suut kemal yetkin

sanat meseleleri

de

sanat meseleleri

ELEŞTİRİ KİTAPLARI : 7

suut kemal yetkin

SANAT MESELELERİ

Sanatın doğuşu - Sanat eseri ve hayatı
Sanat ve tabiat - Sanatın kendi dünyası
Birey ve topluluk hayatında sanat

de yayınevi

İKİNCİ BASKI : MAYIS 1962

de yayınevi

İstanbul, Cağaloğlu, Nuruosmaniye Caddesi 92. Tel: 22 85 87

Sayfa düzeni : Metin Yasavul; Dizgi : Erdoğan Kantürk; Tertip : Naim Kalebas; Düzelti: F. Bengü; Baskı: Ziya Ketahte

İSTANBUL MATBAASI
Nuruosmaniye Cad. 90

ÖNSÖZ

Aristo bir şeyi anlamak için şu üç soruya cevap vermemizi ister :

1 — O şey nereden geliyor?
2 — O şey nedir?
3 — O şey neye yarar?

Bu denemenin konusu sanat olduğuna göre, sanatı ana meseleleriyle anlamak istiyorsak şu üç soruya cevap vermemiz gerekir :

1 — Sanat nasıl doğmuştur?
2 — Neden ibarettir?
3 — Ereği nedir?

Kitabın üç bölümünden herbiri sırasiyle bu üç sorudan birini cevaplandıracaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATIN DOĞUŞU

Sanatın doğuşu insanlığın doğuşu ile karışan, çok karanlık, aydınlatılması çok güç bir konudur. Bu karanlığa, bu güçlüğe rağmen bir yandan prehistoryacılar, arkeologlar ve sanat tarihçileri; öbür yandan filozoflar bu konu üzerinde büyük çabalardan geri kalmamışlardır. Çünkü evrim kanunu gereğince canlı varlıkların bugünkü duruma vardıklarını tabiî bulan insan zekâsı, bilimin ve sanatın da bir evrim sonunda serpilip geliştiğini ister istemez kabul ediyor ve doğuş meselesi üzerinde duruyor.

Bundan, aşağı yukarı yüz elli yıl önce, Yunan ve Roma sanatlarının en eski sanat sayıldıkları zamanlarda, sanatın doğuş tarihinden daha kolay bir mesele olamazdı. İnsanlığın geçmişi bile dört beş bin yılı aşmaz sanılıyordu. Ama o zamandan bu zamana, görüşleri değiştiren çok şeyler oldu: On sekizinci yüzyılın sonlarında Mısır medeniyeti ortaya çıkarıldı. Bunu on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Girit medeniyetinin açığa çıkarılması takibetti. İnsan merakı gerilere doğru kayıp gidiyordu.

İnsanların fikir ve beden yoksunluğu içerisinde yaşadıkları bir devirde bile sanatla ciddî surette uğraşmış olduklarına zihni çelen buluntular birbiri ardından geldi.

Lartet'nin, Cartailhac'ın, G. de Mortillet'nin, Piette'in çalışmaları kemik ve taş üzerine çizilmiş birtakım resimleri, Ren geyiği boynuzundan ve yumuşak taştan yapılmış heykelleri meydana çıkardı. Mağara duvarlarında görülen resimler ve gravürler daha yakın zamanlarda bulunmuştur.

Tarihten önceki devrin en güzel resimlerini duvarlarında taşıyan mağara, hiçbir özel bilginin bu gibi araştırmalara hazırlamadığı Marcelino de Santuola adında bir İspanyol Markisi tarafından bulunmuştur. 1878'de Uluslararası Paris Sergisi'ni dolaşan bu amatör bilgin, tarihten önceye ait bölümün şiddetle etkisinde kalır ve İspanya'nın kuzeyinde Kantabrik dağlarında birkaç yıl önce meydana çıkarılmış olan *Altamira Mağarası*'nı hatırlar. Memleketine dönünce bu mağarada araştırmalara başlar. Bu araştırmalar pek can sıkıcı gidedururken, Santuola'nın 12 yaşlarındaki, fosillerle hiç ilgilenmiyen kızı da ötede beride dolaşıyordu. Mağaranın bir kısmı yere doğru o kadar alçalmıştı ki, orayı gözden geçirmek zahmetine kimse katlanmamıştı. Zaten bir şey de bulunamamıştı; üstü başı kirletmiye ne lüzum vardı? Fakat insan çocukluk çağında bulunursa bu gibi engellerin sözü mü olur? Araştırıcı amatörün kızı kayaların altından sürünerek içeriye girer ve elindeki şamdanı yukarıya doğru kaldırıp bakmasiyle çığlık atması bir olur: bir yaban öküzü saldıracak gibi orada duruyordu. Çığlık üzerine etraftan yetişirler; Marki dikkatli bir araştırmadan sonra bir değil 23 hayvan figürü sayar. Bu hayvanlar arasında kocaman hörgüçlü öküzler, dişi geyikler, atlar ve yaban domuzları göze çarpıyordu. Mağaranın tavanına kırmızı ve siyah renklerle çizilmiş olan bu resim-

lerin boyları 1 m. 25 den 2 m. 50 ye kadar yükseliyordu. Bu resimler tekniğin mükemmelliği, görüşün doğruluğu ve renk zevki bakımlarından bugün bile hayranlık uyandıracak bir durumdadır.

Zavallı Marki bu şaşırtıcı buluşu bilim dünyasına bildirdiği zaman yalancılık ve dolandırıcılıkla suçlandırıldı. Resimleri yerinde incelemek üzere koşup gelen bilginler, bu kadar güzel resimlerin tarihten önceki insanlar tarafından yapılmadığını, aslâ yapılamıyacağını ısrarla, şiddetle savundular ve bu resimleri bulduğunu ileri süren zatın, yani Marki'nin, Madrid'li bir ressam eliyle tavanı süslettiğini, resimlerin böyle bir hile eseri olduğunu, Marki'nin büyük arkeolog ününe ulaşmak hırsiyle böyle hareket ettiğini açıkça söylemekten de çekinmediler. Başka uzmanlar da aynı şeyi söylediler. Bununla beraber bu görülmedik renk etkisini elde etmek için Madrid'li ressamın kullandığı malzemenin yabansılığı karşısında da hayretlerini saklıyamadılar.

Resimler, kaya üzerinde çizilmiş çevrelerden ve topraktan elde edilmiş kırmızı, mavi ve sarı renklerle sıvanmış yüzeylerden meydana gelmişti. Bu renkler iyice tutsun diye, ayrıca içyağı ile de karıştırılmıştı.

Taştan bir kalemle çalışmış olan ilkel ressam, yaptığı resmin şurasına burasına yanmış kemikle elde edilmiş siyah renkler dokundurmaktan da kendini alamamıştı. Bu ilkel ressam için oyuk kemikler renk tüpleri, düz yassı taşlar da palet vazifesini görüyordu. İşte ilkel ressam böyle bir atölyede çalışıyordu.

Altamira resimlerinin gereken ilgiyi uyandırması için yirmi yıl kadar geçti. Fransa'da 1895 ve 1896 yıllarında Fransız arkeologları tarafından meydana çıkarılan

tarihten önceki mağaralarda, Altamira'dakilere benziyen resimler bulunmasaydı, İspanyol Markisi sahtecilik suçundan belki de kurtulamıyacaktı.

İlk medeniyetin paleolitik denilen eski taş devri kalıntılarını, ustalıkla yontulmuş taştan veya kemikten âletler teşkil eder. Sonra gelen neolitik devirde veya yeni taş devrinde insan, yaptığı âletlerin bazılarını düzler ve daha ileri çalışma araçları elde eder. Sonunda madenleri çıkarmayı ve işlemeyi öğrenir, o zaman tarihin eşiğine ayak basar. İşte tarihten önceki sanat bu üç büyük çağın sanat ürünlerini içine alır. Fakat sanat, yontulmuş taştan bir âletin demirden bir baltaya varmak için çizdiği ilerleyiş yolu üzerinde yürümemiştir. Paleolitik devir, mükemmelliğe en yakın eserler veren devirdir.

Bundan yirmi, yirmi beş bin yıl önce, Altamira freskleri gibi eşsiz eserler vermiş olan ilkel insan, her halde içinde yaşadığı mağaranın duvarlarını, odalarımızın duvarlarını tablolarla süslediğimiz gibi, yaptığı resimlerle süslemiyordu. O halde sert ve merhametsiz bir yaşama savaşı içinde çabalıyan ilkel insanlıkta nasıl oldu da sanat doğdu ve hele nasıl oldu da yaşayıp gelişebildi?

Cevabın daha açık olması için ilk bakışta konumuzla ilgisiz görünen bir nokta üzerinde, sanat eserinin iki temel karakteri üzerinde durmak faydasız olmıyacaktır.

Sanat eseri, yaşayışı sağlıyan insan çalışmasının ürünlerinden esaslı bir karakterle ayrılır. Bir heykelin, bir tablonun, hayat için doğrudan doğruya hiçbir faydası yoktur. Bu eserler, faydanın ardında koşmıyan bir çalışmanın sonucudur. Hedefleri, gerekli maddî bir ihtiyacın giderilmesi değildir; tersine, hayranlık, haz gibi bir ruh halinin uyandırılmasıdır. Maddî yaşayışımızla

en ilgili olan bir sanatı, mimarlığı alalım. Bir saray, sadece oturulacak bir yer olsaydı, yalnız barındırma vazifesini görürdü. Oysa öyle olmuyor. Bir saray hem barındırıyor, hem güzel bulunuyor. Demek burada sanat karakteri, resim ve heykelde olduğu gibi, tek başına olmayıp, fayda karakteriyle birliktedir. Bu görüş bizi şu gerçeğe götürüyor : Sanat hangi alanda eser vermiş olursa olsun, daima süs ve oyun şekilleriyle kendisini gösterir.

Bugün söz götürmez sayılan bu görüş ilkel sanata uygulanabilir mi? Buna evet demiye imkân yoktur. Yalnız süs ve oyun özelliği taşıyan bir sanat, amansız bir ölüm ve kalım savaşında yaşayıp gelişemezdi.

Bu gerçeği gören bazı bilginler, sanatın oyun ve süs gibi fayda gözetmiyen bir davranıştan değil, din gibi yaşamaya gerekli bir inanıştan doğduğunu ileri sürmüşlerdir. Böyle düşünenlerin bu sanısını, şimdiki vahşilerin gözden geçirilmesi de güclendirmektedir. Amerika'da, Avustralya'da, Polinezya adalarında ve Afrika kıtasının kervan geçmez yerlerinde çok geri halde yaşıyan birtakım insanlar vardır ki, bunlar bizimle aynı zaman içinde bulundukları için çağdaşımızdırlar. Ama bu ilkel kavimler arasında, yaşayış ve düşünüş bakımından eski taş devrini olduğu gibi sürdürenler vardır. Bu kavimlerin bir kısmı daha ileridir. Örneğin Avustralyalılar eski veya yontma taş devrinin benzeri olan bir aşamada yaşadıkları halde, Polinezyalılar yeni veya cilâlı taş devrine yükselebilmişlerdir. Afrika ve Asya'daki ilkel toplumlar ise taş devrini sürdüren aşamayı geçmişler, ziraata varmışlardır. İşte bu ilkel toplumlar, tarihten önceki medeniyetin belli başlı evrelerine örnek teşkil

ederler.

Karşılaştırmalı etnoloji bilimi bu geri insanları karşılıklı olarak incelemiş, bu arada onların sanatlarını da gözden geçirmiştir. Bugünkü geri kavimlerin sanat eserleriyle taş devrinin mağara duvarlarında görülen sanat eserleri arasında şaşırtıcı bir benzerlik vardır. Bu ilkel sanat eserlerinin incelenmesi sanatın büyü ve dinle sıkı sıkıya ilgili olduğunu bize öğretmektedir. Bu geri insanlar birtakım hareketlerle ve sözlerle ruhlar üzerinde etki yapacaklarına inanırlar. Bugün birçok bilginler, sanatların başlangıçta büyünün gereklerine uygun işlemler mahiyetinde olduğunu kabul ediyorlar. Geri çağlarda insanların heykel ve resim olarak yaptıkları ilk eserlere, birer kutsal yer olan tarihten önceki mağaraların iç kısımlarında rastlanmıyor mu?

Bazı bilginlere göre bu duvarlardaki mamut, yaban öküzü, ren geyiği gibi hayvan resimlerinin büyü inanışlariyle ilgili olduğu muhakkaktır. Tarihten önceki devirlerde yaşıyan insanlar, kendileri için tek geçim vasıtası olan bu hayvanları üretmek ve aynı zamanda onları tehlikesizce ele geçirmek için o resimleri yapmış olacaklardır. Fakat bütün bu düşünceler bizi doyurmuyor; çünkü tarihten önceki insanlar, büyü vasıtası olarak kullandıkları bu resimleri veya heykelleri, hiçbir estetik kaygı olmaksızın da yapabilirlerdi. Oysa bu insanlar böyle hareket etmemişler, bize sanat bakımından da eşsiz olan eserler bırakmışlardır. Öbür yandan bazı ilkel klanların gelenekten kalma resim metodları içinde uyuşup kalmaları, başka klanların da daha orijinal bir sanat içinde serpilip gelişmeleri kesin bir hüküm vermiye engel olmaktadır.

Bugünkü geri topluluklar tarafından yapılan eserlerin incelenmesi, büyünün sanatın gelişimi üzerindeki tesirini gösteriyorsa da, onun doğuşu üzerinde bir tesiri olduğunu göstermiyor.

Ama bu konuda çocuk psikolojisi ipucu vermektedir. Gerçekten bazı bilginler, bireyin gelişim kanunlarını insanlığın evrimine uygulamak istemişlerdir. Teknik terimlerle deyimlenirse, *ontogénie* ile *philogénie* arasında bir paralellik bulmuşlardır.

Bu alandaki araştırmaların bize öğrettiğine göre, çocukların yapmış oldukları resimler, bütün iklim, ırk ve eğitim farklarına rağmen, her yerde aynı karakteri taşır. Çocuk bir şeyin resmini yaparken, gördüğünden çok onun hakkında bildiği şeyin, tasarladığı şeyin resmini yapar. İlk karalamalardan sonra çocuğun yaptığı ilk insan resimleri, bir kafa ile iki bacaktan ibarettir. Kollar varsa doğrudan doğruya bu kafaya, yahut bu bacaklara bitişiktir. Gövde hiç yoktur; gövde çocuğu ilgilendirmemiştir. Daha sonra yandan görülen bir çehreye karşıdan bakan iki göz yerleştirir. Tersine olarak karşıdan görülen bir çehreye, yandan görülen bir burun çizer. Aynı suretle şapka altında saçları, elbise altında vücut çizgilerini gösterir. Bir evin içinde olup biten şeyler, duvardan görülüyormuş gibi, duvar üzerinde gösterilir. Eskimo çocukları bir çadır resmi yaptıktan sonra, onun içine günlük yaşayışın birçok olaylarını yerleştiriyorlar.

Bazı düşünürler, bu sanat tarzına, göz realizmine (réalisme visuel) karşılık olmak üzere zihin realizmi (réalisme intellectuel) diyorlar. Bazıları da fizyoplastik sanata karşılık olarak ideoplastik sanat deyimini kulla-

nıyorlar.

Bu açıklayış ilk bakışta çok inandırıcı görünür; çünkü tarihten önceki resimler arasında çocuk resimlerine benziyenler çoktur. Ama aynı çağda tam anlamiyle fizyoplastik resimler görüldüğü gibi, insanların ideoplastik, hayvanların da fizyoplastik tarzda çizildiği görülür. Çocuk resimleriyle tarihten önceki resimler tıpatıp birbirine benzeseydi, çocuğun hayatında resmin nasıl doğduğu gösterilmek suretiyle, tarihten önceki sanatın doğuşu meselesi aydınlatılmış olurdu. Oysa çocuk resimleriyle tarihten önceki resimler birçok bakımdan birbirine benzemiyor. Şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz yöntemlerle sanatın doğuşunu kesin olarak açıklamıya imkân yoktur. Bununla birlikte öyle sanıyoruz ki, sanatın doğuşu hakkında bize bir ipucu verecek olan araştırma tarzı, ancak psikolojik ve mantıkî olabilir. İlkin psikolojik noktadan hareket edelim, ve şu sorunun cevabını araştıralım: başlangıçta, insan hiçbir resim görmemişken, hiçbir resim yapmamışken, özel bir maksatla böyle eserleri nasıl olup da vücude getirmek ihtiyacını duymuştur?

Önce şunu söyliyelim ki, sanat başlangıçta kasıtlı (intentionnel) bir çalışmanın ürünü olamaz; çünkü bir sanat eserinin, örneğin resmin kasıtlı olarak yapılışı, istenerek yapılan her hareket gibi iki şartı gerektirir. Bu şartlardan biri duygudur, resmi yapanın isteğidir; öbürü resmi yapma düşüncesidir. İstemek için istenilen şeyi tasarlamak gerekir. Bir sanat eserini vücude getirip ondan zevk alan kimsenin, o zevki yenilemek için aynı yaratma hareketini tekrarlıyacağı tabiîdir.

Ama ilk sanatçının duyduğu zevk, eserin yaratılı-

şından sonra veya hiç olmazsa yaratma anında duyulan bir zevktir. Böyle bir zevkin yaratılıştan önce duyulması hiçbir surette düşünülemez. Daha hiçbir resim yapmamış olan biri, resmin kendisine bir zevk vereceğini kestiremez. Tabiî böyle bir resim yapmak isteğini de duyamaz. Demek oluyor ki ilk resim veya heykel, kasıtlı bir yaratma ürünü değildir.

O halde her şeye, her engele rağmen, ilkel insanı sanatçı yapmış olan ilk sanat hareketi nasıl doğmuştur? Bu soruya, «rasgele» demek zorunda kalacağız.

İnsan, yaşıyanlar içinde eşyanın sadece etkisinde kalacağı yerde, onları etkisi altında bulunduran, ihtiyacı için kullanan tek varlıktır. İnsan elinin maddeyi etkilemeye başladığı andan itibaren eşya ile insan arasında boğuşmaya benzer bir alışveriş başlar. İnsan zekâsı da bu alışveriş sonucunda serpilip gelişir. Eşyanın süredurumuna (atalet) ve dayanmasına insan elinin etkinliği ve zekâsının kıvraklığı cevap verir. Bir yanda savunma durumu, öbür yanda hareket ve merak. Bu düello, insan zekâsının tarihini baştanbaşa doldurmaktadır. Ağacı oyan, toprağı yoğuran, taşı işliyen insan, tabiatın eserini kendi ihtiyacı için düzeltir. Çömlekçinin parmakları arasında dönen lüleci çamuru, çömlekçiye bir şeklin niteliğini tanıtabilir. Killi ellerin mağara duvarlarına silinmesi sonunda meydana gelen türlü çizgilerin ilkel insanda uyku halinde bulunan estetik zevki uyandırması mümkündür. İlk hareket rasgele bir hareketten başka bir şey olamaz. Sonra o hareketin tekrar edilmesiyledir ki, irade işlemiye, tercih belirmiye başlar. Kısacası bize bilgiyi ve zevki, bilimi ve sanatı kazandıran edimlerimizdir. En soyut spekülasyonların bile hareket noktasını elin

madde ile teması teşkil eder. Fikir ve sanat hayatının tarihi, uçsuz bucaksız geçmişin karanlığında kaybolan elin kıpırdamalarından, araştırmalarından ibarettir. Edindiğimiz izlenimler el ile iradeli deneylere dönmüşlerdir.

İnsan çakmak taşından kesen ve delen bir yonga, yani bir âlet çıkarmayı becerdiği gün, üstün surette artan, yalnız tabiat üzerindeki gücü değildi, zekâsının egemenliği ve zevkinin inceliği de artarak ışıklara doğru ilerliyordu.

Demek oluyor ki, sanat ihtiyacın ve savaşmanın rasgeleliklerinden doğmuştur. Ama ilk insan çok geri olmakla beraber tohum halinde, bütün insanlığın medeniyet unsurlarına sahip olmamış olsaydı, en yaman savaşına, en dayanılmaz ihtiyaç, onun bilimi ve sanatı yaratmasına fırsat vermezdi. İlk insanda tohum halinde güzelliğe karşı tabiî bir eğilim kabul etmek gerekir. Dirim savaşı ve ihtiyaç karşısında kendisine birtakım eşya ve âlet yapan ilk insan, kendisindeki doğuştan güzellik duygusunu kıvılcımlıyan bazı şekilleri rasgele yaratmış, bu şekillerden zevk alınca, bu defa zevkini yenilemek ve artırmak için bu şekilleri tekrarlamıştır. Estetik zevk de bu tekrarlamalarla gelişmiştir. Yalnız şu var ki, rasgele uykusundan uyanan sanat duygusu, ilk insanın tabiat kuvvetleriyle savaş içinde geçen hayatına kökten bağlı bulunmamış olsaydı, çoktan ortadan kalkmış olurdu.

İşte burada, biraz önce ele aldığımız halde, sanatın doğuşunu iyice açıklıyamadığı için bıraktığımız sihri ve dini tekrar hatırlıyacağız.

Ünlü prehistoryacı Henri Breuil'ün şu sözlerinde

derin bir gerçek gizlidir: «Sanat için sanat doğmamış olsaydı, sihrî veya dinî sanat hiçbir zaman var olamazdı; yalnız şu var ki, sihrî veya dinî fikirler, sanatı gerçek hayatın en önemli işlerine katmak imkânını vermemiş olsaydı, kendi kendisi için doğmuş olan sanat, günlük hayatın esaslı işlerine çok zayıf surette aşılanmış olacağından, embriyon halinde kalmak tehlikesine uğrardı.»

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ESERİ VE HAYATI

De la forme naît l'idée
G. FLAUBERT

Sanat tarihi, sanat eserlerinin hayatını anlatır. Oysa onu, ya Giorgio Vasari'den kalma bir geleneğe uyarak sanatçıların biyografilerine, ya da determinist bir görüşe kapılarak içinde sanatçıların yaşadığı maddî ve toplumsal çevrelerin tasvirine çevirmek isteyenler olmuştur. Bu anlayışa uyan sanat tarihi bugün yer yer bırakılmaktadır. Gerçek sanat tarihi, sanatçıların veya toplumsal çevrelerinin tarihi olmaktan çok, o sanatçılar tarafından yaratılan eserlerin hayatı ve o hayatların tarihidir. Sanat tarihçisi için araştırma, sanat eserinin sanatçıdan kopup kendi hayatını yaşamıya koyulduğu andan başlar.

Sanatçının hayatına ve içinde yaşadığı çevresine başvurmadan bir sanat eserini anlamak acaba mümkün müdür? Bu soruya değildir diye cevap verenler bugün de çoktur. Bunlar diyorlar ki : «Bir sanat eseri yalnız bir kalıptan ibaret olmayıp bir ruh ve bir anlam taşıdığına göre eserin estetik değerini ölçmek istiyorsak açık olarak onun ne dediğini de anlamamız gerekir. Çünkü her sanat eserinde bir anlam ve bir biçim vardır. Eserin söylemek istediği şeyi sanatçının hayatından ve toplum-

sal çevresinden daha iyi ne aydınlatabilir? Bu iki kaynağa başvurulmadığı takdirde bir sanat eserini herkes kendi anlayışına ve yaratılışına göre yorumlamış olur ki, bu, sanatı tam bir öznelciliğe atan bir ölüm demektir. Bu tehlikenin önüne geçmek için eserin özünü, ruh tarafını sanatçının hayatı ve toplumsal çevresiyle aydınlatmaktan başka çare yoktur.»

Doğru görünen bu görüşün gerçeğe hiç de uygun olmadığını sanatçıların hayatiyle sanat eserlerinin hayatı arasındaki karşıtlık gösteriyor. Tiziano'nun içini yakan sonsuz para hırsiyle bir tabloya ömründen yedi yıl vermesini nasıl bağdaştırabiliriz?

Watteau'nun hayatından eserlerine, eserlerinden hayatına giden yollar birbirine tamamiyle aykırıdır. Ressamın acıklı hayatına bakarak, yaslı eserleri olduğunu düşünmek ne kadar aldatıcı ise, neşe dolu eserlerini seyrederek tasasız bir hayatı olduğunu düşünmek de o kadar aldatıcıdır.

XVIII. yüzyılda yaşamış Lâle Devri nakkaşlarından Levni ile gene o devir şairlerinden Nedim'i dikkate alırsak aynı sonuca varırız. Levni adıyle anılan Abdülcelil Çelebi ölümüne kadar (1732) geçim sıkıntısından kurtulamamış, yüzü gülmemiş bir ressamdır. III. Sultan Ahmet'e sunduğu kasidenin şu beytinden de durumu anlaşılmıyor mu?

Ne cepte harçlığım vardır, ne bayrama libasım var,
Bana gülmek yaraşmaz, daima gönlüm kasavettir[1]

Şair Nedim için de böyle. Nedim'i şarkılarına ve ga-

[1] Süheyl Ünver, *Ressam Levni*, s. 13, İst. 1949.

zellerine bakarak, gülüp eğlenmekten başka bir şey düşünmiyen bir adam sanmak kadar yanlış bir şey olamaz. Gerek tezkerecilerin sözlerinden, gerekse tarih kayıtlarından, bütün Divan şairleri arasında en içli, en üzüntülünün Nedim olduğu anlaşılmaktadır.

Nedim'e karşılık Fuzuli'yi alın! Onu hep kanlı gözyaşları dökerken hayalimizde canlandırırız. Tevfik Fikret de Fuzuli başlıklı manzumesinde onu böyle tanıtır :

Sever ve sevdiği hep dert, hep musibettir,
Safası, neş'esi yoktur, bütün küdurettir,
Gülümsüyorsa, emin ol ki iztraridir,
Hayata karşı nigâhında bir keder görünür.

Oysa tezkireci Ahdi'ye göre Fuzuli, «Şûh tab, şırîn sohbet» bir insandır.

Aynı şeyi sanatçıların toplumsal çevreleri hakkında da söyliyebiliriz. Floransa'nın aynı toplumsal çevresinde yetişmiş olan sanatçılar birbirinden çok başka eserler vermemişler midir? Jean Cocteau'nun ince deyişini hatırlıyorum : «Biçimlerin hayatiyle hayatın biçimleri arasında hiçbir münasebet yoktur.»

«Racine'in hayatı hakkında elde edebileceğiniz bütün bilgileri toplayınız, bunlardan onun nazım sanatını çıkaramazsınız, biyografi bizi ilgilendiren şey hakkında hiçbir şey öğretmez».[2]

Sonra, sanatçının biyografisine veya mensup olduğu toplumun tasvirine gerçekten lüzum var mı? Varsa, demek ki bir sanat eseri kendi kendine yetmiyor, ifade ettiği şeyi anlatamıyor : Anlatamıyor diyenler bir sanat

[2] Paul Valéry, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci : Note et digression*, s. 199 (Variété, 59 éd.)

eserinde biçim ve öz ayrılığını kapalı olarak kabul etmektedirler. Bu kanıyı tanınmış sanatçılarda da görüyoruz.[3]

«En güzel şiirler mânalarını kariin hayalinden alan şiirlerdir,» diyen Ahmet Haşim bu soydandır. Gerçekten, sanat eserinde biçimden ayrı bir öz olunca, o öze herkesin kendi bilgisine, zevkine, kaygısına göre anlam vermesinden tabiî bir şey olamaz. Bu takdirde sanat eserinin değeri dediğimiz şey, eserin yapısiyle hiçbir ilgisi olmıyan tam bir ruh haline çevrilmiş olur.

Oysa sanat alanında, sanat eserinin biçiminden, yani organik yapısından müstakil bir öz yoktur. Bir sanat eseri, incelenmek, unsurlarına ayrılıp sonra yeniden birleştirilmek suretiyle bize ruhunu, anlamını verdiği gibi, o eseri yaratan sanatçının kişiliğini de tanıtır.

Bir Raffaello'nun kişiliği, biçimleri ve renkleri görme ve onları fırçayla ifade etme tarzıdır. Bu kişilik eserin kompozisyonunda, tiplerin karakterinde, kumaşların dalgalanışındadır. Ama bu kişiliği belirtmek için, sanat eserleriyle uzun zaman uğraşmak, gözü iğri bir çizginin hareketini takibe ve bir tonun değerini seçmiye alıştırmak gerekir.[4]

Sanatta biçimlerin nasıl kendilerine yettiğini ve açık anlamlar taşıdığını bir iki örnekle gösterelim.

[3] Sonelerini yazmak için çok güçlük çektiğini söyliyerek Mallarmé'ye şikâyette bulunan ve : «Oysa o kadar fikirlerim var ki...» diyen Degas ile, ona : «İyi ama Degas, fikirlerle şiir yazılmaz, şiir dediğin kelimelerle yazılır,» cevabını veren Mallarmé bu kanıdadırlar.

[4] C. Bertaux, *L'Histoire de l'Art et les OEuvres d'Art* (Revue de Synthèse Historique, 1902).

Giotto'nun Padova'da Scrovegni şapelindeki fresklerinden MISIR'A KAÇIŞ. Yusuf, Meryem'le küçük İsa'yı alarak Hirodos'un elinden kaçıyor. Meryem küçük İsa'yı kucağına almış, eşeğin sırtında, arkada üç kişi, önde Yusuf'la beraber bir kişi daha var. Havada bir Melek uçuyor. İki çıplak kaya, işte resim! Sanatçı bu eserle bize neler anlatmak istemiştir. Eseri parçalarına ayırarak inceliyelim. Dikkatimiz ilkin Meryem'in çehresinde toplanıyor: Gözler belli olmıyan bir yere dikilmiş, baş dimdik, sessiz bir çehre. Bu çehredeki anlam, Meryem'in hareketsiz haliyle küçük kafileyi izleyen üç kişinin ayak sesleri ve gevezelikleri arasındaki karşıtlıkla daha çok beliriyor; başı çerçeveleyen çıplak ve ıssız kaya parçasiyle tam bir açıklık kazanıyor. Meryem çıplak bir kaya gibi yalnız ve ıssızdır. Hüzün ve yalnızlık bütün ağırlığıyla içine çökmüştür. Görülen iki kaya kütlesi bir üçüncü, bir dördüncü ve daha birçok kaya kütlelerinin birbiri ardından geleceğini bize telkin etmek suretiyle Meryem'in, fecî akıbeti sezmekten uyuşan düşüncesini bize bütün açıklığıyle anlatıyor. Havada uçan Melek sahneye uhrevî bir hava vermektedir.[5]

Bu eserin kompozisyonu gözden geçirildiği zaman tasvir ettiğimiz bu dram yaşanır. Resim sanatının dilinden anlıyanlar bu eserden ancak bu anlamı çıkarırlar. Çünkü anlam, biçimden sızmaktadır.

Şimdi Giotto'dan çok farklı olan Michelangelo'nun bir eserine, Medici ailesinden Nemours Dükü Giuliano'nun mezarına bakalım:

[5] S. Kemal Yetkin, *Büyük Ressamlar*, Varlık Yayınevi, İst. 1955.

Ölünün heykelini, Jacopo della Quercia'nın[6] veya Antonio Pollaiuolo'nun[7] eserlerinde gördüğümüz gibi boylu boyuna mezarın üzerine uzanmış olarak görmüyoruz. Ölünün figürü burada mezarı terketmiş ve yukarda bulunan sağır bir pencere içerisine oturtulmuştur. Orada, elbisesinin ihtişamı içerisinde sola doğru bakan Giuliano bize ölmediğini, hâlâ yaşadığını hatırlatıyor. Lahdin üzerinde geceyi ve gündüzü anlatan iki figür var. Biri kadın, biri erkek. Bu kocaman gövdelerde taşkın bir hayat, müthiş maddî bir güc toplanmış; her iki figür de bir çeşit işlenmemiş mermer yatak içinde, ölünün bıraktığı lahdin üzerine uzanmışlar.

Ölünün heykeli, iki «allégorique» figürün başları arasından sanki yukarıya doğru yükselmiş. Mezardan uzakta, zamanın hüküm sürmediği bir evrende ve daima genç ve ruh olarak yaşıyor. Ölünün heykeli dikey, dinamik bir plâna uymuş. Figürler yatay, statik bir plân üzerinde. Ruhla madde arasındaki karşıtlığı görüyoruz.

Gündüz, müthiş bir adale kuvvetiyle dolu bir titan'dır, ama bu kuvvet hayatın boşluğunu kabul eden ruhun yorgunluğiyle uyuşmuş. Bu kuvvet hem maddenin ve sonsuz isteklerinin, hem de ruhtaki boğucu hüznün esiridir. Bu *Gündüz* doğrulup kalkabilseydi, hayatın eşsiz bir zaferi olurdu. Ne yazık ki kalkamıyacak; çabaya hazır olan bu adaleler katılaşacak, sertleşecek, ama onu kımıldatamıyacaktır. Ruh bunu istemiyor.

Derhal *Gece*'yi hatırlıyoruz : Bakıyoruz ki derin bir uykuya gömülmüş. Demek *Gündüz*'ün vermediği huzuru *Gece* veriyor! Bunu düşünürken gözlerimiz, bacağın

[6] Ilaria del Caretto'nun mezarı.

[7] IV üncü Sixte'in mezarı.

vücuda getirdiği açıdaki baykuşa ve baş taraftaki kâbus maskesine ilişiyor. Ve uykuda bile huzur ve sükûnun bulunmadığını anlıyoruz. Aynı zamanda başımız âni bir hareketle yukarıya, Giuliano'nun heykeline doğru kalkıyor : Onu huzur ve sükûn içinde görüyoruz. Kötümser bir hayat felsefesinden düşen şu acı damlalar içimize dökülüyor : Huzur ve sükûn yalnız ölümdedir.[8]

İşte figürlerin ve kompozisyonun bize söyledikleri. Burada da anlam biçimden, düzenden sızmaktadır.

* * *

Demek oluyor ki sanat eserlerini hiçbir etki altında kalmadan anlamamız için, hayatların özelliklerinden çıkmak, bütün insanlar arasında paylaşılmış olan menfaat ve ihtirasların kaynaştığı dünyadan uzaklaşmak ve içinde biçimlerin gerçekleştiği ve yaşadığı dünyaya kapanmak gerekmektedir. Çünkü «Sanat eserini taşıyan zaman, onu ilkesinde tanımlamadığı gibi biçiminin özelliğinde de tanımlamaz... Sanatçı, zamanının tarihi olmıyan bir zaman bölgesinde yaşamaktadır.»[9]

Sanatın sırrına ermek istiyorsak yalnız sanat eserinin biçimi üzerinde durmak ve onu yaratıcısının öbür eserleri ve başka sanatçıların eserleriyle karşılaştırmak gerekir. «Bir ressamın kişiliği birçok resim eserleri arasında yapılan bir karşılaştırmanın sonucundan başka bir şey değildir.»[10]

Sanat eserleri üzerindeki incelemeler, biçimlerin

[8] Marcel Brion, *Michel-Ange*, éd. Albin Michel, 1942.

[9] Henri Focillon, *Vie des Formes*, s. 131, éd. Alcan, 1939.

[10] C. Bertaux, *L'Histoire de l'Art et les OEuvres d'Art*, s. 273 (Revue de Synthèse Historique, 1902).

organique birer bütün olduğunu, biçimin hayatına katılan unsurların, yani renklerin, çizgilerin, ışık ve gölgenin ve bunlardan meydana gelen parçaların ancak bütün içinde bir anlam aldığını bize açıkça gösteriyor. Biraz önce gözden geçirdiğimiz MISIR'A KAÇIŞ'da ne Meryem'in önündeki, ne de arkasındaki figürlerin, ne kaya kütlelerinin, ne gökte uçan Meleğin — teker teker dikkate alındıkları takdirde — açık bir deyişleri yoktur.[11] Bu gerçeği bugünkü psikoloji de belirtmektedir: «Parçaları birbirinden ayırdığımız, sözgelişi onları ayrı ayrı dikkate almak üzere bir portrenin bütününü kapadığımız zaman ifade kaybolur.»[12] Bir tabloda ifadenin derin bir surette değişmesi için, önemsiz görünen bir çizginin veya bir rengin hafifçe değiştirilmesi yeter. Bir

[11] *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (1915) adlı eserinde H. Wölfflin, XVI. yüzyılın Rönesans sanatiyle XVII. yüzyılın Barok sanatı arasındaki farkı birbirine karşıt olan şu beş çift kavramla belirtmiye çalışıyor :

1 — Çizgi - renk.
2 — Yüzey - derinlik.
3 — Kapalı biçim - açık biçim.
4 — Çokluk - birlik.
5 — Mutlak aydınlık - nisbi aydınlık.

Burada konumuza değindiği için yalnız dördüncü çift kavram üzerinde duruyorum. Alman sanat tarihçisine göre Rönesans'ın klâsik bir sanat eserinde parçaların herbiri — bütüne bağlı bulunmakla beraber — daima kendine yetmektedir. Oysa Barok bir eserde, ayrı ayrı parçalar bütünün parçasıdır, her parça ancak bütünün çerçevesi içinde anlaşılır. Figürler bile bütüne bağlanmıştır. Parçaların başlı başına hiçbir anlamı yoktur, ancak bir topluluk içinde anlamı vardır. Wölfflin'in Barok sanat eserinin bir tarafını gösteren bu kavramı gerçekte bütün sanat eserlerinin ruhunu ifade etmektedir.

[12] Paul Guillaume, *La Psychologie de la Forme*, s. 191, Flammarion, 1937.

sanat eserinin bir tarafını değiştirmek veya gözden saklamak, o eseri tabiî çevresinden, yani bütünlüğünden ayırmak, ifadesini bulandırmak olur.

«Sitüasyondan tecrit edilmek suretiyle gösterildiği zaman ifade etmesi lâzım gelen ruhî halden gayrı bir ruhî tezahür gösteren veya muhtelif mâna ve tefsirlere gelen aynı resim, uyabildiği bir muhit içerisinde tam, kat'î ve tek bir mâna ifade eder».[13] Görülüyor ki biçimden çıkan anlam açıklığını ancak biçimin bütünlüğü ile kazanmaktadır. MISIR'A KAÇIŞ bir biçimdir. Ama onun bütünlüğü, yalnız figürlerin değil, yalnız figürlerin ve eşyanın konturlarını vücude getiren çizgilerin değil, çizgilerden ayrılmaz olan renklerin de katılmasiyle meydana gelmektedir. Bu bakımdan B. Berenson'un, Giotto vesilesiyle, Floransa ressamları hakkında dediği : «Eğer onları anlamak istiyorsak rengi dikkate almamak gerekir»[14] yargısını, — bu yargı Floransa resminde çizginin önemine de işaret etse — doğru bulmuyoruz. Çünkü bir bütün olan sanat eserinde, ifadeyi bozmaksızın, rengi çizgiden ayırmıya hiçbir suretle imkân yoktur.

Sanat eserinde rengin önemi, renkle ilgisiz görünen heykelde bile çok büyüktür. Heykelin veya heykel topluluğunun maddesi (mermer, tunç veya tahta) rengiyle, organik bir biçim olan sanat eserinin ayrılmaz bir unsurudur.

Michelangelo, Pieta'sının mermerini aramak üzere 1498 yılının Kasım ayında Karra'ya gittiği zaman bu ger-

[13] Dr. Mümtaz Turhan, *Yüz İfadelerinin Tefsiri Hakkında Tecrübî Bir Tetkik*. s. 74, İstanbul Üniversitesi Yayınlarından, 1941.

[14] B. Berenson, *Les Peintres Italiens de la Renaissance*, tr. fr. de Louis Gillet. s. 92, éd. Gallimard, 1935.

çeği ruhunda taşıyordu.[15]

* * *

Böylece Meumann ve Müller-Freinfels gibi tanınmış estetikçilerin, sanatçıları biçim ve öz sanatçıları diye ikiye ayırmalarının ne kadar temelsiz olduğu açıkça anlaşılıyor. Bu sınıflandırmaya göre, öz sanatçılarında öz, yani duyguları dışarılaştırmak eğilimi, biçim sanatçılarında ise biçim, yani özün biçimini mükemmelleştirmek eğilimi baskındır.[16] Örneğin Michelangelo'da özün, Raffaello'da biçimin üstünlüğü görülür.

Böyle bir tasnifin, özü biçimden ayrı gören görüşe dayandığını anlamak güç bir şey değildir. Bununla beraber ileri sürülen örnekler üzerinde durulunca, Michelangelo ile Raffaello arasındaki farkları görmemiye de imkân yoktur. Birincisi kasırgalar taşıyan bir ruhtu; ikincisi yıldızlı bir yaz gecesi kadar durgundu. Bu iki sanatçıyı birbirinden ayıran, iç hayatlarının yoğunluğudur. Ama bu yoğunluğun derecesini bize öğreten, yine yarattıkları biçimlerdir, bunların hayatıdır. Asıl ölçü budur.

Kısacası, estetikçi için, estetiğe dayanmak zorunda olan sanat tarihçisi için, sanat eserlerini birer «nesne» olarak dikkate almak zoru vardır. Bir sanat eseri «Kendisini tanımlıyan ve şartlarını veren bir yapı denkleminin varlığı»[17] ile sanat eseridir. Sanat alanında hedef, o yapıyı anlamaktır.

[15] Hermann Grimm, *Michel-Ange et son Temps*, tr. fr. de Jacques Chifelle Astier, s. 147-148, éd. Payot, 1934.

[16] Milda Bites-Palevitch, *Essai sur les Tendances Critiques et Scientifiques de l'Esthétique Allemande Contemporaine*, éd. Alcan, 1926.

[17] Raymond Bayer, *L'Esthétique de la Grâce*, Tome II, s. 328, éd. Alcan, 1933.

SANAT VE TABİAT

Et moi qui suis porteur d'un nouveau paysage
PATRICE de la TOUR DU PIN

Tabiat, renk renk mevsimleri, yenileşen görünüşleriyle insanlar için tükenmez bir zevk kaynağıdır. Tabiatı kim sevmez, tabiatı kim güzel bulmaz? Şehrin gürültüsünden yorulan, aynı yapma çevre içinde yaşamaktan bıkan insanlar kendilerini el değmemiş tabiatın kucağına atmakla «güzellik» i kucaklamış olurlar. Tabiatla bir süre başbaşa kalıp dönen insanların gözleri içine bakınız, orada neşe parıltılariyle birlikte muhakkak güzellik parıltıları da görürsünüz. Tabiat güzeldir ve hiçbir şey güzellikte onu geçemez.

Başta J. M. Guyau ve John Ruskin olmak üzere birçok sanat filozofları işte böyle düşünüyorlar. Bu düşünceyi vaktiyle Fransa'da büyük bir üne ermiş olan bir estetikçinin şu sözleri de çok iyi belirtir : «Madem ki sanatın özü, güzel tabiatın güzel yorumudur, sanatçının yorumladığı tabiat ne kadar güzel olursa ve onu ne kadar ideal gücle yorumlarsa sanat o nisbette mükemmel, o nisbette güzel, o nisbette sanat olur»[18]. Demek oluyor ki sanatçının yapacağı şey güzel tabiatı mümkün en büyük titizlikle yansıtabilmektir.

Ama tabiat gerçekten güzel midir? Sanat kültüriyle ilişiği olmıyanlar için bu soruya verilecek cevaptan da-

[18] Charles Lévèque, *La Science du Beau*, 1872, cilt II, s. 14.

ha kolay bir şey olamaz. Bu ağaç niçin mi güzel? Gövdesinin heybeti, bulutlara değen dalları, fırtınalara karşı gerilen adaleleriyle gücü canlandırıyor da ondan!

Kısacası çöl, deniz, orman, tabiatın olan ne varsa, kendi nevinde gücü temsil eden, mümkün en yüksek hedefi gerçekleştiren her tabiat parçasına genel olarak güzel deniliyor.[19] İşin doğrusu, bu anlayıştaki güzelliğin gerçek güzellikle, güzellik duygusiyle hiçbir ilişiği olmadığıdır.

Tabiat sahiden güzel midir? Birçok estetik meselelerinin kendisine bağlı bulunduğu bu sorunun cevabını bize tabiat değil sanat verecektir. Çünkü güzellik zevkini vücude getiren birlik, zararlı unsurlardan ayıklanmış ve bir anlamla canlanmış olarak ancak sanat eserlerinde görülür. Bir manzara resmine baktığımız zaman şunu görürüz: Tabiattan bazı renkler beğenilerek alınmış, bazı renk ve unsurlar değiştirilmiş ve bunlar özel bir tarzda birleştirilmiş, ışık bazı noktalara toplanmış, bazı noktalar gölgede bırakılmış; büyük parçalar hesaplı olarak serpiştirilmiştir. Böylece bir biçim, bir kompozisyon vücude gelmiştir. Ama bu kompozisyon, içi olmıyan bir şey değildir. Ressamda, her sanatçıda olduğu gibi düşünen ve duyan bir insan yaşamaktadır. Her manzara resminde bir ruh çırpınır, Amiel'in deyişiyle her manzara «ruhun bir halidir».[20] Ruysdaël, küçük ve zayıf olan in-

[19] Charles Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, Ch. III. İkinci baskı, 1925.

[20] H. F. Amiel, *Fragments d'un Journal Intime*, birinci cilt, s. 55, Editeur Manz, Vienne.

Bu ünlü cümle, çoğu zaman yanlış anlaşılmıştır. Amiel bu cümleyle, manzaranın kendisini seyretmekte olanların yaratılışından müstakil olarak bir nevi heyecanı ifade ettiğini anlatmak is-

san karşısında tabiatı korkunç ve ezici bir kuvvet olarak gösterir. Siyah bulutların toplandığı ve ancak ürkek birkaç parıltının görüldüğü korkunç ve kurşunlaşmış bir gök altında, karmakarışık dalgalar gemileri yutmıya hazırlanmaktadır. Ruysdaël, daha ilk bakışta tabiatın vahşî ve kayıtsız kuvvetini, insanın büyüklüğünü ve küçüklüğünü, basit ve daima tehlike altında bulunan hayatını bize anlatıyor. O, bu tabiatla, kendi iç dünyasını tasvir etmekten başka bir şey yapmamıştır.[21]

Van Gogh'un ağaçları da dışarıya vuran sıtmalı ruhunun parçalarından başka bir şey değildir: «Kökleriyle toprağa yapışmış, dallariyle bulutlara doğru gerilmiş olan bu ağaçlar, benimle bir fırtına içinde konuşuyorlardı; yarılmış topraklar, tepeler arasındaki vadiler sırlarını bana bir fırtına içinde açıyorlardı. Kayalarsa, donup kalmış fırtına idi.»[22]

Bu iki ressama hiç benzemiyen Watteau'nun manzaralarında ise, ayakları ucuna basarak *hübup eder* gibi yürüyen Kayıtsız Delikanlı'sının hali vardır. Ama biraz dikkat edersek o manzaralarda ve o manzaraları süsliyen neşeleri aşınmış çehrelerde gelecek korkulu rüyanın sıkıntıları sezilir.

Corot'ya gelince, onun esrarlı bir sis içinde eriyen manzaralarında mutluluğa benziyen bir melankoli göze

temişti. Ona göre bir sonbahar bahçesi neşeyle seyredilse bile bir hüzündür. Yanlış anlaşılan formül bir doğrunun ifadesi oldu.

[21] Fr. Paulhan, *L'Esthétique du Paysage*, 1913. E. Fromentin, *Les Maîtres d'Autrefois*, ch. VII. 1936 baskısı.

[22] Hugo Von Hofmannsthal, *Die Farben, aus den Briefen des Zurückgekehrten*, ges. Werke, 3 Bd. Fischer, s. 226-27. (Ecrits en prose, tr. fr. de H. E. 1927, s. 139).

çarpar.[23]

Sanatçı, yaptığı manzaranın konusu ve biçimiyle, içinde beslediği bir tabiatı bize aşılamaktadır. Bu tabiat sanatçıya göre bazan kaza ve kader fikrini, bazan felâket ve endişe duygusunu, bazan huzur ve neşe halini telkin eder. Bütün bu haller, bu hallere uygun renk ve çizgilerle ifade olunmuştur. Bu bakımdan manzaranın dışı ve içi birdir, bir ve aynı şeydir. Bir ressamın renklerini o renklerle ifade olunan ruhtan ayırmıya, onları ayrı olarak kavramıya veya hissetmiye imkân yoktur. Greco'nun yeşil ve sarısını, Velasquez'in gri ve pembesini, Delacroix'nın kırmızı ve yeşilini, onların tabiatı yaşayış ve duyuşlarından hiçbir zaman ayıramayız.

Sanattan tabiata geçersek tabiatta bu sentetik birliği göremeyiz. Tabiatın, bir manzara resminde olduğu gibi, renk ve çizgiden ibaret ahenkli bir sentezi bazan rasgele gerçekleştirmiş olduğunu kabul etsek bile bu sentezin bir anlamı yoktur, daha doğrusu rasgele meydana gelen bu sentez, bir anlamın görünüşü, dış biçimi değildir. Buna hülya ve yaratılışımıza göre bir anlam veririz. Oysa bir manzara resminde bütün biçim zenginliği bir ruh halinin tam deyimi olarak vardır ve tabiattan alınan bütün unsurların alınyazısı, bu deyimle olan ilintiye bağlanmıştır. Bu bakımdan ressam, eserinin ahengini ve alacağı anlamı, güzellik dediğimiz biçim ve deyim birliğini tabiatta bulmaz. Şair nasıl, orta malı fikirler taşıyan kelimelerle, ruhî ve maddî varlığımızda yeni ürperişler uyandırmıya çalışırsa, ressam da öylece tabiatı dolduran karışık, özelliği olmıyan biçimler ve

[23] Henri Focillon, *La Peinture au XIX. et au XX. siècle.* 1928.

renklerle bir güzellik dünyası yaratarak bizi o dünyaya götürür. Yalnız yeşillikten ve gölgeden ibaret olan bir ağaç ruhî bir karakter alır, çakıltaşlarını yalıyarak geçen bir dere her günkü çevresinden taşarak yepyeni bir iç kazanır.

İşte büyük sanatın ruhu, bu biçim - deyim birliğindeki mucizedir. Gotik katedralin *vertikalizmi*, Yunan tapınağının *horizontalizmi*, sırf teknik kaygılarla açıklanamaz.[24] Çünkü Hıristiyan ve payen ruhları o biçimlerden ayırmıya, ayırarak anlamıya imkân yoktur. Paul Valéry'nin deyişiyle büyük sanat denilen şey : «Bir insanda bütün melekelerin bir arada çalışmasını gerektirir ve bu sanat öyle eserler yaratır ki onları anlamak istiyenin de bütün melekelerini çalıştırır.»[25] Ruhî fonksiyonları bir merkez etrafında toplıyan, yormadan çalıştıran eserlerse iç ve dış zenginlikleri orijinal bir sentez halinde yaşatan eserlerdir. Yalnız devamlı ve esaslı olanı ifadeye çalışırken sanat eserini içsiz bir görünüşe çevirmek gibi garip bir sonuca varan kübizm bu bakımdan yanılmış bir sanattır. Büyük sanat eseri, ahengini ruhun ahenginden alan eserdir. Ne ressam, tablosunun alacağı son biçimi önceden zihninde düzenleyip sonra tablosunu vücuda getirir; ne de şair fikir ve heyecanını önceden tasarladığı kalıplara doldurur. Sanatçı öncel hiçbir fikre saplanmadan, içinde kıvılcımlanıp yanmıya başlıyan bir iç dünyayı bütün aydın-gölgesiyle zaman ve mekân çerçevesi içinde yaşatmıya çalışır. Sanatçının büyüklüğünü, eser vesilesiyle, ruhî fonksiyonların çalışmıya katılma

[24] W. Déonna, *L'Art en Grèce*, 1924.
L. Réau, *L'Art au Moyen Age*, 1935.

[25] Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, 12. baskı, 1938, s. 137.

payında gösterdiği özellikte aramalıdır.

* * *

Güzellik, biçim ve deyim unsurlarının esrarlı bir sentezinden meydana geldiğine, bir kompozisyon olduğuna göre, onu tabiatta hazır olarak bulmıya imkân tasavvur olunamaz. O halde sanat eseri tabiatın taklidi olmak şöyle dursun, tabiat karşısında türlü etkiler altında sarsılan sanatçının tabiatı kurmasıdır. Aynı tabiat parçası önünde çalışan ressamların yaptıklarına göz atmak, bir kere daha bize şu gerçeği öğretir ki sanat eseri tabiata tutulmuş bir ayna değil, tersine tabiata tutulmuş bir ruhtur.

İşte, her zaman önünde durduğunuz, derin hülyalara daldığınız bir manzaranın tablosu! Ama bildiğiniz o manzarayı böyle tabloda görünce hayret etmekten kendinizi alamadınız. O manzarada görmediğiniz, başka bir şey de yoktu. Oysa, şimdi sizde onu hiç görmemiş, hissetmemiş bir adamın hali var.[26]

Demek ressam, bir manzaranın klişesini bize vermiyor, o manzarayı anlayışını, duyuşunu, tadışını renk, çizgi, gölge ve ışık gibi vasıtalarla tesbite çalışıyor ve içinde bir an için titriyen manzaradan bir sonrasızlık yaratarak onu bize armağan ediyor. Sanatçı, çoğu zaman bir manzarada görmediğimiz yönleri, ancak görmesini bilen gözlere kendisini gösteren esrarlı ve ruh haliyle ilgili farkları, biçimleri bulur. Manzarayı sanki boğan, onu aynı zamanda ruhî ve plâstik bir deyim almaktan alıkoyan unsurları atar, aldığı renklere ve biçimlere o an tabiatta olmıyan renkleri ve biçimleri katar. Tabiî

[26] Victor Cherbuliez, *L'Art et la Nature*, ikinci baskı, 1892.

oranları değiştirir, bazı figürlere hayalî denecek bir büyüklük, bazı renklere görülmedik bir parlaklık verir. Sözün kısası manzarayı ruhunun eleğinden geçirir ve böylece ayıklanan, bu itibarla da ruhunun parıltılarını taşıyan renklerle ve biçimlerle bize yepyeni bir tabiat gösterir.

Bir örnek vermiş olmak için, yüzyılımızın en kuvvetli Fransız manzara ressamlarından biri olan Raoul Dufy'nin «Sainte-Adresse» adındaki tablosunun unsurları üzerinde duralım. Bu tabloda göze çarpan ilk şey, deniz üzerinde uçuşan kelebeklerdir. Bu kelebekler yanlarından geçen küçük gemi kadar büyük; ressam bu tabloda kelebeklere gülünç denecek bir büyüklük ve değer vermiştir. Duyguları doymuş olanlar ve her şeyi matematik usavurmadan geçirenler sanatçının bu kelebekleri niçin oranı taşırarak bu kadar kocaman göstermek zorunda kaldığını boşuna kendilerine soracaklardır. Ama usavurmanın mantıksız, gereksiz, aşırı diye sıfatlandırdığı bu oransızlık, yaşanılan estetik deney açısından bakılınca tepeden tırnağa mantık kesilir.

Üzerinde günlerce mıhlandığı bir hasta yatağından yakasını kurtarıp da sağlığa ve tabiata kavuşan ve Yahya Kemal'in :

His var mı bu âlemde nekaahet gibi tatlı?

dizesini içinde yaşıyan bir adamın halini düşünün! Böyle bir adamın ilk karşılaştığı yaprakları tozlu, cılız, nasipsiz bir ağaç, başka bir zaman kilometrelerce uzayıp giden bir ormandan daha çok onu izlendirmez mi? Bu bağıntılığı daha iyi belirtmek için insanın geçmiş günler karşısındaki durumunu düşünmek yeter. Bir göl dolayında geziye çıkmış olan iki arkadaş, iki yıl sonra bu

gezinin kendilerinde bıraktığı en canlı anıyı arıyorlar. Geçmiş yılların sisleri arasından süzülüp bilinçlerine akseden anılar ne kadar başka! Birinin gözünde nilüferler yaşıyor, ötekinin içini gök renginde bir şemsiye dolduruyor. Hâfızanın yaptığı şeyi gerçekte sanatçı her zaman yapmaktadır. Şövalesini geçmişin önünde değil de tabiatın önünde kuran ressam, ruhî yapısının, geçici veya sürekli kaygılarının, düşüncelerinin etkisiyle günlük hayatımızda başımızı çevirip bakmıya bile zahmet etmediğimiz ihtiyar kavruk bir ağaç gövdesi karşısında, bakarsınız kendinden geçer ve bu ağaçta acıklı bir hayatın kıvranmalarını yaşatır.

Ressamın varlığında, yaratmak arzusunu uyandıran o sarsıntı duyulduğu vakit, onun, gözleri önünde bulunandan daha çok, daha az, veya daha başka görmesinden tabiî bir şey olamaz. Sanatın kurduğu dünya, mantığımızın verilerine (données) göre değil, duyularımızın (hasse) ve duygularımızın verilerine göre kurulmuştur.

İşte R. Dufy'nin o kocaman kelebekleri bu bakımdan dikkate alınırsa tablonun kimliği aydınlanmış olur. O zaman o kocaman kelebeklerle birlikte mavi bir hülya iklimine yükseldiğimizi, içimizin derin bir heyecanla titrediğini duyarız.[27]

Yine bir örnek olarak, bu defa renkteki değişikliği anlamak için, aynı ressamın «Nice» adındaki manzarasını gözden geçirelim: Bu manzara resminde dikkati çeken ilk şey sağda ve solda alevden birer sütun halinde yükselen ağaçlardır. Ressam, bu ağaçlara şiddetli kırmızı renkleri dolamakla hem onların, kendisinde uyan-

[27] Marcelle Berr de Turique, *Dufy*, 1930.

dırdığı kuvvetli izlenimi belirtmek, hem de genel ahenkteki mavi rengin durgunluğunu bu rengin karşıtı bulunan kırmıziyle denkleştirip zenginleştirmek istemiştir. Arka plânda sahil kısmının yapılarını gösteren hendesî şekillerle ağaçların yapraklarını cisimlendiren çizgiler, denizde dalgaları gösteren köşeli şekiller ve ön sahildeki kayıklar tablonun genel ritmini vücude getiren esaslı öğelerdir. Dufy bu manzarada, plastik deyimle heyecan arasında tam bir denge kurabilmiye muvaffak olmuştur.

Bütün bunlar ressamın, tabiattan bir köşeyi olduğu gibi eserine almadığını, tersine tabiat karşısında duyduğu heyecanın etkisiyle tabiatı değiştirdiğini ve tabiatı değiştirirken de plastik kaygının birinci rolü oynadığını bize gösteriyor.

* * *

Sanatçıdan amatöre geçelim, ve tabiat karşısındaki kimsenin durumunu inceliyelim. Sanatçı, tabiata bakarak tabiatı kurar demiştim. Aynı şeyi burada da tekrarlıyacağım. Amatör de tabiatı, estetik olarak seyrederken, sanatçı gibi kurar. Yani tabiatın etkisine kendisini bırakmaz, tersine onu ruhî etkinliğiyle biçimlendirir. Tabiatın sebebolduğu estetik heyecanın özelliğini iyice anlamak için estetik heyecana benziyen ama onunla karışmıyan bir duygu üzerinde bir an durmak gerekir. Çünkü çok zaman tabiat duygusu, tabiatın güzellik duygusiyle karıştırılmıştır. Burada, Rousseau'nun *Yalnız Gezerin Hayalleri*'nden şu birkaç satırı almadan geçemiyeceğim: «Sabah vakti yaptığım beden hareketleri ve onlardan ayrılmaz olan neşeyle, öğle yemeğinin dinlenme saati bana pek tatlı geliyordu. Ama bu dinlenme

çok uzadığı ve hava güzel olduğu vakit uzun müddet beklemezdim ve herkes daha sofradayken usullacık sıvışır, bir sandala atlar, suların durgun zamanında gölün ortasına kadar giderdim. Orada sandalın içine arkaüstü uzanır, gözlerim gökyüzüne çevrilmiş, kendimi yavaşça suların akıntısına bırakır unuturdum. Bazan bin türlü, karışık ama tatlı hulyalara dalmış bir halde saatlerce kaldığım olurdu...»[28]

Bu satırları buraya aktarışımın sebebi, çok zaman tabiattan aldığımız zevkin, Rousseau tarafından tasvir edilen bu uyuşukluk, bu letarji halinin, bu genel senestezik halin deyiminden başka bir şey olmadığı içindir. Bu hal bilincin uyuklamasıdır; oysa estetik haz onun uyanıklık halinin deyimidir. Tabiatın etkisinde kalmak başka şey, ondan estetik olarak zevk almak başka şeydir. Saf bir hava, taze kokular, kurbağaların kır konserleri, renklerin cümbüşü, göğün masmavi derinliği, mehtabın sularda kırılan yankısı, dalgaların ve bulutların gelgiti, ağaçların hışırtısı ve nihayet sinirleri gevşeten tatlı bir sıcaklık... İşte çoğu zaman tabiat âşıklarının, harikulâde tabiat güzelliği karşısında duydukları bunlardır. Hepimiz tabiatın bu kavrayıcı etkisine kendimizi bırakmışızdır. Ama tabiatın bizde uyandırdığı uzvî diyeceğimiz bu zevkten başka, insanın tabiatı kavrayışından doğan estetik bir zevk vardır ki bunu öbürüyle karıştırmamak gerekir.

Estetik zevk, esrarlı bir sentez içinde birleşen deyim ve biçim, düş ve gerçek uyuşumundan geldiğine göre, kendimizi duyumlarımızın akışına salıvereceğimiz

[28] J. J. Rousseau, *Rêveries du Promeneur Solitaire,* cinquième promenade.

yerde, onları sanat anılarımızla değerlendirmemiz, hayal gücümüzle onlardan bir kompozisyon vücude getirmemiz gerekmektedir. Demek oluyor ki tabiattan estetik olarak zevk alan kimse bir ressam gibi hareket eder. Sanat kültürünün genişliği oranında, manzarayı boğan, onu plastik bir deyim almaktan alıkoyan öğeleri görmez, tabiî oranları anılariyle başkalaştırır. Gördüğüne görmediği renkleri ve çizgileri katar; estetik algı'yı (perception) ısırgan ve devedikenlerinden temizler. Bu bakımdan Raoul Dufy'nin: «*gözlerimiz, çirkinlikleri silmek için yaratılmıştır*» sözü, derin anlam taşımaktadır. Tabiatın bu inşasında sanat kültürünün çok önemli bir rolü vardır. Bir ressamın eserlerine olan düşkünlüğümüze göre tabiat, başka bir çehre alır. Tabiatı Giorgione'nin, Lorrain'in, Poussin'in, Renoir'ın veya Monet'nin gözleriyle görenler vardır. *Tabiat, güzelliğin evvelce ziyaret ettiği ruhlara güzel görünür*, yargısı bize hiç de aşırı görünmüyor. Ruhu evvelce ziyaret eden güzellik de sanattan başka bir şey değildir.

Kısacası, tabiattan estetik olarak zevk almamız için tabiat karşısında ressam gibi çalışmamız gerekmektedir. Bu çalışmanın ilk alâmetini, manzara parçasının uzvî ihtiyaçlarımızdan ayrılmış, âdeta çerçevelenmiş, yani bir görünüşe çevrilmiş olmasında görüyoruz. Benedetto Croce'nin dediği gibi manzaradan estetik olarak zevk almak için «*manzaraya, onunla aramızdaki alışık olduğumuz münasebetleri değiştirecek surette bacaklarımızın arasından bakıyormuş gibi bakarsak, manzara o zaman bize ideal bir manzara olarak görünür.*»[29]

[29] Benedetto Croce, *Estetica*, 1902, tr. fr. d'Henri Bigot, 1904, s. 94.

Birçok ressamların, tabiat karşısında yaptıkları peyzajları — tabiatın estetik olmıyan etkisinde kalmadan kontrol etmek için — başaşağı çevirerek gözden geçirmeleri de aynı şeyi doğrular. Estetik görüş, görenle görülenin birbiriyle kaynaşması, birbirinin yerine geçmesiyle izah edilemez; çünkü bu görüş ilkin seyircinin veya dinleyicinin sanat eserinden veya tabiattan bir ayrılığını gerektirir. Bir manzara kendisiyle karşılaştığımız, onu bilincimiz karşısında bir görünüş gibi tuttuğumuz ve böylece onu yeniden kurduğumuz zaman bizim için bir haz vesilesidir.

Demek oluyor ki tabiat, bir sanat eseri gibi etki yapmaktadır, yani sanat eseri, yaratma bakımından bir yapı olduğu gibi, tabiat da seyretme bakımından öylece bir yapıdır.

* * *

Eserinde tabiatı yansıtacağına tabiatta eserini yaratan sanatçı insanlara yeni görüşler, yeni duygu ve düşünceler veren en büyük yaratıcıdır. Tabiattaki manzaranın sanata neler borçlu olduğunu anlamak için sanat ve edebiyat tarihlerini karıştırmak, manzara tablolarına ve edebiyat tasvirlerine bir göz atmak yeter. Birçok ressamlar, şairler, romancılar, eserleriyle bize, kendilerinden önce varlıklarından bile şüphe edilmiyen birtakım güzellikler göstermişlerdir. Romantik eserler ruhları büyüledikten sonradır ki dağlar, ormanlar, göller, fırtınalar güzelleşmiye başladı. Sözgelişi dağ, güzelleşmek için Rousseau'yu bekledi. «*Dağ her zaman kendisini seyre gelenlerde duyumlara benziyen ve gerçekten dağa bağlı olan bazı duygular uyandırabilmiştir.*

Ama Rousseau dağ hakkında yeni ve orijinal bir heyecan yarattı. Onun tarafından ortaya konulan bu heyecan, sonradan herkesin duyduğu bir heyecan oldu.»[30]

Dağ güzelleşmek için nasıl Rousseau'yu beklediyse, balta girmemiş ormanlar ve denizler Chateaubriand'ı, göller Lamartine'i, rüzgârlar Shelley'yi bekledi. «*Halbuki Rousseau'ya gelinceye kadar buna benzer manzaralar bütün edipler nazarında çirkin sahnelerdi. Bilhassa İsviçre'yi kaç defa baştanbaşa kateden Romalılar burada hiçbir güzellik görememişlerdi; hattâ Sezar o muhteşem Alp dağlarını geçerken tamamiyle lâkayıttı.*»[31]

Yunan ve Latin klâsikleri tabiatı nasıl estetik gözlerle görmemişlerse, Fransız klâsikleri de o gözlerle görmemişlerdir. Şüphesiz o zaman da bugün gözlerimiz önünde uzanan canlı ve renkli tabiat vardı. Ve şüphesiz XVII. yüzyıl tabiattan zevk almıştır. F. Brunetière'in dediği gibi «*Bizzat Boileau, iki satır arasındaki boş zamanını Auteuil'deki bahçesinden zevk almakla geçirirdi. O da bizim gibi güneşi, koruları ve yeşilliği sevmişti... Fakat "cümlesiz" sevmiştir; ve kendisine çok tabiî görünen zevklerle "edebiyat" yapmamıştır... Zamanında bu, moda değildi.*»[32]

Bizim bazan klâsik denilen Divan şairlerimiz için de bugünkü anlamda bir tabiat güzelliği, bir tabiat duy-

[30] H. Bergson, *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, 1934, s. 38.

[31] Th. Ribot, *Psychologie des Sentiments.* (Türkçe tercümesi : Mustafa Şekip, *Hissiyat Ruhiyatı*, 1927, cilt 2, s. 151).

[32] F. Brunetière, *L'Esthétique de Boileau*, 1889, s. 170. (Etudes Critiques sur l'Histoire de la Littérature Française, sixième série).

gusu yoktur. Divan edebiyatımız güzelliği yalnız iç âlemde bulduğu için tabiatı seyretmeye lüzûm bile görmemiştir. Tevhitler, naıtlar, kasideler gibi uzunca manzumelere uygun bir giriş olan tabiat tasvirleri zaman ve mekânla ilgisi olmıyan, üstün bir kuvveti büyüklüğüyle gösteren birtakım işaretler ve sembollerden ibarettir. «Bahariye» veya «Şitaiye» lerin tasvir ettiği renk, ses ve kokularda duyuların payı yoktur. Divan şairleri bütün bunları bize sadece fikir halinde sunmuşlardır.[33] Divan edebiyatımız dış âleme bütün pencerelerini kapamış ve kendi içinde oluşmuş bir edebiyattır.

Bir de büyük romantik şairlerimiz olan Namık Kemal ile Abdülhak Hâmit'in eserlerine bakalım. Bu eserler yer yer tabiatı denizleriyle, dalgalariyle, sahralariyle içine alan, hiç olmazsa zamanında ruha taze heyecanlar akıtan eserlerdir. Hangi ufuklara doğru uzayıp git-

[33] Bakî'nin Ali Paşa hakkındaki kasidesinin baharı, tabiatta gördüğümüz baharı hatırlatmaz. Nef'i'nin Birinci Ahmed hakkındaki övgüsünün başlangıcındaki bahar da öyledir. Nâbi'nin, oğlu Ebulhayr için yazdığı «Hayriyei Nâbi» adiyle tanınmış olan manzum eserin «Der beyanı Ferahı Faslı Bahar» bölümünü de hatırlatırız. Ebülhayr'ın estetik eğitimini tamamlamak istiyen bu manzume Divan şairlerinin tabiattan ne kadar uzak olduklarını, ruhlarının tabiat karşısında nasıl kapalı kaldığını bize açıkça gösterir. Şeyh Galip'in *Hüsn'ü Aşk*'ındaki «Der Vasfı Bahar» bir aşırı yapmacıklık örneği değil de nedir? Aynı eserdeki «Der Sıfatı Şeb ve Şiddeti Şita» hakkında da aynı şeyi söyliyebiliriz.

Tabiat, rengi, kokusu ve sesiyle edebiyatımıza Tanzimat'ın açtığı pencereden girdi. Namık Kemal'i edebiyatımızda tabiat yaratıcılarının başında görüyoruz. Eserlerinde tabiatın cömertliğini öbek öbek hissetmemek mümkün değildir. Bundan şüphe edenler *Akif Bey*'deki fırtına tasvirini okusunlar. Hâmit'in bazı şiirleri bu bakımdan dikkate değer.

tikleri bilinmiyen kimsesiz yolların güzelliğini, onların esrarlı hayatını, Türk Edebiyatına Ahmet Haşim getirdi. Her büyük sanatçı yeni bir görüş getirerek âdeta tabiatı örten perdenin bir ucunu kaldırır ve bize yeni heyecan imkânları kazandırır. Denizin ve açık denizin ihtişamını Yahya Kemal'den öğrendik. Hâlâ o denizin tadı hayalimizde, rengi gözlerimizdedir.

Sanat eserlerinin karşılaştırılması, ağaçları görüşün bir yüzyıl içinde hiç olmazsa iki üç defa değiştiğini gösteriyor. Corot'nun ağaçları Van Gogh'un ağaçları değildir, Van Gogh'un ağaçlariyse Fragonard'ın, Poussin'in, Ruysdaël'in ağaçlarından çok başkadır. Demek oluyor ki tabiatın güzelliğini sanat tabiattan çıkarmamış, tersine tabiata eklemiştir. Sanat eserleriyle sürekli ve sıkı bir başbaşa kalma sonunda kaçıcı ve ince farkları görmiye alışan gözler ve kulaklar, terbiye gören düş kurma ve duygunluk, tabiatta bir güzellik bulur. Barbizon ekolünün manzara resimlerinden sonradır ki Fontainebleau güzelleşti. Basit bir sanat kültüründen yoksun oldukları içindir ki birçok insanlar, aralarında yaşadıkları dağların başkaları tarafından bu kadar hayranlıkla seyredildiğini görerek şaşıp kalırlar. Bizde, sanat görgülerini berber dükkânlarının duvarlarını süsliyen, boyaları birbirine karışmış kötü baskılı Göksu veya Kâhtâne manzaralarından alan bazı basit ve bilgisiz insanların, tabiatın bir köşesi karşısında heyecana kapılarak: "Ne güzel! Resim gibi..." dedikleri çok işitilmiştir. Sanatın ardından yürüyen tabiat, yorulmak bilmiyor. «*Şimdi halk, sisi - var olduğu için değil - ressamlarla şairler böyle etkilerdeki esrarlı güzelliği öğrettikleri için görüyor,*»[34] diyen sanatçı eleş-

[34] Oscar Wilde : *Intentions*, tr. fr. de Ph. Neel. 1928, s. 39.

tirmen haklı. Deniz manzaralarındaki dalgaları Dufy'nin Nice'inde gördüğümüz dalgalar gibi köşe şeklinde göstermek bir zamanlar moda olmuş, ve aydın halk dalgaları öyle görmiye başlamıştı. Resim sergilerindeki tabiat manzaralarına bir göz atmak bundan kırk elli yıl önceki tabiatla şimdiki tabiatın hiç de aynı olmadığını bize açıkça gösteriyor.

Sanatçı, görmediğimizi görerek ve sonra bize göstererek, çizgilerin, renklerin ve bunların uyuşumundan doğan biçimlerin büyülü dilini bize öğreterek tabiatı güzelleştirir. Tabiata olan estetik sevgimiz sanat görgümüzün genişliği oranında artar. Rönesansın ve Rönesanstan sonra gelen yüzyılların sanatçıları dünyaya gelmemiş olsalardı tabiat, çizgilerin uyumundan, biçimlerin hayatından, aydın-gölgenin esrarından şüphesiz ki yoksun kalırdı.

Bizi hayata bağlıyan, gözlerimizi ve gönlümüzü saf bir sevinçle dolduran tabiat, sanatın elinden çıkan tabiattır.

SANATIN KENDİ DÜNYASI

Sanatta bir varlık ve gelişme özerkliği (autonomie) tanımıyan, sanat kendi başına kalırsa toplumsal olmaktan çıkarmış gibi, onu ille toplumsal bir kuruma bağlıyarak toplumsallaştırmak istiyen görüşün çok uzak bir geçmişi, XVIII. yüzyıl ile XIX. yüzyılın bir bölüsünü büyüliyen ve her devirde coşkun tarafcılar bulan bir basitliği vardır. A. Comte pozitivizm adına, Guyau vitalizm adına, Taine bilimsel determinizm adına, Proudhon da sosyalizm adına bu görüşü savunmuşlardı. Bilimsel sosyalizmin de üzerine titrediği bu sosyo-estetik paralelliğin zamanımızda yeni tuhaflıklarla tekrar ortaya çıktığını görmekteyiz. Max Raphael gibi, ressam Seurat'nın biçimciliğini anonim şirketlerle, Picasso'nun kübizme doğru gidişini de serbest mübadeleci kapitalizmden monopoller kapitalizmine geçişle açıklıyacak kadar gülünçlüklere düşenler olmuştur.[35] Bu görüşü şiddetle savunanlardan çoğunun sanat dünyasına girmiyenler veya her şey üzerinde konuşmak yetkisini kendinde görenler arasında bulunmaları da ayrıca dikkate değer.

Gerçek sanat adamlarının bir çeşit seziş ve üstün bir sanat anlayışiyle bu görüşü zaman zaman hırpaladıkları olmuştur. Ama bilimsel görünmiye yeltenen bu

[35] Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso.* Ed. Excelsior, 1933.

tezi, bütün boşluğiyle kesin olarak göstermek için, estetik arkeoloji ve sanat tarihi bilimlerinin, olaylara dayanan esaslı araştırmaları lâzımdı. Bu araştırmaların kesin sonuçları bugün ortadadır.

Sanatı bir saman çöpü gibi toplum dalgaları üzerinde sürüklenir saymanın ne kadar eski ve geri olduğunu, ilkin sanatla toplum arasında ne çeşit bir ilişki bulunduğunu, sonra insanlık tarihinde sanatın nasıl kendine göre bir hayatı, ritimli bir ilerleyişi olduğunu bu araştırmaların ışığında görmiye çalışalım.

Sanatla toplum arasındaki ilişkiler sanıldığı kadar basit değildir, hele bu ilişkiler sanatı toplumsal olayların gölgesi olarak göstermekten çok uzaktır. Körler üzerinde yapılan bir deney bu hususu aydınlatacak nitelikte dir. Edebiyat tarihinde hayali hemen hemen her vakit biçimler ve renkler dünyasında yaşıyan, tamamiyle plâstik bir şair varsa o da Hugo'dur. Lamartine'in hayali akıcıdır, *musicale*'dir, dışarıya değil, içeriye çevriktir. Anadan doğma kör olanların veya pek küçük yaşta gözlerini kaybedenlerin bu iki şairden Lamartine'i yeğlemeleri gerekmez mi? Oysa genellikle, körlerin Hugo'yu Lamartine'e yeğ tuttukları görülmüştür. Bu yeğlemenin sebebini, realitenin kendilerine vermediği şeyi körlerin sanattan istemelerinde aramalıdır.

Toplum da kişi gibi daima kendinde olmıyanı arar, hayatta gerçekleştiremediğini sanatında yaşatmıya çalışır. Turgenyef Rus edebiyatının derin realizmini, Rus ulusunun hayalci oluşunda bulur. Genellikle toplumda yapılamıyan şeylerin sanatta gerçekleştiğini görürüz. XVII. yüzyıl Fransa'sı, bu toplum ve sanat uygunluğuna daima parlak bir örnek olarak gösterilmektedir. Oy-

sa bu yüzyılın Fransız sanatına, o zamanki toplumsal hayatı güzelleştirmek isteği hâkimdir. O zamanki Fransız toplumu, 1660'la 1700 arasında bile, düzenin, inceliğin ve zevkin hüküm sürdüğü bir çevre değildi. Bunu, büyük klâsiklerinin eserlerinde görmiye çalışmak boşunadır. Klâsik eserlerin zamanlarında sevilmiş olmaları, toplumla sanat arasındaki zıtlıktan dolayıdır.

Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul ile Virginie*'si savaşçı Bonaparte neslinin elinden bırakmadığı eserlerdendi. Romantizmle o zamanın kurulmuş düzeni içinde rahat yaşıyan Fransız toplumu arasında, ne derin bir uçurum vardı! Romantik edebiyat o zamanki Fransa'nın yaşamadığı ama gördüğü bir rüya değil miydi?

Toplum, hayatına koyamadığı şeyi sanatına koymakla kendini korur da. Bir toplumun güzel sanatları açık saçık mı? Çapkınca mı? Onun ağırbaşlı olduğuna hükmedebilirsiniz. *İklimler* romancısı André Maurois, İrlandalı Dr. O'Grady'nin ağziyle bu gerçeğe dokunur. Aşkın yaşanılmış biçimleriyle sanattaki düşsü biçimlerini kıyaslamak için, O'Grady'ye şu sözleri söyletir: «Siz, Fransızlar, bu meseleleri istediğiniz gibi münaka-a edersiniz. Neden? Çünkü işin alayındasınız da ondan. Biz İrlandalılar bu bakımdan size benzeriz. Bernard Shaw gibi büyük yazarlarımız, kalpleri temiz oldukları için evlenme hakkında binlerce aykırı fikir yürütürler. İngilizler daha mahcupturlar, çünkü arzuları çok daha şiddetlidir. İçlerinden en temkinli olanlarda bile öyle sadizm buhranlarına rastlanır ki onların mücellâ ruhlarında patlak veren bu haller, insanı Hyde Park'ın çimenleri üstünde kaplan görmüş gibi hayrete düşürür... Siz bazı gazetelerinizde gıcıklayıcı resimlerin

intişarına müsaade edersiniz, çünkü bu hallere aldırış edecek bir mizaçta değilsiniz. İngilizler buna aslâ müsamaha etmezler, çünkü akılları fikirleri hep, hep oradadır.»[36]

Her bakımdan idealist olan ve dinî maksatlar taşıyan ikinci imparatorluk Fransa'sında realist ve dinsiz bir edebiyat sürüp giderken, lâyik ve *anticlérical* olan cumhuriyet devrinde — hiç olmazsa 1914 savaşına kadar — katolik ve mistik bir edebiyat, dinî bir resim ve musiki gelişiyordu. Bu mistik edebiyatı ve sanatı övenler mistik çevreler de değildi.

Sanatla toplumsal olaylar arasındaki bu zıtlık savaş zamanlarında daha iyi görülür. Savaş kadar ruhları coşturan, onlar arasında bir kaynaşma yaratan toplumsal bir olay daha var mıdır? Bu derece sıçrayıcı ve sürükleyici olan savaş heyecanı, aynı zamanda, aynı çevrelerde, aynı etkiler içinde bulunan sanat eserlerine nasıl aksedecektir? Sanatçıların, eserleriyle zamanlarından kaçtıkları görülmüştür. 1914 savaşı bütün şiddetiyle devam ederken, Fransa'da sahneye konulan tiyatro eserlerinin savaşta olup bitenleri yansıtmaktan ne kadar uzak olduklarını kaydeden Sorbonne profesörlerinden Viktor Basch, yazdığı bir makalede sözlerini şöyle bitiriyordu:

«Atina sukut ederken Aristofanes'in, Floransa veba ile kırılırken Boccacio'nun, Fransa din muharebelerinde kanını akıtırken de Brantôme'un gülüşleri duyulmuştur. Bu da pek tabiîdir.»[37]

İç savaşların şiddeti içinde yaşıyan Vergilius'un hu-

[36] André Maurois, *Dr. O'Grady'nin Gevezelikleri*, çeviren : Sabri Esat Siyavuşgil, s. 20. Remzi Kitabevi.

[37] Ch-Lalo, *L'Expression de la Vie dans l'Art*, s. 213.

zur ve sükûnunu hangi toplumsal etkilerle açıklıyabiliriz?

Goethe, Napoléon zamanında, memleketinin ıstırap içinde kıvrandığı sıralarda, Hâfız'dan esinlenen Divan'ını yazıyordu. Bu eserde o zamanki olaylardan hangi izler görülür? Şair, esrar dolu bir Doğu'nun hülyası içine sığınmıştır. Bu durum, o zamanki Almanya'nın maddî ve mânevî bakımlardan yıkıldığını mı, yoksa Goethe'nin soysuzlaşmış bir insan olduğunu mu gösteriyordu? Savaşın barış içindeki toplumların sanatında üstün bir sanat değeri alacağı söylenebilir.

Focillon'un dediği gibi sanatçı: «Kendi zamanının gerekli olarak tarihi olmıyan bir zaman bölgesinde yaşar.»[38] Rembrandt'ın, karanlık içinde ışığın trajedisini yaşatan, sefaletin ve ıstırabın hayaletler gibi dolaştığı eserlerinde, «Oda musikisinin, cilâlı mobilyelerin, taş döşemeli konuşma odalarının dostu olan tertemiz, hali vakti yerinde» burjuva Holânda'yı görmiye imkân var mıdır? Rembrandt, Holânda'nın dışında, rüyasının yarattığı bir dünyada yaşamaktadır.

Bu gerçeği Van Dyck'in sanatı da gösterir. Fromentin'in deyişiyle, resmin bu Prince de Galles'i toplumsal çevresini yansıtacağına toplumsal bir çevre yaratmıştır. Kaba ve sert olan, hâlâ ihtilâllerle sarsılan, aşağı zevklere düşkün bir İngiltere'de, yaratılışındaki incelikle, kaba modellere baktığı zamanlarda bile, zarif çizgili, asil ifadeli, melankolik tavırlı kadın ve erkek tipleri yaratıyor. İngiliz snobizmi, nesiller boyunca, moda değişiklikleri içinde kendisini sanatın bu sihirli aynasında görecektir.

[38] Henri Focillon, *Vie des Formes*, s. 131, Alcan, 1939.

Aynı toplumsal çevrelerde yaşıyan sanatçıların birbirine zıt karakterlerde eser vermiş olmaları[39], birçok sanatçının zamanlarında çevrelerince anlaşılmamış bulunması da, sanatın, o zamanki toplumsal olayları yansıtmaktan ne kadar uzak olduğunu göstermez mi?

Toplum içinde bulunmakla, unsurlarını ondan almakla beraber, bu kendi olarak kalmanın en kuvvetli delilini, plâstik sanatların gelişme kanunlarındaki özel karakter vermektedir.

Zamanımızın birçok estetik, arkeoloji ve sanat tarihi bilginleri, sanat biçimlerinin, kendi dünyalarında, kendilerine göre bir hayat sürdüklerini, toplumsal gelişmenin sanatın gelişmesiyle at başı yürümediğini, aralarında bir senkronizm olmadığını, ilkel bir sanatın ille ilkel bir toplumu gerektirmediği gibi, ileri bir sanatın da ileri bir toplumu öylece gerektirmediğini tespit etmişlerdir.

Plâstik şekiller bir memlekette ve bir devirde değil de, geniş zaman çerçevesi içinde, türlü bölgelerde gözden geçirilirse, biçimleri yöneten kanunun dış şartlarda değil, her şeyden önce plâstiğin iç hayatında aranmasının gerektiğini kabul etmek zorunda kalırız. Sanatta gelişmenin her tarafta benzer bir ritme göre gerçekleştiği ve her sanatta «teakup sırası değişmiyen birçok benzer aşamalardan geçtiği»[40] kabul edilmektedir. Bu gerçeği görmek için, başlangıcı ilk zamanların sislerine bürünmüş olan Avrupa sanatına bakmak gerekir.

[39] Emile Hennequin'in *La Critique Scientifique* adlı kitabında (s. 123-127) bu gibi eserlere ait listeler vardır.

[40] W. Déonna, *Les Lois et les Rythmes dans l'Art*, Flammarion, 1914, s. 131.

Arkeolojinin incelediği yüzyıllar zincirinde, bellibaşlı dört devir dikkate çarpar. Birinci devir dördüncü yontma taş sanatından, ikinci devir Girit'in cilâlı taş sanatından, üçüncü devir Milâd'dan önce altıncı yüzyıl arkaik Grek sanatından, dördüncü devir de Ortaçağın ilk yüzyıllarından başlar.

W. Déonna, bu dört devirdeki sanatın aynı üçlü ritmi izlediğini, teknik beceriksizliğin sebebolduğu biçimsiz ve kaba denemelerle başlayıp olgun eserler verdikten sonra başlangıçtaki kabalığa düştüğünü, bu düşüş noktasından sonra tekrar bir yükselişin başladığını göstermiştir.

1. Kaba ve biçimsiz eserlerle başlıyan dördüncü yontma taş devri sanatı, Altamira fresklerinin insanı hayrette bırakan olgunluk derecesine yükseldikten sonra cilâlı taş devrinin barbar sanatına düşer.

2. Girit sanatı da cilâlı taş devrinin kaba eserleriyle başladıktan, Cnossos cambazları gibi harikulâde eserler verdikten sonra, Milâd'dan 1200 yıl önce başlangıçtaki ilkelliğe döner. "Bu medeniyetin yıkılışına Roma imparatorluğunda olduğu gibi, yalnız akınlar değil, fakat bir kudret ve serpilme devrinin sınırlı bir zaman içinde oluşunu gerektiren o şaşmaz kanun, içten gelen bir dağılma mayası sebebolmuştur." Torların akını, sanat çöküşü başlamış bulunan bir medeniyete sadece son yumruğu indirmiştir.

3. Şimdi Helen Ortaçağına, Ren medeniyetinden, yahut Roma'nın yıkılışından sonra olduğu gibi sanatın karanlık devrine giriyoruz. Sanat tekrar barbarlığa dönmüştür. Minos seramikçilerinin tabiî ve zarif süsleri yerine işçi, Dypilon vazoları üzerine, Mısır'ın neolitik

çömlekçilerinin çizdikleri siluetlere benziyen şekiller çiziyorlar. Fildişinden cambazlarda veya bazı tunç heykelciklerde görülen hareket serbestliği artık kaybolmuştur. O çevik cambazların yerini *xoana* denilen kaba saba, kaskatı, cansız heykeller almıştır. Sanat yeniden arkaizmden yavaş yavaş sıyrılacak, beşinci ve dördüncü yüzyıllarda şaheserler verecek, Hellenistik devri geçerek Roma'ya mirasını bırakacak, sonra çöküntüye yürüdüğü sırada, sanatı gibi yıkılmak üzere olan varlığını akınlar ortadan kaldıracaktır.

4. Dördüncü devri Hıristiyan medeniyeti açar. Ortaçağın ilk yüzyıllarda, sanatın evvelki devirlerdeki karanlık çağı gene görülür. Büyük sanat karanlığa gömülüp gitmiştir. Sanat kendinden tekrar haber verdiği zaman, ilk üç devrin başlangıçlarındaki eserler kadar ilkel, çocuk denemelerine benziyen eserler görülür. Ama Grek sanatı hendesî çocukluğundan çıktığı gibi Hıristiyan sanatı da ilkel atölyelerin uzun kıpırdamalarından sonra Roman ve Gotik devirlerinin orijinal şekillerini gerçekleştirir. Sırasiyle bunlar da yerlerini türlü değişikliklerden sonra, bizi bugünün sanatına götüren Rönesans sanatına terkederler.

Bunlar Avrupa sanatının dört büyük devri olup, dördü de aynı gelişme ritmini izlemişlerdir.

Bu tezin doğruluğunu daha iyi belirtmek için Grek sanatiyle Hıristiyan sanatını karşılaştırmak yeter.

Grek sanatı İsa'dan önce V. yüzyılın sonuna kadar, Hıristiyan sanatı da Roma devrinin sonuna kadar, bir kuruluş devresinden geçiyorlar. O zaman, birbirinden farklı olmıyan tipler vücude getiriliyor ve aynı şekilde birkaç şemaya irca olunuyor. Teknik yaratılmaktadır,

sanatçı âsi maddeyle savaşmakta, maddenin kendisine zorla kabul ettirdiği formüllerden kurtulmıya çalışmaktadır. Bu her iki devirde de sanatçının işi her şeyden önce «teknik etüttür». Çünkü sanatçı maddeye belirlenmiş bir ideal kabul ettirecek kadar ilerlememiştir; tersine kendini maddenin gereklerine terketmektedir. Bu devirde sanatçı bütünü kavrıyacak durumda değildir. Ayrıntılar üzerinde durmaktan zevk almaktadır. Sonraları V. ve VI. yüzyıllardadır ki daha sade, daha bileşimli bir sanata varacaktır.

Grek ve Ortaçağ sanatçılarına dikkat çevrildiği zaman, Roman katedrallerinin cephesindeki Allah, Meryem ve Aziz tasvirlerini vücude getiren sanatçının, Apollon ve Athéna tapınakları için kouros'lar ve corée'ler yontmuş olan, adları bilinmez sanatçı atalarından başka türlü hareket etmemiş olduğu görülür.

Arkaik Grek sanatında kabartmaları yöneten kanunlar Roman sanatında da görülür. Her iki sanatta da :

a — Boşluk korkusu.

b — Figürlerin üst üste konulmasiyle gerçekleşen perspektif.

c — Dama taşları gibi yanyana konulan kişiler arasında bağsızlık.

d — İkinci plândaki kişilerin, birinci plândaki kişiler kadar, bazan da daha büyük gösterilmesi.

e — Aynı vücutta yandan ve karşıdan görülen unsurların birleştirilmesi.

VI. yüzyılın bir Grek başiyle bir Roman başı birbirinden ayırdedilmiyecek kadar benzerlik gösterirler. Her iki baş biçimi de ilkel şemanın üç köşeli manzarasını gösterir. Düğme deliklerini andıran ince gözkapak-

ları arasındaki gözler iri ve fırlaktır. Burun ehram şeklindedir; ağız kısık dudaklı olup Grek arkaizmini aydınlatan aynı tebessümü taşımaktadır; elmacık kemikleri çıkıktır, kirpikler hafifçe gösterilmiştir; VI. yüzyıl kadınlarının ve delikanlılarının üçlü bukleler halinde omuzlarına düşen saçlarını, XII. yüzyılın İsa'sı da aynı şekilde taşımaktadır. Grek ve Hıristiyan sanatçıları, saçları aynı tarzda kıvrımlar ve helezonlar halinde göstermektedirler. Baştan vücuda geçersek aynı benzerlikleri görürüz. Vücutla elbise arasında bir kaynaşma yoktur, her ikisi arasında bazan zıtlık görülmekte, elbise kıvrımlarının yönü bazan şahısların hareketlerine karşı gelmektedir.

VI. yüzyılın Grek heykeliyle XII. yüzyılın Roman heykeli arasındaki benzerlik Milâd'dan önce V. ve VI. yüzyılların Grek heykelciliğiyle XIII. ve XIV. yüzyıl Hıristiyan heykelciliği arasında da görülür. Hellenistik sanatla XV. ve XVI. yüzyıllardaki Hıristiyan sanatı arasındaki benzerliği de kaydetmek gerekir.

Bu karşılaştırmaları burada kesiyorum. Bu hususta daha etraflı bilgi edinmek istiyenler, sadece ana çizgilerini gösterdiğim, *Sanatta Kanunlar ve Ritimler* adlı kitabın altıncı bölümüne başvurabilirler.

Alman sanat tarihçisi H. Wölfflin sanatın, bütün toplumsal etkilerin dışında, klâsik uslûptan barok üslûba geçişini, sanat tarihinin temel kanunlariyle açıklarken; L. Hourticq, dinî etkilere verilen bazı hususların, acemiliklerin, teknik zaruretlerden geldiğini, «maddenin biçim üzerine, biçimin de düşünce üzerine etki yaptığı»nı, Chartres katedraline, bu «taştan kitap» a — plânında ve ayrıntılarında — tezyinî kanunların hükmettiğini, ör-

nekler vererek, gösterirlerken aynı «özgür sanat» görüşünü paylaşırlar.

H. Focillon ve ekolünün[41] çalışmaları da aynı gerçeği doğrulamaktadır. Bunlar açıkça göstermiştir ki sıhri sebeplerle doğan plâstik biçimler, içindekilerden (muhtevalarından) kurtulmakta gecikmiyorlar ve kendilerinin olan bir hayatı yaşamıya başlıyorlar. Böylece yüzyıllar boyunca ve türlü memleketlerde, kendi kanunlarına göre büyüyorlar, gelişiyorlar ve ölüyorlar. İlkel yılan düğümlerinin profilaktik hassası — ki bu düğüm Esculape'ın hâlâ klâsik sembolü olarak kalmaktadır — ayrı tezyinî bir dünya meydana getirmiştir. Bu dünya Doğudan İrlanda'ya kadar binlerce yıl içinde gelişmiştir.

Tarihin çok farklı devirlerinde siyasî, iktisadî ve toplumsal düzenleri başka başka olan yerlerde, sanatın benzer aşamalardan geçmesi ve onları tekrarlaması, sanatın bağımsızlığını gösteren en kesin delildir.

Bir üslûp sona erer, başka bir üslûp doğar. İnsan aynı araştırmalara tekrar başlamak zorundadır ve onlara başlıyan aynı insandır, yani insan zihninin devamlılığı ve özdeşliğidir. «Bir yapı tipinin — Grek tapınağının, Roman kilisesinin, Gotik katedralinin, derebeylik şatosunun — tarihi, canlıların gelişimini ve sona erişini gerektiren kanunlara çok benzer bir düzene göre sürüp

[41] J. Baltrusaitis'in *La Stylistique Ornementale dans la Sculpture Romane* adlı eseri Focillon ekolünün bu alandaki önemli yayınlarından biridir.

Baltrusaitis, dinin bütün şiddetiyle hüküm sürdüğü bir devirde, Roman sanatında hüküm süren kuvvetin din değil, sanat olduğunu esaslı araştırmalara dayanarak, açık örneklerle göstermiştir.

gider.»[42]

Sanatı, hiçbir suretle toplumun astarı saymıya imkân yoktur. Eğer böyle olmuş olsaydı, evrim kanunlarının en normal mekanizması, bu rahatsız edici paraziti çoktan ortadan kaldırır ve onunla uğraşan insan toplulukları, hayat için yapılan çetin savaşta yeryüzünden ebedî olarak silinirdi. Oysa sanat, bilinen bütün toplumlarda sürüp gitmekte ve gelişmektedir.

Sözün kısası, sanatın kendi dünyasında, kendi kanunlarına göre yaşadığını görmek istemiyenler, ondan bazı toplumsal görevler beklemektedirler, bu yüzden de realiteyi zorlamaktadırlar. Ama halis sanat eserlerinin, kendi olarak kalan eserlerin, bireyin ve topluluğun hayatında oynadıkları yapıcı rol, gün gibi açık bir doğruyken böyle bir zorlamaya ne lüzum var!

[42] Louis Hourticq, *La Vie des Images*, s. 225.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİREYİN VE TOPLULUĞUN HAYATINDA SANAT

Sanatın özerkliği (autonomie) bugün artık açık bir gerçektir. Ama bu özerkliği onun zararına görenler yok değildir. Bunlar, kendi dünyasında yaşıyan sanatın görevden yoksun, gereksiz bir şey olduğunu söylüyorlar. Çok defa bilimin sanata, bilgin'in sanatçıya üstün tutuluşu bu sebeptendir. Halk, çoğu zaman, bilimin üstünlüğünü uygulama alanındaki başarılarında görüyor, radyoda, buz dolabında, elektrik ütüsünde, telefonda ve telsizde, sinemada ve otomobilde bilimin kendisini buluyor. Bu araçlarla rahatını sağlıyor.

Ya sanat? Schiller ve Spencer'den beri tekrarlana tekrarlana gerçek anlamını kaybeden *oyun* ve *lüks* kelimeleri sanatın iki temel özelliği değil midir? Sanatın faydalı olandan çok başka şey olduğu, faydayı gözeten sanatın sanat olmaktan çıktığı az mı söylenmiştir? O halde, faydası olmıyan bir şeyi, faydası olan şeyle bir tutmıya, onunla karşılaştırmıya bile imkân yoktur. Ama sanatın gerçek büyüklüğünü anlamak için ilk görünüşleri aşmak ve onun görünüşteki faydasızlığına rağmen, kişi ve topluluk hayatında oynadığı rolü kavramak gerekir.

Sanatın kurtarıcı fonksiyonunu önce sanatçının hayatında görürüz. Sanatçı, çoğu zaman, hayatında olmı-

yan sevinci eserlerinde yaşatarak kendisini hayata bağlar. Yarattığı heykele gönül veren Pygmalion gibi, acı çeken sanatçı da yarattığı sevince inanır ve ona gönül verir.

Sanatın bu kurtarıcılığını birçok sanatçıların hayat ve eserlerinde görmek mümkündür. Schiller'in «Sevince Övgü» sünü, Beethoven'in «Dokuzuncu Senfoni» sinde bulunan aynı manzume üzerindeki korosunu, burada hatırlatırım. Edebiyat tarihi incelemeleri, şairle bestecinin sevinçle kaynaşan bu eserlerini, hayatlarının en acı, en kara anlarında yarattıklarını gösteriyor. Bu hususta, XVIII. yüzyılın en büyük Fransız ressamlarından biri olan Antoine Watteau da çok canlı bir örnektir. İlkin çok fakir ama sıhhatli, sonraları zengin ama hastalıklı bulunan, hayatı baştanbaşa bir ıstırap romanı olan ve otuz yedi yaşında dünyaya gözlerini kapayan bu yalnız ressam kimbilir ne kadar hazin tablolar yapmıştır, diyeceksiniz. Ama tersine, Watteau, bahtsızların resmini yapacağı, onların hayatını yaşatacağı yerde, ipekli elbiseler giyinmiş, mutlu, tasasız delikanlıların, genç ve şen kadınların resimlerini yapmıştır. Geçinmek için, kendisi gibi gece gündüz çalışan fakir insanları tasvir edeceği yerde. hayatlarını eğlence yerlerinde geçiren, rakseden, bahçelerde eğlenen insanların resmini, seven ve sevilen, mutluluğa kavuşan âşıkların resmini yapmıştır. Hiç kimse Watteau'nun kişileri kadar, hayatın üzüntülerinden ve güçlüklerinden kurtulmuş, sevince ve mutluluğa erişmiş değildir.

* * *

Her üç sanatçı da hayatlarının bahtsız ve yüzü gül-

mez anlarında mutluluğu, neşeyi, eğlenceyi terennüm etmişlerdir. Sanat eseri bu neşeyi, bu mutluluğu yaşatmakla sanatçıyı büyük bir tehlikeden, kötümserlik içinde kısırlaşarak yokolup gitmekten korumuştur. Bu örneklerde gördüğümüz sevinç, yaşanılan sevincin bir yankısı değil, yaşanılan acıların karşılanması, hayal olunan mutlulukların yaşanmasıdır.

Schiller anlattığımız talihsizliklere uğramasaydı, Beethoven ruhundan ve bedeninden vurulmasaydı, Watteau fakirken sıhhatli, zenginken hastalıklı olmasaydı belki ıstırabı, ümitsizliği terennüm edeceklerdi.

Heine'nin dediği gibi, «*En güzel bahar türkülerini, sobanın başında buluruz.*»

Sanatın, sanatçı hayatında oynadığı bu kurtarıcı rolü, geniş surette sanatseverin hayatında da görürüz. Büyük sanatçıların, eserlerini yaratmak suretiyle yaşadıkları huzur ve mutluluğu, bizim de okuyarak, dinliyerek veya seyir ederek duymamaklığımıza imkân yoktur. Sanat havası içinde yaşıyan kimse için Schopenhauer'in dediği gibi: «Batan güneş bir sarayın penceresinden veya cezaevinin demir çubukları arasından seyredilsin, ne önemi var...» O hava, her acıyı temizliyecek kadar bol ve temizdir. Sanat eserlerinin hâtıraları, içimize bir hulya yağmuru halinde döküldükçe, realitenin yüzü güzelleşir ve sıkıntıdan çalınan dakikalar, sükûn içinde yaşamıya başlar. Hayat tekrar yeni ve çeşitli görünür. Bir Alman ruhbilimcisinin dediği gibi: «Estetik hal, bir bayram günündeki ruh halidir.» Bu ruh halinde, bu sükûn âleminde mutluluk eser, Ixion'un çarkı artık dönmez olur.

Sıkıntılı bir zamanımızda, okuyacağımız bir şiir, dinliyeceğimiz bir beste, seyredeceğimiz bir resim veya hey-

kel, gönüle huzur ve sükûn getiren zengin bir pınardır.

Sanat, yalnız hayatta olmıyan şeyi hayata katmakla kalmaz, hayatta olan şeyi de güzelleştirir. İlk bakışta dikkatimizi çekmiyen birçok şeyleri bize göstererek sevdirir; böylece bizi hayata biraz daha bağlar.

Sanat eserleri kadar ruha yakın dost pek az bulunur.

Uzun bir yolculuğa çıkan, sevdiklerinden ayrılan birinin hatırlıyacağı ilk şey, kitaplığından birkaç kitap almaktır. Montaigne, çoğu zaman okumadığı halde, kitaplariyle birlikte seyahat edermiş. Kitapların sıcak yakınlığı, bir dost yakınlığından farksızdır. Edebiyat eserleri hakkında söylediklerimizi başka sanat eserleri hakkında da söyliyebiliriz. Odalarımızı süsliyen tablolar, hakikatte ruhlarımızın boşluğunu dolduran birer arkadaştır. Bu vefalı arkadaşlardan, hangi şartlar içinde olursa olsun ayrılmıyanlar vardır. Burada, Raphaello'nun bir «Madonna» sına sahip bulunan ve seyahatlarında bile ondan ayrılmıyan «Grand Dük» ü hatırlatırım. Bu Madonna'ya sonraları «Madonna del Granduca» denilmesi bundandır.

İnsanı huzura ve neşeye götüren sanat, onu ahlâklı olmıya da hazırlar. Durkheim'ın «Ahlâk eğitimi» hakkındaki eserinde, estetik eğitim üzerinde ısrar edişi, sanatla ahlâk hayatı arasındaki gerçek yakınlıktan dolayıdır.

Bu düşünceye göre, estetik haz, daima nefisten bir uzaklaşmayla birlikte doğar, yani hasbîlik, estetik hazzın da temel unsurudur. Gerçekten, bir sanat eserinin şiddetli surette etkisinde kaldığımız zaman, kendimizi tamamiyle o esere veririz, ondan ayrılamayız, kendimizi unuturuz. Ruhumuzu çevreliyen günlük tasalarımızı, çıkar-

larımızı gözden kaybederiz. Kendisini, seyrettiği esere veren, onunla kaynaşan adamın durumiyle, kendisini bir kişisi olduğu topluma veren, onunla kaynaşan adamın durumu arasında tam bir özdeşlik vardır. Güzellik zevki uyandırılmakla, hasbîlik ve fedacılık ruhuna yollar açılmış olur. İnsanda, kendisini kendisine unutturan, kendisini aşmağa götüren, kendisini dünyanın merkezi saymaktan uzaklaştıran her şey, onda ahlâk hayatının temelinde bulduğumuz alışkanlıklara ve eğilimlere tamamiyle benziyen ruh hallerini geliştirir. Her ikisinde de benliğe saplanıp kalmamak niteliği vardır. Estetik kültür iradeye, ahlâk eğitiminin kendi gayelerine erişmesi için faydalanacağı bir durum verir. Bu bakımdan sanat, kudretli bir ahlâklaştırma aracıdır.

Sanatın, bireysel bakımdan sanatçının ve sanatseverin hayatında oynadığı bu gösterişsiz ama yapıcı ve yaratıcı rolü yanında toplumsal hayatta oynadığı bir rol daha vardır ki, öbüründen daha az önemli değildir.

Sanat, insanları birbirine yaklaştıran en kuvvetli araçlardan biridir. Aynı kitabı okuyup sevenler arasında kendiliğinden bir yakınlık başlar. Bir tiyatro eserinin temsilinde, birlikte gülenler veya gözleri yaşaranlar arasında bir kaynaşma olmaz mı? Zevklerdeki birliği ruhlardaki birlik izler.

Sanat aynı yurdun bireylerini birbirine yaklaştırmakla kalmaz; etkisini ulusal sınırların ötelerine de duyurur. Bir ulus, bütün heyecan ve düşüncesiyle sanatında yaşamaz mı? Bir ulusun sanatını seven, o ulusu da sever. Sanatın bu etkisini iyi gören bazı sanatçılar, uluslar arasında, ebedî barışı, ruhları yaklaştırarak kurmak için, «milletler cemiyeti» yerine bir uluslararası sanatçılar ve

edebiyatçılar derneği kurmayı düşünmüşler, bunu da gerçekleştirmişlerdir.

Birey ve topluluk hayatında bu kadar yapıcı ve kurtarıcı bir rol oynıyan sanatın öğretim hayatındaki yeri pek büyük olmak gerekir. Sanat eğitimi bir çeşit ahlâk eğitimidir. Düşünce bakımından olduğu kadar zevk bakımından da açık ve sağlam insanlar yetiştirmek için görmesini öğretmek, yani gözleri eğitmek gerekir.

Sanatın, sanat tarihiyle bütün okullara girmesi, resimlerle evleri süslemesi, heykellerle ve güzel yapılarla şehirleri zenginleştirmesi kadar, hayat için önemli şey pek az bulunur. Sağlam zevk, bu şartlar altında oluşur. Sağlam zevk de insan için her şeydir. Ruskin'in dediği gibi: «Zevki öğretmek, karakteri yaratmaktır.»

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 5

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATIN DOĞUŞU 7

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ESERİ VE HAYATI 18

SANAT VE TABİAT 28

SANATIN KENDİ DÜNYASI 44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİREYİN VE TOPLULUĞUN HAYATINDA SANAT 56

de yayınevi
eleştiri, inceleme, deneme
kitapları:

1. MEMET FUAT

   DÜŞÜNCEYE SAYGI

   (23 yazı) 3 lira

2. SEZER TANSUĞ

   ŞENLİKNAME DÜZENİ

   (İnceleme) 3 lira

3. H. CÖNTÜRK — A. BEZİRCİ

   T. UYAR — E. CANSEVER

   (2 inceleme) 3 lira

4. T. S. ELIOT

   DENEMELER

   Çeviren : Akşit Göktürk 3 lira

5. EUGÈNE IONESCO

   TİYATRO DENEYİ

   Çeviren : TEOman Aktürel 2 lira

6. S. HİLÂV - E. ERTEM - O. KUTLAR

   GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

   (Surréalisme) 3 lira

de yayınevi

de yayınevi
tiyatro kitapları serisinde
yayımlanan kısa oyunlar:

1. DON CRISTOBITA İLE DONA ROSITA'NIN ACIKLI GÜLDÜRÜSÜ. Federico Garcia Lorca. Türkçesi : Memet Fuat. 2 lira.
2. KEL ŞARKICI. Eugène Ionesco. Türkçesi : Ülkü Tamer - Genco Erkal. 2 lira.
3. DAĞ YOLUNDA. Anton Çehov. Türkçesi : Ülkü Tamer. 1 lira.
4. KULAKTAN KULAĞA. Lady Augusta Gregory. Türkçesi : Memet Fuat. 1 lira.
5. TRENTON İLE CAMDEN'E MUTLU YOLCULUK. Thornton Wilder. Türkçesi : Memet Fuat. 1 lira.
6. WOYZECK. Georg Büchner. Türkçesi : Hasan Kuruyazıcı. 2 lira.
7. İSTİRİDYE İLE İNCİ. William Saroyan. Türkçesi : Memet Fuat. 1 lira.
8. SWEENEY AGONISTES. T. S. Eliot. Türkçesi : Ülkü Tamer. 1 lira.
9. ÇAĞRILMADAN GELEN. Maurice Maeterlinck. Türkçesi : Memet Fuat. 1 lira.
10. PHILOTAS. G. E. Lessing. Sahneye koyuş bilgileri, açıklamalar : Max Meinecke. Türkçesi : Zahide Gökberk. (Yardımcı kitap.) 3 lira.
11. KAPILARIN DIŞINDA. Wolfgang Borchert. Türkçesi: Behçet Necatigil. 2 lira.
12. SAĞLIK YURDU. Sean O'Casey. Türkçesi : Cevat Çapan. 2 lira.

de yayınevi



Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin 1903 yılında, Urfa'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da, yüksek öğrenimini Fransa'da yaptı. Felsefe okudu. 1933'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi estetik ve sanat tarihi doçenti oldu. Ertesi yıl Ankara Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi'ne geçti. 1939-1942 yılları arasında M.E.B. Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü görevinde bulundu. 1942'de profesör oldu. 1942'den 1950'ye kadar Urfa milletvekili olarak iki dönem B.M.M.'ne seçildi. Sonra politikadan ayrılarak gene Üniversiteye döndü. Bugün Ankara Üniversitesi rektörüdür. Estetik, sanat tarihi, felsefe tarihi, resim, İslâm sanatı konularındaki eserlerinin yanı sıra, Suut Kemal Yetkin bir deneme yazarı olarak da tanınmaktadır. Deneme türündeki yazılarını şu dört kitapta toplamıştır: *Edebiyat Konuşmaları* (1944); *Edebiyat Üzerine* (1952); *Günlerin Götürdüğü* (1958); *Düş'ün Payı* (1960). Yazarın öbür eserleri şunlardır: *Büyük Mustaripler* (1932); *Sanat Felsefesi* (1934); *Filozofi ve Sanat* (1935); *Estetik* (1936, 4. b. 1947); *Ahmet Haşim ve Sembolizm* (1938); *Edebi Meslekler* (1941, 1943); *Estetik Dersleri* (1942); *Leonardo da Vinci'nin Sanatı* (1945); *İslâm Mimarisi* (1954, 1959); *Büyük Ressamlar* (1955). Elinizdeki kitap ilk baskısı 1945'de yapılan *Sanat Meseleleri* adlı eserin yeniden gözden geçirilmiş ikinci baskısıdır.

KAPAK : SAİD MADEN

2 lira