğrenici bir yandan bunu yaparken bir yandan da resime çalışırdı. İlkin heykellerden kara kalem, füzenle desenler çizerdi. Vücut ölçülerini iyi bellemeyi, nisbetleri tam olarak ayarlamayı öğrenirdi. Bu çabasında anatomiye çalışması, kemiklerin, adalelerin yerlerini, insan vücudunu inceden inceye bellemesi gerekti. Bir süre böylece heykeller,

canlı modeller üstüne çalışıp başarı gösterdikten sonra genç öğrenici ustanın çokluk atölyesinde bulundurduğu kadınlı erkekli canlı modellerden resim etüdleri yapmaya başlardı.

Rönesansın resim atölyeleri, usta sanatçıların bilimle tekniği —kültürle zenaatı— nasıl bağdaştırabildiklerine örnektir. Sanatçı bir yandan anatomi, perspektif, mimarlık bilgisi, geometri ve matematik, felsefe, Yunan mitolojisi gibi bilimlere çalışırken, bir yandan da tuval germe, hazırlama, boya ezme, yağları, vernikleri ayarlama gibi resmin işçiliği ile ilgili bilgilere sahip olması gerekti.

Gösterdiği başarıya ayarlı bir süreden sonra, —bu çalışmalar yıllar sürebilirdi— genç sanatçı, ustaya yardım hakkını elde etmiş bulunuyordu. Ondokuzuncu yüzyıldan bu yana alışılan orta ve küçük çapta tablolara kıyasla Rönesans devrinin anıtsal yapıtları gözönünde tutulmazsa bu yardım sözüne şaşılabilir. Sanat plânında çırak, ustaya nasıl, neden yardım eder? gibi bir soru doğar içimizde. İtalya'yı baştanbaşa kaphyan kiliseleri, sarayları ve türlü yapıları, o yapıları süsliyen koca koca duvar resimlerini düşünecek olursak böyle büyük çapta eserlerin ancak ekip çalışmalarıyla meydana getirilebileceğini anlarız.

On, on beş metrelik bir duvar tablosu, ya da bir fresk siparişi alan usta, bu işi ancak çırak ve öğrenicilerinin, ya da yetişkin ressamların yardımı ile başarabilirdi. Hele sürüldükten birkaç dakika sonra kuruyuveren, tutkal ve yumurta akı ile hamur edil-

miş fresk boyalarının büyük bir çabuklukla işlenmesi gerekti.

Rönesans çağında Raphael gibi, Tiziano, Tintoretto gibi büyük ressamların atölyeleri irili ufaklı yüzlerce tabloya çalışılan yerlerdi. Ressamlar bir yandan kilisenin, bir yandan sarayın, zenginlerin siparişlerini yerine getirmek için kalabalık yardımcı ekiplerini çalıştırmak zorundaydılar. İşte, gençler için ideal okul bu ekip çalışmaları, büyük bir ustanın atölyesinde geçen toplu çaba yıllarıydı.

Artık genç sanatçıyı, yetişmiş, resmin tekniğini iyiden iyiye kavramış olarak ustanın tablosu önünde düşünebiliriz. Usta; taslakları yapmış, proje ve maketleri düzenlemiştir. Genç ressamın ustaya yardımı, önemsiz kısımlara çalışmakla başlamıştır. Örneğin, ilkin hafif hafif, sulu, şeffaf katlar halinde sürülmesi gereken kısımlar örtülür. Daha sonra yer, gök, figürlerin elbiseleri boyanır. Böylece hazırlanan tabloya usta artık el koyabilir, çabuk bitirebilir. Genç ressam onun tarzını, tekniğini öyle benimsemiştir ki, usta tablonun ötesine berisine dokunmak, en nazik kısımlar olan yüzleri, elleri işlemekle yetinebilir.

Rönesans sanatçıları genel olarak evrensel kültürlü kimselerdi.

Ortaçağın yobazca din duygularına, mistik inançlarına karşıt büyük bir devrim başaran Rönesans sanatçıları, daha onbeşinci yüzyılda eski uygarlıkların sanatına, felsefe ve düşüncesine merak sarmışlardı. Sanatçılar, hele ressamlar, din konusundan

başka konuyu ele almak istemiyen Ortaçağ adamlarına karşıt, Yunan mitolojisini incelemeye başlamış, çok Tanrılı olan bu Mitolojinin temalarını, konularını tablolarına işlemişlerdi.

İtalyan Rönesansı özellikle insan üstünde durmaya başlamıştı. İnsanın ruhu kadar vücudu da ressamları ilgilendiriyordu. Eski Yunan heykeltraşlığına bunca büyük eser kazandıran kadın vücudu ön plâna alınmıştı. Rönesans ressamları, dinî resimlerde bile çıplak kadın vücudunu serbestçe işlemekten kaçınmıyorlardı. Ortaçağ heykel ve resimlerinde göze çarpan ince bacaklı, şişkin karınlı kadın vücutları yerine, eski Yunan heykeltraşlığından ilham alan dolgun vücutlar, denkli ölçüler plâstik sanatı zenginleştiriyordu.

Ressamlar genel olarak bilime büyük önem veriyorlardı. Heykeltraş olsun, ressam olsun; yazar, düşünür olsun Rönesans adamlarının en belli karakteristiği, bir bölümde ihtisas yapmakla yetinmeyişleriydi. Bu çağ sanatçıları, sanatta olduğu kadar bilimlerde de ustaydılar. El ustalığına büyük önem verirlerdi. Çoğunun sanat öğrenimine kuyumculukla başlaması ilgi çekecek bir özelliktir. Kuyumculuk, yavaş işleme, sabır, dikkat, ama aynı zamanda el çabukluğu ister. Sanatçı gözü ve eliyle, daha doğrusu on parmakla işler. Bu tutum kuyumcuya el elâstikiyeti verir. Altını, gümüşü işlemek, kıymetli taşları yontmak, incecik halkaları birbirine bağlamak, bileziklerin, yüzüklerin, kolyelerin o gözle görünmiyecek kadar küçük parçalariyle oynamak, kuyum-

cunun elini işletir ve zevkini inceltir. Bu, bir bakıma, resim çalışmasına ideal bir başlangıçtır.

Primitif dediğimiz Rönesansın ilk devirlerinde ressamların böylece kuyumculuğa, dekoratörlüğe de çalıştıkları görülmüştü. Boticelli ve Leonardo da Vinci ile başlıyan klâsik devirde sanatçılar, evrensel bir kültürü kendilerine mal etmeye çalıştılar. Bilindiği gibi, Leonardo; ressam, heykeltraş, mimar, mühendis, mekanik uzmanı idi. Bilimin bütün kollarına merak sarmış, o çağa göre her biri birer devrim olan buluşlar başarmıştı.

Michel Angelo'da aynı vasıfları görüyoruz. Roma'nın birçok mimarlık anıtı, bu büyük ressamın çizdiği plânlara göre yapılmıştır. Michel Angelo aynı zamanda duygulu bir yazar, bir şairdi.

Ressam olsun, düşünür, yazar olsun, hemen hemen bütün Rönesans adamlarında aynı Ümanizma ruhunu, aynı bilgi edinmek isteğini, bilgiyi ve düşünceyi tek koldan değil, birçok koldan yürütmek hasretini görüyoruz. Rönesans adamlarında pek belli olarak kendini gösteren özellik, eski uygarlıkları inceleme, bilim yolu ile insanı yükseltme, dar, kapalı bir din çemberinden kurtularak insan güzelliğini sanatta yaşatmadır.

Bu bakımdan Rönesansı, bugüne kadar süren klâsik bir anlayışın temeli kabul edebiliriz. Onsekizinci yüzyıldan sonra kurulan Akademiler, sanat okulları, Rönesansın kurduğu klâsik çalışma programını yaydılar. Sanat tarihi, geometri ve perspektif, estetik, anatomi, —vücut bilgisi— gibi dersler; res-

samın bilim sermayesini zenginleştirecek elemanlar bilindi. Akademilerde, sınav sırasında gençlere verilen konular, hep tarihten, Yunan mitolojisinden seçildi. Atölye çalışmalarında canlı modelden çizilen etüdlerin anatomi kurallarına uygun olması şart koşuldu. Genç ressamların tabiatı incelemeleri, canlandırmaları faydalı bulundu.

Büyük ressamların evrensellik özelliği Rönesansla bitmiş olmadı. Sanatçının aynı zamanda bir bilim ve fikir adamı da olması gerektiği artık kökleşmişti. Sanat yapısının ötesinde kalan bilim kollarının gitgide genişleyerek insan ömrüne sığmayacak kadar dal-budak salması, sanatçının gücü üstüne çıkıyordu, ama ressamlar, yine kendi kollarının çerçevesiyle yetinmediler. Ressamlar, yaşadıkları çağların fikir hareketlerine uyup, çoğu düşünür, yazar olarak da ün saldılar.

Örneğin, Yunan düşünce ve estetiğini benimseyen Louis David, Jean-Dominique Ingres, estetik meseleleri büyük bir yazara has üslûpla inceleyen Eugène Delacroix, Fromentin, sanatçıda evrensel kültürün temsilcileri sayılabilirler.

Bu örnekleri sınırsız sıralıyabiliriz. Empresyonizmden bugüne ressamların kültür plânında ne kadar geliştikleri biliniyor. Ressamlar, çağlarının yalnız fikir hareketleriyle değil, fen ve mekanik gelişmeleriyle de ilgileniyorlar. Empresyonizmden soyut sanat akımlarına resmin bilimsel araştırma ve buluşlarla yakından ilgili olduğu, onlara paralel, onlara uygun çeşitli tarzlara büründüğü görüldü.

Rönesanstan bugüne süregelen bu gelişmeler, ressamı, Ortaçağa has dar din çemberinden, kişiyi duygularından uzak tutan mistik çerçeveden kurtarıp evrensel bir tip olarak yoğurdu, çağının fikir ve aksiyon hızına kattı, toplum hayatının hamarat ve etkin bir elemanı olarak meydana getirdi.

Hiç şüphesiz, ressam, sadece bir bilim adamı, bir düşünür değildir. Buna ömrü yetmez. Yukarıda belirttiğimiz gibi, bilim kolları derinlemesine o kadar gelişmiştir ki, bu kolların teki üstünde durmak bile kişi ömrünü aşar. Bu bakımdan çağdaş ressamın, Rönesans anlamında bir evrenselliğe kavuşması imkânsızdır. Bu böyle olmakla beraber, uygar dünyanın sanatçısının her bilim koluna az-çok uyanık olması gerekir.

Bu uyanıklık, ressamın sanat gücünü pekiştirecekti. Resim sadece bir el ustalığı olsa, değerli ressam olmak için güzel çizgiler çizmek, uygun renk âhenkleri bulmak yetse; kültür gerekmezdi. Ama ressamı, mesleğinin teknik bilgileri yanında, kişiliğini dış âleme katan bir düşünür olarak da kabul etmemiz, onu öyle bilmemiz gerekir. Ressam, Zola'nın tarifince, tabiatı "kendi süzgecinden" nasıl geçirecektir kültürsüz, düşüncesiz, bilimsiz? Başlarken büyük kabiliyetleri olan, tekniği iyi kavrayan, teknikle bütün güçlükleri yenebilen, ama kültürce gelişmedikleri için uzun ya da kısa bir süre içinde gitgide silinip hızlarını yitiren, sonunda gençliklerinin renksiz bir gölgesi olarak eskiden öğrendiklerini tekrarlamakla yetinen nice ressam var.

Bu büyük tehlikeyi önliyecek tek çare; genç ressamın, sanat hayatının daha başlangıcında, durmadan kültürünü arttırmaya çalışmasıdır. Düşünme, yorumlama gücünü arttıran kültürdür. Onsuz sanatın, resimin kaderi, teknik cambazlıklar içinde bocalamaktır.

Kültürün gerçek olanı, bir de yalancısı var. Yalancı kültür, kötü bir madde üstüne vurulmuş vernik gibi kısa bir süre parlar, aldatır. Çağımız, sahte teknikler, sahte kültürlerle dolu. Ümanizma kaygısı böyle yalancılıklardan uzak, gerçek kültüre bütün benlikleriyle inananları doğru yola götürecektir.

Bilimin, aklın, kültürün çağımız sanatında da ne büyük rol oynadığını önemle hatırlamamız gerek. Şüphesiz, Rönesansta, bilim adamı olmak bugünden kolaydı. Ortaçağın sadece mistik, körükörüne dinsel inançlara yer veren karanlık süresinden sonra bilim kolları araştırmalarına yeni başlanmıştı. Rönesans, sanat ve bilim adamlarının prototipi olan Leonardo da Vinci'nin ressamlık, mimarlık, mühendislik, idrolik, fizik, kimya, havacılık gibi birbirinden çok ayrı bilim kollarına merak sarması, bunların hepsinde başarılı sonuçlara varması elbette küçümsenemez. Leonardo'nun dehâsı araştırmalarını yürüttüğü her alanda yaşadığı çağa göre çok ileri teoriler kurmaya, bunları pratik alanda da tecrübe etmeye muvaffak olmuştu.

Ama Ümanizma fikri, bilim sevgisi Rönesansta bir "tutum" olarak kalmaya mahkûmdu. Bu tutum,

Ortaçağ mistisizmasından çok daha geniş, her şeye merak saran, her şeyi öğrenip bilmek isteyen yeni bir çağı açmaya yetecek çaptaydı. İnsanlık din çemberinden kurtulmuştu. Din var olmaya devam ediyordu ama, Allah'a, İsa'ya, Meryem'e inanmak eski uygarlıklar üstüne eğilememek, başka dinleri inceleyememek demek değildi.

Bu bakımdan Rönesans adamları, bilimsel araştırmaları sanat çalışmaları ile denkli yürütmeyi başarabilmişlerdi.

Rönesansta bir bütün, bir "kül" olarak ele alınıp incelenebilen bilim kolları gitgide öylesine genişlediler ki, bunları kucaklamak, insan gücünü aşmış oldu. Sonuç olarak sanat araştırmaları ile bilimsel araştırmalar ikiye bölündü, sanat adamı ile bilim adamı başka başka alanlarda çalışmaya başladılar.

Bilim kollarımn herbiri ayrı ihtisas gerektirecek kadar derinleşmesi, gelişmesi sanatçıları bilimden büsbütün ayırdı mı? Ayırmadı, sadece sanatçının bilime karşı bambaşka, yeni çağlara daha uygun bir tutumu meydana geldi.

Çağdaş ressam, eski devirlerde olduğu gibi, ustanın atölyesini silip süpürmüyor, anatomi, perspektif öğrenmiyor, büyük işlerde yardımcı olarak kullanılmıyordu. Bu bakımdan çıraklık devresi, başlangıç çalışmaları klâsik çağların sağlamlığından yoksundu. Usta - Çırak gelenekleri yitirilmişti. Genç ressam, kişiliğini çok daha çabuk bulmak, göstermek zorundaydı. Klâsik atölyelerde yürütülen for-

müller, teknikler bırakılmıştı. Genç ressamın, öğrenicinin çalışmasını kolaylaştıran reçeteler tarihe karışmıştı. Bu durum karşısında genç sanatçı ne hazır formüller, reçetelerden faydalanabiliyor, ne de artık iyiden iyiye dallanıp budaklanan bilim kollarını topyekûn kucaklayıp inceliyebiliyordu.

Ondokuzuncu yüzyıldan bu yana, çok değişen çalışma ve yetişme şartları çağdaş sanatçıyı kendisiyle başbaşa bıraktı. Usta atölyelerinin yerine Akademiler, sanat öğrenimi yapan okullar, enstitüler açıldı. Öğrenici yetiştiren ünlü sanatçılar, Rönesans çalışma sistemlerini diriltemediler.

Böylelikle kaderiyle başbaşa kalan çağdaş sanatçı kendi kendini yetiştirmek zorunda kaldı. Bir bakıma teknik güç, etki önemini yitirmişti. Eski ustaların fırça kudreti yerine, estetik ve teknik yönlerden "buluş"lar aranıyordu. Her sanatçı yeni bir dünya görüşü getirmek zorundaydı. Bir ustanın estetiğini, tekniğini tekrarlamak faydasızdı. Ressam, kendinden önce gelenlerin sözlüğüne yeni bir söz katmak zorundaydı.

Bu zor, Rönesansın Ümanist ressamı yerine, yepyeni bir tip yaratmış oldu: Genel bilim yerine, yeni biçimler, yeni teknikler bulma kaygısını güden tip. Empresyonizmden bugüne çağdaş sanatı egemenliği altında tutan bu kaygının gösterilerine bütün modern akımlarda şahit oluyoruz.

Şüphe yok ki, bugünün ressamı eski ressamdan

çok fazla çağının problemleriyle ilgili. Müsbet bilimlerin bugüne kıyasla emekleme devrinde bulunan Rönesansta sanatçının sanatından başka bilgiler edinmesi rahat bir çaba oluyordu. Bu bakımdan, "evrensel adam" tipine Rönesansta, ya da o devirden önce başka uygarlıklarda sık sık rastlamak mümkün oluyor. Buna karşılık, özellikle ondokuzuncu yüzyıldan bu yana gittikçe derinleşen bilim kollarının zorluğu karşısında yaratıcı zümre, sanatçı ve bilimci olarak ikiye bölünmüş oldu. Şu var ki, sanat bugün, eski çağlardan çok daha fazla hayat içinde, hayat kavgaları içinde. Son yarım yüzyılın ideolojik kavgalarında sanatçının da sesi var. Kendi isteği, ya da bağlı bulunduğu rejimlerin zoruyla sanatçı, toplumunun prensip ve amaçlarını dile getirmeye görevlendirildi. İdeolojik bakımdan tarafsız da kalmış olsa, çağımız sanatçısı toplumun meselelerinden uzak kalmadı, payına düşen kavgayı küçümsemedi.

Bütün bunlar, şüphe yok ki, bu bölümün konusu olan bilimle ilgili. Bilim ise çağlara, bu çağları karakterize eden fikir akımlarının gidişlerine ayarlı. Kültür bütünlüğünü sağlıyan bilim kollarına yabancı kalmak, çağının fikir akımları arasında kendi bünyesine en uygun olanı seçerek ona göre davranmak, toplumunun çalışkan, hamarat bir elemanı olarak hayata katılmak gerçek sanatçının ödevidir.

İkinci Bölüm

RESİM SANATININ TEKNİKLERİ

ÇİZGİLERİN METAFİZİĞİ

Bu başlık, okuyucuya fazla iddialı gelmesin. Çizgiler, fizik yapılarından doğan birtakım anlamlar, birtakım duygular uyandırır, renkler gibi yaşar, kendilerine göre bir ruh taşırlar. Bundan ötürü; çizgilerin bir iç dünyası, bir fiziküstü varlığı vardır ki, ressamın bu varlığı bilmesi, çalışmalarını ona göre ayarlaması gerekir.

Çizgilerin, ressamların "çizi resmi", "desen"i ile pek yakın bağı olmakla beraber, biz onları, bu bölümde, soyut birer varlık olarak ele alıp inceliyeceğiz. Varacağımız sonuçlar bize, hem ressamların desenlerini, hem de kompozisyonların örgüsünü daha iyi anlamaya götürecektir. Çizgi metafiziğini sanat tarihinin büyük eserlerinden sıyırıp başlıbaşma, soyut bir konu olarak da ele alıp incelesek, yine resim sanatının çerçevesi içinde kalmış, bu sanatın plâstik özelliklerinden belki en önemli bir bölümünü incelemiş olacağız.

Konumuz, ele aldığı özellikleri, kroki ve grafikleriyle resim sanatından fazla, geometriyle ilgili görünebilir. Bu, ilk bakışta kişiyi aldatan bir etkidir. Eski ve yeni ressamların eserlerini, bazı modern sanat akımlarını inceleyince geometrinin desen ile, çizgi sanatı ile ne kadar sıkıca bağlı olduğunu görürüz. Rönesans İtalya'sının usta atölyelerinin kapıları üs-

tüne "Geometri, matematik bilmeyen buraya girmesin" yazısının asıldığı söylenir. Belki böyle bir yazı yoktu atölyelerin kapısında, ama muhakkak, genç ressamların geometri ve perspektif bilmeleri, rakamların çekici sırlarına varmış olmaları şart koşulurdu. Böylece ressam, Rönesansta olduğu gibi, başka memleketlerin büyük sanat çağlarında da, matematik biliminin kesinliğine varmış oluyordu. Matematik ve geometri onu, plâstik biçimlerin. anlamlı çizgilerin sırlı dünyasına eriştirirdi. Beyaz tuvale çizdiği çizgiler, ya da büyük kompozisyonların kuruluş örgüsü birtakım ölçülere, oranlara dayanırdı. Tablonun hiç bir elemanı rastgele konulmamıştı, ve eser, bütünlüğü içinde, mimarlık yapısı gibi, anıtsal bir sağlamlık taşırdı.

Çizgiler dünyası

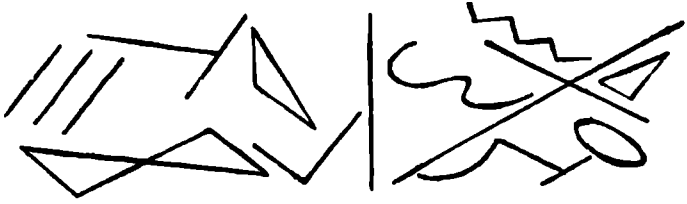
Resimde olsun, geometride olsun; sonsuz istif ve tertipler yalnız iki çeşit çizgiye dayanır. Düz çizgi, eğri çizgi. Gerçek o da değil de, geometri uzmanının söylediğine bakarsak, bir tek çizgi, düz çizgi vardır. Eğri dediğimiz çizgi, yanyana gelmiş birçok düz çizgiden yapılıdır. Ama biz yine çizgileri ikiye ayırıp düzlerle eğrileri inceliyeceğiz.

Düz çizgiler, hangi tertip ve kombinezonlar içinde ele alınırsa alınsın, statik, hareketsiz çizgilerdir. Düz çizgilere bakan göz hiç bir kırılmaya, iniş çıkışa, dalgalanmaya takılmadığı için, bir durgunluk, durulma, yerleşme etkisi altında kalır. Hele bu çizgiler, dikey ve yatay olarak doksan derecelik açı

prensibi üstüne kurulmuş ise, bu yerleşme, bu hareketsizlik, statizm duygusunu büsbütün kuvvetlendirir.



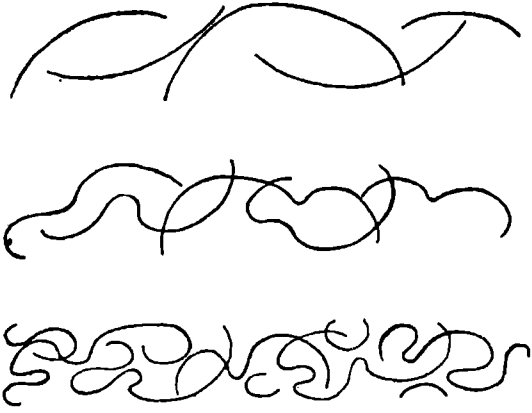
Eğer düz çizgiler toplumu, tertibi, doksan derecelik açı prensibinden ayrılır, eğik çizgiler kombinezonları olarak görünürse, statizm duygusu yine kalır, ama bir hareket, bir kıpırdanma etkisi doğmuş olur. Tam düzey, tam yatay prensibinden ayrılmış düz çizgiler, sağa, sola yatmakla hareket, kıpırdanma duygusuna yol açmış bulunurlar.



Düz çizgilerin statik etkisine karşılık, eğri çizgiler, eğrilikleri arttıkça, dinamizm, hareket duygusunu uyandırırlar. Hareket, düzlükten, kararlılıktan kurtulup eğriliğe, eğrilip bükülmeye, boyuna yer, mekân değiştirmeye yönelmek olduğuna göre, eğri çizgiler de, ne tertipte istiflenirse istiflensinler, bo-

yuna kıpırdama, hareketlenme etkisini uyandırırlar. Toprak çekiminin birer sembolü olarak ele alabileceğimiz yatay ve dikey çizgilere tam karşıt, eğri çizgiler, bu çekimden kurtulup boşluk içinde kıvranmaları, yaşamaları sembolüdür. Eğri çizgilerin egemen oldukları herhangi bir alana bakan göz, yaşamanın, kaynaşmanın etkisi altında kalır.

Düz çizgilerde olduğu gibi, eğrilerle de hareket, kıpırdanma basamakları kurabiliriz. Örneğin, hafif eğrilerin dinamizm etkisiyle spirallerin, sinüsoitlerinki arasında fark büyüktür. Bir çizgi ne kadar eğrilip bükülürse —tıpkı deniz dalgaları gibi— o nisbette canlılık, kıpırdanma duygusu uyandırır.



Çizgiler ve kişi duygularında uyandırdıkları etkileri söz konusu ederken onların tabiatla, tabiat gösteri ve değişimleriyle doğrudan doğruya ilgili olduk-

larını hatırlamamız gerek. Geometrik biçimler genel olarak, ne kadar da soyut olsalar, dış dünya ile köprü kurmuş durumdadırlar. Herhangi geometrik bir şekil bize, tabiatın bir parçasını hatırlatabilir. Spiral buluttan, üçgen, dörtgen kayadan, yuvarlak aydan, güneşten söz açabilir. Dikey gözümüzde ağaç gövdesi, yatay denizin ufukta uzanan çizgisi olabilir.

Çizgilerin değişimleri de, sanki tabiat gösterilerini dile getirirler. Düz çizgilerin hareketsizlik, durulma etkisi uyandırdığını söyledik. Tabiatta da öyle değil midir? Sakin, rüzgârsız, çalkantısız bir havada her şey düz, yatay ve dikey sistemine uygundur. Toprak üstünde ağaç gövdeleri, genel olarak, doksan derecelik bir açıdadır. Durgun deniz kırıksız, iniş, yokuşsuz bir yataydır. Tabiatın durgunluk duygusu uyandıran bu görünüşleri, ona bakan gözlerin çalkantısız çizgileri seyredişindedir.

Ama, fırtına kopmayagelsin. O zaman denizin yatay çizgisi kırık, hareketli dalgalar halinde bozulur. Göze yükselen ağaç dalları boşluk içinde zikzaklar çizer. Bulutlar, dağınık, lime lime parçalar halinde birbirini kovalar. Statizmi kovalayan dinamizm, tabiattaki düz çizgileri bozarak yerlerine kırık, eğri çizgiler getirir.

İşte, geometrik biçimlerin insan üstünde uyandırdıkları etkinin tabiatla sıkı ilgisi bundan ötürü. Renklerde olduğu gibi, çizgiler de, anlamları, etkileri bakımından, yeryüzü gösterileri ile sıkı sıkıya ilgilidirler.

"Neo-Empresyonizm" akımının kurucusu, ressam Georges Seurat, çizgi metafiziğinin yukarıda özetlediğimiz karakteristiklerini gözönünde bulundurarken, daha da ileri giderek; bugün klâsikleşmiş birtakım prensiplerin temelini atmış bulundu. Seurat'ya göre, çizgiler, yalnız hareket-hareketsizlik, statik-dinamik etkiler uyandırmakla kalmaz. Belli tertipleri içinde çizgi kombinezonlarının doğrudan doğruya iç duygularına, sevinç, acı, keder, canlılık ya da ölülük —ölgünlük— gibi duygularımıza seslendiği olur.

İlkin Seurat'nın, daha sonra Paul Sèrusier ile birçok çağdaş ressamın ileri sürdükleri, ve "çizgi psikolojisi" olarak vasıflandırabileceğimiz temelleri şöyle özetliyebiliriz:

Tam durgunluk, hareketsizlik etkisi yatay ve dikeylerin doksan derecelik açılar meydana getirmesine bağlıdır. Deniz çizgisinin bittiği yer, ufuk çizgisi, yatay çizginin sembolüdür.

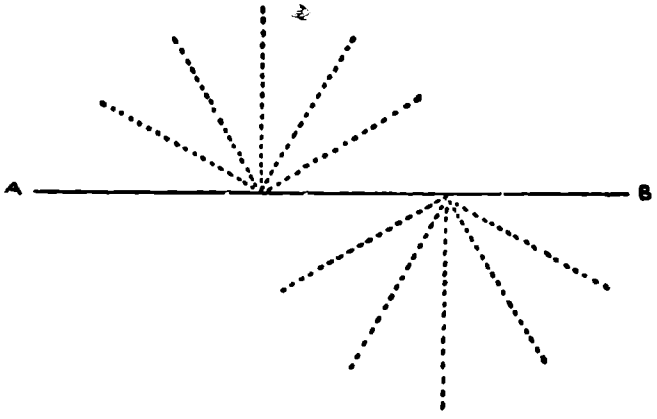
Toprağı da yatay çizgisinin bir sembolü olarak ele alabilir ve "çizgi psikolojisi"ni bu sembol üstüne kurabiliriz.

Şöyle ki:

Toprak üstünden yukarıya, göğe doğru yükselen çizgiler, hayat, canlılık, varlık duygusunu uyandırır.

Aksine, toprak üstünden aşağıya, toprak içlerine doğru düşen çizgiler bitkinlik, cansızlık, ölümlülük duygusunu uyandırır.

Yandaki krokiyi dikkatle incelersek, bu kura-



mın doğruluğunu çabucak farkederiz. Yukarıya doğru yönelişte hayat, canlılık, varlık, aşağıya doğru düşüşte ölüm, bitim anlamı hemen göze çarpar.

Burada da, tabiat gösterileri ile soyut çizgiler arasında sıkı bir bağ kurmamız mümkün.

Dirilik, canlılık, hayat, toprak üstünden yukarı fışkırır. Filiz toprak üstünden göğe yönelmek ister. Kişi, sevincini belirtmek için kollarını havaya kaldırır, bitkinliğini, cansızlığını ifade için de yere, toprağa doğru indirir. Genç ağacın yaprakları yukarıya doğrudur, dökülen, bir mevsim için de olsa, sonbaharda ölen ağaç yapraklarını toprağa verir. Salkımsöğüdün uyandırdığı melânkoli duygusu, dallarının aşağıya doğru düşüşündedir.

Yukarıya yönelen çizgilerin canlılık, mutluluk, hayat, aşağıya doğru inenlerin keder, ikisinin ortamı olan yatay çizgilerin durgunluk etkisi uyandırdığı kuramı şu üç figürün incelenmesinden belli olu-

yor. Seurat'da çok önce, ondokuzuncu yüzyıl ortalarında, Fransız Humbert de Superville, çizgilerin morfolojisini kurmuş, bu üç figürü tertiplemişti. Charles Blanc, "Çizgi Sanatlarının Grameri" adlı kitabında, 1860 yılında Humbert de Superville'in vardığı sonuçları açıklamıştı. Bunlar, sonraları Georges Seurat ve Kübistler tarafından ele alındı, bugünkü kesin prensipler böylece kurulmuş oldu.

Renklerin insan huyu, ruh durumu üstünde ne kadar etkili oldukları ötedenberi bilinen bir gerçek. Örneğin, kırmızı renk çok hareketli, dinamiktir. Kırmızı rengin egemen olduğu bir yerde, kişinin huzurlu çalışması imkânsızdır. Buna karşılık, mutluluk verdiği bilinir. Atölye, fabrika, okul gibi yerlerde duvarlar böyle sükûn verici renklere boyanır. Renklerin kişi huyu, ruh durumu üstündeki bu özelliği ötedenberi incelemelere konu olmuştu, ama çizgilerin resim plânındaki önemli rollerini taslak halinde incelemek istedik.

Çizgi sistemleri ve Resim

Çizgi metafiziğini kısaca gözden geçirdikten sonra, çizgi örgüsünün tablolarda oynadığı rol üstünde durmamız gerekir. İlkin ele alacağımız örnekler, statik ve dinamik konulu tablolarda ressamların, çizgi örgüsünü nasıl kurduklarını göreceğiz. Böylece, çizgi karakterlerinin soyut anlamı ile tablo konularının ifadesi, anlatımı arasında ne sıkı bağlar, ne ayrılmaz, bölünmez ilgiler olduğunu görmüş olacağız.

Doksan derecelik açı sistemi üstüne kurulu yatay-dikey kombinezon ve tertiplerin hareketsizlik, huzur etkisi uyandırdığını gördük. O halde, manzara resimlerinde olduğu kadar çok figürlü kompozisyonlarda ressam, konusunu, çizgi karakterlerine göre ayarlıyacak ve biçimlerini, Andrè Lhote'un deyimiyle, kafese sokulan kuşlar gibi bu örgülerin ağına bağlıyacaktır.

İlk örnek olarak hareketsiz, durgunluk duygusunu uyandıran bir tabloyu, Georges Seurat'nın "Courbevoie Limanı" adlı eserini inceleyelim.

İlkin tabloya, sonra bu tablonun çizgi örgüsünü gösteren şemaya bakarken, şu sonuçlara varırız: Seurat, bu eserinde, Seine Nehri üstünde bulunan Courbevoie ilçesinde sâkin bir yaz sabahını canlandırmak istemiş. Sabah sislerine bürünmüş bu tatlı durgunluğu, Seine kıyısının bu ılık, rüzgârsız durumunu resimlemek için mimarî yapısı statik, sâkin bir örgü kurmak gerektiğini düşünmüş. Tabloyu dokuz dikey, iki yatay ve bir dar açı sistemi üstüne kurmuş. Dikeyler yelkenlilerin, kayıkların direkleri, yataylar uzaktan beliren köprü ve nehir üstünün bitim çizgisidir. Dar açı, tablonun sol iki kenarında ortasından sağ kenarına inen eğik yer çizgisidir. Durgunluk duygusunu daha da kuvvetlendiren elemanları dikey durumdaki üç figürde, hafif meyilli ön plândaki ağaçta, uzakta, köprünün arkasında beliren fabrika bacasında buluyoruz. Res. 1 - 2. (1).

(1) Klişeler aynı sayılarla kitabın sonuna konulmuştur. Oraya bakılması.

Tam statik olan bu manzara resmine karşıt, yine Georges Seurat'nın "Kafe-Şantan" adlı kompozisyonunda tam dinamik bir özellik görüyoruz. Birinci tablo ne kadar durgunsa, ikinci o kadar hareketli, çalkantılı. Gürültülü bir orkestranın çılgınca havasına ayak uyduran kadınh erkekli bir bale topluluğu Fransızların "Cancan" dedikleri dansın dinamik arabeskini çizmektedir.

Tabloyu ve geometrik örgüsünü dikkatle inceliyelim: Sol yanda beliren dikey çizgi bir yana, kompozisyonda bir tek düz görülmez. Geometrik örgü baştanbaşa aşağıdan yukarı yönelen eğrilerden kuruludur. Müzisyenlerin kolları, balerinlerin kol ve etekleri, saç, şapka, kaş, göz, ağız gibi önemsiz parçalara kadar bütün geometrik sistem eğiklerden, aşağıdan yukarı giden dinamik çizgilerden yapılıdır. Tablonun çılgınca hareketini, seyirciye müzik seslerini, bale şamatasını duyurtan cümbüş havasım uyandıran başlıca eleman, geometrik örgünün bu dinamik yapısıdır. Res 3 - 4.

Dikey ve yatay çizgilerin durgunluk, durulma, yerleşme —istikrar—, eğri, helezonlu çizgilerin de hareket, kıpırdama etkisi uyandırdığı gerçeğini yalnız çağdaş ressamlarda değil, belki de daha kuvvetle, eski ressamlarda görürüz. Örnek olarak ele alacağımız Flâman ressamı Rubens'in iki tablosu bu prensibin daha iyi anlaşılmasına yardım edecek.

İncelemek istediğimiz Rubens'in ilk tablosu "Çiftlik İşleri" adlı eserdir. Rubens burada, tatlı bir yaz gününde kadınların inek sağma, yemiş, sebze

toplama gibi canayakın, tatlı işlerle uğraştıklarını göstermişti. Tablonun büründüğü tatlı havayı seyircide uyandırmak için ressam, geometrik örgüyü, düzlerin, hafif eğrilerin egemenliğine bağlamıştır. Ağaçlar toprak üstünde dik açı olarak durur. Işıklı, gölgeli plânlar halinde kat kat ufka doğru yönelen toprak, tablonun alt kenarına göre dar açılar sistemine vurulmuştur. Resimde hareket duygusunu uyandıracak eğriler, helezonlar ya da kırık çizgiler yoktur. Res. 5 - 6.

Aynı ressamın "Dans Eden Köylüler" tablosunun çizgi şemasını çıkartırsak, "Çiftlik İşleri"nin her bakımdan bir karşıtını görürüz. Burada konu, yirmi kadar köylünün elele vererek çılgın bir sevinç havası içinde fırdönmesidir. Rubens, kompozisyonunu kurarken, düzlerden kaçınmış, dönme, koşarcasına dans etme etkisini vermek için figürleri helezonlu çizgiler üstüne dizmiştir. Dikkat edecek olursak, bu dinamik tabloda eğri çizgiler örgüsüne uyarak dönen yalnız figürler değildir. Figürlerin yere vuran gölgeleri, ışık ve gölge katlarının birbiri üstüne binişi, fondaki ağaç kümeleri bile hep eğik, helezonlu çizgilerin egemenliğine vurulmuştur. Bu tabloya bakan göz hiç bir yerinde durulmuş bir çizgi, hareket etmiyen, oynamıyan, kımıldamıyan bir biçime rastlamaz. Böylelikle dans konusu, ona uygun soyut örgüye uymuş olur. Res. 7 - 8.

Örneklerimizi sanat tarihinin bellibaşlı eserleri arasında alabildiğine çoğaltabiliriz. Rubens'in "Dans Eden Köylüler" tablosu, tatlı kıvrıntılı, hafif hele-

zonlar çizen bir eserdi. Tablonun grafiğinde gördüğümüz gibi, geometrik şema, kompozisyonun genel karakterine uyuyordu. Daha doğrusu tablonun hareket karakterini meydana çıkaran, onu empoze eden geometrik şemanın kendisiydi.

Çizgilerin tablonun konusu ile ne kadar sıkı ilgili olduğunu çok hareketli iki eser üstünde kontrol ederek bu bölümümüze son verelim.

Bu iki eser, Raphael'in öğrenicisi Giulio Romano ile birlikte yaptığı "Constantino Savaşı" ile Tintoretto'nun "Zara Savaşı" adh büyük tablolarıdır.

Raphael'in eseri Roma'da, Vatican Sarayının büyük bir duvarını baştanbaşa kaphyan bir fresk, Tintoretto'nunki de Venedik Dükler Sarayında çok büyük çapta bir yağlı boya. Her iki eser, orduların eski savaş taktikasma uygun olarak çarpışmasını, ölüm-kalım çabası içinde birbirini yoketme amaciyle çılgınca dövüşmesini canlandırır.

Böyle konuları ele alan ressamlar, tabloların çizgi örgüsünü nasıl kurabilirlerdi? Sanat tarihinin belki en canlı, en dinamik bu iki eserini incelersek, ressamların doksan derecelik düz açılardan, ya da tatlı eğrilerden ne kadar uzaklaştıklarını görürüz. Burada düzlerle eğriler çarpışır. Devamlı, kesintisiz düzler olmadığı gibi, Rubens'in tablosundaki kesintisiz eğriler, tatlı helezonlar, spiraller de yok. Konu, düzlerle eğrilerin tablo alanı içinde boyuna çarpışmasını, birbiri içine girmesini emreder. Düzler olduğu kadar, eğriler de serpiştirilmiş, notaları kâh alça-

lan, kâh yükselen bir sessiz senfoni gibi tablo alanına dağıtılmıştır.

Raphael'in freskinden bir parçayı ele alalım:

Beyaz at ve onu çevreliyen savaşçılar, freskin ortasını, merkezini teşkil eder. Bu bakımdan, Raphael'in kurduğu çizgi sistemini burada en açık şekilde okuyup incelememiz mümkün.

At, kendi başına, son derece ritmik, âhenkli tertiplenmiş bir eğri çizgiler bütünüdür. Düşmanın mızrak vuruşu ile, yere düşen askerin bacakları, beyaz atın eğri çizgilerinin devamını sağlar. Bu figürün kıç ve bel kısımları, atın sağındaki eli mızraklı askere bağlanır. Gözümüzü bu figürlerin üstünde gezdirip çizgi sistemini dikkatle incelersek, bağımsız eğrilerin birbiri peşisıra at yelelerinde, kalkanlarda tekrarlandığını görürüz.

Ressam, konusunun canlılığını belirtmek için, tablonun ilk bakışta önemsiz görünen ayrıntılarını bile eğri çizgilerin etkisi altına almış. Örneğin at kuyrukları —hele beyaz atınki— bayrak ve flâmalar —gök üstünde siyah bir leke yapan flâma— kumaş kıvrımları, semer ve kayışlar. Ön plândaki çimen bile kıvrıntılı, hareketlidir. Res. 9 - 10.

Tintoretto'nun "Zara Savaşı"nın bir parçasını incelersek, bu eserde de çizgi sisteminin konuya ne kadar uygun olduğunu görürüz.

"Zara Savaşı" Raphael'in tablosundan daha dağınık, daha parçalı. Burada hem piyadelerin, hem atlıların, hem de, arka plânlarda deniz kuvvetleri-

nin büyük savaşa katıldıklarını görüyoruz. Raphael'in tablosunda kılıçlarla kalkanlar rol alıyordu. Tintoretto'da başlıca savaş elemanı oklarla yaylar. O kadar ki, yaydan fırlayan oklar, tablo sathı içinde bir düz çizgiler senfonisi topluluğu halinde. Kimi ok yukarı doğru fırhyor, kimi aşağıya iniyor. Savaşçılar, Raphael'in tablosunda görüldüğü gibi birbiri içine girmiş, girift halde değil de, gruplar, kümeler halinde. İncelediğimiz parçada bu gruplar aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı birbirini kesen yataylar sistemine uygun. Gruplar arasındaki boşluklar, tabloyu baştanbaşa kaplıyan okları daha iyi belirtmek için ayrılmış.

Parçalı, bağlantısız eğrileri burada da görüyoruz. Hareketler "mevzii", grup grup, parça parça olduğu için eğriler de bağlantısız, grup grup, parça parça.

Dört plân üstüne kurulu savaşçılar gruplarını incelersek, —şemada gösterildiği gibi— bunların birbirini kovalıyan küçük eğriler sistemine uydurulduğunu görürüz. Tabloda, oklar dışında, tek bir düz çizgiye, rahat bir dikeye, ya da yataya rastlanmaz. Oklara gelince, düzdürler ama, onlar da, çoğunlukla çeşitli yönelişleri bakımından tablonun bellibaşlı dinamizm elemanlarını teşkil ederler. Res. 11 - 12.

Çizgi sisteminin tabloda oynadığı rolün önemini incelerken, konuyu sadece kompozisyonlar, çok figürlü ve büyük çapta konular üstünde sınırlandırmak doğru olmaz. Büyük ressamların tek figürlü eserlerinde de, —portreler, çıplaklar gibi— çizginin

başlıbaşına bir varlık olduğunu görürüz. Bu alanda da ressamların çizgileri, figürlerine vermek istedikleri anlama göre kullandıkları meydanda. Buna örnek olarak seçtiğimiz üç eser, Michel Angelo'nun "Âdem"i ile, Ingres'in iki çıplağı, çizgi örgüsünün tek figürlerde de egemen olduğunu gösterir. Res. 13.

Burada çizgi, tek figürlerin arabeskini sağlayan elemandır. Vücut duruşları rastgele tertiplenmemiş ve figürler tek, ya da yanyana olsalar çizgi arabesklerinin boyunduruğuna girmişlerdir.

İlk olarak, J. D. Ingres'in Louvre Müzesi'ndeki ünlü "Büyük Odalık" tablosunu ele alalım:

Bu tabloya, klâsik anlamda, "kompozisyon" diyemeyiz. Gerçi her resim bir kompozisyon, yani çeşitli objeleri, eşyaları yanyana getiren bir "terkip" tir. Bu böyle olmakla beraber, klâsik anlamdaki kompozisyon, çok figürü belli bir konu etrafına toplıyan resim demektir. Bu bakımdan, tek figürü canlandıran Ingres'in bu ünlü tablosuna "figür" olarak bakmamız daha doğru olur.

Ama, bu tabloyu incelediğimiz zaman, onun da, demin üstünde durduğumuz büyük çapta freskler, anıtsal eserler kadar çizgi sistemine sıkıca bağlı olduğunu görürüz. Ingres, bu şahane çıplağı tuval üstüne yerleştirirken, ilkin onun "müzikal" karakterini düşünmüştür. Bu, çok uzun boylu Çerkes güzeli, —çünkü "Türk Hamamı" tablosunda olduğu gibi, Ingres, Doğu konulu eserlerinde böyle tipleri ele almıştır— ince beli, geniş kalçaları, uzun, zarif kol ve

bacakları, yuvarlak boynu, küçük başıyla kadın güzelliğinin prototipi sayılacak kadar dalımlı.

Odalık, duruşunun bütünlüğü içinde şehvet duyguları uyandıracak kadar çekici. Ama rahat, gevşek, kendini rehavete vermiş, bekler gibi bir durumda. Ressam, bir yandan bu şehevî güzelliği, bir yandan da bu rahatlığı, bu gevşeme duygusunu uyandırmak için tablosunun arabeskini, çizgi sistemini ona göre ayarlamış.

"Odalık"ın Louvre'daki yağlı boya tablosuna ve hazırlık etüdüne, desenine bakalım: Desenle tablo arasında büyük fark yok. Ressam, canlı modele bakarak çizdiği deseni tuvale geçirerek boyamış. Desenin üstüne noktalıyarak çizdiğimiz örgü, vücudun nasıl bir arabeske, bir çizgiler ritmine uyduğunu gösteriyor.

Burada da aynı prensip. Rahatlık, sükûn etkisi hafif eğrilerde. Bu eğriler, kâh aşağıdan yukarı, kâh yukarıdan aşağı vücudun ana yönelişlerini ayarlıyor. Ama çizgi ritmi salt vücutta kalmıyor: Tablonun sağından inen atlas perdenin büyük kıvrımı, kalça üstüne dayanıp uzanan kolun arabeskini tablonun üstüne kadar uzatıyor. Böylece sağ bacağın, ayaktan kalça bitimine kadar geniş bir eğri çizen çizgisi, gene sağ kolun omuzdan perdeye kadar uzanan çizgisine karşıt, iki ritim, iki zıt eğri olarak meydana çıkıyor. Res. 14.

Ingres'in bir başka deseninde de, buna benzer çizgi ritimlerini görüyoruz. Bu ayakta duran kadın çıplağı, boyun, kol, bacak hareketleriyle bir eğri çiz-

giler topluluğu. Desenin güzelliği bu çizgi ritimlerinin kâh eşit, kâh karşıt bütünlüğündedir. Res. 15.

Son olarak Roma'da, Sixtine Şapeli'ndeki Michel Angelo'nun ünlü fresklerinden bir parça olan "Âdem" figürünü ele alalım:

Ingres'in figürlerindeki özelliği burada da görüyoruz: Vücut belli çizgi görgüsü altına alınmış, hareketi, kıvraklığı bu örgüye göre ayarlanmıştır. Beden, bacaklar, kollar belli, peşin tasarlanmış bir ritmin arabeskine uymaktadır.

Resim sanatında çizgilerin, dış görünüşler ötesinde ne gibi duygular, tepkiler yarattığını, durgunluk, denklik, ya da hareket, denksizlik gibi anlamları plâstik yoldan nasıl canlandırdığını özetlemiş bulunuyoruz. Bundan sonra aynı çizgilerin geometrik istifler yoluyla tablonun kuruluşunda —kompozisyonda— da ne büyük rol oynadığını göreceğiz.

RESİMDE KOMPOZİSYON

Resimde çizgi karakterlerinin önemini belirttikten sonra, bu konunun normal eki olan Composition —Kompozisyon— konusu üstünde uzunca durmamız gerekir. Resimde çizgi yapısında olduğu kadar, kompozisyonda geometrinin egemenliğini görüyoruz. Çizgi karakterlerinin çeşiti, tablonun dinamik, statik özelliğini kuruyordu. Geometrik şekiller, tablonun genel kuruluşunu, biçimlerin birbirlerine karşı nisbetlerinin âhenk ve düzenini sağlar.

Ama ilkin şunu açıklayalım: Kompozisyon nedir? Plâstik sanatların klâsik sözlüğünü açarsak, bulacağımız tarif şu: Çok figürlü, belli bir konuyu canlandıran, genel olarak büyük çapta tablo, ya da heykeller topluluğu. Örneğin, Raphael'in, Rembrandt'ın tabloları manzara, bina iç ve dışlarını, canlı, cansız tabiat elemanlarını, figürleri —insanları— bir araya getiren kompozisyonlar, anıtsal eserlerdir. Bu bakımdan, resim repertuvarında kompozisyon kelimesi çeşitli elemanları denkli, düzenli olarak bir araya getiren eser anlamındadır.

Oysa, resimde, en gösterişsiz, en sade konu bile, ressamı, kompozisyon kurma, yani konusunu tuval içinde düzenleme zorunda bırakır. Bir cansız tabiat parçası, —natürmort—, bir masa üstüne konulmuş vazo, yemişler, kumaşlar, ya da birkaç ağacı, bir

deniz kıyısını gösteren en sade bir manzara resmi bile bir tertipleme, denklendirme zorunu doğurur.

Bu böyle olmakla beraber, biz, bu bölümde, klâsik kompozisyon koşullarını inceliyecek ve geometrinin oynadığı önemli rolü belirtmeye çalışacağız.

Muşamba üstüne resmedilen hiç bir çizgi, biçim, renk düşünülmeden, tasarlanmadan yer alamıyacağına göre, çeşitli elemanlarla dolu bir tablonun meydana gelişi birtakım koşullara bağlıdır. Bu koşulların başta gelenleri; desen —çizgi güzelliği ve tertipleme, düzenleme, yani "kompoze" etme— başarısıdır.

İleri kompozisyon örnekleri, İtalyan Rönesansının ilk yıllarında görülür. Bizans etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlıyan İtalyan ressamları, çağın matematik ve geometri alanlarındaki araştırmalarına paralel olarak, bu bilimleri resim alanına vurmaya ve tablolarını inceden inceye hesaplanmış geometrik örgüler içine almaya başladılar. Böylelikle, tablonun konusu ne olursa olsun, konudan önce ressamı saran tasa, işliyeceği elemanların geometrik yapısı oldu. Yapı kelimesini kullanmamız, klâsik tabloların geometrik kuruluşunun bir mimarlık yapıtına benzerliğini gözönünde tutabilmemizdendir. Tablo, temelleri, iskeleti, dolu ve boşlukları olan binanın türlü elemanları gibi, eş, karşıt nisbetler, büyük, küçük biçimleriyle bir mimarlık yapıtına benzer.

Geometrik örgülü kompozisyonlar, 14 üncü ve 15 inci yüzyıllarda görülmeye başladılar. Hemen hepsi, din konuları üstüne işlenmiş olan bu tablolarda "piramidal kompozisyon" denilen özelliğe rastlanır.

Piramid, yani değişik açılı üçgenler sistemi en çok rastlanan kompozisyon tarzıdır. Figürler, ya tek gruplar, ya da kalabalık kümeler halinde üçgenli örgüler sistemine vurulmuştur. Çokluk, bu üçgenlerin iki yanında dikeyler, altlarında yataylar, üstlerinde de eğriler, yuvarlaklar bulunur.

Üçgenli geometrik örgü sisteminin resim sanatında büyük önemi var. Üçgen, piramid, yani bir temel üstüne kurulu olup, gitgide daralan ve sonunda birleşen şekil, sağlamlığın, oturmanın, durulmanın sembolü bilinmiştir. Bu sembol, çok eski çağlardan, Mısırlılardan bize kadar gelmiştir. Sonsuzluğun, ölümsüzlüğün sembolleri bilinen ehramlar birer piramid, birer üçgendir. Üçgen, görünüşünün uyandırdığı duygu bakımından, toprağa yatay olarak kök saldıktan sonra göğe doğru yükselip kavuşan kollariyle, sağlamlık, duruluk etkisinden başka, mistik, dinsel bir sembol de bilinebilir. Res. 16 - 17 - 18.

Ama, örneğini sunduğumuz piramidal kompozisyon, tek üçgenlidir, yani tablo değişik açılı tek üçgenlerin örgüsüne dayanır. Bir de aynı tabloda birkaç üçgeni bir araya getiren ve bunların üstüste ya da yanyana gelmesiyle meydana gelen tertipler vardır. Aynı tabloya çeşitli açılı birkaç üçgeni yanyana, üstüste getirmekle ressam, piramid sistemini genişletmiş olur. Bu suretle sağlamlık, duruluk etkisi irili ufaklı üçgenlerin örgüsüne dayanır. Res. 19 - 20.

Üçgenlerin tabanı genel olarak aşağıdadır. Yani istif, piramidin gidişine uyarak genişten dara doğ-

ru yükselir. Çok kere üçgenler ters konulmuştur. Taban yukardadır. Bu suretle piramidal istif dardan genişe doğru gider. İki üçgenin birbirine baktığı istifler de vardır. Piramidal istif o zaman aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağı kurulu bulunur.

Ressamların kurdukları geometrik örgülerde rol alan bellibaşlı eleman, yalnızca düz çizgiler, üçgenler, piramidler değildir. Çizgi bölümünde gördüğümüz gibi, eğrilerin. yuvarlakların etki payı pek büyüktür. Durulma etkisini düz çizgiler sağlar, yuvarlaklar, eğriler de hareketi, dinamizmi. Bundan ötürü kompozisyonların geometrik örgüsü düzlerle eğrilerin denkli istifinden doğmalıdır.

Kompozisyon örgülerinin rastgele kurulmadığını önemle belirtmek gerekir. Mimarlıkta olduğu gibi, resimde, bir bakıma da heykeltraşlıkta da, sanatçılar, en eski uygarlıklardan beri, eserlerin kuruluşunda birtakım matematik ölçüler kullanmışlardır. Pytagore ve Plâton —Eflâtun—'dan, hattâ daha önceden, Mısırlılardan beri biçim âhengi, nisbetler uygunluğu "büyük, küçük, en küçük" ölçülerine dayatılmış ve denklik, nisbet güzelliği taşıması gereken her alan, en küçük ayrıntılarına kadar bu ölçüler örgüsüne dayatılmıştır.

Ressamın, kompozisyonunu kurmak için uygulayacağı matematik ölçüleri burada saymak bizi. yüksek matematiğin zor ulaşılır katlarına götüreceği için, konunun açıklığından, kolay anlaşılır rahatlığından çıkmamak amaciyle daha pratik bilgilere başvuracağız. Bütün matematik hesaplar, resimde, çer-

çeve alanının düzenli şekilde bölünmesine gittiğine göre, rakamları bırakarak doğrudan doğruya çerçeve, daha doğrusu tuval-resim muşambası ile gerili şasi alanıyle ilgileneceğiz.

Daha yukarda belirttiğimiz gibi, kompozisyon, figür olsun, manzara olsun, ya da objeler —eşya— olsun, birçok elemanın, konulu, konusuz olarak tablo sathında yer almaları, denkli biçimlerde tertiplenmeleridir. O halde ressam, yapmak istediği kompozisyonun elemanlarını tablosu içinde nasıl yerleştirecek, tertipleyecektir? Fantezisine, içgüdüsünün itişine uyarak rastgele mi? Duygusuna güvenerek bu duygunun esintisine uyarak mı?

Çok kere, içgüdü, duygu, fantezi kişiye oyunlar oynar. Bir ânın heyecanı kişiye "doğru düşünüyorum, doğru duyuyorum; duygum bana hiyanet etmiyor" kanısını uyandırır. Ama aradan bir zaman geçince gelip geçici duyguların heyecanı içinde yanlış yollar tutulduğu, sağlam bir iş yapmak için onu serinkanlılık, hesapla perçinlemek gerektiği farkedilir.

Sanat tarihi, duygu ile düşünüşün çarpışmasını gösteren örneklerle doludur. Meydana getirildikleri zaman, çalkantılı duyguları canlandıran, lirik ifadeli tablolar sonraları demode olur, heyecan verici elemanlarını bir bir yitirirken, duygu ile düşünüşü, kalble kafayı birleştiren tartılı eserler devamlılıklarını, ölmezliklerini bu sentezlerin ışığında devam ettirmişlerdir.

Matematik ölçüler, geometrik düzen, ressama en

sağlam dayanaktır. İçgüdü, duygu nisbet ölçülerinin temeline dayandıkça ölmezliğe kavuşurlar. "Tabiat ve sanatta nisbetler" adlı kitabında Mathyla Ghyka, eski Yunan'ın ünlü matematikçisi Vitruve'ün bir prensibini hatırlatıyor: "Eşitsiz olarak bölünen bir bütünün güzel görünmesi için küçük parçalarla büyük parçalar arasındaki ilintinin büyük parça ile bütün arasındaki ilintiye eş olması gerekir."

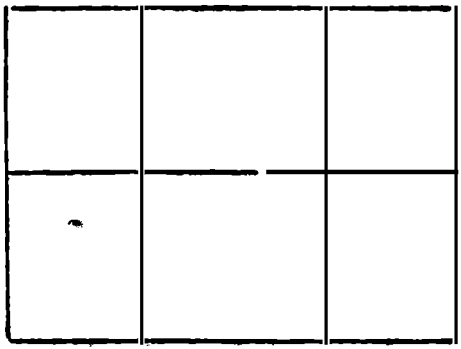
Bu prensibin rakama vurulması faydalı olmakla beraber, onu şöyle yorumlıyabiliriz: "Bir bütün, daha doğrusu —resim üstüne düşündüğümüze göre bir alan— denkli, âhenkli şekilde bölünmek için büyük parçalarla küçük parçaların birbiriyle ilintili olarak ayrılmaları gerektir."

Belli bir tablo alanını birtakım düz ve eğri çizgilerle bölersek, ressamın bu örgü üstüne kompozisyonunu rahatça oturtabileceğini anlarız. Bu alan, ya bir dörtgen —kare—, ya da bir dikdörtgen —rektangl— olabilir. Tablolar çokluk dikdörtgen nisbetleri içinde kurulduğundan, bu çapı tercih edebiliriz.

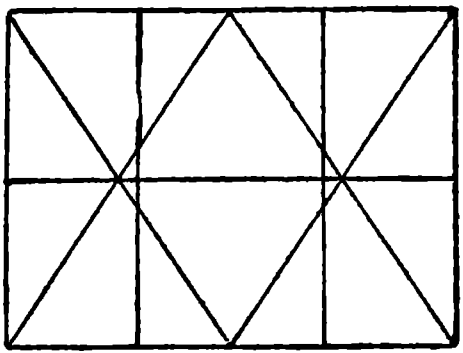
Ressam, bu alanı kompozisyonuna temel olmak üzere düzenli bir şekilde bölecektir. Bunun için ne enini, boyunu ölçmek, ne de en ve boy arasında herhangi bir matematik ilinti bulmak zorundadır. Dikdörtgenin en ve boyu ne olursa olsun, kendi yapısından, bünyesinden çıkacak olan bölüntüleri yine de, ressam için, kompozisyona ideal birer örgü olacaktır.

Enden, yanyana iki kare teşkil eden üç dikey

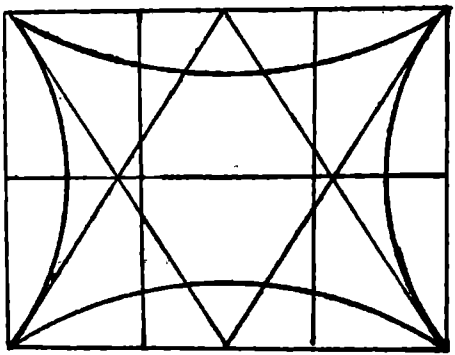
bölüntü ile tam ortayı bulan bir yatay, alanın daha ayrıntılı bölünmesine sağlam bir temel olacaktır.



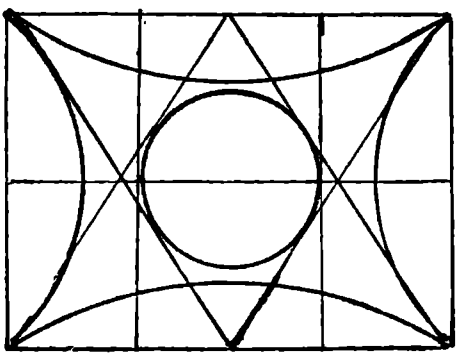
Bu ilk örgü üstüne gelecek olan karşıt iki piramid hem üçgenleri, hem de gerekli eğikleri sağlar.



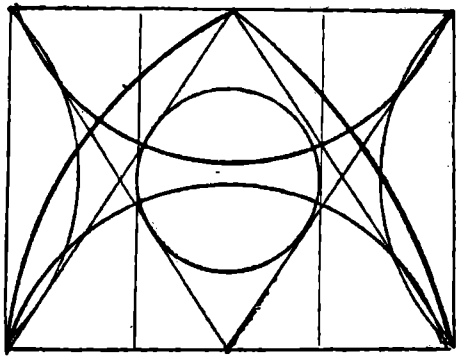
Yatay ve eğikler istenildiği kadar çoğaltılabilir.



Hep düz çizgiler üstüne kurulu bu bölümlere yuvarlaklar ve eğriler katmak gerektiğinden, alanın ortasını bulan tam bir yuvarlakla başlanabilir.



Taban ve üst kısımlara pergelle çizeceğimiz geniş eğriler, örgünün yuvarlaklar sistemini genişleterek düzlere karşıt elemanlar meydana getirecektir.

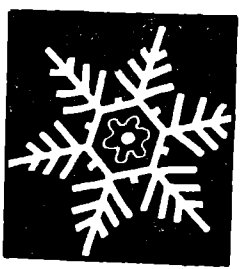


Düz örgülerle kompozisyona gerekli yuvarlaklar sınırsız çoğaltılabilir.

Özellikle ressamlara seslenen bu pek sade bilgilerle kompozisyon konusunu tüketmiş değiliz. Ne de olsa, ilkel sınırlar içinde kalmamıza sebep, bu kitabın sadece sanatçılara değil, resmi anlamak isteyen aydınlara, gençlere seslenişidir. Kompozisyon kurallarını böyle pek sade bir şekilde sunmakla iki sonuca varmış oluyoruz: Bir yandan, resim meraklısı okuyucuya, tablonun, kompozisyonun rastgele kurulmadığını, bu kuruluşta geometrik bölüntülerin önemli rol aldığını göstermiş, bir yandan da kompozisyonunu kurmaya zorluk çeken genç ressama, resimle örtmek istediği alanın kendi bünyesinden, çapından doğmuş bölüntülerle ideal bir örgü haline getirebileceğini açıklamış oluyoruz.

Kompozisyon kurallarının geometrik bölüntüleri, "çizgilerin metafiziği" konusunu tamamlar ve da-

ha da aydınlatır. Çizgilerin taşıdığı anlamlarla kompozisyon örgülerin geometrik karakteri bir tabloda birleşmesi gereken kardeş elemanlardır. Statik, dinamik karakterli çizgilerle geometrik örgülere dayanan kompozisyon tertipleri tablonun renkleri kadar önemli can damarlarıdır.



DESEN ÜSTÜNE NOTLAR

Fransızca "dessin" sözü dilimize o kadar işledi ki, onu "çizgi", ya da "çizgi resim" olarak çevirmeyi faydasız buluyoruz.

Desen denilince ne söylenmek istenildiği kesin olarak anlaşılır. Bir şeyin deseni denilince, genel olarak biçimi, eski deyimle, şekli, sınırı. bir bakıma da dış görünüşü anlaşılır. Bir tablonun deseninden söz edilirse siyah-beyaz kıymetlerinden, ya da tablodaki elemanların renkle ilgisiz, sadece çizgi tarafları ele alınmak istenildiği de bilinir.

Desen kelimesinin neyi anlamlandırdığı üstünde uzun boylu durmaktansa, onu estetik ve teknik plânlarda incelemeyi, desenin resim sanatmdaki önemini belirtmeyi daha faydalı buluyoruz.

Büyük Fransız ressamı Jean-Dominique Ingres ikide birde, öğrenicilerine: "Le dessin est la probité de l'art" aforizmasını tekrarlarmış. "Desen, sanatın namusu, bereketidir" diye çevirebileceğimiz bu aforizma ile Ingres, desene verdiği önemi belirtmiş oluyordu. Zaten Ingres, Rönesans klâsiklerinin, özellikle Raphael ekolünün bir devamcısı olarak "desenci" bir ressamdı. Ona göre, tablonun çizgisi ve çizgiler yoliyle biçim yapısı renginden, renk âhenginden çok daha önemliydi. Bir tablonun deseni iyi kurulunca renk kendiliğinden gelişirdi. Eşyayı sınırlandıran

dış çizgiler ölçüleri, hareket ve kıvraklıklarıyle iyice tertiplenince, tablonun dörtte üçü meydana çıkmış bulunuyordu. Egemenlik böylece desene verilince. bu dörtbaşı mamur çizgi sisteminin üstünü örtecek olan renklerin önemi o kadar büyük olamazdı. Nitekim klâsik ressamların genel olarak sınırlandırılmış bir renk repertuvarı kullandıkları ve daha fazla gri tonlara kaçan renkler kullandıkları da meydandadır.

Resim sanatının temeli

Desen, resim sanatının temelidir. Resim öğrenimi, desen çizmekle başlar. Renkler, ışık ve gölgeler, tablonun genel yapısı, tertibi —kompozisyonu— bu temel üstüne kuruludur. Çizgi yapısı iyi tasarlanmamış, iyi kurulmamış bir eser, temelsiz bir yapı, iskeletsiz bir beden gibidir. Desen sistemi bozuk olan bir tablo ne kadar güzel renklerle bezenirse bezensin, desteksizdir, sağlam temelden yoksundur.

Zaten, plâstik sanatlarda olduğu kadar, mimarlık ve süsleme sanatlarında her tasarı desenle başlamaz mı? Tablosunun şemasını kuran ressam, yapısının projesini tasarlıyan mimar, hattâ vücude getirmek istediği heykelin genel karakterini düşünen heykeltraş çalışmalarına çizgiyle başlarlar. Ondan ötürü her sanat çabasının başlangıcı desen, çizgidir.

Ama resim sanatında bu başlangıç, bu temel, bir son olacak kadar kuvvet ve önem taşır.

André Lhote. "Traité du Paysage"ında desen üstüne diyor ki:

"Bir tablo, iyi bir tablo olmak için neyi feda edebilir, neyi edemez? Herhalde feda edemediği şeylerden biri, desen'dir. Ressam, desen yoliyle tabiatı inceler, desen yoliyle onu yorumlar, tefsir eder. Bu inceleme, yorumlamada kullandığı tek araç, "çizgi" dir. Eşyanın sınırlarını gösteren ve oturtan —tesbit eden— bu çıplak çizgi, tek başına, başka hiç bir elemandan yardım görmeksizin, biçim güzelliğini, kıvraklığını, hareketini, çeşitli anlamları içinde canlandırmaya yeter. Sanat tarihine baktığımız zaman, eski Mısırlıların, Yunanlıların, Çinlilerin, Gotiklerin ve Doğulu sanatçıların bu tek çizgiyle ne şaşılacak çeşitte kombinezonlar bulduklarını, ne sanat hârikaları meydana getirdiklerini görürüz."

Güzel desen nedir? Klâsik anlamda, gerçekci anlamda bile olsa, güzel desen, "doğru" desen midir? Sanat ve Tabiat bahsinde bunu uzun boylu anlattık. Sanat eseri hiç bir şekilde tabiatın sadık bir kopyası olamıyacağı gibi, güzel bir desen de, eşyayı sınırlandıran çizgileri inceden inceye taklit edeni değildir. Aksine, resim sanatının en "soyut" elemanı belki çizgidir. Çizgi, tek başına ifade aracı olarak ele alındığında, tabiattaki bolluktan ne kadar yoksun olduğu görülür: Tabiatta ışıklar ve gölgeler vardır, eşyanın kabarıklığını, yuvarlaklığım onlar kıymetlendirir, tabiatta renkler vardır, eşyayı birbirinden onlar ayırır, çeşitli oyunları, akisleri, değişik kıymetleriyle dış âlemi gözlerimiz önünde olanca parlaklık ve zenginliğiyle onlar kıymetlendirir.

Çizgi, bütün bu elemanlardan yoksun olmakla

beraber, tabiatı olanca zenginliğiyle canlandıracak ve bize ışık-gölge'yi, ve rengi aratmıyacak kadar cömerttir.

Güzel çizgiye, güzel desene nasıl varılır? André Lhote bunu açıklıyor:

"Bir kâğıdın üstüne, modele bakarak ve ona çok sadık kalmak tasasıyle bir insan profili çizelim. Modele tam uygun olarak çizdiğimiz —örneğin, bir duvara vuran gölgeyi kalemle tesbit eder gibi bir sadakatle çizdiğimiz— bu profil deseni, modele adamakıllı benzemekle beraber, çirkin bir resimdir. Bu resmi ünlü ressamların tablolarındaki profillerle kıyaslarsak, şu sonuca varırız: Sanatta asıl örnek olarak ele alacağımız kıymet, tabiat değil, müzelerdeki büyük eserlerdir. Çünkü resim sanatında asıl önemli nokta, tabiatı körükörüne kopya etmek değil, müze kültürünün desteğiyle onu tefsir etmek —yorumlamak— tır. Bunun için de çizilecek desenin tabiat yumuşaklığından sakınarak geometrik bir düzene girmesi gerektir."

Desende geometri tasası

Yukarda da belirttiğimiz gibi, desenin başlıca aracı çizgidir. Çizgi ise, geometrik bir eleman, bir kıymettir. Çizginin çeşit bakımından iki başlıca kıymete ayrıldığını daha önce gördük: Düz çizgi. eğri çizgi. O halde, geometride olduğu gibi, desende de ressam bu iki elemanın, bu iki kıymetin sınırları içinde kalmak zorundadır. Bu zoru gözönünde tutarsak, şu sonuca varırız: Güzel desen, düz ve eğri çizgile-

rin denkli bir şekilde kâğıt üstünde tertiplenmesidir.

Bu formül bizi, güzel desenin mutlak olarak geometrik bir kurulukta olması gerektiği sonucuna zorlamaz. Tabiattan, ya da akıldan yapılmış olsun, hattâ gerçekci ya da soyut olsun, tabiatı çok yakından, ya da çok uzaktan hatırlatsın, desen, desen oldukça, yani çizgiler yoliyle kuruldukça düz ve eğri çizgiler topluluğu olmak zorundadır.

Düz ve eğri kıymetlerden söz ederken, bu iki kıymeti sert ve yumuşak çizgiler olarak da kabul edebiliriz. Düz ya da eğri, sert ya da yumuşak, kovalanan sonuç bu iki kıymetin desende birbirini değerlendirmesi. Düzlerle eğrilerin birbirlerini kıymetlendirmesi, belli aralıklarla tekrarlanması çizilen desenin arkitektüral yapısını sağlar. Göz, kompozisyonun geometrik kuruluşunda olduğu gibi, eğrilerde hareket, düzlerde durgunluk etkisi altında kalarak bu iki kıymetin bağdaşmasından doğan entellektüel hazzı tadar.

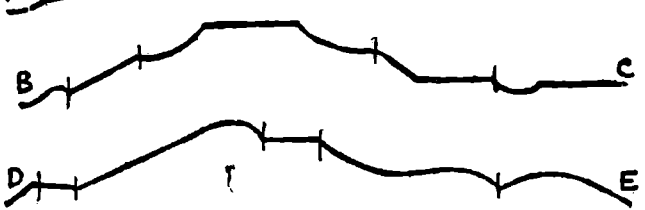
André Lhote, "Traité du Paysage" —peyzaj bilgisi— kitabında, konuyu resimlendiren, açıkça anlaşılmasına yardım eden krokilerin yardımıyle desen üstüne ilginç incelemelerde bulunuyor. Desen çizen ressamın bir tabiat parçası karşısında nasıl bir ayıklama yapacağını gösteren aşağıdaki üç şema, okuyucuyu yeter derecede aydınlatacaktır.

Bu üç şemanın ilki, A - B çizgisi bir dağın gök üstünde beliren dış konturunu gösterir. Bu dağ konturu, tabiatta olduğu gibi, yumuşak, geometrik ya-

pısı belirsizdir. Dağın resmini çizecek olan ressam, sınır çizgisini aynen kopya ederse, karaktersiz, yapısız bir taklitten başka sonuca varamaz.

Oysa ressamın, böyle bir konu karşısında, o dağın arkitektüral karakterini bulması gerekir. Bu karakteri bulmak, modeli çizgi stilizasyonuna, geometrik düzene sokmakla elde edilebilir. Buna varmak için, ressam, gördüğü düze yakın çizgileri kesin olarak daha da düzleştirecek, eğrimsi çizgileri de kesin olarak daha eğri gösterecektir. Ama iş bununla bitmiyecek, modeli geometrik düzene bu koyuşta düzlerle eğrileri uygun şekilde denkleştirecektir.

İşte, tabiatın A - B çizgisini ressam, ikinci şemanın B - C yorumu, ya da üçüncü şemanın D - E yorumu olarak ele alıp resimliyecektir. Tabiatın yumuşak, karaktersiz görünüşü böylelikle daha sert, daha keskin bir stilizasyona vurulmuş olacak, sonuç daha canlı, daha anlamlı, hele plâstik bakımdan daha doyurucu olacaktır.



André Lhote, ressam Edgard Degas'ın sık sık tekrarladığı bir sözü hatırlatıyor. Degas: "Desen,

form'un, biçim'in, ya da tabiat'ın kendisi değil, form'u. tabiat'ı görüş, yorumlayış tarzıdır." Yani, güzel desen çizmek, tabiattaki biçimleri, eşyayı sınırlandıran dış konturu gerçekci bir gözle tekrarlamak değil, yukarki şemalarda gösterildiği gibi, bir biçimi, ya da bir tabiat parçasını değiştirerek, başka başka tarzlarda düzenliyerek resimlendirmektir.

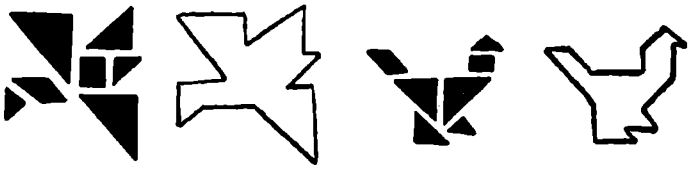
Lhote, Japonların çocuklara, genç ressam öğrenicilere desen çizdirmek için uyguladıkları bir metodtan söz açarak krokileriyle açıklıyor, Bilindiği gibi, Japon resmi, İran ve Türk minyatürlerinde de görülen teknik gereğince ışık-gölge kıymetlerine değil, kuvvetle belirtilmiş dış konturlu desen sistemine dayanır. Eşyaların dış sınırını gözetliyen ressam, kuvvetle belirtilmiş çizgiler içine düz, dalgasız —açıklı koyulu kıymetlerden sıyrılmış— renkler koyarak, üçüncü boyut. yani derinlik etkisi vermekten kaçınır.

Bu bakımdan Japon resmi, öncelikle stilize edilmiş, geometrik kalıplara dökülmüş bir sanat koludur.

Japonların uyguladıkları ve bizce her ressamın önemle üstünde durması gereken metoda gelince:

Bu metod, genç ressama, peşin hazırlanmış çeşitli geometrik şekiller sunmakla başlar. Bunlar, türlü açılı üçgenler, kareler, dikdörtgenler, yuvarlaklar, elipsler gibi soyut şekillerdir. Bu şekiller repertuarı, daha uygun bir deyimle, alfabesi, desen öğrenicisine sunularak desenlerini bunları yanyana ya da üstüste getirerek tertiplemesi istenir. Çok çe-

şitli olan bu geometrik biçimlerle öğrenici, belki biraz kuru ve fazla şematik, ama stilizasyon bakımından çok ilginç sonuçlara varır.



Resimde görüldüğü gibi, irili ufaklı üçgen ve karelerin birleşmesiyle kuş resimleri meydana çıkar. Resmedilecek herhangi bir konunun böylece geometrik bir düzene sokulmasında şu faydalar sağlanır: Ressam, tabiatın yumuşak, karaktersiz taraflarını atarak düz ve eğri çizgilerin yardımıyle daha karakterli, faydasız bölüntülerden, ayrıntılardan sıyrılmış, blok halinde, plâstik bütünlüğü olan biçimler çizmeye alışmıştır. Başlangıç çalışmalarının bu fazla kuru, fazla geometrik, şematik biçimleri zamanla sertliğini kaybeder ama, biçimleri böylece ayrıntıdan sıyrılmış olarak görmeye alışık ressam, ilerdeki gerçekci çalışmalarında tabiat görünüşlerinin plâstik sentezini kurabilecektir. Nitekim, ünlü bir Japon ressamının yaptığı krokiler, metodun sert, geometrik kuruluşundan daha yumuşak biçimlere ne kolaylıkla geçilebileceğini pek belli gösteriyor.

En karaktersiz, en yumuşak ve şekilsiz tabiat parçası karşısında ressam, Japonların uyguladıkları metodu gözönünde tutar ve desenini o anlayışa uygun kurarsa, daima ilginç bir sonuca varabilir.

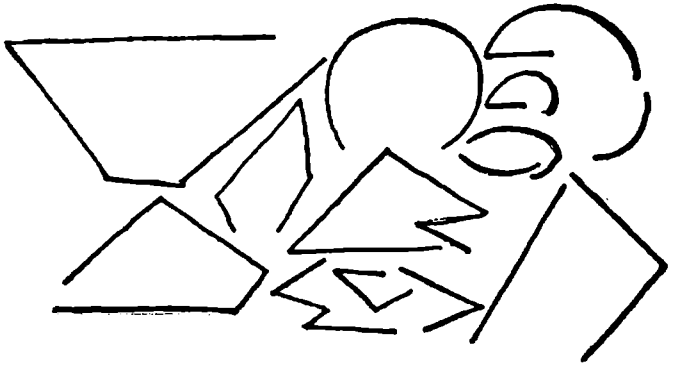




Henri Matisse'in deyimince desen çizmek "seçmek, ayıklamak, tabiatın özünü göstermektir". Güzel deseni fotoğrafik taklitten ayıran, ressamın bu seçme, ayıklama özelliği değil mi? Desenin ille de şematik, stilize, geometrik olması şart koşulamaz. Desen tatlı, yumuşak da olabilir elbet. Ama sert, stilize ya da tatlı, yumuşak olsun güzel desen seçen, ayıklayan, tabiatın özünü verendir.

Yine André Lhote'un yukarıda adı geçen eserinden, bu ağaç desenlerini örnek olarak sunuyoruz. Bu desenler, Peter Breughel'in tablolarından alınmış yağlı boya ağaç resimlerinin Jérome Cook tarafından çini mürekkebiyle yapılmış kopyalarıdır. Ama bu kopyaları Jérome Cook, Breughel'in ağaç resimlerindeki geometrik kuruluşu göstermek amacıyle yapmış, dal kümelerinin istif tarzını değerlendirmiştir. Belki yağlı boya tabloda bu kadar belli görün-



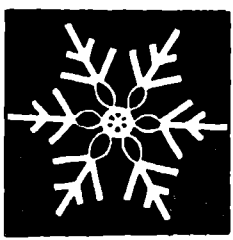


miyen geometrik düzen, bu şemalarla adamakıllı belli olmuştur.

Breughel tablolarının bu önemsiz ayrıntılarında bile fotoğrafik gerçekcilikten ne kadar uzak çalıştığını gösteriyor. Geometrik sentez, ressamın görü-

şüne kılavuzluk etmektedir. Her biçim geometrik, düzenli kalıpların ağına takılmış plâstik bütünlüğün arkitektüral yapısma kavuşmuştur. Göz, tabiatta çokluk, rastladığı karaktersiz yumuşaklık yerine, sanat eserinde, onun devamlılığını sağlıyan yapı sağlamlığına kavuşur. Sanat eseriyle tabiatı birbirinden ayıran bu özellik değil mi? Tabiat birtakım biçimler sunar, "teklif" eder. Bu biçimleri süzgeçten geçirmek, ayıklamak, ayrıntıları söküp atarak özü kıymetlendirmek ressamın ödevidir.

Bu ödev, özellikle desen çalışmalarında bellibaşlı bir kıymet faktörü olarak belirir. Desen, resim sanatının temeli olduğuna göre, ressam bu alanda seçici, ayıklayıcı bir gözle plâstik senteze varmasını bilmelidir.



RENKLER DÜNYASI

Çizgilerin seyircide uyandırdığı değişik tepkileri, geometrik örgülerin kompozisyonda ve genel olarak tablolardaki önemli rolünü gözden geçirdikten sonra, resim sanatında çizi elemanı üstüne fikir edinmiş olduk. Şimdi biliyoruz ki, çizgi, desende olsun, örgüde, ya da geometrik düzende olsun, resim sanatının temelidir. Kontur'ları, yani dış sınırları yok denecek kadar eritilmiş biçimlerde bile, örneğin biçimleri lekeler halinde muşambaya dağıtan tekniklerde bile, pek belli olmasa da, bir geometrik kuruluş, bir çizgi örgüsü vardır.

Ama, resimde, güzel desenle denkli bir geometrik kuruluşla iş bitmiş olmuyor. Resim sanatının terazisinin bir kefesinde çizgi varsa, öbür kefesinde de renk vardır ve renkler dünyası, çizgiler dünyası gibi geniş, incelenmesi gereken bir konu.

Resimde güzel renk bulma kaygısını tarih öncesi insanlarının mağara duvarlarına çizip boyadıkları resimlerde görebiliriz. Çizgi kıvraklığı bakımından Picasso gibi çağdaş bir büyük ressamı etkilendiren Ren, Geyik, Bizon resimlerini ilk yaratıklar, güzel renklerle örtmesini bilmişlerdi. Bu ilk sanatçıların çokluk kullandıkları renkler, topraktan çıkardıkları turuncumsu, kiremit kırmızısı, siyah renklerdi. Açıklı koyulu tonlar halinde sürülen bu renkler, desenleri soyut bir armoni içinde canlandırıyordu.

Sonraları renk anlayışı, tekniği gelişti. Mısır-

lılar kırmızıyı, maviyi, yeşili kullanmaya başladılar. Mimarlık ve heykeltraşlıkta bunca ölmez eserler veren Yunanlılar, resimde daha geri kalmakla beraber, hele duvar üstüne yapılan fresk tekniğinde, bugünün ressamlarının kullandığı bütün renkleri bulmuşlardı.

Yağlı boya tekniği, renk dünyasını daha da geliştirdi. Topraktan, maden ve bitkilerden çıkarılan renkler, ressam paletinde yer aldı. Renk cümbüşünü Bizans mozayiklerinde, İslâm minyatürlerinde, Ortaçağ fresk ve tablolarında, Rönesansın ilk yarısında, Empresyonizmden bugüne, bütün çağdaş sanatta olanca değişikliği, araştırmalariyle seyredebiliyoruz.

Renk, tabloda belki çizgi sisteminden daha tesirli, duygulara daha yakından seslenen bir heyecan elemanıdır. Çokluk, çizgilerin, nisbetlerin, biçimlerin, tabloların geometrik düzeninin yabancısı olan insanlar, başarılı bir renk âhengi, uygun bir renk düzeni karşısında duygulanırlar. Tabiatın çizgi yapısından, plâstik biçimlerinden daha doğrudan doğruya, daha kuvvetle kendini gösteren renkler çoğunluğu bu "renk kültürü"nü doğurmuştur. Bir ağacın, bir çiçeğin biçiminden çok renkleri konuşur, hoşa gider.

Kişinin renklere karşı bu eğilimini bir halıyı, bir kilimi, bir çiniyi, ya da eski bir minyatürü, bir işlemeyi, bir bezemeyi seyredenlerde de görürüz. Bu seyirciler çokluk desenlerin kıvraklığına, biçimlerin istifine kayıtsızdır, ama morların, pembelerin, sarı

ve turuncuların sihirine kapılır, ilkin renkleri beğenip yargılarını onlar üstüne yürütürler.

İnsanların uzun yüzyıllar boyunca sırrını çözemeden seyrettikleri Gökkuşağı'nı ilk inceliyen İngiliz fizikçisi İsaac Newton oldu (1642-1727). Güneş ışığını parçalayıp içindeki renkleri birbirinden ayırmaya çalışan Newton, bir odayı iyice kararttıktan sonra, pencereye açtığı yuvarlak bir delikten güneş ışığını süzdü ve bu ışığı bir billûr prizmadan, dört cepheli piramidden geçirerek beyaz perdeye aksettirdi. Güneş ışığını parçalıyan prizma, bu ışığın yedi rengini yukardan aşağıya, tıpkı Gökkuşağı'nda olduğu gibi, perde üstüne sıraladı. Newton, böylelikle renk teorisinin, renk biliminin temelini atmış oldu.

Daha sonra Fransız Marie-Eugène Chevreul (1786-1889) ve Alman Hermann de Helmoltz (1821-1894) renk üstündeki araştırmaları derinleştirerek, bugünkü bilimi meydana getirdiler.

Şimdi Newton, Chevreul ve Helmoltz'un buluşlarını özetliyerek renk teorisinin ana çizgilerini belirtelim.

Prizmadan geçen ve "Solar Spectrum" diye adlandırılan renk kuşağındaki renkler şunlardır: Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mor.

Bu altı rengin üçü "ana renkler" olarak: Sarı. Kırmızı ve Mavi'dir. Öteki üç renk, ana renklerin birbiriyle karışımından çıkar. Örneğin:

Sarı + Mavi — Yeşil
Sarı + Kırmızı — Turuncu
Kırmızı + Mavi — Mor

Güneş ışığının altı rengi, öte yandan, iki gruba ayrılır. Birinci grup sıcak renkler, ikinci grup soğuk renklerdir. Sıcak renkler: Kırmızı, Sarı, Turuncu, soğuk renkler: Yeşil, Mavi, Mor'dur.

Gerek fizik bünyeleri, gerekse uyandırdıkları tepki bakımından böylece iki gruba ayrılan sıcak ve soğuk renkleri inceliyelim:

Sıcak renkler, yani Kırmızı, Sarı ve Turuncu hava içinde titreşimi —radyasyonu— kuvvetli olanlardır. "Radyasyon" bakımından soğuk renklerden çok üstün olan sıcak renkler, uzaktan görünür, belirirler. Sıcak renklerin hemen gözü çeken, gözü kamaştıran özellikleri vardır. Bunların yanında Yeşil, Mavi, Mor gibi fizik titreşimleri zayıf olan renkler durgundur, dinlendiricidir. Rahatlık etkisini uyandırırlar. Şu demek ki, sıcak renkler dinamik, soğuk renkler statiktir.

Renkleri tabiat olaylarının mihengine vurduğumuz zaman, etkilerini daha iyi anlarız. Turuncu ve kırmızı, güneşin, sıcağın renkleridir. Bunlara sarıyı da katabiliriz. Kırmızı, ateşin de rengidir. Buna karşılık, denizin, havanın —atmosferin—, yaprağın, çimenin renkleri olan mavi ve yeşil çalkantıdan uzak, durgunluk, tatlılığın renkleridir. Mor'a gelince, o gün bitiminin, atmosferin erittiği uzaklıkların rengidir.

Görülüyor ki, çizgilerin olduğu gibi, renklerin de tabiat gösterileriyle sıkı ilgisi var. Belli çizgilerin bizde uyandırdığı duygulara paralel olarak belli renkler de, bizde uyandırdıkları hâtıraların, imajla-

rın yardımıyle, ayrı ayrı etki kudretleri var.

Güneş ışığındaki altı rengi böylece gözden geçirdikten sonra, bir soru kendiliğinden doğuyor: Siyah, beyaz nedir? Bunları renk sayabilir miyiz?

Newton çarkını çocuklar bile çevirir. Üstüne Gökkuşağı'nın altı rengi sıralanmış bir çember, hızla çevrildiğinde, griye yakın bir beyaz oluverir, o parlak, değişik renkler çarkın dönmesiyle yok olur. O halde, beyazı fizik bakımından renk sayamayız. Siyaha gelince o, gecenin, renksizliğin sembolüdür. Güneş batıp bütün renkler silinince, siyah peydahlanır, siyahın egemenliği ortalığa yayılır. Demek ki, siyahı da renkten sayamayız.

Gelgelelim, ressamların paletinde beyaz da, siyah da vardır. Öyle olduğu için, bu renkler de adlandırılmış ve onlara "Nötr-neutre", yani "tarafsız" denilmiştir. Siyahla, beyaz ve karışımlarından doğan açık ve koyu griler tarafsız renklerdir.

Renk armonileri

Bir tablo, çizgi sistemi ve kombinezonları bakımından olduğu kadar, renk bitişimleri, toplumları bakımından da bir bütünlük kurmalıdır. Çizgide sağlanması gereken statik-dinamik tertiplere, geometrik örgülere paralel olarak renkte de soğuk-sıcak-gri armonilerin kurulması gerekir. Bu "klavye"yi daha da genişleterek diyebiliriz ki, her âhenkli resim, siyah-beyaz-gri-soğuk-sıcak kıymetlerini düzenliyen bir renk topluluğudur.

Türlü renkler nasıl düzenlenir ve Armoni-Âhenk nasıl gerçekleşir?

İlkin bilinmesi gereken prensip şu: Her armoni bir ana renk ve ona katılan bir ikinci, bir üçüncü renkten yapılıdır. Bu, büyük, daha küçük, en küçük prensibinin uygulanmasıdır. Bu prensip, yalnız renk konusunda değil, âhenk yaratılması gereken her çalışmada da uygundur. Bir egemen elemana yardımcı olan daha küçük ve en küçük iki elemanın katılması üçlü bir kıymet meydana getirir ki, kıymet üçgeni —sanki metafizik plânda— ideal âhengi, armoniyi yaratır.

Renk armonisi kurulmak istenilen alanı —resim muşambasını, çerçevelenmiş tablo sathını— bir dikdörtgen olarak ele alırsak. büyük-küçük-en küçük kıymetleri aşağıdaki krokide gösterilen nisbetler içinde dağıtabiliriz.

Renk psikolojisi

Düz, eğri, kırık, spiral çizgilerin, türlü açıların gözden duyguya geçerek türlü tepkiler uyandırdıklarını çizgi bölümünde gördük ve bu tepkiler tümünü "Renkler metafiziği" diye adlandırdık.

Şimdi renklerin ruhta uyandırdıkları tepkileri, duyguları gözden geçirelim. Renk psikolojisi diyoruz, çünkü renklerin çizgilerden çok "Psihi"ye, ruha seslendiklerine şüphe yoktur.

Kırmızı

Renk "klavye"sinin titreşimi en kuvvetli, en dinamik rengi kırmızıdır. Hareketlendirme —tahrik etme— faktörüdür. Kırmızı rengi uzun zaman seyreden kişide sinir gerginliği başgösterebilir, nefesi

sıklaşır, kalbi daha kuvvetle çarpar. Kırmızı; güneş, ateş, alev gibi ısı veren olayları hatırlattığı gibi, hareketlendirici kimliği bakımından da şehevi isteklerin sembolü bilinir. Titreşiminin fazlalığından birçok memleket bu rengi bayraklarına almışlardır.

Kırmızı, taşıdığı dinamik elemanların uyandırdıkları çalkantı, gerginlik gibi faktörlerden ötürü huzursuzluk veren bir renk bilinebilir. Toreadorların boğaları kırmızı kumaşla kışkırtmaları boşuna mı?

Turuncu

Turuncu, sıcak renkler sınıfından olmakla beraber. kırmızı kadar dinamik değildir, titreşimi ondan zayıftır. Güneşi, rahatlığı, parlaklığı hatırlatır, bu bakımdan, ferahlık, ama sıcak, şehevî ferahlık duygusu uyandırır. Fakat turuncu da, kırmızı gibi, uzun zaman seyredilemez bir renktir.

Sarı

Sarı, içinden, ya da arkasından ışıklandırılmış etkisini uyandıran çok parlak bir renktir. Sevinç uyandıran tonların başında gelen bu renk, limon sarısı gibi hafifçe yeşile kayınca, rahatlatıcı, ferahlatıcıdır. Sarı renk, uzun zaman seyredildiğinde, kanın damarlarda daha muntazam işlemesini sağlar, sinir sistemini tenbihler.

Yeşil

Yeşil, dinlendirici renklerin başında gelir. Acı. sert bir yeşil olmamak şartiyle perde perde sıcağa,

ya da soğuğa giden yeşiller —hele tirşe yeşili denilen ton— seyredenin içine ferahlık, açıkhk verir. Yeşil çayırın, ağacın, yaprağın rengi bu bakımdan, tabiatla sıkı sıkıya ilgili, bağlantılıdır.

Yeşilde bundan başka; dinsel, mistik bir anlam da vardır. İslâmlıkta ana renk olduğu gibi, Hıristiyanlar da bu rengi inanmanın, ölmezliğin bir sembolü olarak bilirler.

Mavi

Yeşilde hareketin, dinamizmin kalıntısını bulmak mümkündür. Çünkü yeşil, soğuk renklerden, titreşimi zayıf renklerden olmakla beraber, maviyle kıyaslanınca sıcak sayılabilir. Ona bu sıcaklığı, içinde bulunan sarı, turuncu renkler verir. (Mavi, sarı ve turuncu ile karıştırılınca yeşil olur).

Genel olarak yeşiller sıcağa gider. Hele güneş altında büsbütün ısınır.

Buna karşılık mavi. tipik soğuk renktir. Koyusundan açığına, bünyesinde yabancı renk bulunmaz. Sükûnet, mutluluk verir. Düşünceyi, rahat bir hava içinde çalışmayı sağlar. Sınırsızlığın, sonsuzluğun sembolüdür.

Mor

Keder, içe kapanış, melânkoli ifade ettiği söylenir. Hıristiyanlarda yas rengidir. Bu rengi sanat plânında düşünecek olursak mor, güneş yokluğunun, şeffaf gölgeliğin anlamına geldiğini görürüz. Örneğin, empresyonistler moru çok kullanmışlar, açıklı koyulu mor valörleri uzak plânlara bol bol serpmişlerdir.

Üçüncü Bölüm

ANSİKLOPEDİK BİLGİLER

KISA TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Bu bölümün başına resim sanatı ile ilgili bir terim sözlüğü koymayı uygun bulduk. Epey düşündükten sonra bu terimlerin Fransızca asıllarını alıkoymayı doğru bulduk. Türk ressamları bu terimleri kullandıkları gibi, yabancı kökten olmalarına karşılık, halk da onları yadırgamaz. Aksine, bu terimlerin Türkçe karşılıkları yadırganacak, bize yabancı gelecektir. Kesin olarak karşılıkları bulunmamış resim terimlerinin Fransızca asıllarını alıkoyarken, açıklamaların konuları yeter derecede aydınlatacağını düşündük.

Desen

Desenin ne olduğunu önceki sayfalarda incelemiş bulunduk. Burada, desen tarzlarından söz açmak uygun olur. Bunlar bellibaşlı iki bölüme ayrılır: Gölgesiz ve gölgeli desenler. Gölgesiz —çizilen biçimleri sadece tek çizgiyle resimleyen— desenler kurşun kalem, kömür kalemi, çini mürekkebiyle çizilir. Bu gibi desenlerde gölge etkisi verilmek istenilirse, gölge kısımları yine ince çizgiler —tek, yanyana ya da çaprazlama— çizgiler tekniğiyle işlenir.

Gölgeli desenler yine kurşun kalemi, füzen, sulandırılmış çini mürekkebi, sepia rengi sulu boya ya da guaş ile yapılır. Bu gibi desenler tek çizgili desenlerin aksine, modelin dış çizgilerinden çok, ışık-gölge oyunlarına önem verir, resmedilen modelin kabarıklığını, kalınlığını canlandırmayı gözetirler. Örneğin, Leonardo da Vinci'nin, hele Rembrandt'ın desenleri gölgeli —valörlü— desenlerdir.

Eskis

Eskis teriminin Türkçe tam karşılığını "taslak" olarak kabul edebiliriz. Bir tablonun, tasarlanmakta olan bir eserin eskis'ini yapmak, onun ana çizgilerini, istifini, kompozisyonunu taslak halinde kurmaktır. Gelgelelim, ressamlarımız, taslak teriminden çok, eskis terimini kullanırlar. Hattâ bunu "eskiz" olarak söylerler. Eski ressamlar, yapacakları tabloların bir değil, birkaç eskis'ini kurmadan işe başlamazlardı. O kadar ki, bu eskis'ler, tablonun her evresine göre çoğalırdı. Örneğin, desen için eskis, ışık-gölge sistemi için eskis, rengi, renk âhengi için eskis gibi. Çağdaş resim eskis yapmak geleneğini hayli bırakmış görünür. Ressam, hazırlık taslağı yapmadan tuval karşısına geçer, içgüdüsünün etkisi altında çalışmaya başlar.

Figür

Fransızca figür, yüz demektir. Ama bu terim, eski deyimle "suret" olarak da anlamlandırılır. Resim terimleri arasında önemli yeri olan figür, insan

resmi, insan şekli demektir. Örneğin: "Şu manzara resmine bir iki figür koysanız daha iyi olur." Ne var ki figür terimini "portre" ile karıştırmamak gerek. Portre, bir figür, bir insan resmi olmakla beraber, resmi yapılana benzemesi gerektir.

Fresk

Boya tekniklerinden, gereçlerinden biridir. Fresk tekniği, çok eski çağlarda da kullanılırdı. Örneğin, eski Mısırlılar, Yunanlılar duvar üstüne işlenmiş freskler yapmışlardı. Tutkallı maddeler, ya da kireç, yumurta akıyle sulandırılmış toz boyalar, harcı henüz nemli olan duvarlara sürülür. Harç kururken boyayı emer ve freskle yapılan resimler böylelikle duvarın yapısı, bünyesiyle birleşmiş, kaynaşmış olur.

Fresk tekniğiyle resim yapmak çok güçtür. Çünkü bu gereç, yağlı boya gibi ne kazınabilir, ne de üstüste sürülmüş renk katlarını kaldırır. Duvar üstüne çizili desenleri ressam pek çabuk ve bir sürüşte boyamak zorundadır.

Raphael, Michel Angelo, Masacio gibi Rönesans ressamları kilise ve saray duvarlarında büyük çapta freskler yapmışlardı.

Füzen

Füzen, —Fransızca "fusain"— kurşun kalem, mürekkep v.s. gibi bir resim aracıdır. Kurutulmuş, sonra fırınlandırılmış ince söğüt dalları kömür haline getirilir, öylece kullanılır. Füzen bez ile, el ile kolay silindiği için, rahat kullanılan, özellikle resime

yeni başlıyanların çok işine yarayan bir araçtır. En koyusundan en hafifine çeşitli gölge ve kıymetler kurulmasına elverişlidir. Ressamlar genel olarak desenlerini tuval üstüne füzenle çizerler. Desen kıvamını bulunca "fiksatif" denilen, içinde gomalaka, ya da sakız eritilmiş ispirto üstüne püskürtülür, tuvale tesbit edilir. Kimi öğretmenler, öğrenicilerine. füzenle kolay ve çabuk sonuca varıldığından, bu aracı kullanmamalarını tavsiye ederler.

Gravür

Eski deyimle "hak", oyma resim tekniği. Gravür resim, muşamba, tahta, çinko, bakır gibi maddeleri çeşitli sivrilikte, keskinlikte çelik uçlarla oyarak yapılır. Gravür kolları arasında çalışış bakımından en rahat olanları lino-muşamba ve tahta —özellikle gürgen— üstüne oyulmuş olanlarıdır. Ressam, lino, tahta üstüne deseni çizdikten sonra siyah olarak belirecek kısımları bırakır, beyaz kısımları az, ya da çok derinlikte oyar. Oyma işi bittikten sonra mürekkeplenmiş merdaneyle baştanbaşa boyanır, üstüne kâğıt konularak presle istenilen sayıda provalar çıkarılır.

Çinko, bakır ve başka maddeler üstüne işlenilen gravür daha zor, daha incelik ve dikkatle yürütülmesi gerekir. Burada esaslı bilgiler gerektiren birtakım eczalar rol alır.

Gravür, oyma sanatı ilkin XV inci yüzyılda Hollanda'da başladı. Sonraları yayılarak özellikle Almanya'da çok usta sanatçılarını buldu. Sanat tarihi-

nin en ünlü gravürleri Alman Albert Dürer ile Hollandalı Rembrandt'dır.

Guaş

Guaş, —İtalyancadan Guazzo— yağlı boya, sulu boya gibi tüp içinde bulunan bir çeşit boyadır. Goma ve bal ile ezilmiş guaş boyası, yağlı boya gibi ağır, ağdalı olmadığı gibi, sulu boyanın şeffaflığını taşımaz. Bu bakımdan, örtücü, kapatıcıdır. Yağlı boya gibi kat kat üstüne sürülebilir. Toulouse-Lautrec, Degas, daha birçok ünlü ressam çokluk guaşla resim yapmışlardır.

Kroki

Kroki, belli bir hareketi, gelip geçici bir olayı çabucak resimlemek için yapılan üstünkörü resimdir. Kroki birkaç çizginin, resmi yapılanın karakteristik yönlerini tesbit için çarçabuk kâğıda atılan birkaç çizgiden öteye gitmez. Ama bu pek sade, pek ilkel durumuna karşılık güzel krokinin de, kendine göre, anlamlı, plâstik bir güzelliği olmalıdır. Eugene Delacroix böyle çabuk yapılmış çizgi resimlerine çok önem verirdi: "Ressam, diyordu, kroki çizmekte o kadar usta olmalı ki, bir evin üçüncü kat penceresinden sokağa düşen bir adamın düşmesi sırasında resmini yapıvermeli."

Leonardo da Vinci, Rembrandt gibi eski ressamlar, yüzler, binlerce krokiler çizmişlerdir. Çağımızda, örneğin, bir Henri Matisse'in çoğu desenleri ustaca krokiler halindedir.

Kompozisyon

Fransızca "composer" kelimesinden gelen bir terim. Kompozisyon, resim sanatının "janr" denilen bölümlerinden biridir. Peyzaj —manzara—, natürmort, —ölü tabiat—, portre gibi tarzların yanında kompozisyon birçok figürü ya da figür ve tabiat parçalarını birleştiren çokluk büyük çapta resimdir. Örneğin, Rembrandt'ın ünlü "Gece Devriyesi" bir kompozisyondur.

Türkçe karşılığını ararsak "birleştirme", "birleşim", ya da eski deyimle "terkip" kelimeleriyle karşılaşıyoruz. Bölüm başında işaret ettiğimiz gibi, sanat terimlerinin bu Türkçe karşılığı, karşılıkları ressamlara olduğu kadar aydınlara yabancı geliyor.

Natürmort

Bu resim terimi de dilimize girmiştir. Karşılığı "ölü tabiat" olan bu terim, cansız eşyayı bir araya getiren tabloyu vasıflandırır. Ressamlar, eskiden beri, "enteriyör" denilen ev içleriyle olduğu kadar çiçek, yemiş, sebze, vazo, kumaş, müzik âletleri, türlü objelerle ilgilenmişler, bunları uygun biçimler ve duruşlarla birleştirerek tablolar yapmışlardır. Natürmort'un bir özelliği, hem de bir rahatlığı, uzun süre değişmeden, bozulmadan ressama modellik edebildiğindendir. Çürüyen yemişler, solan çiçekler rahatlıkla değiştirilir. Masa, iskemle, vazo, türlü objelere gelince, bunlar aylarca, yıllarca ressam karşısında durabilir ve çeşitli incelemelere, yorumlara konu olabilir.

Sanat tarihi süresi içinde ele alınırsa, natürmort, resim tarzı olarak, yeni sayılabilir. Ressamlar, gerçi çok eski çağlardan beri cansız tabiat resimleri yapagelmişlerdi. Ama natürmort, XVII nci yüzyıla kadar bellibaşlı, kendine yeter bir bölüm olarak işlenmemişti. Özellikle Hollandalı ve Flâman ressamları inceden inceye işlenmiş çiçek, yemiş resimleri, oda içlerini, zengin kumaşları, müzik âletlerini konu seçmiş tablolariyle natürmort tarzını manzara, portre, hattâ kompozisyon zenginliğine, olgunluğuna ulaştırdılar.

Çağdaş sanatta çokluk rastlanan natürmort'un yolunu Paul Cezanne açtı. Çok ağır, yavaş, tabiatı uzun uzun inceledikten sonra çalışan Cezanne, natürmort'un kımıldamaz. değişmez tutumunu kendine en uygun alan bilmişti.

Braque, Juan Gris gibi ressamlar, natürmort'tan başka konularla ilgilenmediler, yemişlik, limon, mandolin, masa, iskemle, mütevazı ev eşyası gibi objeleri boyuna tekrarlıyarak türlü biçim ve istiflerde natürmort'lar kurdular.

Ressamın tabiat karşısında psikolojik durumu, tutumu, elindeki araçları nasıl kullanacağı, bu araçların rolleri üstüne kısa, ama geniş bir çevreye seslenen böyle bir kitap için yeter açıklıkta bilgiler edinmiş bulunuyoruz. Tablolardaki çizgiler, renkler, kompozisyon istifleri bize eskisi gibi yabancı değil, anlaşılmazlıktan kurtulmuş bulunuyorlar. "İlham perisi"nin güzel eserler yaratmaya yetmediğini, sadece duygunun. içgüdünün çok kere ressamı şaşırtabileceğini gördük.

Resim sanatı ile ilgili bilim kollarının derinliklerine inmeden, onların ana çizgilerini kısaca gözden geçirişle, düşüncenin, entellektüel çalışmaların ressama ne kadar faydalı olduğunu gördük. André Lhote'un sözünce, kalb ve kafa birleşmeden, duygu düşünüşle barışmadan devamlılık, ölmezlik sağlıyacak eser yaratmanın imkânı yoktur.

Sanat meraklısı, aydın kişi de kalbiyle sevdiği sanatı, bilginin açısında seyretmesini bilmelidir. Leonardo da Vinci'nin sık sık tekrarladığı aforizmalarından biri, "Bilen, sever" sözleriydi.

Bundan önce ana çizgilerini sıraladığımız bilgileri daha derinleştirecek olsaydık, belki sanatçı için değil ama, muhakkak resim meraklısı, amatörü için sıkıcı, usandırıcı metinler meydana çıkacaktı.

Resim bilgisinin temellerini herkesin anlıyabileceği bir açıklıkla sunarken, yarım yüzyılı aşkın süredenberi birbirini kovalıyan çağdaş resim akımları üstüne aydınlatıcı notlarını katmayı faydalı gördük.

Bu akımlar üstüne bugüne kadar Türk bibliyografyasında birkaç kitap, hayli de yazı çıkmadı değil. Bunlar genel olarak tercümelere dayanan çalışmalar olduğu için, zor anlaşılır, ya da hiç anlaşılmaz giriftliktedir. Yabancı sanat bibliyografyasının zenginliği, çeşitliliği bu gibi etüdleri batılı okuyucuya yakın, anlaşılır kılar. Örneksizlik —müzesizlik— yüzünden teorik bilgileri eserlerle karşılaştıramıyan Türk okuyucu için adapte, ya da çevrilmiş yerli yayınlar, çok kere, karanlık, anlaşılmaz bir karakter taşır.

Bunu gözönünde tutarak çağdaş akımlar üstüne, kitabın prensibine uydurarak, kısa, açık bilgiler veriyoruz.

Yabancı akımları gözden geçirirken Türk resim sanatının gelişme panoramasını da ihmal edemezdik. Son on, on beş yıl içinde Avrupa kültür çerçevesine girmek başarısını gösteren resim sanatımız, küçümsenemiyecek bir varlık niteliğine ulaşmış bulunmaktadır.

IMPRESSIONISME - Empresyonizm

Ondokuzuncu yüzyılda, Delacroix'nın, Corot'nun, Turner'in klâsik paleti bırakarak empresyonizmi, belki farkına varmadan, hazırladıklarını gördük.

Bu hazırlama dörtbaşı mamur bir ekol halinde

1874 yılında kurulacak, az zamanda resim dünyasını etkisi altında bırakacaktı.

Hepsi 1830 ilâ 1841 arası doğmuş bir grup genç ressam, 1860 yılında Paris'te buluşmuş, yeni bir akımın temellerini atmıştı. Bu ressamlar Claude Monet, Camille Pissaro, Sisley, Guillaumin, Degas, Cezanne, Berthe, Morizot ve Bazille idi.

Genç ressamlar, birlikte çalıştıkları akademilerin öğretim sistemini benimsemiyor, artık eskimiş, devrini kapatmış çalışma metodlarından kaçmak istiyorlardı. Koyu gölgelerle ağırlaşmış çıplak model etüdleri, antik heykellerden kopyalar, Rönesans estetiğinin soysuzlaşmış prensipleri yerine; taze, canlı. doğrudan doğruya tabiattan ilham alan resimler yapmak istiyorlardı.

Bu amaçlarına varmak için genç sanatçılar, hocaları Gleyr'e sırt çevirerek sehpalarını nehir kıyılarına, ormanlara, tabiat motiflerine götürdüler ve berrak, şeffaf, gün ışığını canlandıran tablolar meydana getirmek isteğiyle çalışmaya başladılar. Böylelikle, birkaç yıl içinde, resim tarihinde eşlerine rastlanmaz, orijinal görüş ve teknikli tablolar meydana gelmiş oldu.

15 Nisan 1874 de genç ressamların kurdukları grup, Nadar fotoğrafhanesinin Capucines bulvarındaki büyük atölyesinde ilk sergisini açtı. Claude Monet'nin teşhir ettiği "Doğan Güneş, Empresyon" adlı tablosu, genç grubun firması oluvermişti. "Empresyon", yani "Tesir-etki-duygu" adı "Charivari" mizah dergisi tarafından alaya alınarak yeni ressam-

lar "Empresyonist" "Tesirci-Duygucu" olarak isimlendirilmişti.

Genç ressamlar bu alaydan gücenecekleri yerde, gerçekten "Duygu, etki peşinde koşmakta olduklarım" söyliyerek mizah dergisinin taktığı bu adı kabul etmişlerdi.

Claude Monet'nin "Doğan Güneş, Empresyon" diye isimlendirdiği, hararetli çekişmelere yol açan tablosu, gerçekten de Empresyonizm akımının bayraktarı olacak kadar devrimci, ihtilâlci bir eserdi.

Claude Monet, bu tabloyu, sabah sisi içinde, Argenteuil'de, Seine Nehri kıyısından yapmıştı. Tabloyu mavi bir buğu kaphyordu. Uzaktan, mavilikler içinden portakal rengi bir güneş doğuyordu. Tabloda her şey belli belirsizdi. Net, kesin resmedilmiş hiç bir biçim yoktu. Tablo, Claude Monet'nin deyimiyle, "Tabiata açılmış bir pencere"ydi.

İngiliz ressamı Turner'in bazı eserleri bir yana, resim tarihi böylesine çalışılmış tablo görmemişti o güne kadar. Claude Monet ve arkadaşları biçimlerin, tabiat manzaralarının sertliğini, kesinliğini değil, aksine, tatlılığım, yumuşakhlığını canlandırmak istiyorlardı. Gerçekten de tabiatta bütün biçimler hava katları içinde yumuşamış, sanki erimiş gibi değil miydi? Güneşin doğuşunda, batışında sular, kıyılar, ağaçlar, evler, hattâ insanlar atmosferin kâh mavi, kâh mor, sarı ya da turuncu cıvıltısı içinde eriyor, maddelerini yitiriyorlardı. Hele uzaklar, arka plânlar büsbütün siliniyor, hafif, bellisiz buğular halinde eriyorlardı.

Günün her saati başkaydı. Klâsik ressamların hiç ilgilenmedikleri bu başkalık, Empresyonist ressamlara boyuna değişen, boyuna yeni âhenklere bürünen bir hayal âleminin kapılarını açıyordu. Orman içleri, nehir kıyıları, köy evlerinin turuncu damları, yelkenliler, havada dalgalanan bayraklar, güneşli pırıltılar içinde gezinen beyaz entarili kadınlar. ekilmiş tarlalar, tabiat ortasında, gün ışığı altında rastlanan bütün bu konular Empresyonist ressamların başlıca temalarıydı.

Empresyonistler atölye çalışmalarından kaçınıyorlardı. Atölye ışığında her şey ağırlaşıyor, koyu gölgelere bürünüyordu. Atölye ışığı tabiî, normal bir ışık sayılamazdı. Normal ışık, saf, pürüzsüz ışık dışarıda, açık havadaydı. Tabloların dışarıda, tabiat konusu karşısında meydana gelmeleri gerekiyordu. Empresyonistlerin atölyesi tabiatın kendisi, nehir kıyısı, ağaç gölgesi, tarla ortasıydı.

Empresyonistlerin çalışmaya başladıkları yıllarda bilim, renk fenomenlerini kesin olarak incelemiş, sonuçlandırmış bulunuyordu. Renk üstüne yapılan araştırmalar, Empresyonistler için teknik plânda sağlam bir dayanma alanı oldu. Güneş ışığında ne siyah vardı, ne de o güne kadar klâsik ressamların kullandıkları griler, kahverenkleri, koyu tonlar, kıymetler. Bundan ötürü. tablolara olanca parlaklıklarını vermek için, eski ressamların paletindeki bütün koyu renkleri atmak, yalnız güneş prizmasındaki altı, yedi rengi kabul etmek gerekti.

Artık, bundan böyle ışıklar; sarı, turuncu, kır-

mızı, gölgeler mor, mavi olacaktı. Tablo, bir yandan sıcak, bir yandan soğuk renklerin denklendiği parlak, şeffaf, pırıltılı, cıvıltılı, bol ışık veren, güneşi duyuran bir alan olmalıydı. Tabloyu seyredenin gözü kamaşması gerekti.

Claude Monet'nin, Sisley'in, Camille Pissaro'nun, Renoir'ın, Guillaumin'in, Bazille'in tabloları bu prensip üstüne kuruldu. Bu prensip uzun yıllar halkça yadırgandı. Halk, deseni kesin olarak sınırlandırılmış, sert renklerden kaçınan, genel olarak siyaha, kahverengine kaçan gölgeli, gerçekci resimlere alışmıştı. Oysa, Empresyonizm, bütün bu akademikleşmiş değerleri bir yana atıyor, seyirciye yepyeni bir dünya açıyordu.

Empresyonist tablolarda desen-çizgi yapısı eski kesinliğini yitirmişti. Biçimler titrek, belirsiz sınırlandırılmıştı. Desen, çizgi yapısının önemi ikinci, üçüncü plâna atılmıştı. Empresyonist tablolarda önemli özellik, gün ışığının parlaklığı, şenliği, cıvıltısıydı. Konu da önemini yitirmişti. Örneğin, Claude Monet, bir tarlaya diktiği şövaleyi yerinden oynatmadan, aynı tabiat parçasına bakarak, onu, günün çeşitli saatlerinde büründüğü renkler içinde yorulmadan, bıkmadan resmedebilirdi. Aynı konu, aynı tabiat parçası sabah, öğle, öğle sonrası ve akşam başka başka âhenklere bürünüyordu. Böylelikle Claude Monet, çalıştığı yerden kalkmadan dört, beş tablo yapmak yeniliğini getiriyordu. Res. 21.

Empresyonistler boyayı tuval üstüne, eski ressamlardan çok değişik bir teknikle sürüyorlardı. Bo-

ya karışımlarını azaltmışlardı. Belli bir "ton"u, bir renk kıymetini bulmak amaciyle birbiriyle karıştırılan renklerin —kimyevî barışmazlık yüzünden— sonunda kararduğını, şeffaflıklarını yitirdiklerini anlamışlardı. Bu yüzden, karışımları azaltmışlar, üçten fazla rengi hamur haline getirmemeye çalışmışlardı. Daha uzağa giderek, renkleri palette karıştırmadan tuval üstüne yanyana sürüyorlardı. Böylelikle karışımı, tabloya uzaktan bakan seyirci gözü yapıyordu. Örneğin, mavi ile sarı karışımından doğacak yeşil, bu renkler tuval üstüne yanyana sürülmekle sağlanabiliyordu. Bu tarz; gerek mavinin, gerek yeşilin bütün kıymetleriyle canlı kalmasını, karışarak kirlenmemesini sağlıyordu. Tuval üstündeki yakınlıkları karşılıklı etkiyi doğuruyor, yanyana sürülmüş mavi ile sarı, otomatik olarak yeşil rengi doğuruyordu.

Empresyonist akımını iki yönden ele alabiliriz: Teknik bakımından başardığı devrim, duygu bakımından getirdiği taze hava.

Teknik devrim gerçekten de pek önemliydi. Güneş ışığındaki yedi rengi kullanmakla sağlanan renklilik, parlaklık, klâsik sanatın siyah, kahverenklerini tarihe veriyordu. Empresyonist tablolar "tabiata açılmış birer pencere" gibi aydınlık, ferahtı. Artık ressamlar gece karanlığını hatırlatan ağır, koyu gölgeler vuramazlardı. Empresyonist tablolarda uçuşan turuncu, sarı, mor, mavi renkler güneş aydınlığında kamaşan gözlere tablonun da göz kamaştırıcı olabileceğini gerçekleştiriyordu.

Duygu bakımından Empresyonizm, adamakıllı eskimiş gelenekleri kökünden yıkıyordu. Konu, hele edebî, tarihî ya da mitolojik konu, ressam için artık önemli değildi. Ressamın başlıca ödevi, herhangi bir sahneyi, bir olayı canlandırmak değildi. Bir bakıma insan da resimdeki eski yerini kaybetmişti. İnsan resmi, portresi, çıplak ya da giyinik kadın vücudu yerine ele alınan tek konu tabiat idi. Ressamı bundan böyle ilgilendirecek ancak tabiat olacaktı. Hem de açık, pırıltılı, güneşin olanca kuvvetiyle egemen olduğu bir tabiat.

Empresyonist Ressamlar

Claude Monet (1840-1926) — Alfred Sisley (1839-1898) — Camille Pissaro (1830-1903) — Armand Guillaumin (1841-1927) — Berthe Morizot (1841-1895) — Frédéric Bazille (1841-1870).

Paul Cezanne (1839-1906), Edgar Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919) gibi üç büyük ressamı da Empresyonist akımın çerçevesi içine almak gerekse de, bunlar kendilerine has özelliklerle yukarıda saydığımız ressamlardan ayrılıyorlardı.

Cezanne, Empresyonizmin prensiplerini kabul etmekle beraber, tablonun biçim ve geometrik yapısını da ele alıyor, böyle yaparken Kübizmin temelini atmış oluyordu. Cezanne'ın tabloları renk bakımından Empresyonist olmakla beraber, desence de sağlamdı. Daha doğrusu, Empresyonistler renklerle eşyanın sınırını, desenini "eritir"ken, Cezanne, bu renklerle hem atmosferin titreşimlerini, hem de eş-

yanın arkitektüral yapısını ifade etmek istemişti.

Renoir, manzara ressamı değildi, figür, portre, kompozisyon ressamıydı. Tabiat onun resimlerinde figürlere ekli bir dekordu. Renoir'a göre, ideal konu kadın vücuduydu. Kadın vücudunu ifade için bu ressamın Empresyonist kurallardan uzaklaşarak klâsik resmin geleneklerine yaklaşması gerekti. Ama Renoir, örneğin, Venedikli ressamlara benzerliğini, Empresyonist paletten fedakârlıkla elde etmemiş, renk titreşimini figür ve portre tarzlarında tatbik etmek ustalığını göstermiştir.

Degas, pastellerinde Empresyonistti, ama boyalarında, hele tiyatro, bale, at yarışları gibi konularda geleneğe bağlanabilirdi. Ne var ki, Degas, kompozisyon kurmada büyük yenilikler getirmişti. Kendinden önceki hiç bir ressamın gösteremediği bir cesaretle ancak fotoğraf enstantanelerinde görülen hareket canlılığını tablolarına aktarıyor, tablo çerçevesinin dört yanını fotoğraf makinesinin objektifi gibi kullanarak resmetmek istediği konunun en önemli parçalarını alarak kalanını sanki kırpıyor, harcıyordu. Res. 25.

NEO-IMPRESSIONISME - Neo-Empresyonizm

Tam karşılığı "Yeni Empresyonizm" olan bu akım, Empresyonizmin bir devamı ve bir kolu olarak kabul edilmelidir. Şu farkla ki, güneş ışığını inceden inceye serbestçe bir teknik ve duygunun rol aldığı bir coşkunlukla canlandıran Empresyonistlerin bu tutumuna karşılık, Neo-Empresyonizm daha rasyonel, daha bilimsel metodlarla uygulamış, renkleri,

şaşmaz bir kesinliğe vurarak, yanyana gelmiş küçük kareler —dikdörtgenler— halinde tuval üstüne sıralamıştı.

Empresyonistlerden söz ederken, belirtmiş olduğumuz gibi, bu akımın ana prensibi, paletten koyu renkleri kaldırarak yerine yalnız prizma'nın, güneş ışığının altı rengini koymak, ışık-gölge oyunlarını sarı, turuncu, kırmızı gibi sıcak; yeşil, mavi, mor gibi soğuk renklerle ifade etmekti. Bundan başka, Empresyonistler renk karışımlarına dikkat ediyor, fazla rengi birbirine karıştırmıyorlardı.

Ama bu kaygı, Empresyonistlerde, bir dogmatizm, kesin bir kanun şeklinde kendini gösteremiyordu. Neo-Empresyonizm renk konusunu doğrudan doğruya sistemli ve bilimsel bir kalıba soktu ve tablolarının renk âhengini zerrece şaşmaz bir temele dayadı.

Yanyana konulmuş iki rengin, karışımlarından doğacak renk etkisini verebileceğine işaret ettik. Örneğin, ince şeritler, ya da nokta ve kareler biçiminde yanyana getirilmiş mavi ve kırmızı, mor, mavi ve sarı, yeşil etkisi uyandırır. Gözün, bu etkiyi kuvvetle duyması için renklerin sürüldüğü alana az uzaktan bakması gerekir. Yakından bağımsızca yanyana getirilmiş görünen renkler az uzaktan bakılınca, "Göz yoluyla karışım" diyebileceğimiz olay sonucunda tek renk olarak kendini gösterir. Üstelik, bu tek renk, kuvvetlice bir titreşim sayesinde zenginleşir. Örneğin, yeşili meydana getiren sarı ve mavi, şerit ya da nokta halinde kendi bünyelerinden bir şey

kaybetmediklerinden, olanca canlılıklarıyle belirir, ama hemen yanlarında bulunan öteki rengin etkisinden kurtulamadıklarından, bu yakınlığın doğurduğu titreşim prensibine boyun eğerler.

Neo-Empresyonizmin büyük buluşu buydu: Renkleri, nokta ya da kare olarak birbirine karıştırmadan tuvale koymak. bu suretle Empresyonizmin resim sanatına kazandırdığı parlaklığı, şeffaflığı bir kat daha arttırmak.

Neo-Empresyonist akımının şefi olan Georges Seurat, 1884 yılında yeni bir kalıba dökülmüş Empresyonizmin ilk denemelerini göstermeye başladı. Ressamın "Banyo" adlı ilk büyük kompozisyonu 1884 "Müstakil Sanatçılar Sergisi"nde sergilendi ve hemen çok geniş yankıların uyanmasına yol açtı. Seurat bu büyük tablosunda, bir yaz günü Seine Nehri kıyılarında yıkanan genç erkekleri gösteriyordu. Seurat bu eserinde, yeni metodu tam bir kesinlikle uygulamamakla beraber, kullandığı teknik, Empresyonistlerin tekniğinden çok başkaydı. Bir kere Seurat, Empresyonistlerin ihmal ettikleri desen kesinliğini yeniden ele alıyor, bu bakımdan geleneklere uyarak, kompozisyonunu geometrik kalıplara döküyordu. Renkler birbirlerinden bağımsız "tuş"lar, vuruşlarla karışmıyor, yanyana geliyor, "göz yoluyla karışım" —mélange optique— prensibine uygun olarak uzaktan bakıldıklarında birbirine aşıladıkları etki sonucunda başka başka ton ve kıymet alıyorlardı.

Neo-Empresyonizm'in başka bir adı da "pointillisme", yani "noktalama" idi. İlkin Georges Seurat.

onun peşinden Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Charles Agrand. Albert Dubois-Pillet "noktalama" tekniğini şaşmaz bir prensip olarak uygulamaya başladılar. Renkler, tüpten çıktıkları gibi, başka renkle karıştırılmadan, genel olarak küçücük dikdörtgenler halinde ve çok sık, birbirine çok yakın olarak tuvale sürülüyordu. Resimler, yakından bakıldıklarında, dama taşıyla benzerlik gösteriyorlardı. Binlerce küçücük karelerle örtülü dama taşları. Bu teknik, tabiî, bütün tuval alanının tamamiyle örtülmesine engel oluyordu. Renk karelerinin birbiri üstüne binmemesi, egemenliklerini muhafaza etmeleri gerekiyordu. Bu yüzden, küçük renk karelerini ayıran boşluklarda resim tuvali, "muşambası" seçilebiliyor, renk karelerinin arasındaki bu boşluk Neo-Empresyonist tablolara daha büyük bir berraklık aşılıyordu.

Georges Seurat birkaç büyük kompozisyon yaptıktan sonra genç yaşında öldü. Bugün İngiltere, Amerika ve Fransa müzelerinde bulunan eserleri arasında en ünlüleri "Banyo", "Grande Jatte Adasında Bir Yas Sabahı", "Sirk", "Kafe-Şantan" gibi noktalama tekniğiyle meydana getirilmiş büyük çapta eserlerdir. Res. 22.

Neo-Empresyonist Ressamlar

Georges Seurat (1859-1891) — Paul Signac (1863-1935) — Henri-Edmond Cross (1856-1910) — Charles Agrand (1854-1926) — Albert Dubois-Pillet (1845-1890) — Theo Van Rysselberge (1862-1923) — Maximilien Luce (1858-1941) — Lucie Cousturier (1870-1925).

FAUVISME (Fovizm)

"Modern Sanat Sözlüğü" Fovizmin tarifine şöyle başlar: "Saf renklerin alabildiklerine gelişmesi. açılması temeline dayanan Fovizm, XX nci yüzyılın ilk sanat devrimidir. Fovizm, programı, teorileri ile bir "ekol", kesin bir akım değil, birkaç ressamın birleşmesi, eşit kaygılarla çalışmasından doğmuş bir harekettir."

Gerçek bu olmakla beraber, Fovizm'i, Empresyonizm ve Neo-Empresyonizm akımlarının bir sonucu, normal bir devamı olarak ele almak gerekir. Bu iki ekol, önceden de gördüğümüz gibi, renk teorilerini, bilimin renk üstündeki son buluşlarım kullanarak onları resim plânına aktarmış, rengi, hiç bir sanat çağının görmediği parlaklığa yükseltmişlerdi. Tablo onlarla ancak renkle, rengin bahşettiği zenginlikle yaşıyordu.

Fovizm, Empresyonizm ve Neo-Empresyonizm'in sağladığı renk egemenliğini sınırsız ve sistemsiz denecek bir coşkunlukla kullandı. Renk "lirizması", renk coşkunluğu bu akımla son basamağına çıkmış bulundu.

1905 yılının "Sonbahar Sergisi"nde Henri Matisse'in etrafına toplanan bir grup genç ressam, eserlerini bir salonda toplamış, Fovizm akımının ilk gösterisini böylece düzenlemişlerdi.

Fauve, Fransızcada "yırtıcı hayvan" anlamına gelir. Fovizm'i de "yırtıcılık" diye çevirebiliriz. Bu isim, yeni ressamlara, 1906 sergisinde, sanat eleştirmecisi Louis Vauxcelles tarafından verilmişti.

Genç ressamların çok şiddetli renklerle örtülü tablolarının bulunduğu salonun ortasında bir heykeltraşın ölçülü, klâsik bir eserini gören Vauxcelles: "Bu Donatello'nun —bir Rönesans heykelcisi— bu arslanlar, kaplanlar, yırtıcı hayvanların arasında ne işi var?" diye bir nükte atmıştı. Pek beğenilen bu "yırtıcı hayvanlar" adı, ressamlarca da kabul edildi ve Fovizm, yırtıcı hayvanlık Matisse ve arkadaşlarının firması oldu.

Fovistler renk taşkınlığına sınır bilmiyorlardı. Henri Matisse, André Derain, Vlaminck, Camoin, Manguin, Friesz ve Raoul Dufy o güne kadar hiç bir ressamın uygulamaya cesaret etmediği aşırı renk âhenklerini başarıyorlardı. Örneğin, güneş batışını tasvir eden bir tabloda ağaç kütükleri düpedüz kırmızı, ya da turuncu, karşı dağlar masmavi, ya da mordu. Yer kanarya sarısı, yapraklar çiğ yeşildi. Resimde iki renk kıymetini birbirine bağlıyan "geçiş renkleri" denilen griler, sönük kıymetler genç ressamların tablolarında hemen hemen yok denilecek kadar azdı. Her tablo, asılı bulunduğu duvarda, bir renk bombası şiddetiyle patlıyor, birbirine zıt, karşıt renkleriyle gözleri sanki hırpalıyordu.

Fovizm, resim dünyasında bir an parlayıp çabuk sönen, ama yüzyılımızın başında değerli eserler vererek yeni yollar açan bir "havaî fişek" gibi oldu. Zamanla Fov'lar, teker teker başlangıçtaki heyecanlarını yitirdiler, kişiliklerine büründüler. Henri Matisse Doğu minyatürlerini inceliyerek bilinen üslûbuna kavuştu. André Derain klâsik geleneklere sap-

landı, kara, koyu renkli paleti benimsedi, renk cümbüşünden vazgeçti. İlkin ateşli birer "yırtıcı hayvan" olan Marquet, Friesz, Braque, Rouault, Van Dongen ve başkaları daha mülayim, daha ölçülü renk âhenklerine döndüler. Res. 23.

Fovizm'in ilk temsilcileri

Henri Matisse (1869-1957) — André Derain (1880-1957) — Georges Braque (1882-1963) — Van Dongen (1877-) — Albert Marquet (1875-1947) — Georges Rouault (1871-1958) — Othon Friesz (1879-1949) — Maurice de Vlaminck (1876-1959).

FUTURISME - Fütürizm

Fütürizm yüzde yüz bir İtalyan akımıdır. 1909 yılında ünlü İtalyan yazar ve şairi Tommaso Marinetti, Le Figaro gazetesinde Fütürist akımın programını, prensiplerini, "manifestosu"nu yayımlamış, İtalya'nın ve Fransa'nın sanat çevrelerinin dikkatini üstüne çekmişti.

Fütürizmin babası F. T. Marinetti, 1876 da Mısır'da doğmuştu. Paris'deki Sorbonne Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde okumuş, 1909 dan sonra yazı ve piyesleriyle yazı dünyasında tanınmaya başlamıştı. Marinetti, 1910 da Milâno'da üç İtalyan ressamı, Carlo Carra, Umberto Boccioni ve Luigi Russolo ile tanışarak Fütürizm'in temellerini kurdu. Az sonra binlerce sayı basılan "Fütürizmin Manifestosu" İtalya'da dağıtılıyordu.

Fütürizm'in kurucularına bir süre sonra Giacomo Balla ve Gino Severini de katıldılar. İkinci bas-

kısı dağıtılıp çarçabuk tükenen Manifesto, Fütürizm'in kuramını Fransa ve İtalya sanat dünyasına bildiriyordu.

Az zaman içinde Batı dünyasında tepkiler uyandırmış olmakla beraber, Fütürizm hareketinin özellikle o devir İtalya'sının koşulları gözönünde tutularak doğduğu şüphesizdir. Marinetti ve arkadaşları, onsekizinci yüzyıldan o güne, durgunluk içinde bulunan İtalyan sanatını, hareketli, dinamik bir sanat akımı yoluyla kamçılamak, ona yeni canlılık, hamle kuvveti vermek istemişlerdi. Geleneklerine bağlı yorgun, cansız İtalya'ya yeni bir entellektüel canlılık vermek, onu çağdaş espriye yaklaştırmak, Batı dünyası içinde kaybetmiş olduğu sanat ve fikir prestijini iade demekti.

Bu bakımdan Fütürizm, yalnız bir sanat akımı değil, sosyal önemi, anlamı olan bir hareket genişliğine erişiyordu.

Fütürizm'in çıktığı yıllarda Kübizm yayılmaya başlamıştı. Fütürist'ler Picasso, Braque gibi Kübistlerin araştırmalarından faydalanmakla beraber, resim plânında yeni buluşlarla meydana çıkıyorlardı. Gerçekten de Marinetti ve arkadaşlarının ileri sürdükleri prensibin çağdaş sanat tarihinde benzeri yoktu.

Fütüristler, dinamizm, canlılık, faaliyet, ileri atılış, hamle demekti. Adından da bu anlam çıkıyordu. "Futur", "İstikbal-Gelecek" demekti. Fütürizm, dünden adamakıllı ayrılmış, bugünün üstünden de atlıyarak gözlerini geleceğe, geleceğin dinamik var-

lığına dikmişti. Prensibi hareket, durmadan, dinlenmeden hareket, çaba, çalışmaydı. Bundan ötürü Fütürizm, seçtiği teknikte statik, hareketsiz olamazdı. Meydana getirilecek eserler, seyirci duygusunda bir makinenin, bir motörün, bir çarkın durmadan çalışmasına benzer bir hareket etkisi uyandırması gerekti.

Fütürist resimler, resmedilen konunun "an"ını, plâstik durgunluğunu değil, bir durumdan bir başka duruma geçişini sembolleştirecekti. Onun için Fütürist'ler, çokluk hareketli konular seçiyorlardı: Dansözler, balolar, karnaval sahneleri, fırtınalı denizler, fabrika, motör, son hızla yürüyen otomobil, uçak gibi mekanik araçlar, hep değişen, başdöndürücü bir tempo içinde hamle eden, dönen, boşluk içinde yer değiştiren temalar.

Fütürizm, hareketi ifade için, o güne kadar uygulanmıyan bir teknik kullanıyordu. Kübizm de obje'yi —eşyayı parçalamıştı, ama statik, hareketsiz sonuçlara varmak amacıyle parçalamıştı. Kübizm'in eşyayı parçalayışı, örneğin bir bardağı, bir şişeyi, ya da bir insan yüzünü bütün plânları içinde —önünü, yanlarını, hattâ arkasını— göstermek amacını güden bir parçalayıştı. Kübizm eşyanın ağırlığını sembolize etmek istiyordu.

Fütürizm'in eşyayı parçalayışı, konfeti pullarını andırır küçücük bölümlere bölüşü eşyanın, ya da insanın, makinelerin bir andan bir başka âna geçişini göstermek içindi. Pek çabuk hareketlenen bir insan, ya da bir cisim, varlık çizgilerini hava içinde

eritir ve gözlerimiz onun yapısını farkedemez. Pek çabuk hareketlenen cisim parçalanmış moleküller halindedir sanki. Bu bilimsel gerçek, Fütürist'lerin tekniğini etkilendirmişti. Pek çabuk ileriye doğru hareketlenen bir lokomotifin gövdesi, tekerlekleri, çıkardığı duman hayal gibi belirir. Çılgın bir tempo ile rakseden, fırdönen dansözlerin vücut ve bacak hareketleri boşluk içinde arabeskler çizer.

Fütürist'ler bu belirtileri, bu hareketleri, bu arabeskleri resmettiler. Getirdikleri bu yenilik, özellikle İtalya'da, Marinetti ve arkadaşlarının kovaladıkları amaca vardı: Gerçekci gelenekle bağlı İtalyan sanat dünyasında kıpırdanma belirdi. Yeni, dünya çapında bir akımın öncüsü olmak kıvancıyle İtalya ressamları kendilerini daha atılgan, daha ileri sanat şekillerine vermeye başladılar.

1914-1918 dünya savaşı ile Fütürizm hızını yitirmiş bulundu. Fütürizm'in hızını kaybetmesi, kurucusu Marinetti'yi prensiplerinden vazgeçirmemişti. Bir ara Mussolini, Fütürizm'le ilgilenmişti. Onun dinamik prensipleri, kurmak istediği yarının İtalya'sı havası ile barışabilirdi. Ama sonraları Faşizm, doğrudan doğruya gerçekci, İtalyan milletinin kahramanlık duygularını kamçılayan bir sanatı savunmaya başladı. Fütürizm, soyut, ancak aydınlara seslenebilen bir sanat akımıydı.

Fütürist Ressamlar

Carlo Carra (1881-) — Umberto Boccioni (1882-1916) — Giacomo Balla (1871-1954) — Gino

Severini (1883-) — Luigi Russolo. Enrico Prampolini, Ardengi Soffici v.s.

CUBISME - Kübizm

Kübizm, Empresyonizme paralel olarak çağdaş akımların en önemlisi sayılabilir. Kübizmin geniş, dünya sanatını çerçevesi içine alan etkileri yalnız resimde kendini göstermemiş, bütün süsleme sanatlarına, tiyatro dekorları ve kostümlerine, mimarlığa da geçmiştir. Bu bakımdan Kübizmin, Empresyonizmden çok daha geniş bir "biçim felsefe ve metafiziği" kurmuş olduğunu kabul etmemiz gerekir.

1907 den 1914 e süren Kübizmin kuruluş devresinde bu akımın önderleri Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris ve Fernand Léger idi. Kübizm de başlangıçta, Empresyonizm gibi alaya alınmış, anlaşılmamıştı. "Küb", "Kübik" isimleri bu akıma alay olsun diye takılmış, ama gerek eleştirmeciler, gerekse ressamların kendilerince uygun görülerek kabul edilmişti.

Kübizmi Empresyonizmin doğrudan doğruya bir tepkisi olarak incelemek gerektir. Empresyonizm, tablonun desen arkitektüral yapısını bir yana atarak sadece atmosfer oyunlarını, güneş ve gölge cilvelerini resmetmek istemiş, form-biçim güzelliğine yer vermemişti. Bir bakıma. yalnız hava oyunlarına dayanan estetiği formların sertliğini de ele almasına engel oluyordu.

Kübistler ise renk oyunlarını, akislerini, güneş ışığının tabiat içinde uyandırdığı pırıltıları bir ya-

na atarak eşyaların geometrik yapısını ön plâna aldılar.

Ancak bu alış, hiç de gerçekci değildi. Eşyaların —objelerin— boşluk içinde kapladıkları yeri iyice belirtmek için onları parçalıyor, türlü cephelerinden göstermek istiyorlardı. Bu tutum, eşyanın ağırlığını kıymetlendirmek amacıyle o eşyayı parçalamak, ama parçaladıktan sonra resim sanatının araçları ile yeniden yapmak, "inşa" etmek demekti.

Cezanne'ın ve Seurat'nın geometri alanındaki araştırmaları, özellikle Afrika'nın zenci heykelleri Kübist'lere örnek olmuştu. Zenci heykelleri geniş, yontulmamış, törpülenmemiş etkisini uyandıran kaba, düz plânlarıyle Kübizm temellerine uygun bir plâstik yapıdaydılar.

Kübizm'in büyük önderi Picasso çekici bir kişiliğe sahipti. 1881 de İspanya'da, Malaga şehrinde doğmuş, on, on iki yaşlarındayken yetişkin ressamları şaşırtacak ustalıkta yağlı boya resimler yapmağa başlamıştı. 1900 de Paris'e geldiğinde, Van Gogh'un, Toulouse-Lautrec'ın eserlerini beğenmişti. 1901 ile 1904 arasında meydana getirdiği "mavi devre" tablolarında Toulouse-Lautrec'ın etkileri görünür. 1905 ile 1906 arası süren "pembe devre"sinde, yirmi beş yaşındaki genç ressamda, Uzakşark ve özellikle Japon ressamlarından etkiler sezilir.

Ama bu romantik devreler uzun sürmiyecekti. Empresyonizm, Fovizm sönmüşlerdi ve Picasso, yepyeni bir sanat dünyasının, sanata yeni bir can vere-

cek taze, dinamik bir akımın zamanı geldiğini seziyordu.

Georges Braque, Kübizm'in ortaya atılışında Picasso'nun en değerli yardımcısı oldu. O kadar ki, Kübizm'in Picasso'dan fazla Braque'ın eseri olduğu söylenir.

Picasso, Braque ve onlara katılan Polonya asıllı şair Apollinaire, şair Max Jacob, Derain, Juan Gris, Van Dongen, o sıralarda Montmartre'da, "Çamaşırhane-Gemi" adı verilen tahta bir binada toplanmışlardı. Guillaume Apollinaire, Kübizm'i aydın çevrelere tanıtmak, bu akımın teorilerini düzenlemek ödevini üzerine almıştı.

Az zaman içinde Kübizmin ana prensipleri belirmeye başlamıştı. Kübizm. tabiatın, yepyeni bir açıdan ele alınmış bir yorumuydu. Soyut değildi, normal biçimlerle ilgisini kesmemişti. Ama onları serbestçe parçalıyor, geometrik bir düzen, daha doğrusu, her tabloya, her konuya göre değişen düzenler içinde dağıtıyor, derliyordu. Res. 24.

Kübizm konuya önem vermiyordu. O kadar ki, ilk Kübist tablolar hep aynı temaların, aynı konuların tekrarı gibiydi: Masa üstünde gitara ve mandolin, gazete parçaları, pipo, tütün paketi, yemiş ve yemişlik, ya da palyaçolar, arlökenler. Bu dar çerçeveli konu repertuvarı içinde Kübistler, daha fazla gri renklerin egemen olduğu sınırlı bir paletle biçim oyunlarına girişmişler, tabiatın, öncelikle cansız tabiatın yepyeni bir sentezini kurmaya başlamışlardı.

Picasso şaşılacak bir el ustalığına sahipti. Bir teknik, bir tarz, bir görüş içine sığamıyor, boyuna değişiyor ve dünya sanatından seve seve, bile bile aldıklarını kendinde birleştiriyordu. Picasso'yu yalnız bir Kübist olarak ele almamak gerekir. O, aynı zamanda, dramatik ifadeli bir ekspresyonisttir de. Nitekim, İspanya iç savaşı sırasında meydana getirdiği büyük kompozisyonlar, hele ünlü "Guernica"sı onu, insan dramıyla yakından ilgili bir sanatçı olarak dünyaya empoze etmişti.

Picasso ve Braque'ın araştırmaları Kübist çerçeveyi gitgide genişletti. Bu akıma katılanlar, başta İspanyol Juan Gris ve Fernand Léger olmak üzere resim plânında olduğu kadar, bütün süsleme sanatlarında da etkilerini gösterdiler. Kübizmin mimarlık sanatına da yayılması üstünde de durmak gerekir. Kübizm, öncelikle bir "düzey sanatı"dır. Tabloyu yalnız iki boyutu içinde ele aldığı, ışık-gölge oyunlarının yardımıyle "derinlik" duygusunu uyandırmaktan kaçındığı için mimarlık sanatının yeni biçimlere bürünmesinde rol oynamıştır. "Kübik mimarî" denilen üslûpların doğrudan doğruya Kübizmin bir sonucu olduğuna şüphe yoktur.

Kübizmin çeşitli akislerini süsleme sanatlarında da görüyoruz. Mobilya desen ve biçimleri, halı, perde, döşemelik motifleri Kübizmden sonra çok değişti. O kadar ki, kimi estetikçi, Kübizmi doğrudan doğruya plâstik değil, "dekoratif" bezemeci bir akım olarak ele aldılar.

Durmadan tarz değiştiren Picasso, yanında Bra-

que daha ağır, daha klâsik bir ressam. Kübizm prensiplerine bağlılığı onu, sanat hayatı boyunca kendine çizdiği yoldan ayırmadı. Bir "Nature-morte" - cansız tabiat ressamı olarak - yaşadı. Bir masa üstüne, ya da bir oda içine yerleştirilmiş çeşitli eşyayı binbir kombinezon, istif tarzları içinde, çok zengin, gri renklerin egemen oldukları bir paletle canlandıran Braque, yalnız Kübizmin değil, çağdaş resmin büyük bir ustasıdır.

Fernand Léger, Kübizmi, makine uygarlığı hizmetine verdi. Onun için bir piston, motör aksamı, bir fabrika bacası, lokomotif, otomobil, bisiklet, ya da herhangi bir mekanik araç, ağaç, bulut, güneş, dağ, deniz gibi romantik konular kadar güzeldir ve anlamlıdır.

Teorik ve entellektüel Kübizmin daha duygulu temsilcileri de oldu. Bunlar Kübizmin geometrik yapısına Empresyonizmin renk oyunlarını da katmak istediler. Roger de la Fresnaye ve André Lhote bu hareketin önderidir. Kübizmin ateşli bir temsilcisi olan André Lhote, genel olarak bu akımın kaçındığı insan yüzünü, figürünü, hattâ portreyi Kübist teknikle yeniden ihyaya çalıştı. Res. 28.

Kübist Ressamlar

Pablo Ruiz Picasso (1881-) — Georges Braque (1882-1963) — Juan Gris (1887-1927) — Fernand Léger (1881-1961) — Albert Gleizes (1881-1953) — Jean Metzinger (1883-1951) — Roger de la Fresnaye (1885-1925) — André Lhote (1885-1962).

SURREALISME - Sürrealizm

Sürrealizmi Türkçeye "Gerçeküstü akımı" olarak çevirebiliriz. Bu akım, Empresyonizm, Kübizm, Fovizm gibi teknik plânda devrimler çerçevesine uyan ekollere doğrudan doğruya "duygu" sistemine önem veren, onunla var olan bir hareket kimliğine bürünüyor.

"Duygu" kelimesini, geniş anlamını belirtmek için tırnak içine aldık. Sürrealizm konusunda "duygu"dan söz açılırsa rüyaları, hayalleri, bilinçaltı dünyamızın garip, anormal, mantıksız itişlerini, seksüel kompleksleri, ruh derinliklerinden kopup türlü şekillerde kendini gösteren, çoğu boşuna çabaları, benliğimizin dışarıya verilmemiş, gösterilmemiş gizli, kapalı yönlerini anlamak gerektir.

Bu bakımdan Sürrealizmi, Sigmund Freud'ün "psikanaliz" konusundaki araştırmalarının, vardığı sonuçların sanat plânında gösterisi olarak kabul edebiliriz.

Sürrealistler, insanlığın kuruluşundan beri maddî dünyaya paralel olarak gelişen ve çok kere bu dünyayı yenen gizli duyguları, inançları, mitolojinin, sihirbazlığın, gizli bilimlerin, efsanelerin, korkunç hayal dünyasının resim plânında temsilcileri oldular.

1920 de "Sürrealizmin Manifestosu"nu yayımlayan şair ve yazar André Breton bu akımı şöyle vasıflandırıyor: "Bana kalırsa en kuvvetli Sürrealist imaj —resim, görünüş, olay v.s.— en ileri aykırılık, karşıtlık derecesine yükselmiş olanıdır. Sürrealist e-

ser aykırılıklarla, zıtlıklarla, gerçekle her türlü bağı kesmiş, yitirmiş olarak kendini gösterir. Sürealizm, hayal dünyasının tercümesidir, o hayal dünyası ki, içindeki gerçekci elemanlar soyut, soyut elemanlar da gerçek olabilir. Sürrealizmde gerçeğin normal açısı büsbütün kapanmıştır."

Amaç bu sözlerden iyice anlaşılıyor: Sürealizm gerçekle bütün bağlarını kesmiş, ruh derinliklerine inerek fiziküstü dünyamıza ulaşmıştır.

Hepimiz rüya görürüz. Bu rüyalarda, Breton'un işaret ettiği gibi normal olaylar, normal objeler, imajlar bulunabilir. Ama bunlar öylesine mantıksız, öylesine anormal olarak birbirlerine bağlanmıştır ki, rüya bizi, alıştığımız dünyanın çok ötesine, "fantastik" bir hava içine sokar. Zaten, rüyanın çekiciliği, bazı rüyaların etki kudreti onların bu fiziküstü kimliklerinden ötürü değil midir?

Sürrealizmin ilk sergilerinde dikkai en çok çeken ressam Salvador Dali'ydi. Dali. garip bir dünyanın sisli olaylarını, objelerini, yaratıklarını her türlü mantık düzeninden uzak, tablolarında canlandırıyordu. Kadın vücutlarından çekmeler çıkıyordu. Bunlar, kadınla dolap arası acayip yaratıklardı. Çöl manzaraları içinde zürafalar yanıyor, çıplak kadın, erkek vücutları türlü deformasyonlar —değişmelerle— kamburlaşıyor, çolaklaşıyor, ya da ancak desteklerle ayakta durabiliyordu. Ağaç dallarına çamaşır gibi yumuşamış salkım salkım saatler asılıyordu. Sahillerde, kayalıklar arasında dikiş makineleri yerleşmiş, dekorla bir türlü bağdaşamıyorlardı. Da-

li, yanyana gelince en uygunsuz görünen, en bağdaşamıyan eşyayı umulmadık tertiplerle bağdaştırıyor, hayal kapılarını ardına kadar açıyordu.

Gerçekten bu kadar uzak bir estetiğin gerçekle ilgisiz bir teknik kullanması beklenebilirdi. Oysa tam aksine olmuştu. Sürrealistler, yüzde yüz gerçekciliği, klâsik geleneklere bağlı bir gerçekciliği seçmişlerdi. Bunun derin bir sebebi vardı: Resmedilen biçimlerin tanınması gerekti. Soyut bir teknik kullanılsaydı o garip yaratıklar, o garip. anormal bağdaşmalar nasıl başarılacaktı? Dali'nin ve öteki Sürrealistlerin inceden inceye işlenmiş bir teknikleri vardı ve bu işçilik bulutları, denizi, dağları, taşları, insan vücutlarını değme realistlerden daha sadık bir titizlikle taklit ediyordu. Ama bu taklitçi, bu gerçekci teknik Sürrealist tablolarda hiç de klâsik sanatın gerçekciliğini hatırlatmıyordu. Çünkü resmedilen objeler, yaratıklar, manzara ve konular o derece garip, anormal tertipler içindeydiler ki, tabloya bakan seyirci, otomatik olarak bir rüya ve hülya ülkesine dalmış bulunuyordu.

Sürrealizm yalnız resim plânında değil, belki daha da kuvvetle edebiyat alanında da uzun zaman hüküm sürdü. O kadar ki, bugün Sürrealist eğilimin öldüğü gününü geç, devrini kapattığı söylenemez. Bir bakıma her sanat, az da olsa, Sürrealizmden, yani fiziküstü dünyadan, hayal ve rüyadan pay almaz mı? Res. 25.

Sürrealist Ressamlar

Salvador Dali (1904-) — Yves Tangy

(1900-) — René Magritte (1898-) — Max Ernst (1891-) — Georgio de Chirico (1888-) — André Masson (1896-) — Joan Miro (1893-) — Man Ray (1890-).

EXPRESSIONISM - Ekspresyonizm

Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm gibi akımlar, her biri başka açılardan birer dünya görüşünü ifadeledikleri halde, asıl anlamları getirdikleri teknik yeniliklerdeydi. Oysa Expresyonizm, belli bir tekniği değil, özellikle kuzey memleketler sanatçılarına has bir tutumu ifade eder.

Ekspresyonizm, resimde lirik, coşkun, kâh karikatüral olacak kadar eğrilip bükülmüş formların, kâh dramatik bir havaya büründürülmüş bir atmosferin resim plânına geçişidir. Ekspresyonizm için her konu, her tema başlıbaşma, "egosantrik" bir anlam taşır. Bu akım ötekiler gibi, form, biçim güzelliğini kovalamaz ve tablonun renkleriyle çizgileri arasında göze uygun görünecek bir denklik, bir düzen, bulma amacını gütmez. Plâstik güzellik, bütünlük Ekpresyonistler için bir son, bir finalite değildir. Önemli olan, konuyu, kıvrak, sinirli, biçimleri tırmalıyan, sanki anatomi masasında bir bir deşen çizgilerle, disiplinsiz fırça vuruşlarıyla canlandırılan sert, çiğ, yüksek perdelerde haykıran renkleri barıştırmaktır.

Bu bakımdan, yukarda da belirttiğimiz gibi. Ekspresyonizm, plâstik olmaktan fazla karikatüral bir akım olmuştu. Ama bu karikatüral mübalâğa, güldürücü olmaktan uzak, aksine, çok kere trajik. drama-

tikdi. Ekspresyonistler kadın vücudunu pervasızca çirkinleştiriyor, insan yüzlerini korkunç, iğrenç ifadeli karnaval maskeleri haline getiriyorlardı. Bu bakımdan Ekspresyonizmi Sürrealizmin korkulu rüyalarına yaklaştırmak mümkündür.

Ekspresyonizmin temelini atan Norveçli ressam Edward Münch'dür. Kierkegaard'ın mariz felsefesine tutkun Münch, 1892 de Berlin'de açtığı bir sergiyle devrin donmuş, akademikleşmiş havasını birdenbire karıştırmıştı. Münch korkulu rüyaları, gece yarılarında haykıran kadın figürlerini, yalnızlığı, ölümü, sonsuzluğa uzanan ıssız yolları, insanlığın acı duygularını tablolarında, çok mariz bir şairânelikle, canlandırıyordu. Yunan - Roma sanatının artık donuklaşmış formüllerini tekrarlıyan Kuzey Avrupa çevreleri Münch'ün resim sanatına getirdiği bu bambaşka hava karşısında sarsılmışlardı.

Bu sarsılış, özellikle Almanya, Skandinavya, Hollanda, Belçika gibi memleketler sanatçılarına bir yeniden doğuş, bir Rönesans etkisini verdi. Münch'ün önderliği altında yavaş yavaş gelişen Ekspresyonizm, Kuzey Avrupa sanatının bellibaşlı bir akımı oldu.

Daha sonraları, Sigmung Freud'ün psikanaliz üstüne araştırmaları Ekspresyonistlere etki alanlarını daha da genişletme imkânını sağladı. Freud, insan ruhunun derinliklerini, seksüel komplekslerini deşmek istiyordu. Buna paralel bir araştırma resimde mümkün olmamakla beraber Ekspresyonizm, figürlere, yüzlere verdiği korkunç, endişeli çalkantılı

—obsessionel— ifadelerle kendine göre psikanalistik bir karakter veriyordu. Avusturyalı Oscar Kokoschka'nın tablolarında canlandırdığı yeşil yüzlü garip, çok kere korkunç figürler Freudizm'in sanat plânındaki en ilginç örnekleridir.

1928 de Meksika'da başlıyan ve günümüze kadar birçok değerli ressam yetiştiren Meksika ekolünün bellibaşlı temsilcilerini birer Ekspresyonist olarak ele alabiliriz. Diegog, Rivera, Oroszco, Siqueros, Ruffino Tamayo gibi Meksikalılar, Brezilyalı Segal, Portinari halk kitlelerinin sevgilerini, acılarını, ölümle pençeleşmesini dile getirdiler.

Belçika'da Permeke, Gustave de Smet, Van der Berghe, James Ensor; Almanya'da Emil Nolde, Kirchner, Georges Grosz, Max Beckmann; Hollanda'da Sluyters, Charley, Toorop; Fransa'da Gromaire, Soutine, Georges Rouault bu akımın bellibaşlı temsilcileridir.

Boyuna görüş, üslûp, teknik değiştiren Pablo Picasso, bazı büyük kompozisyonlarında kudretli bir Ekspresyonist olmuştur. Picasso'nun bu stilde vücude getirdiği en dikkate değer eseri, büyük "Guernica" kompozisyonudur. İspanyol sivil savaşının barbarlığını, yırtıcılığını bu büyük pentüründe dile getiren Picasso, Ekspresyonist akımının şaheserini sanat tarihine mal etmiştir.

SOYUT SANAT - Art Abstrait

Yarım yüzyılı aşkın geçmişiyle "yeni" bir estetik olmaktan uzak, artık tarih çerçevesine girmiş,

soyut —abstrait—, başka deyimiyle, non-figüratif sanatın bugünkü yaygın gözde durumu karşısında bu akım üstünde uzunca durmamız faydalı olacaktır.

Soyut akım, hele son yirmi yıl içinde yalnızca resim kadrosu içinde kalmamış, biçim ve renklerle serbestçe oynaması, lojik yapılardan adamakıllı uzaklaşması sonucunda, heykeltraşlık, mimarlık, süsleme ve bezeme, hattâ tiyatro dekor ve kostümleri sanatlarını etkisi altında bırakmıştır. Günlük yaşayışta kullanılan ev eşyası bile, bir bakıma, soyut anlayışa uymuştur.

Onu incelerken ilkin "soyut" sözcüğü üstünde durmamız gerek. Soyut sanat derken anlamsız bir söz oyunu, bir "paradoks" etkisi uyanabilir: Her özlü sanat eseri ilkin soyuttur. Sanat ve tabiat bölümünde gördüğümüz gibi tablonun gerçekle ilgisi, klâsik, realist akımlarda bile uzaktandır. Soyut görüşün ürünü olmıyan resim, aşağı bir kopyacılık, bir taklitçilikten öteye gidemez.

O halde resim sanatının son akımlarına neden soyut adı verildi? Bunlar soyut da ötekiler, az-çok gerçeğe dayananlar değil mi?

Son akımların bellibaşlı yorumcularından biri olan Michel Seuphor, soyut, non-figüratif sanatı şöyle formülleştiriyor: "Realiteden-gerçekten tam uzaklaşmış, realiteyi hiç bir şekilde hatırlatmıyan eser soyut eserdir."

Bu formül bizi gereği gibi aydınlatıyor; her resim, her tablo tabiatı körükörüne kopya etmez, tabiatı yorumlar, yorumladığı için de hiç değilse ya-

rı yarıya soyutluk payına sahip olur. Ama geri kalan öteki payı somut elemanlarla doludur. Resimlenen biçimler tanılır, konu meydana çıkar. Seyirci, ressamın çizdiği şekillerde kendi dünyasının akislerini kolayca seçebilir. Tabiata yüzde yüz sırt çeviren görüşte seyirci çizgileri ve renkleri hiç bir normal şekle, objeye yakınlaştıramaz. Somut elemanlar yok olmuş, tablo "abstrait", soyut, başka deyimle nonfigüratif olmuştur. Figürsüz, suratsız, eski deyimle "suretsiz"dir.

Soyut sanatın bu yüzyıl başlarındaki ilk eserlerini incelersek, onları Empresyonizmin ve Kübizmin bir ürünü, bir sonucu olarak görürüz. Sanatçıyı dış dünyadan uzaklaştıran bu iki akım, hele Kübizm, realiteyi boşamış bir estetiğin doğuşunu kolaylaştırmış oldular. Çok kere güzel renk lekeleriyle yetinen, objelerin sertliğini atmosfer içinde eriten Empresyonizm, tablonun klâsik kuruluşu yerine yepyeni, titreşimlerle dolu bir teknik getiriyordu. Kübizm ise objeyi, eşyayı paramparça ediyor, geometrik düzeni prensip ediniyordu. Bu bakımdan Kübist görüş, somut olmaktan çok fazla soyut, entellektüel bir çalışma ürünüydü.

Soyut akım bu desteklere kolayca dayanabildi. Empresyonizmin renk lekeleri bugünün "tachiste" —lekeci— akımına bir başlangıçtı. Bunun en açık örneği Claude Monet'nin hayatının sonlarına doğru yaptığı "Nilüferler" kompozisyonudur. Paris'te Orangerie müzesinin çepeçevre duvarlarını kaplıyan bu anıtsal resimde Monet, bahçesinin havuzun-

daki su çiçeklerini tasvir ederken, akşamın yarı karanlığında bulanık sularda yüzen nilüferleri belli belirsiz renk lekeleri halinde canlandırmıştı.

Kübizme gelince, Braque ve Picasso'nun paralel olarak yürüttükleri denemelerde realite, birtakım kırık çizgiler, geometrik düzenlemeler biçimine sokulmuştu. Rasyonel Kübizm, Pythagore'un matematik ölçülerine dayanarak tablo alanını ölçülü bir problem haline getirmişti. Kübizmin matematik ölçülere ve geometrik bölüntülere dayanan tekniğinde real'te, belli belirsizdi. Yüzde yüz soyutluğa doğru büyük adım atılmıştı.

Rus asıllı Vassily Kandinsky'yi soyut sanatın kurucusu olarak vasıflandırabiliriz. 1910 de yayımladığı "Sanatta fikir akımları" adlı kitabıyle yeni estetiğin teorisini kuran Kandinsky. ilk sulu boyalarını o yıl meydana getirdi. Biç'msiz, suratsız resim yapma isteğinin kendinde nasıl doğduğunu Kandinsky yazılarında anlatmıştır. Akşamın alaca karanlığında atölyesine giren ressam, bir tablosunu duvara ters dayalı görür. Karanlıktan ve tablonun ters durumundan konusu seçilemiyen eser, salt biçimler ve lekeler halinde beliriyordu. Tablonun renk ve biçim güzell'ğini bozmıyan, aksine, belki de, arttıran bu durum karşısında Kandinsky, güzel biçim ve renklerin konuya, realiteye bağlı olmadıkları kanısına varmıştı.

Az sonra Almanya'da Franz Marc, Auguste Macke, Paul Klee ile tanışan Kandinsky, bu ressamlar-

la birlikte Der Blaue Reiter - Mavi Atlı grubu'nu kurdu.

Vassily Kandinsky soyut estetiği birdenbire değil, gerçekci çalışmalardan sonra benimsemişti. 1910 da soyut denemelere başlarken şöyle yazıyordu: "Sanatta yeni bir çağ açılıyor. Bu çağ kendine uygun bir çığır açacaktır. Resim sanatı, bundan böyle, kendi bünyesine, kendi yapısına has elemanlar kullanacak, onların etki kudretine dayanacaktır. Çizgiler, renkler, renklerin sıcak, soğuk etkileri, sükûn ya da hareket doğurucu karakterleri, düzler, eğriler, nokta ve yuvarlaklar, bütün bunlar resim sanatının kendine has elemanlarıdır. Bütün bunlar yeni resmin başlıca araçları olacaktır."

1912 de Çek Küpka, Rus Larionov ve Nathalie Gontcharova, Malevitch, Fransiz Elie Delaunnay ve karısı Sonia Delaunnay, Amerikalı Morgan Russel, MacDonald Wright, Hollandalı Van Doebsburg, Van der Leck, Piet Mondrian, İspanyol Picabia soyut akıma katıldılar.

Kandinsky ile işbirliği yapmış olan ünlü Alman ressamı Paul Klee'yi tam soyut bir ressam kabul edemeyiz. Klee, hemen hemen bütün tablolarında stilize edilmiş tabiat elemanlarını kullanıyordu. Soyut akım doğrudan doğruya suratsız biçimler üstüne çalışır ve tabiatla, dış dünyayla ilgisini keserken Paul Klee, "plâstik semboller" olarak vasıflandırabileceğimiz yarı soyut, ama çokluk objelerden nem kapan. ya da doğrudan doğruya onları ele alan biçimler kullanıyordu.

Yirminci yüzyılın başında, 19 uncu yüzyılın fazla gerçekci, natüralist, eğilimine tepki olarak billûrlaşan soyut, non-figüratif estetik, aslında, resim sanatına yepyeni, görülmemiş kıymetler getirmiyordu. Mağaralarda yaşıyan ilk insanlar ya bu mağara duvarlarına, veya taşa ve başka eşyaya birtakım soyut şekiller çizmişlerdi. Prehistorik ve protohistorik çağların insanları bu şekilleri dinî törenlerde kullanıyorlardı. Uygarlık ilerledikçe, özellikle süsleme, bezeme sanatlarında ya tabiat elemanlarından stilize edilmiş, ya doğrudan doğruya soyut biçimler, şekiller kullanıldı.

Marcel Brion, "Abstre sanat" adlı eserinde, İslâm sanatının soyutluğu üstünde uzunca durarak şunları yazıyor:

"İslâm sanatında suratlı, figürlü resimler bol olmakla beraber, bu sanatın genel eğilimi açık. kesin olarak non-figüratiftir. Müslümanların soyut görüşe eğilimleri birtakım sebeplere dayanır. Ufuksuzluk, sonsuzluğa alışık çöl insanları kesin olarak formüle edilmiş, suretleştirilmiş ifadelere karşıdırlar. Çöl insanının göçebe oluşu, etrafındaki insan ve objeleri uzun zaman incelemesine engel olur. Bu zor onu, şematik, sentezci, soyut biçimler aramaya yöneltir. Böylece İslâm sanatı, realiteleri değiştirmiş, stilize etmiş, geometrik biçimlere büründürerek tanınmaz hale getirmiştir."

Soyut sanatın yorumcuları, sık sık, Leonardo da Vinci'nin bazı yazılarını anarlar. İtalyan Rönesansı sanatçılarının en entellektüeli olan Vinci, bugünün

akımlarına pek uygun düşecek fikirler yürütmüştü.

"Ey, kıymetler arayan adam, diyordu Leonardo, tabiatın meydana getirdiği biçimleri oldukları gibi tanımak, kabullenmekle yetinme. Kendi hayalinde, müfekkirende —esprinde— resimlenen, beliren biçimlerin kökünü araştır." (1).

Leonardo bu sözlerle: "Dış görünüşlere takılma, önemli olan gerçek değil, ressamın fikrindeki, entellektindeki gerçek." demek istiyor. Büyük sanatçı Resim Bilgisi - Traité de la Peinture'ünün bir yerinde, genç sanatçıya, bugünün soyut ressamlarına örnek olacak şu öğüdü veriyor: "Sıvası dökük, rutubet lekeleriyle örtülü eski duvarlar garip birtakım lekeler, formsuz şekillerle doludur. Tıpkı bulutlar gibi. Bu lekeler, bu soyut şekiller sana yeni yeni kombinezonlar aramayı ilham edebilir." Bu öğüt doğrudan doğruya "informel"e yönelmektir.

1910 dan bu yana soyut akıma birçok yeni isimler katıldı. Fransızlardan Bissière, Dewasne, Estève, Maneselier, Singier, Gleizes, Herbin, Lapique ve Lanskoy; İtalyanlardan Magnelli, Affro Severini; Alman Hans Hartung; İngiliz Ben Nicholson, Joseph Peters; İspanyol Viera de Silva; Hollandalı Bram van Velde; Türklerden Nejad Devrim, Selim Turan, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Mübin Orhon bu akımın başlıca temsilcileri oldular. Res. 26 - 27.

---

(1) "O chercheur des choses, ne te contente pas de connaitre les choses telles qu'ordinairement la nature les produits, mais réjouis-toi de connaitre l'origine des choses qui sont dessinées dans ton esprit."

SOSYAL REALİZM VE SANATIN GELECEĞİ

Empresyonizmden bugüne çağdaş sanat akımlarını gözden geçirirken "Réalisme Socialiste - Sosyalist Gerçekcilik" diye adlandırılan, özellikle Komünist rejimle yönetilen memleketlerde yaygın akımı da incelemek faydalıdır.

Komünizmin ilk yıllarında rejim, geleneksel sanata aykırı devrimci ekolleri destekliyor, mimarlar, ressam ve heykeltraşların yeni, aşırı biçim ve teknikler aramalarını eskiden sıyrılıp bambaşka bir sosyal kurula yönelen ideolojisine uygun buluyordu. Toplum, eski disiplinlerinden kurtulmalı, ileri, yeni temellere dayalı bir düzene yönelmeliydi. Sanatın da devrimin gidişine uyarak genel ayaklanmaya katılması gerekiyordu.

Zaten Rusya, bu yüzyılın başında, çağdaş akımların en kesini olan soyut sanatın beşiği olmamış mıydı? Modern bale, modern dekor, yepyeni sahneye konuşlar ilkin Petrograd tiyatrolarında denenmişti. Resim plânında Rusya, daha 1913 de, Avrupayı kuvvetle etkileyen buluşlarla, Çarlığın akademik geleneklerini altüst etmişti. Larionov ve Nathalie Gontcharova tiyatro dekor ve sahneye koyuş sanatında, Tatlin, Pevsner, Gabo plâstik sanatlarda topyekûn non-figüratif biçimler buluyorlardı. Daha sonraları Rodchenko ve Malevitch Rus modern sanatını dünyaya yayılacak bir kaliteye yükseltmişlerdi.

Çarlık Rusya devrinde sert tepkilerle karşılaşan bütün bu çalışmalar, Komünist rejimin ilâm ile, rejimin ilk yıllarında, itibar görmüşlerdi. Çünkü değişen yalnız sosyal nizam değildi, kültürel nizam da değişiyordu ve bütün eski kıymetler, küçük bir azınlık bir yana, tasfiye ediliyordu. Burjuva düşünüşünü ifadelendiren sanat eserleri. İtalyan Rönesansının ünlü yobazı Savonarole'nin tutumu gereğince meydanlarda yakılmamakla beraber, sahnelerden, kitaplıklardan, müzelerden kaldırılıyordu. Soyut bir sanat olan müzik bile yeni rejimin bu sert ayıklama hareketinden kendini kurtramamıştı.

Akademik, geleneksel, o devrin deyimince "burjuva" eserlerin Rus kültür sahnesinden çekilip devrimci, ihtilâlci sanat akımlarına yer verişi, rejimin oturmasına ve yeni düzenin yerleşmesine kadar sürdü. Ne oldu ise oldu ve günün birinde, rejimin baş tacı ettiği ihtilâlci sanat akımları "burjuva"lıkla vasıflandırıldı. Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Abstrait sanat gibi ekoller, yeni konulan prensiplere göre, toplum ahlâkını bozan "dejenere" şekiller kabul ediliyordu. Bu akımlar sıhhatsiz, soysuzlaşmış bir görüş ve düşünüşün ürünleriydi.

Modern sanat akımlarının kapitalist memleketlerde sevilmesi, modern eserlerin çok yüksek fiyatlarda satılması, bir bakıma, rejim yöneticilerini bu davranışa götürmüştü. Kapitalist toplumlarda revaçta olan sanat şekillerinin yepyeni temeller üstünde yükselmek isteyen Komünist rejiminde de rağbet görmesi hoş görülemiyecek bir aykırılıktı.

Öte yandan. sanat plânında bir süre unutulan Marksist - Leninist prensipler, Rus sanat hayatını yönetenleri disiplinli yola davet ediyordu. Sanat artık başıboş bırakılamazdı, sanat eseri, sanatçının kaprislerine, özgür ilhamına, salt şairâneliğine ya da fantezisine âlet olamazdı. Özgür, bağımsız, disiplinsiz sanat kapitalist toplumların sanatıydı. Romantizm, sanatçının tabiat ya da toplum olayları karşısında fazla kişisel tutumu, tek bir vücut olarak harekete koyulan o topluma uygun değildi.

Yıllarca önce, Leon Tolstoy, Komünist yöneticilere yol göstermişti. Din ve ahlâk prensiplerinden ayrılan, mistik ruhunu kaybeden, insanlığı iyiye, doğruya götürmekten vazgeçip şehveti tahrik eden, kişi kaprislerine uyan sanatın soysuz bir sanat olduğunu yazan büyük Rus düşünürü, ne Richard Wagner'in müziğini, ne Charles Baudelaire'in şiirini. ne de Empresyonistlerin resimlerini seviyordu. Tolstoy'a göre, opera da yapmacıklı, sahte, baştanbaşa mantıksızlıklarla dolu bir gösteriydi. Tolstoy, resimde, tablolarında harp felâketlerini tasvir eden Vassily Verestchagine gibi akademik, değersiz bir sanatçıyı göklere çıkarıyordu.

Rus yöneticileri, büyük yazarın din, mistisizma üstüne ileri sürdüklerini kabul etmemekle beraber, sanatın toplum için, toplumun iyiliği için çalışması gerektiği prensibini kesin olarak benimsemişlerdi. Tolstoy'un hasretini çektiği dinsel, mistik, iyiye, faydalıya, ahlâklıya yönelen sanat, yeni rejime göre kalıp değiştiriyor, ama büyük yazarın ana çizgisin-

den pek ayrılmıyordu.

Bu kez sanat. toplumun giriştiği kavgayı destekliyecek, kitlelere yeni ideolojinin gerçekleşmesinde hız verecekti. Sanatın dinamik, iyimser, ülkücü, hız verici olması gerekti. Duygular kişisel değil, kollektif olacaktı, salt duygu plânında bile kötümser, hattâ melânkolik sanat eserinin, belli bir romantizmin yeni kavgada yeri olamazdı.

Sosyalist realizm, gerçekcilik, Rusya'da bu prensiplerden doğdu.

Hangi teknik, hangi "icra" tarzı bu estetiğin hizmetine girebilirdi? Batının yarım yüzyıla yakın bir süredenberi kabul ettiği akımların hepsi kişi duygularına dayanıyor, üstelik, toplumla ilgilenmiyordu. Modern sanat, gelenekleri kıran cesaretli hamleleri, tabiatı tanınmaz biçimlere sokan, insan yüzünün psikolojik özelliğini silip onu bir obje, bir eşya kıratına indiren deformasyonlarıyla. Komünist ideolojinin hizmetine girip halka kültür plânında önderlik edemezdi.

Sosyalist realizmin eski klâsik, daha doğrusu eski kalıpları tekrarlıya tekrarlıya bayağılaştırdığı akademik realizmi hortlatmaktan başka çaresi yoktu. Ressamlar, halka meramlarını, daha doğrusu kendilerine empoze edilen ideolojiyi anlatabilmak için halk dili kullanacaklar, müze tablolarında görülen uysal biçimleri, renkleri kullanacaklardı. Tabiate sadık bir kopyacılık şarttı. Desende ve renkte aşırılık, aşırı deformasyonlar itibar görmiyecekti. Her şey akıllı uslu, yerli yerinde olacaktı. İşçinin, köylünün,

fabrikada, tarlada çalışan adamın tablodan anlaması, tablonun görüş ve tekniğini yadırgamaması gerekti. Resim, sanatçının iç dünyasına akseden egosantrik bir alan değil, bir yetiştirme, hız verme aracı olacaktı. Böyle bir estetik kabul edilince, müzelerde, özel kolleksiyonlardaki modern eserlerin ortadan kaldırılması gerekti, ve öyle oldu. Hep kişi ruhunu dile getiren bu gibi eserler yerine fabrikalarda iş hayatını, tarla çalışmalarını, yapı faaliyetini, ya da savaş kahramanlıklarını canlandıran büyük çapta kompozisyonlar yapıldı.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Komünist rejimin yayıldığı memleketlerde de sosyalist realizmin yayıldığı görüldü. Ama zamanla bu memleketlerde sanat anlayışında aykırılıklar doğdu. Bir kısmı sosyalist gerçekcilik çizgisinden ayrılmazken, bir kısmı kapitalist kültürün etkisini kabul etmekte bir sakınca görmediler.

Bir yandan elindeki bütün imkânları harcamış görünen soyut sanatın anarşik tutumu, öte yandan topluma seslenmek iddiasiyle ölü bir akademizmin donuk formülleri içinde bocalayan yeni resim sanatı belki bu iki karşıt estetiğin kaynaşmasından, barışmasından doğacak.

Şimdiden, bazı memleketlerde, soyut sanata tepki olarak yeni bir realizmden söz ediliyor. Bu yolda arayan, deneyen sanatçılar yer yer gruplaşıyorlar. Ama yeni realizm resimde hangi biçimlere bürünecek, gerçekten yeni olmak için hangi yolları tu-

tacak? Marksist - Leninist tecrübe meydanda: Sovyet Rusya bir tek ismi bile empoze edemiyen bir ondokuzuncu yüzyıl akademizmi içinde bocalamıştır. Moskova'da açılan sergiler, ideolojileri ve konuları bir yana, 1895 Paris sergilerinin estetiğinden, tekniğinden farksız. Bunu sezinledikleri için Yugoslavya, Polonya, Çekoslovakya gibi memleketler, sosyalist realizmden vazgeçip ressamlarına tam bir özgürlük verdiler.

Bugün, yeni realizm yolunda Hollanda'da bazı kıpırdanmalar görülüyor. Bir grup, eski teknikleri yeniden canlandırmak yolunda onbeşinci yüzyıl ressamlarını kıskandıracak bir ince işlenişle fotoğrafik tablolar meydana getiriyorlar. Bu çeşit gerçekcilik sanat dünyasının tabiate dönüşte beklediği olmasa gerek. Flâman primitifleri tabiati bütün ayrıntıları içinde kopya etmek, bununla da yetinmiyerek bu fotoğrafik gibi görünen tablolara biçim olgunluğu, plâstik denge vermekte o kadar ileri gitmişlerdi ki, onların korkunç bir ustalıkla uyguladıkları formülleri yeniden ele almak boş bir çabadır.

Oluş devresi, dönüm noktası, bugünün sanat dünyasını, özellikle resim dünyasını başka türlü vasıflandırmak imkânsız. Her çağda olduğu gibi, bu kez de öyle olacak: Bir önder beklenecek, o önder gelmeden yeni bir çığır açılamıyacak. Delacroix, Claude Monet, Cezanne, Picasso nasıl yol gösterip yeni çığırlar açtılarsa bu kez de yeni gelen yol gösterecek, bugünün oluş devrini kapatarak yeni bir devir açacaktır.

TÜRK RESMİ

Batı resminin akımları, teknikleri ve estetikleri çerçevesi içinde genişce bir panoramasını çizdikten sonra Türk resim sanatının son yüzyıl içindeki gelişmesine toplu bir bakış faydalı olacak. Çünkü resmimiz, genel olarak, Batı sanatının kuvvetlice etkisi altında kalmış, bugün Resim ve Heykel Müzesi'nde görülebilen kolleksiyonlar, Avrupa akımlarını izleyen örnekler topluluğu karakterine bürünmüştür. Bundan önceki incelemelerimiz ışığında resmimizi daha iyi anlamak, hele teknik özelliklerini kavramak daha kolay olacaktır.

Onsekizinci yüzyıl, geleneksel minyatür sanatının son ustaları olan Levni'yi, Abdullah Buhari'yi görmüştü. Onbeşinci yüzyıldanberi ilkin Bursa'da, sonra İstanbul'da gelişen Osmanlı Türk minyatürcülüğü İran minyatürcülüğüne paralel olarak doğmuş, yükselmiş, sönmüş bulunuyordu.

İran minyatürüne kıyasla Türk minyatürü kendine has özelliklere sahipti. Tabiatı daha yakından izliyor, dış dünyayı İranlılar kadar aşırı stilizasyonlar çemberine sokmuyor, realist bir görüşle insanları, insan yüzünün çeşitli ifadelerini canlandırmaya çalışıyordu. Türk çizgisi İran deseninden belki daha kabaca, daha az kıvraktı. Renkler daha sert, ilk bakışta dikkati çeken kırmızılar, çiğ morlar, sarılar İran'ın tatlı, baygın renk âhenklerinden ayrılıyordu.

Levni ve Abdullah Buhari'den sonra minyatür sanatımız öldü, daha doğrusu uzunca bir süre halk resmi, halk sanatı, bir çeşit karikatür oldu. Onsekizinci yüzyıl sonlarına doğru yapılan resimler, klâsik minyatür sanatının artık dejenere olmuş, karikatürleştirilmiş şekilleriydi.

Onsekizinci yüzyıl içinde Türkiye'ye gelen yabancı ressamlar, ondokuzuncu yüzyıl başında doğacak olan Batı anlam ve tekniğindeki resmimize temel oldular. Bu ressamların en önemlileri Antoine de Favray, Van Mour, Castellan, Moreau le Jeune, Melling, Hilaire, Manzoni'ydi. İsviçreli Liotard Türkiye'yi o kadar sevmişti ki, uzun süre İzmir'de yaşamış, Türk evlerinde misafir edilmiş, Avrupalı elbiselerini atarak cübbe giymiş, sarık sarmıştı.

Abdülmecit ve Abdülaziz devirleri Türkiye'nin yavaş yavaş batılaşması devirleridir. Harp Okulu —Mektebi Harbiye-i Şahâne— ve Mühendis Okulu —Mühendishane-i Berri'i Hümayun— gibi askerî mekteplerde Batı tekniği içinde resim derslerinin konması sanatın özellikle subaylar arasında yayılmasını sağlamıştı.

Abdülaziz'in resim sanatına yardımı büyük oldu. Abdülaziz, Fransa Versailles ve Fontaineblau Saraylarında, Louvre Müzesi'nde tarihî resimler, büyük kompozisyonlar görmüştü. Türkiye o devirde, böyle anıtsal eserleri meydana getirecek kudrette ressamlardan yoksundu. Oysa Abdülaziz, Türk tarihinin büyük zaferlerini, bellibaşlı olaylarını büyük çapta tablolarda ebedîleştirmek istiyordu. Bu kaygı

ile Türkiye'ye dönünce Fransa'dan, İtalya'dan, Polonya'dan tanınmış ressamlar çağırdı. Fransa gezisi sırasında satın aldığı tabloları da Türkiye'ye getirerek Dolmabahçe Sarayı'nın salonlarına astırdı.

Batı tekniğiyle çalışan ilk Türk ressamları Abdülmecit ve Abdülaziz devirlerinde yetiştiler. Bunların eserleri Resim ve Heykel Müzemiz'in bir salonunda görülür. Minyatür görüş ve tekniğinden sıyrılıp çok başka bir çalışma tarzını ele alan bu ilk Türk ressamları, figür, natürmort —cansız tabiat—, kompozisyon gibi tarzlardan fazla manzara ressamlığı yolunu seçmişlerdi. Saraya bağlı köşk ve parklardan meydana getirdikleri yağlı boya tablolar içten gelen bir tabiat sevgisi, titiz bir çalışma tekniğini kıymetlendirir. Ağaçlar, yapraklar, çimen ve havuzlar, köşkler, gök, bulutlar, manzaranın tabiat parçasının bütün elemanları ayrıntıları bir bir işleyen, objektif bir kopyacılıkla taklit eden bir fırçanın dikkatli çabası bu tablolarda belirir.

Ama bu titizlik, bu dikkat, bu kopyacılık, nedense, bayağı değildir. Ressamların tabiata duydukları hayranlık, yeni benimsedikleri Batı tekniğine sevgiyle sarılışları, Türk sanatına yeni bir çığır açmakta oldukları kanısı onları bayağı kopyacılıktan kurtarmıştı. Hüseyin Giritli, Ahmet Bedri, Kaptan imzalı tablolara baktığımız zaman bu ressamların tabiat karşısında içten, dürüst tutumları bizi etkiler. Yaşadıkları devre göre tekniklerine hakimdiler. "Valör" dediğimiz renk kıymetlerini pek güzel ayarlıyorlardı. Aradan yüz yıla yakın bir zaman geçtiği hal-

de bu "Türk primitifleri"nin tabloları olanca tazelikleriyle bizi kendilerine çekerler.

Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekâyi Paşa, Hoca Ali Rıza, Batı tekniğinde Türk resminin ikinci kuşağıdırlar. Çok sevimli bir insan olduğu için Şeker adıyla anılan Ahmet Ali Paşayı Abdülaziz Fransa'ya göndermişti. Gustave Courbet ve Fransız manzara ressamları Ahmet Ali'yi etkilediler. 1862 de Paris'e giden Ahmet Ali 1870 Fransız - Alman savaşı başlayınca yurda döndü.

Ahmet Ali'nin dönüşü Türkiye'de yeni bir resim çığırı açtı. Artık Türk minyatürünün olduğu kadar primitiflerinin de devri kapanmış, Avrupa anlamında bir "pentür"ün temeli atılmıştı.

Resmimizde Batı tekniğinin kurucularından söz ederken en önemli yeri, hiç şüphesiz, Osman Hamdi'ye vermek gerektir. Osman Hamdi ressam ve arkeologtu. Paris'te Leon Gerôme'un atölyesinde uzun yıllar çalışmış, arkeoloji etüdlerini de bu çalışmaya paralel olarak yürütmüştü. Salomon Reinach'la Suriye'de Sayda Kırallar Nekropolü'nde yaptığı kazılarda bugün Arkeoloji Müze'mizdeki İskender ve ağlıyan kadınlar mezar sandukalarını, daha birçok greko-romen eserini meydana çıkarmıştı.

1880 yıllarında Osman Hamdi, o devrin tek Arkeoloji Müzesi olan park içinde Çinili Köşk'teki eski eserleri, köşkün karşısında yaptırdığı büyük müzeye naklettirdi. Böylece, Türkiye'nin ilk Arkeoloji Müzesi açılmış oldu.

Kısa bir süre sonra "Sanayii Nefise Mektebi Âlisi"ni kuran Osman Hamdi, Batı tekniğindeki sanat öğretiminin temelini de atmış oldu. "Osmanlı Sanatı" adlı kitabında Adolphe Thalasso, Osman Hamdi'den şöyle söz ediyor:

"Hiç bir "oriantalist" ressam, Osman Hamdi Bey kadar, dekorun değişikliğine, gerçeğe uygunluğuna önem vermemiştir. Ressamın asıl özelliği budur. Tablolarında en önemsiz ayrıntılar, bellibaşlı figürler kadar dikkatli bir titizlikle işlenmiştir. "Türk Doğu" su, Hamdi Beyin tablolarını saran, bu ressama has bir havadır."

Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâyi Paşa, Süleyman Seyyit, Hoca Ali Rıza gibi sanatçılar Türk ressamlığının ilk klâsik kuşağını kurmuş bulundular. Ondokuzuncu yüzyıl Batı realizminin iyi birer ustası olan bu ressamlar, portre tarzından çok manzara, cansız tabiat ressamı olarak kıymetlenirler. İçlerinde tek figür ve büyük kompozisyon ressamı Osman Hamdi'dir. "Silâh Taciri", "Dervişler", "Harem" gibi büyük çapta ve taze, şeffaf renklerle örülü kompozisyonlar yapmış olan Osman Hamdi, aynı zamanda çok usta bir portre ressamıydı. Hemen her tablosunda kendi yüzünü canlandırmıştı.

Halil Paşa, Türk empresyonizmini hazırladı. Çengelköy sahillerinin durgun sularını, Boğaziçi sabahlarının nemli buğusunu, sâkin kıyıların denize halka halka düşen akislerini resmetmişti.

1914 yılında Fransa'ya giden bir genç grup, ilk

dünya savaşının patlak vermesiyle yurda döndükten sonra Galatasaray Lisesi resimhanelerinde açılmaya başlıyan sergiler, sanat havamıza yepyeni biçimler, renkler getirdi. Realizm, realizmin koyu renk ve gölgeleri bir tarafa atılmış, Monet Empresyonizminin açık, parlak, akisli renk oyunlarının egemenliği kurulmuştu. Yeni ressamlar İstanbul tabiatına pırıltılı bir pencere açmışlardı.

Nazmi Ziya, İstanbul'u, mavi, mor, turuncu renklerle cıvıldaşan yaz İstanbul'unu resmediyordu. Çallı İbrahim hem manzara, hem figür, hem kompozisyon ressamıydı. Feyhaman Duran, sanatını portreye vermişti. Hikmet Onat, Halil Paşa yolunda, ama daha cesaretli bir teknikle, Boğaziçi'nin durgun sularını, kayıkları, mavunaları, yelkenlileri ele alıyordu. Namık İsmail, Fransızların "manléré" dedikleri biraz yapmacıklı üslûbuyla İstanbul sosyetesinin güzel kadınlarını resimliyor, Münih'teki hocası Lovis Corinth'i hatırlatan fırça vuruşlariyle büyük kompozisyonlar kurma cesaretini gösteriyordu. Resim ve Heykel Müzesi'ndeki "Harman"ı bu tarzının en güzel örneklerinden biridir.

Galatasaray sergilerinde tabloları görülen öteki ressamlar, özellikle harp kompozisyonları yapan Sami Yetik, cami enteryörlerinden başka hiç bir konuyu işlemiyen Şevket Dağ, manzara ressamı Mehmet Ali Laga, Hikmet Onat'ın yolunda giden Vecih Bereketoğlu'ydular.

Sözünü ettiğimiz grubun en değerli kişilerinden biri Hüseyin Avni Lifij'di. Yalnız, sessiz, şair ve en-

tellektüel bu ressam, en önemsiz taslaklarında bile karakterinin asaletini, hülyalı mizacını açığa vuruyordu. Hüseyin Avni Lifij'in romantik, duygulu görüşü ince tonlu tablolarında, öteki arkadaşlarının eserlerinden ayrılıyor, hemen farkediliyordu.

Galatasaray sergilerinin, Türk resim sanatı üstüne kurduğu egemenlik 1918 den 1928 e kadar sürdü. 1914 kuşağı ustaları, bu süre içinde en güzel eserlerini vermişlerdi. 1928 de Münih ve Paris atölyelerinde çalışmış olan bir genç kuşak yurda dönmüş ve "Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği" ni kurmuştu. Bu birlik, Türkiye'ye yeni sanatı getiren ilk topluluk olarak sanat tarihimize geçmiş bulunmaktadır.

Beyoğlu'nda boş bir birahane salonunda ilk sergilerini açan Müstakil'ler, hemen, Galatasaray sergilerinin antitezi olarak kendilerini gösterdiler. Empresyonist paleti bırakmış, desen, çizgi kuvvetine, kompozisyon sağlamlığına önem vermişlerdi. Hele Münih'te, Hans Hoffman'ın atölyesinde uzun süre çalışmış olan Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, Kübizmden devralınmış bir teknikle desen yapısı bakımından çok sağlam, yeni gelenlere önderlik edecek kadar olgun, arkitektüre resimler yapıyorlardı.

1929 dan sonra açılmaya başlıyan Müstakiller, sergilerinde Refik Epikman, Cevdet Dereli, Mahmut Cuda, Şeref Akdik, heykeltraş Hadi Bara'nın eserleri dikkati çekiyordu. Değişik mizaçlarda olan bu ressamlar grubu belli bir görüş, bir eğilim etrafında toplanmadıkları halde, Galatasaray Empresyonizmin-

den çok başka nitelikte bir hava getiriyorlardı.

Hocaların 1914 den sonra attıkları tohumlar, yemişlerini vermeye başlamıştı. Namık İsmail'in yönettiği Güzel Sanatlar Akademisi, az sonra, Burhan Toprak'ın müdürlüğünde, yabancı profesörler elinde, büyük bir eğitim devrimine sahne olacaktı. Sanat eğitiminde olduğu kadar sergilerde daha cesaretli ve daha has bir hava esmeye başlamıştı.

Sergi yerinden ve galeriden yoksun o zamanın İstanbul'unda Müstakil ressam ve heykeltraşlar, kahvelerde, tiyatro hollerinde, halkevleri koridorlarında sergiler açıyorlardı. 1929 da Ankara Arkeoloji Müzesi'ne kadar götürülen bir sergi, Millî Eğitim Bakanı Cemal Hüsnü Taray tarafından açılmıştı.

Bütün bu çabalar, az zaman içinde, o günlere kadar yılda bir tek sergi, Galatasaray sergisini görmüş olan halkta yeni sanat akımlarına karşı, çok kere çekimser bir ilgi uyandırıyordu. 1918 den sonra hocaların getirdikleri Empresyonizmin karşılaştığı tepkiler, bu kez, Müstakillerin sanatına çarpıyor, ama yine de tek yönlü resim sanatımıza yeni elemanlar katmaktan geri kalmıyordu.

1933 yılı sanat tarihimiz için bir dönüm noktası oldu. Altı yıl önce Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği'nin kuruluşu ile açılan modern devre, Avrupa'dan dönen altı genç ressamın "D Grubu" adıyla toplanarak sergiler açmaya başlaması, Müstakillerin belirsiz bir estetikle kurdukları ekole kesinlik verdi.

Belirsiz diyoruz, çünkü, Müstakiller, hernekadar

önceki hocalar kuşağına tepki olarak çağın estetiğine daha uygun eserler vermiş oldularsa da, eğilimleri kesin olarak belirtilmiş değildir. İçlerinde gerçeğe çok bağlı, akademik yetişmenin izlerini taşıyan sanatçılar vardı. Kimi Empresyonizmi, belki biraz daha cesaretle, ama yine de onun kurallarına bağlı olarak, yürütmeye devam ediyordu. Müstakillerin hareketi kuvvetli, güçlü, sağlam bir başlangıçtı.

Oysa, "D Grubu", tam bir cesaretle, Kübizmden bu yana Batıda yayılan tekniklere, görüşlere bağlılığını kesin olarak yayıyordu. Başlıca tasa, soyuta yaklaşan bir Kübizmdi. Bu ana eğilime konstrüktif - inşacı bir eğilim, Ekspresyonizm ve biraz da —Abidin Dino'da— Sürrealizm katılıyordu.

"D Grubu"nun resim sanatımıza getirdiği Empresyonizm yumuşaklığına sertçe bir tepki olarak vasıflandırabiliriz. Bu tepki ile 1914 kuşağının estetiği sona eriyor, yerine daha desenci, daha kitleci bir tasa yayılmaya başlıyordu.

"D Grubu"nu kuranlar; Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer ve Zühtü Müridoğlu'ydu. İlk sergi bir desen ve sulu boya sergisiydi ve İstiklâl Caddesinde, Narmanlı Yurdu'nun altındaki dükkânlardan birinde açılmıştı.

1918 denberi her yıl Galatasaray lisesinin resimhanesinde açılan sergilerle Müstakillerin sergilerine alışmış olan halk, "D Grubu"nun getirdiği yenilikleri birdenbire yadırgadı. İbrahim Çallı ve arkadaşlarının artık munis gelen tath, yumuşak tekniği yerine, inşacı, plâstik bütünlüğü arayan sert resimler

gözü tırmalıyordu. Aydınlar, Üniversite gençliği, "D Grubu"nu tutuyor, ama halk yeni akımı yadırgıyordu.

"D Grubu"nun artık yılda iki, hattâ üç defa açtığı sergiler, basında büyük yankılar uyandırıyordu. Grup, 1947 de açtığı on beşinci sergisi için bir broşür yayımlamıştı. Broşür, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin, Burhan Toprak, Mustafa Şekip Tunç, Peyami Safa gibi ünlü yazar ve düşünürlerin Grup hakkındaki yargılarını yayımlamıştı. Önsözü yazan Fikret Adil şöyle diyordu:

"D Grubu'ndan bahsetmek, bizde, aynı zamanda, yakın Türk resim tarihinden bahsetmek demektir. 1908 inkılâbının Avrupa'ya göndermiş olduğu resim talebeleri 1914 harbi yüzünden memlekete döndükleri zaman, kötü bir akademizmden kurtulmuş, fakat hakikî resmin ancak göreneğini getirmiş bulunuyorlardı. Halbuki o zamanlar Paris'te impressionisme artık klâsik bir mahiyet almıştı, "Yaşayan Sanat"ın mübeşşirleri sanat telâkkilerini yaymışlar, kökleştirmişlerdi. Bu cereyanları tanımak, tadabilmek, Cumhuriyet nesline nasip oldu. Onlar, Avrupa'da tahsillerini bitirip avdet edince, daha evvel kendilerine hocalık etmiş olan neslin yapamadığı işe, memlekete hakikî resim telâkkisi getirmeğe, teşebbüs ettiler ve "D Grubu"nu teşkil ettiler. Müstakillerin bu vâdideki faaliyeti uzun sürmemişti. Gürültülü birkaç sergiden sonra, aralarında telâkki ve sanat ihtilâlleri başgöstermişti.

O tarihe gelene kadar, Türk resim âlemi bir te-

kevvün hercümerci geçiriyordu. 1908 Jön-Türk inkılâbının "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"nden "Türk Ressamlar Cemiyeti" haline intikal eden ressamların sultası karşısında mevki alan Müstakillerden altı sanatkâr, bir nevi tasfiye neticesi, yeni bir cemiyet kuruyor ve bu dördüncü teşekküle bayrak olarak milletlerarası alfabenin dördüncü harfi "D" yi alıyorlardı. Sadece bu, bütün bir programdı: Milletlerarası olmak. Fakat milletlerarası olmak için evvelâ millî olmak gerekti. Yani, resimde bir şahsiyet sahibi olmak, bu şahsiyeti hem kendi milletimize mal etmek, hem de diğer milletlere yadırgatmamak."

"D Grubu"nun Türkiye'de uzun yıllar kendini göstermiş olan etki kudretini, meydana getirdiği, bol bol sergilediği eserlere kadar, üyelerinin dinamizminde ve entellektüel kabiliyetinde aramak gerektir. Grupçular sergi açmakla yetinmiyorlardı. Hemen hepsinin eli kalem tuttuğu için getirdikleri yeni görüşleri yayın yolu ile halka tamtıyor, konferanslar veriyorlardı. İnandırıcı gücleri o kadar sağlamdı ki, beş altı yıl içinde yeni akımlar özellikle aydın çevrelerde tutmuş, itibar görmeye başlamıştı.

Birkaç yıl içinde değerli ressamlar yeni gruba katıldılar: Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Sabri Berkel, Salih Urallı, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Hakkı Anlı, Eşref Üren... daha başkaları.

Gerek Müstakiller'in, gerekse "D Grubu"nun çalışmaları sırasında çok ayrı bir tutumuyla kendini empoze eden bir ressam Turgut Zaim'di. Bu tutumu ile Türkiye'de "yerli resim" akımının önderi sayabi-

leceğimiz Turgut Zaim, Avrupa etkilerinden tamamiyle sıyrılmış, doğrudan doğruya halk sanatıyla ilgili, biraz eski minyatürlerden nem kapmış bir Anadolu resmi yapıyor ve geçen yıllara rağmen bu estetiğinden şaşmıyordu.

İlkin, Paul Dufy'ninkine yakın bir teknikle çalışan Bedri Rahmi, sonraları daha süslemeci, bezemeci bir üslûpla bir Türk resmi yapmaya çalışacak ve karısı Eren de bu çabasında ona katılacaktı.

Hiç bir gruba katılmayanlar arasında Ercüment Kalmık, çok usta tekniğinin verdiği imkânlara uyarak, Türk resmine değişik, ama çekici eserler kazandıracaktı.

Burhan Toprak'ın Güzel Sanatlar Akademisi'ne müdür olması bu tek sanat okulumuza, 1937 de, önemli değişmeler getirdi. Resim bölümü başkanlığına Fransız ressamı Leopold-Levy, heykel bölümüne Alman sanatçısı Rüdolf Belling, süslemeye de Louis Sue getirildi. Aydın bir sanatçı olan Leopold-Levy, yanına Cemal Tollu, Bedri Rahmi, Sabri Berkel, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Nurullah Berk gibi yardımcılar almakta gecikmedi.

Güzel Sanatlar Akademisi eğitiminde böylece yapılan devrim birkaç yıl içinde yeni bir kuşağın kendini empoze etmesiyle sonuçlandı. 1946 da kurulan "Yeniler Grubu", "D Grubu"na tepki olmak isteyen düşünüşlerle açtığı sergilerde, kısaca bir süre, yeni bir eğilimi açıkladı. Gerçekci, toplumcu olan bu eğilim, sosyal meseleleri, halkın acı ve isteklerini ele alıyordu. O güne kadar hiç, ya da pek az do-

kunulmuş sosyal konular Yeniler fırçasından temsilcilerini bulmuşlardı.

Ama bu eğilim uzun sürmedi. Edebî temalardan sıyrılmış plâstik güzellik kaygısı genç ressamlarda belirmeye başladı. Yenilerin açtıkları sergilerde Nuri İyem'in, Avni Arbaş'ın, Selim Turan'ın, Ferruh Başağa'nın resimleri dikkati çekiyordu. Abidin Dino da, bir süre, Yeniler'in sergilerine katılmış, bir bakıma da onları etkilendirmişti.

Avni Arbaş, Selim Turan gibi değerli elemanların Paris'e gidip yerleşmeleri, az sonra Nejad'ın onlara katılması, yeni kuşağın kuvvetli bir aksiyona girişmesini kösteklemişti.

Buna karşılık, hele son yıllar içinde, artan sergiler, zenginleşen yayınlarla Türk sanat dünyasında gözle görünür bir canlılık belirdi. Soyut sanat akımlarının herhalde kolaylaştırdığı ressamlık, Türkiye'de, büyük bir gelişmeye ulaşmış bulundu.

Venedik, Sao-Paulo, Paris Biennale sergilerine Türkiye'nin devamlı şekilde katılması plâstik sanatlarımızın geniş ölçüde tanınmasını sağladı. Yabancı yayınlar, dergiler, ansiklopediler Türk resim ve heykel sanatlarına geniş yer vermeye başladılar.

Bugünün kaynaşmasının, bir "oluş"u müjdeliyen biraz da anarşik, kıymet ölçülerini dağıtan kaynaşmasının yakın bir gelecekte durulacağı, daha sağlam ve ölçülü bir yönelişe gidgeceği beklenebilir. Dünyanın her memleketinde olduğu gibi, bugün Türkiye'de de göze çarpan bu oluş, yarının sağlam değerlerine temel olacaktır.

BİBLİYOGRAFYA

LEONARDO DA VİNCİ Traité de la Peinture.

CHARLES BLANC Grammaire des Arts du Dessin.

PAUL SERUSIER : A.B.C. de la Peinture. Floury, Paris, 1942.

MAURICE BUSSET La Technique du Tableau. Delagrave, Paris, 1928.

OZENFANT ET JEANNERET : La Peinture Moderne, 1920.

ANDRÉ LHOTE Traité du Paysage. Floury, Paris, 1939.

ANDRÉ LHOTE : Traite de la Figure, Floury, Paris, 1950.

JACQUES DE LAPRADE : Georges Seurat. Les Documents d'Arts, Monaco, 1945.

ERCÜMENT KALMIK Renklerin Armoni Sistemleri, İstanbul, 1950.

JEAN SCHIPMAN Le mélange des Couleurs, Henri Laurens, Paris, 1936.

MARCEL BRION : Art Abstrait. Albin Michel, Paris, 1956.

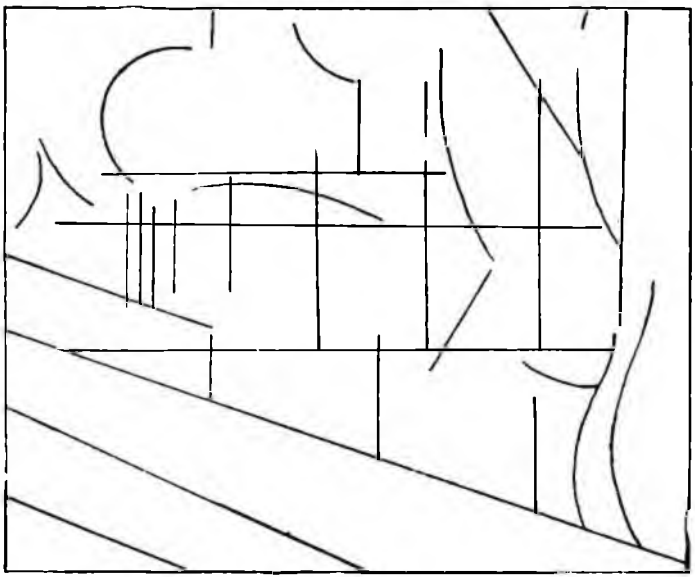
Dictionnaire de la Peinture Moderne. Fernand Hazan, Paris, 1954.

Dictionnaire de la Peinture Abstraite. Fernand Hazan, Paris, 1957.

L'ART ABSTRAIT Maeght, Paris, 1950.

ZAHİR GÜVEMLİ : Sanat Tarihi. Varlık Yayınları, 1960.





Res. 1 ve 2



Res. 3



Res. 4



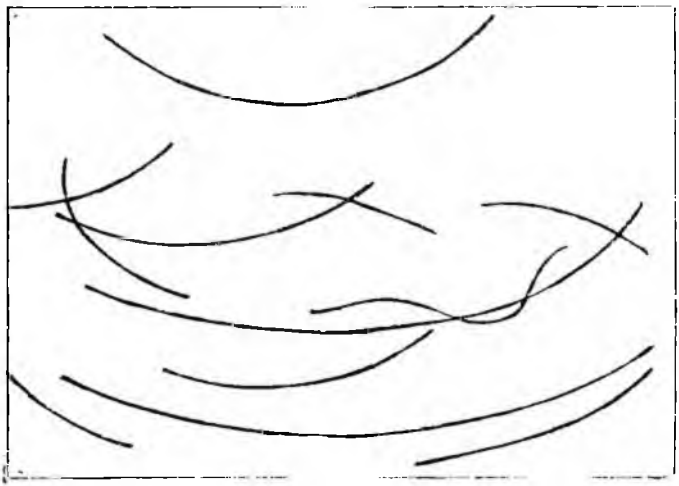
Res. 5



Res. 6



Res. 7



Res. 8



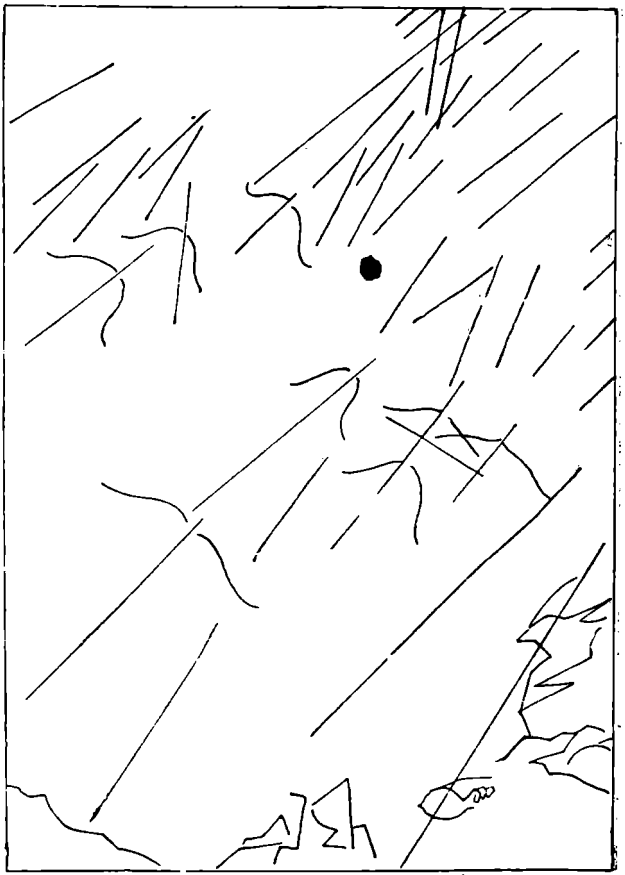
Res. 9



Res. 10



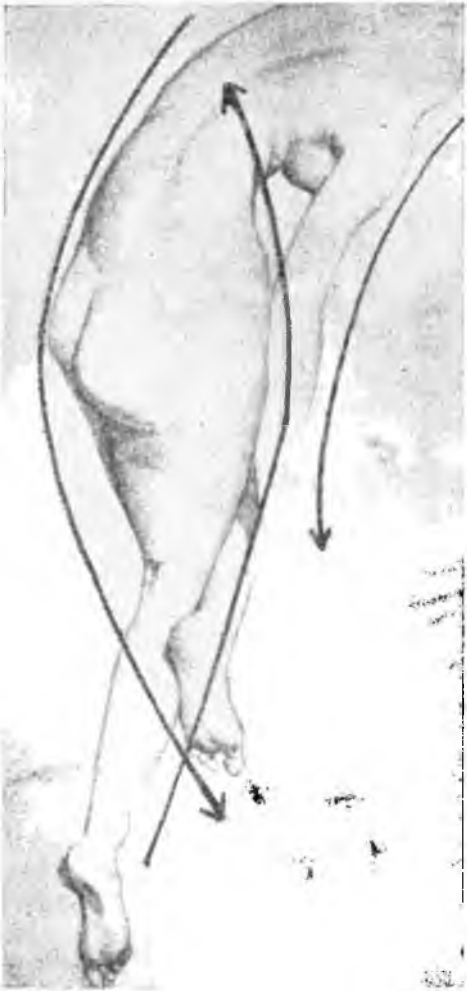
Res. 11



Res. 12.



Res. 13



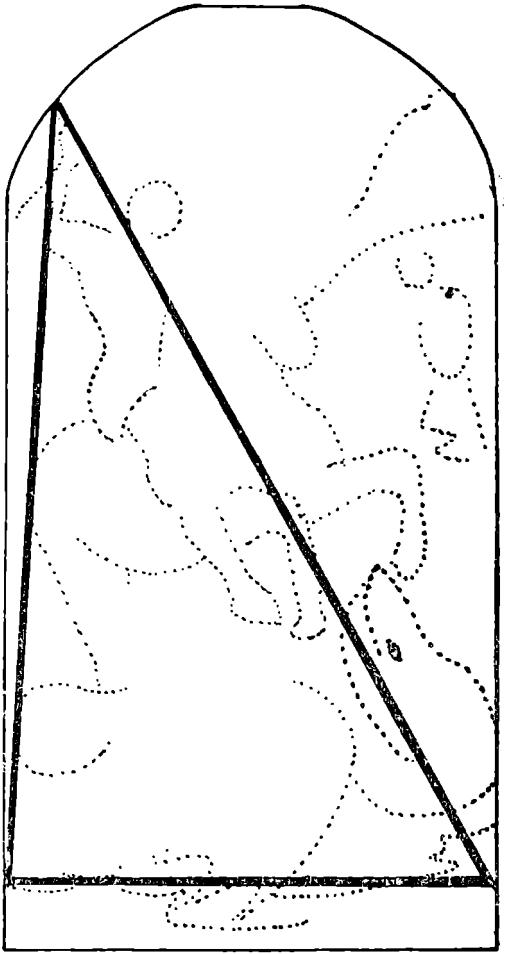
Res. 14



Res. 15



Res. 16



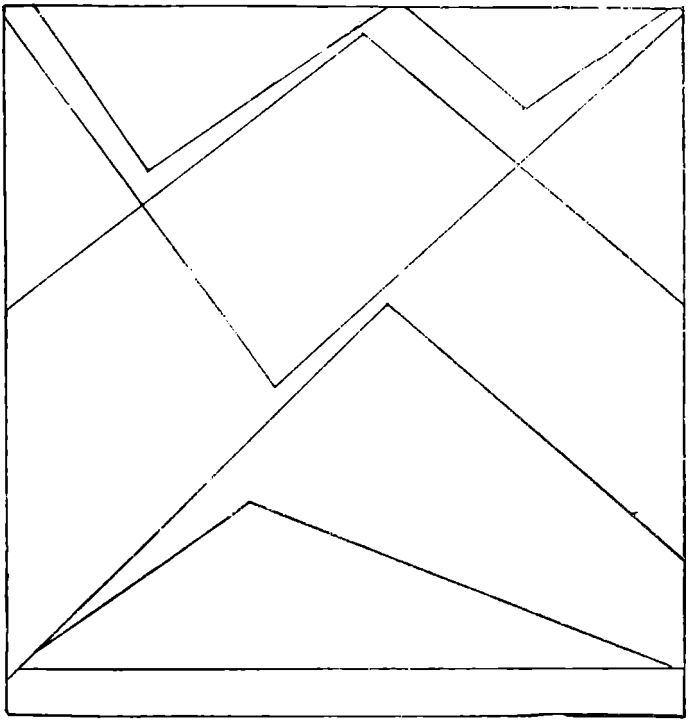
Res. 17



Res. 18



Res. 19



Res. 20



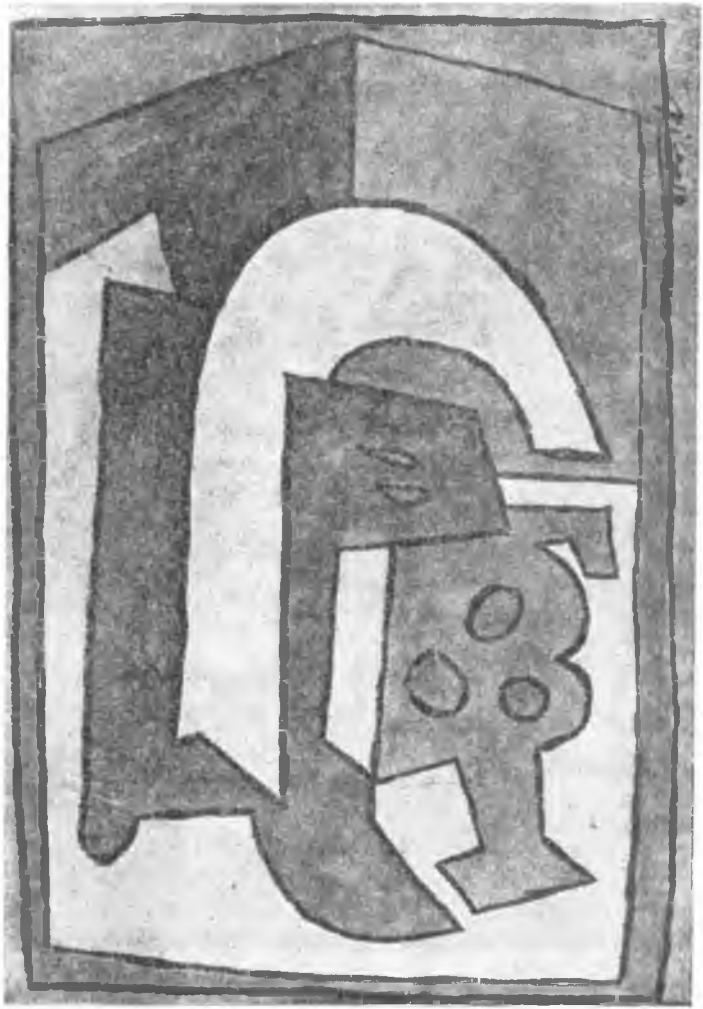
Res. 21. CLAUDE MONET, Şemsiyeli Kadın



Res. 22. GEORGES SEURAT. Köprü üstünde.



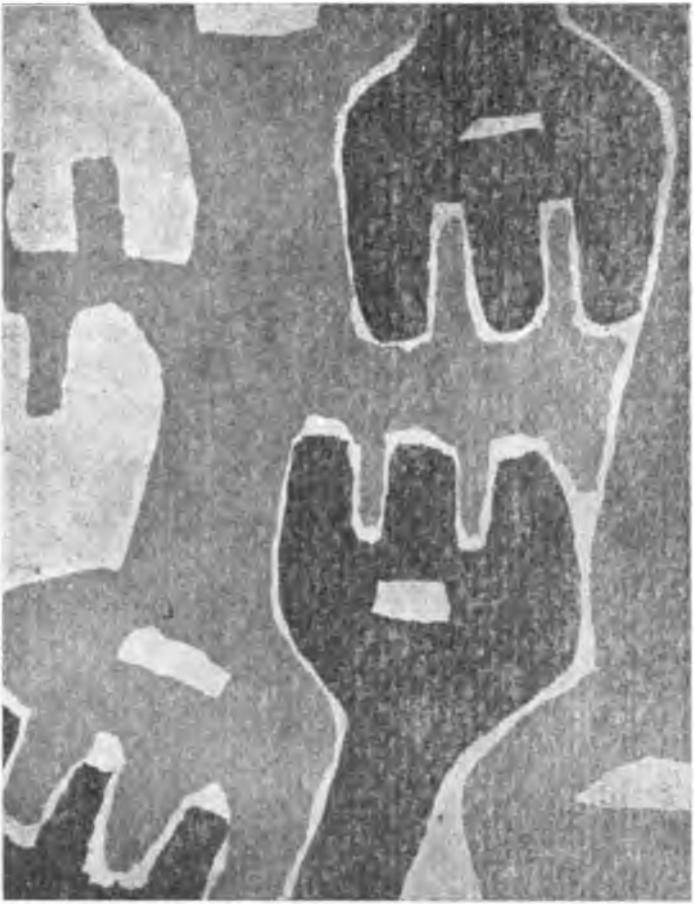
Res. 23. GEORGES ROUAULT. Figür



Res. 14. PABLO PICASSO. Natürmort



Res. 25. ODILON REDON. Güneş önünde kadın.



Res. 26. CAPOGROSSI. Soyut biçimler.



Res. 27. N. FÜERMANN. Soyut biçimler.



Res. 28. ÇALLI İBRAHİM. Çıplak.



Res. 29. REFİK EPİKMAN. Adadan manzara.



Res. 30. TURGUT ZAİM. Köylüler.



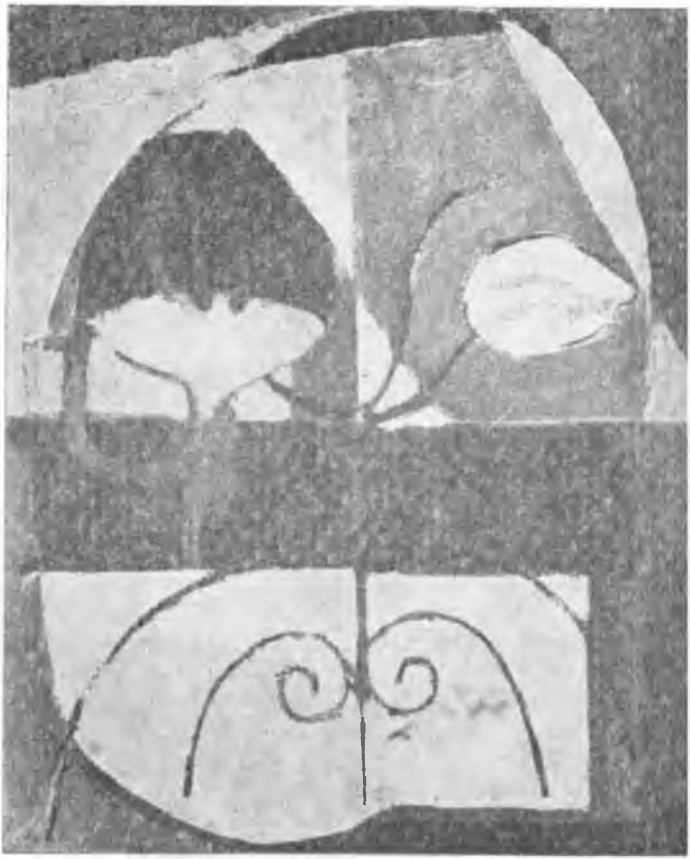
Res. 31. CEMAL TOLLU. Kendi resmi.



Res. 32. NURULLAH BERK. Liman.



Res. 33. ZEKİ FAİK İZER. Gözü sargılı adam.



Res. 34. FERRUH BAŞAĞA, Natürmort

İÇİNDEKİLER

Önsöz 3

Birinci Bölüm

Resim Sanatı 9
Sanat ve Tabiat 23
Resimde Bilimin Önemi 37

İkinci Bölüm

Çizgilerin Metafiziği 53
Resimde Kompozisyon 70
Desen Üstüne Notlar 80
Renkler Dünyası 91

Üçüncü Bölüm

Kısa Terimler Sözlüğü 99
Çağdaş Resim Akımları 103
Empresyonizm 107
Neo-Empresyonizm 114
Fovizm 118
Fütürizm 120
Kübizm 124
Sürrealizm 129
Ekspresyonizm 132
Soyut Sanat 135
Sosyal Realizm ve Sanatın Geleceği 141
Türk Resmi 147

Bibliyografya 160



Memleketimizde modern sanat hareketinin başlangıcından beri, resim çalışmalarına paralel olarak yürüttüğü yayınları ile sanat edebiyatımızda seçkin bir yer kazanmış olan Nurullah Berk, bu kitabı ile, sanat bibliyografyamızda eksikliği duyulan yeni bir formülün temelini atmaktadır. Resim Bilgisi, estetik ve teknik yönlerinden bu sanat üstüne bilgi edinerek onu daha iyi anlamak, özelliklerini kavramak istiyenlere seslenen, her okuyucunun kolayca anlayacağı faydalı bir kitaptır.

Yazar, bol resimler, şemalar ve krokilerle süslenen bu kitabında sanatta bilim, sanat ve tabiat gibi estetik plândaki konuları ele aldıktan sonra, çizgi, desen, kompozisyon, renk gibi resmin teknik özelliklerini aydınlık bir anlatımla inceliyor.

5 lira