RESME NASIL BAKILIR?

GIOTTO'DAN CHAGALL'A RESİM ve RESSAMLAR



Lionello Venturi

HAYAL PEREST

Hayalperest Kitap Sanat Kuramları

Gözden geçirilmiş 2. Baskı

Resme Nasıl Bakılır?

GIOTTO'dan CHAGALL'a
RESİM ve RESSAMLAR

Lionello Venturi

Gözden geçirilmiş ikinci baskı

© 2018 Hayalperest Yayınevi
Sanat Kuramları

İngilizce Adı: Painting and Painters: How to Look at a Picture
From Giotto to Chagall

RESME NASIL BAKILIR?

GIOTTO'DAN CHAGALL'A RESİM ve RESSAMLAR

Lionello Venturi

Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Yayın Editörü : Firdevs Candil Erdoğan
İngilizceden Çeviren : Esra Ermert
Kapak ve Sayfa Tasarımı : Himmet Doğan
Kapak Resmi : Sandro Botticelli, *İlkbahar*, (ayrıntı) *yak*. 1482
Gözden Geçirilmiş 2. Baskı : Kasım 2021, Hayalperest Yayınevi

Sertifika No : 22641
ISBN : 978-605-9452-32-8

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

Baskı ve Cilt:
İmak Ofset Basım Yayın Tic. ve San. Ltd. Şti.
Matbaa Sertifika No: 45523
Akçaburgaz Mah. 137. Sok. No:12
Esenyurt / İstanbul
Tel: +90 444 6 218

Hayalperest Yayınevi
Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 270 00 20
Faks: (0212) 270 00 90

/hayalperestkitap
/hayalperestyayinevi
/hayalperstkitap

www.hayalperestkitap.com

Resme Nasıl Bakılır?

GIOTTO'dan CHAGALL'a
RESİM ve RESSAMLAR

Lionello Venturi

İngilizceden Çeviren: Esra Ermert

Gözden geçirilmiş ikinci baskı

HAYAL PERESTT

Lionello Venturi

1885 yılında İtalya'nın Modena kentinde doğdu. 1919 yılında Torino Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörü oldu. 1930 yılında Venedik'te bir Modigliani retrospektif sergisi düzenledi. 1931 yılında Roma Üniversitesi'ndeki sanat tarihi kürsüsüne geçti. Aynı yıl Benito Mussolini rejimini reddettiğini açıkladığı için üniversiteden istifa etmek zorunda bırakıldı. Fransa'ya giderek ilk Paul Cézanne monografisini hazırlayıp yayımladı. Fransa'da Vichy rejimine karşı çıkarak Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti ve burada ders vermeye başladı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'ya dönerek Roma Üniversitesi'ndeki görevine devam etti. 1961 yılında Roma'da öldü.

Esra Ermert

23 Temmuz 1968 tarihinde Karşıyaka'da doğdu. İstanbul Üniversitesi İngiliz/Amerikan Dili ve Edebiyatı'nı bitirdi. Edebiyat, sanat ve iş dünyası için çok sayıda makale, şiir ve kitap için çevirmenlik-editörlük yaptı. 2001 yılında, *Gen Haritası-Enis Batur Şiirinde Kullanım Sıklığı ve Köken Temelinde Sözcük Taraması* adlı kitabını yayımladı. Çevirilerinden bazıları şunlardır: *Banksy-Duvarın Ardındaki Adam, Neden Bu Sanat, Bizans Tarihi, Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri, Demokrasi'nin Türkiye Serüveni.*

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7
Bölüm 1: Tanrı ve İnsan 17
Bölüm 2: İnsanın Keşfi 37
Bölüm 3: Fildişi Kule 61
Bölüm 4: Doğanın Keşfi 75
Bölüm 5: Aydınlık Gerçekçiliğin İdeal Değeri 95
Bölüm 6: Sanat ve İllüstrasyon 115
Bölüm 7: Doğanın Canlanması 133
Bölüm 8: Modern Fiziksel Güzellik 155
Bölüm 9: Modern Ahlaki Güzellik 167
Bölüm 10: Soyut ve Fantastik Sanat 189
Sonuç 219
Koleksiyon Bilgileri 231
Dizin 235

ÖNSÖZ

– § –

Bir resme bakıp kayıtsız kalabilirsiniz, ilginizi çekiyorsa "hoşuma gitti" ya da "hoşuma gitmedi" diyebilirsiniz. Haklı da olabilirsiniz haksız da çünkü renkler ve zevkler tartışılamaz. Eğer benim hoşlanmadığım bir kadın sizin hoşunuza gitmişse, sizi düşüncenizden döndürmeye çalışmam aptalca olur. Kişisel tercihler her zaman değişkenlik gösterir.

Sanat hakkında bir yargıda bulunurken kişisel tercihler gözardı edilemez. Renoir'nın resmettiği "güzel bir kadın" pek çokları için Cézanne'ın kaba saba köylü kızından daha caziptir. Ancak pek çok kişi Renoir'yı seçse bile Cézanne'ın resminde sadece kaba saba köylü kızının değil, Renoir'da olmayan başka bir şeyin dikkate değer olduğunu kabul edecektir. Bu aşamada iki resmin farklı özelliklere sahip olabileceğini göreceksiniz: Biri çok ilgi çeker, diğeri daha az. Ancak ikisi de özgündür. Bir sanat eseri kendi özgün niteliklerine sahipse, onun değeri sadece hoşunuza gitmesine ya da gitmemesine bağlı değildir. Bu değer nesneldir ve bu nesnel değerler *sanat*'ın kendisidir.

Öyleyse bir resme baktığınızda, "Renoir'daki kadını Cézanne'daki kaba saba köylü kızından daha çok beğendim ama ikisinin de onları birer sanat eseri yapan özelliklere sahip olduğunun farkındayım," diyeceksiniz. Bu noktada keyfi tercihler bir yana bırakılıp sanat eleştirisinin alanına girilebilir. "Bu bir sanat eseridir," ya da "Bu bir sanat eseri değildir," gibi ifadeler sanat eleştirisinin en önemli sonucudur.

Kişisel bir tercihin ya da eleştirel bir yaklaşımın ortaya koyduğu yargıların farklı özellikleri vardır. Daha önce de belirtildiği gibi kişisel tercihler keyfidir. Bu nedenle ortaya koyulan yargı ne kesinlikle doğru ne de kesinlikle yanlıştır. Eleştirel bir yaklaşım ise tam tersine hem doğru hem yanlış olmalıdır çünkü nesnel bir temele –bir sanat eseri olduğu ya da bir sanat eseri olmadığı yargısına– dayanır. Bütün yargılara akla yakın bir açıklama getirilemeyebilir. Ancak hepsi güçlü kanıtlarla desteklenmelidir.

Bir sanat eseri hakkındaki ilk kişisel izlenimden nesnel bir sanat eleştirisine doğru ilerlemenin ilk koşulu kültürdür. Dolayısıyla, kişinin sadece iç sesini dinleyerek bir sanat eseri hakkında yargıda bulunması doğru olmaz. Sanatsal duyarlılık olmadan sanata dair bir yargıda bulunmanın mümkün olmadığı da bir gerçektir. Sanatsal duyarlılık elektron gibi tek başına basit bir şeyden değil, insana ait birçok özelliğin bütününden meydana gelir. Resme bakmaktan hoşlanan, pek çok resim görmüş ve görmeye devam eden birinin, resimle hiç ilgilenmeyen birine kıyasla bir sanat eseri hakkında –iyi ya da kötü– daha yerinde yargılarda bulunduğu bilinen bir gerçektir. Kendi yargılarını başkalarınınkiyle karşılaştırıp neden aynı fikirde olduklarını ya da farklı düşündüklerini anlamaya çalışan sabırlı öğrenciler duyarlılıklarını zenginleştirme yolunda bir adım ileri giderler. Dahası, doğa ve hayat resim sanatında az çok temsil edildiğine göre, doğa ve hayatla yoğun deneyim yaşayanlar sanatın ne olduğunu anlamakta çok daha donanımlıdırlar. Sonuç olarak duyarlılık biçimleri her zaman belirsizdir, dolayısıyla hatları belirginleştiğinde duyarlılık düşünceye dönüşür. Sonrasında duyarlılığın yarattığı yeni dürtüler bu düşüncelerin ötesine geçer, başka yeni düşünceler doğurur ve bu durmaksızın devam eder. Düşünce olmayınca duyarlılıklar gelişmez ve rafine hale gelmez, ancak sanatsal yargılar da sadece bu düşüncelerle ortaya konmaz. Duyarlılık ve düşünceler arasındaki bu karşılıklı ilişki sanat kültürünün temelini oluşturur.

Duyarlılık ile düşünce arasında bir denge varsa sanat kültürünün de doğru bir sanat anlayışı olur. Duyarlılık ağır bastığında bu

algılama belirsiz ve bağlamsızdır çünkü anlık dürtülerin bir sonucudur. Böylece olasılık daimi olana üstün gelir. Düşünceler öne çıkıp duyarlılık katı kurallara bağımlı hale geldiğinde ise gerçeklik ortadan kalkar.

Hayatta her şey sahip olduğu kusurların erdemini taşır ki tam tersi de geçerlidir. Farklı sanat kültürlerine ait artılara ve eksilere örnek verecek olursak: Diyelim ki müzeye giden biri, eserleri sergilenen ressamların isimlerini, doğum ve ölüm tarihlerini ezbere biliyor olsun. Bu bilgisiyle gurur duyacak ve büyük olasılıkla karşılaştığı herkese bundan söz etmek isteyecektir. Sahip olduğu bilgiler elbette önemlidir ve pek çokları tarafından takdir edilecektir. Ancak sadece ezberlenmiş bilgiyle sanatsal bir değerlendirme yapılamaz. Size Raffaello'nun 1483 yılında, paralı asker Federico da Montefeltro'nun kusursuz resim ve heykellerle bezenmiş, içinde o devirde dünyada tek olduğu söylenen bir kütüphanesi bulunan, Rönesans'ın en görkemli sarayını inşa ettiği Urbino adındaki harika bir kasabada doğduğunu anlatacaktır. O zamana kadar kendi halinde bir köy olan bu küçük kasaba, kısa sürede büyük bir sanat merkezine dönüşmüştür. Raffaello buradan resmin merkezi olan Floransa'ya, ardından da Raffaello'nun kendi çalışmaları nedeniyle ressamların yüzyıllar boyu adeta hac merkezi olarak gördükleri Roma'ya gitme fırsatını yakalamıştı. Bu yüzdendir ki Raffaello otuz yedi yaşında öldüğünde herkes sadece Hıristiyanlığın en büyük ressamı değil, estetik güzelliğin doğaüstü değerlerini ortaya çıkaran büyük Roma şehrinin yarı tanrısı olduğu için de onun ardından yas tutmuştu. Bütün bunlar tarihsel gerçeklere dayanan efsaneler olarak şüphesiz çok ilgi çekicidir, ancak Raffaello'nun resimlerini anlamamıza çok küçük bir katkı sağlayabilir. Aslında tarihi efsaneler sayesinde dışarıdan gelen bir ışık halesi olarak resmin gerçek değerini altüst edebilir.

Diyelim ki şiir ve roman okumayı seven, ancak eleştirel bir bakış açısı olmayan, dolayısıyla da okuduğu kitaplardaki karakterlere âşık olarak ya da onlardan nefret ederek zevk alan bir hanımefendi müzeye gidiyor. Orada ortaçağ şövalyelerini, devrimci

modern kahramanları, asil prensesleri veya kulübelerinde yaşayan gariban köylüleri görecektir. Bu figürler etrafında hikâyeler kuracak ve bu karakterleri sevdiği kanısına varacaktır. Peki, resimlerdeki karakterlerin gerçek hikâyelerinden hoşlanabilecek midir? Kadının aklındaki Walter Scott, Victor Hugo, Kipling ya da Zola'nın hayal gücü ressamınkiyle yer değiştirecektir. Bu tür bir edebi kültür resme bakmada kesinlikle yardımcı olur, ancak –dışarıdan gelebilecek etkileri perdelemek yerine– resmin asıl niteliklerini ortaya çıkarmak için eleştirel açıdan ele alınmalıdır. Aksi halde, incelediğimiz eserle hiç ilgisi olmayan eğlenceli ayrıntılarla yargılarımızı zenginleştirme yoluna gider.

Müzeye giden bir başka ziyaretçi ise diyelim ki, "Bir resme baktığımda onu yapan kişi, duyguları, geçmişi filan umurumda olmaz. Tek istediğim karşımda duran resmin bana zevk vermesidir. Benim bir güzellik anlayışım var ve bu şekilde, çok fazla irdelemeye gerek duymadan bir resmin güzel mi çirkin mi olduğunu anlayabilirim," diyor. Bu ziyaretçi elbette bir güzellik anlayışına sahiptir. Ancak ona, "Güzellikten anladığınız nedir?" diye sorduğumuzda cevap veremeyecek ya da saçma sapan şeyler söyleyecektir. Gerçeği söylemek gerekirse filozoflar ve sanatçılar yüzyıllar boyunca güzellik dediğimiz şeyin ne olduğunu tarif etmeye çalışmışlar ancak başarılı olamamışlardır. Kabul etmeliyiz ki bu da sorunun cevaplanamaz olduğunu gösteriyor çünkü aslında sorunun kendisi yanlış. Dahası, güzellik tek başına var olamaz. Homeros için güzel olan Shakespeare için değildir; Raffaello'nun güzel kabul ettiğini Cézanne ya da van Gogh kabul etmez. Her sanatçının kendine özgü bir güzellik anlayışı vardır ve bunu kendi hayal gücüyle belirler. Bu nedenle güzellik anlayışını takdir etmek için hayal gücünü anlamamız, (sanatçının eserlerinde ortaya koyduğu) hayal gücüyle (nerede arayacağımızı bilmediğimiz) güzellik kavramı arasında bir bağlantı kurmamamız gerekir.

Ancak müze ziyaretçisi ısrarcı olabilir: "Sanat eserini bir tarafa bırakın ve onun yerine doğayı düşünün. Doğada güzel ve çirkin kadınlar vardır. O halde bu farkı nasıl açıklarsınız?" Bir keresin-

de bir kraliçe, bir şaire konuştuğu kadının güzel olup olmadığını sormuş, şair de ona, "Daha beter," diye cevap vermişti. Bu sözüyle kadında ideal güzellik hayalinin heyecanları, hevesleri ve kötü yanlarıyla gerçek hayata döndüren bir canlılık olduğuna işaret ediyordu. Gerçek hayat daha kötü olabilir ama güzellikten daha fazlasıdır. Bir kadında güzellik dediğimiz şey, onun istediği anda kendiliğinden yarattığı etkinin gücüdür. Kadın bizzat kendisinin ressamıdır ve güzelliği kişiliğiyle tanımlanmalıdır.

Oysa kişisel olmayan bir günbatımı da bazen güzeldir. Büyükbaş hayvanlarını güden bir köylü ya da arabasını saatte yüz kilometre hızla kullanan bir şoför, bu güzel gurubu görmeyecektir. Öte yandan büyük İtalyan şair Dante, günbatımı karşısında evinden uzak bir gemicinin sıla hasretini duymuştur. Eilshemius, gökyüzünü yakan bir büyük alev görür. Denebilir ki bir günbatımının güzelliği, ona bakanın hayal gücü ve duyarlılığından ortaya çıkan bir tepkiden başka bir şey değildir. Bu tepki, güzellik anlayışımızın bir ürünüdür. Dante bu tepkiye şiirsel; Eilshemius ise piktüral bir anlayış getirmiştir. Nihayetinde doğadaki günbatımı bizler ve sanatçının ortaya koyabildiği sanat eseri için bir bahanedir.

İnsanlar genellikle bazı günbatımlarının gerçekten de güzel olduğuna inanırlar. Ancak çok azı sonbaharda ağaçtan düşen basit bir yaprağın da güzel olduğunun farkına varır. Yaprak, bir şairin ya da ressamın hayal gücü için bir esin kaynağı olabilir. Pek çok şair ve ressam basit bir yaprağın hayal güçlerini harekete geçirebildiğini her zaman fark etmişlerdir. Muhteşem bir günbatımıyla sıradan bir yaprak arasında hiç fark yoktur. Sanatsal duyarlılığı olan biri gelip onları güzel olarak betimleyene dek, ikisi de oradadır.

Güzellik kültürü, güzelliğin ne olduğu hakkında fikir yürüterek ya da güzel olduğuna inandığımız bir resimde onu arayarak sanat eseri yaratmakta kesinlikle işe yarar, tabii resmin kendisini bir sanat olarak görmekten uzaklaşmamak koşuluyla. Aksi halde, güzel bir nesneyi temsil ettiği için sıradan bir eserin bir şaheser olduğuna inanabiliriz. Hatta resim sıradan bir nesneyi yansıttığı için bir şaheseri değersiz de görebiliriz.

Resim sanatını anlayabilmek için en çok önerilen yöntem resim yapmaktır. Bu, genellikle kendisine atfedilen nedenlerin dışında şüphesiz en iyi yöntemdir. Eğer sanatsal hassasiyetimiz doğayla bir bağlantı kuruyorsa, eğer bir yaprak, ağaç, insan ya da hayvan resmi yapıyorsak, resmin oluşma sürecinde figür ve mekân arasındaki ilişkiyle yüzey ve derinlik, çizgi ve plastisite, renk ve ışık arasındaki ilişkiyi inceliyorsak, sadece bununla kalmayıp nesnenin kendisi ile ait olduğu çevre arasındaki yakın ilişkiyi ve bu ilişkinin teorik ve ahlaki sonucunu anlayabiliyorsak, bu durumda bizden önce gelmiş ve bugün var olan bütün sanatçıların yarattıkları etki ile doğanın bizde yarattığı etki arasındaki dengeden kaynaklı, kusursuz bir hayal gücü alıştırması yapıyoruz demektir. Bu alıştırmanın ne olduğunu düşünürsek, her şeyden önce hayatı, bakış açısını, duyguları, hayal gücünü, düşünmeyi ve arzuyu deneyimlemek olduğunu göreceğiz. Hayat deneyimi, insana ait bütün başarıları olduğu gibi sanatı anlamak için de en iyi okuldur.

Genç bir insana resimden anlamak amacıyla resim yapmayı öğrenmesini önermek, onun teknik öğrenmesini, yağlıboya ya da suluboya, bire bir ve fotografik çizim, oran, anatomi, perspektif, simetri öğrenmesini istemek demektir. Şüphesiz ki bunlar faydalı bilgilerdir; çünkü insanlığın birikimiyle ortaya çıkmıştır. Bu birikime ait olmayan şeylerin saf dışı bırakılması gerekir. Ancak tek başına teknik bilgi sanatın anlaşılmasını zorlaştırmak bakımından zararlı olabilir. Zaman zaman sanat meraklısı doktorların resim hakkındaki görüşlerini dile getiridiklerine tanık oluruz. Anatomiyi gerçekten çok iyi bilirler, onlardan daha iyi kim bilebilir zaten! Anatomiyi önemsemeyen bir resim onların gözünde kötüdür. Genellikle belirli bir tekniği öğrenebilmek için çaba sarf edenler, bu tekniği bir değerlendirme ölçütü gibi kullanma ayrıcalığından kolay vazgeçmezler. Doğru ya da yanlış, ısrarla bu bilgilerine takılıp kalıyorlar. Resim sanatında pek çok –neredeyse sonsuz sayıda– teknik vardır. Müzedeki resmi çizen ressam, nasıl resim yapacağını öğrenmiş bir ziyaretçininkiyle aynı tekniği uygulamışsa, ziyaretçi onu hemen anlayacaktır. Ancak ressam farklı bir teknik

kullanmışsa, ziyaretçi bu farkı bir hata olarak algılama yoluna gidecek ve resmin gerçek sanatsal özelliklerini göremeyecektir.

Müzelerde sergilenen resimlere bu şekilde bakan sonsuz çeşitlilikte insan vardır. Sahip oldukları kültür-sanat anlayışı kendilerine destek olsa da, sanat eleştirisinin ilkelerini benimsemedikçe ve bu ilkeleri uygulama yolunda bir yöntem geliştirmedikçe yeterli olmayacaktır. Dahası, eleştiri yöntemleri kültüre ve eleştirmenin tavrına göre farklılık gösterecektir. Ancak burada belirli yöntemler, tartışmamızın temelini ortaya koymak için özellikle ele alınacaktır.

Resim sanatını şiir gibi ele alan klasik yaklaşıma dayalı, eski ve biraz da belirsiz bir eleştiri sistemi vardı. Şiirin bir teması vardır ve bu eski sisteme göre resim de böyleydi, yani bir temaya sahipti. Buradan yola çıkarak sanat eleştirisi temayı dikkate almaya ve bir şiirde anlatılırcasına onu çözümlemeye başladı. Biçim ve renk sadece temayı ortaya koyması açısından ele alınıyordu. Klasik eleştiri sistemi böyle işlemekteydi. Ancak sistemdeki hata şuydu: Sırf eleştirmenin duygularına hitap eden bir temaya sahip olduğu için sanatsal değeri olmayan pek çok resim haddinden fazla takdir toplamaktaydı. Eleştirmen, ahlaki ve vatansever duygular içindeyse kendisini sanatsal form, renk ve hayal gücünden uzaklaştıran Yunan, Roma ve Ortaçağ şövalyelerine ya da herhangi bir tarihi olaya büyük anlam yüklüyordu. Eleştirmen kendi hayal gücünü ressamınkinin yerine koyuyor, böylece yazarak ya da yazmadan kendi kendine bir sanat eseri yaratıyordu.

Günümüzde geçerli olan eleştiri sistemi temanın sanatsal değerini reddeder ve dahası resmi temel görsel unsurlarına indirgemek için psikolojik müdahaleyi devre dışı bırakır. Yakın zamanda gerçekleştirilen bir estetik kongresinde sanat eleştirisine yönelik bilimsel yöntem üzerinde ısrarla durulmuştur. Programa destek veren bilim adamlarından biri, Ortaçağ hayvanları hakkında belli bir uzlaşmanın izinden giden mahlûkatnamelerin aslanı asil bir kral gibi, tilkiyi hilekâr bir yaratık gibi karakterize ettiğini söylemiştir. Ancak bugün modern fizyolojide sadece aslanın fiziki yapısından söz edilir, asaletinden değil.

Aynı reformun, bilim adamının dediğine göre, eleştiriye de uygulanması gerekmektedir. Değerler yerine yapıdan söz edilmelidir. Bu yaklaşım bilim için faydalı olabilir. Bilim adamının ileri sürdüğü tezin izinden gittiğimiz zaman hayvanlar üzerine bir eleştiri oluşturmamız gerekir, onların resmi, şiiri ya da müzikleri üzerine değil. Bir resimde önemli olanın tuval, yağlıboya ya da suluboya tekniği, anatomik yapı ya da ölçülebilir herhangi bir unsur değil, resmin hayatımıza getirdiği beşeri katkı, duyularımız, duygularımız ve hayal gücümüz üzerinde yaptığı etkidir.

Bu kitapta belli sanat eserlerini incelerken ele alacağımız, estetiğin ilkeleriyle ve sanatın kendisiyle daha uyumlu bir üçüncü eleştiri sistemi olduğunu söylemeliyiz. Bu sistem, konu ile içeriğin arasındaki ayrıma ve içerik ile biçimin birlikteliği esasına dayanmaktadır. Diyelim ki bir ressam, çok sevdiği bir kadınla çocuğunu Meryem ile İsa teması içinde tasvir etmiş olsun. Bu tablonun konusu Meryem ile İsa olacaktır ancak resmin içeriği ressamın hissettiği sevgidir. Meryem ve İsa'yı ele alan başka bir ressam ise bağlılığını Tanrı ve Annesi vurgusuna yapacaktır. Ele alınan konu önceki resminkiyle aynıdır (Meryem ve İsa) ancak içerikleri birbirinden oldukça farklıdır –ilki sevgidir, ikincisiyse bağlılık. Konu, ressamın *neyi* çizdiğidir; içerik ise ressamın konuyu *nasıl* ele aldığıdır. Bir ressamın *nasıl* çizdiğinden söz ettiğimizde, gerçekte o resmin *biçim*inden söz ederiz. Böylelikle biçim ve içerik özdeşleştirilmiş olur.

Şimdi birçoklarının resimde çizgi, plastisite ve renk olarak belirledikleri biçim üzerinde duralım. Modern eleştiri, plastisitesi güçlü, dengeli ve baskın renklerin rölyefle bağlantısını öne çıkarmak suretiyle bir yargı oluşturmaya çalışıyor. Ne olursa olsun bu saf görsel unsurların hiçbiri tek başına bir değer taşımaz, bunu da söylemek gerekir. Plastik değerler diye bir şey yoktur. Plastik etkiyi yaratan ressamın hayal gücüyle plastisite arasında bir ilişki vardır. Eğer yaratılan plastisite ressamın hayal gücüne yanıt veriyorsa, hayal gücü plastisite içinde gerçeğe dönüşmüştür. Plastisite, diğer görsel unsurlar gibi ressamın hayal gücünde bulunması ge-

reken bir değerin sembolünden başka bir şey değildir. Ressamın hayal gücü zihninin dışında yaşayan bir soyutlama değildir. Diğer şeylerin yanında, daha önce söz ettiğimiz Meryem ve İsa'yı resmeden bir sanatçının ele aldığı konuyu oluşturan sevgi ya da bağlılığı da kapsayabilir. Hayal gücü bir boşluğu doldurmak için çalışmaz; ressamın tüm hayatında etkindir ve ressamın hayat biçimidir. Bu nedenle ressamın üslubunu oluşturan belirli bir görselleştirme, sanatçının hayal gücünün de somut bir sembolüdür.

Konuyu, içeriği ya da biçimin fiziksel unsurlarını –yani çizgi, plastisite ve rengi– resmin bütününden ayırmak, sanat eserini parçalamak anlamına gelir. Bu unsurların uyum içinde bir arada olması sanatın hayat bulması, ayrışmaları ise sanatın ölümü demektir.

Konu düşünsel, ahlaki, ekonomik değer taşıyabilir; ancak sanatçının hayal gücü tarafından içselleştirilip dönüştürülmedikçe sanatsal bir değer taşımaz. İçerik duygusal bir değer taşıyabilir; ancak sanatçının hayal gücü onu özgün bir biçime taşıyamadığı sürece sanatsal değeri yoktur. Bir çizgi, plastisite, renklerin uyumu; sanatçının hayal gücü bunları arzuyla ve özgün bir içerikle ortaya koyamadığı sürece sadece teknik bir değer taşır.

Onun için sonraki bölümlerde göreceğimiz eleştiri sistemi, sanatçının kişiliği dışındaki bütün sıradan yargıları reddedecektir. Bu, her tür nesnel ölçütü reddetmesi anlamına gelmez. Sanatçının kişiliği nesneldir, ne ki onu yorumlamayı, anlamayı, ruh haline nüfuz etmeyi, yaratıcılığını görmeyi, hayal gücünün düşünceleriyle çatışmasını, ahlak anlayışını, biçim ve içeriğin birlikteliğini oluşturmak için kullandığı tekniği anlayalım. Eğer özgür hayal gücü ideolojik ya da ahlaki kararlarına, belirli kuralları benimsemesine ve teknik becerisine baskın geliyorsa, o gerçek bir sanatçıdır ve ortaya koyduğu eser gerçek bir sanat eseridir. Aksi halde bir teorisyenden, bir propagandacıdan, bir zanaatkârdan –şüphesiz bunlar da faydalı insanlardır– başka bir şey değildir. Ancak *sanat* sözcüğünün bir anlamı varsa, bu insanları sanatçılardan ayırmak gerektiğini herkes bilir ya da bilmelidir.

Bütün yöntemlerin hatta en iyilerinin bile bazı tehlikeleri vardır. Gerçekten de bir sanatçının kişiliğini tanımlamak amacıyla bir resmi incelediğimizde, eserini değerlendireceğimiz yerde ressamın yaratım sürecindeki psikolojik ilginçliklere takılarak riske gireriz. Bir başka deyişle eserden çok sanatçılığının peşine düşeriz. Bu tehlike, eseri tanımaya çalışarak ortadan kalkabilir. Sanatçının kişiliği sıradan bir insanın kişiliğinden farklıdır. İnsan, tutkuları, görüşleri ve becerisiyle sanatçının kişiliğine yaklaşabilir ama onunla özdeşleştirilemez. Ancak, ne zaman ki insan kendi hayal gücünün, bütün somut unsurların ötesine geçmesine izin verir ve görüşlerini, tutkularını özgür hayallerinin güdümüne bırakabilirse, bir bilimadamı, bir ahlak kuramcısı, bir teknisyen ya da duygusal insan tavrından kurtularak bir sanatçı kişiliğine bürünür.

Biçim ve içeriğin birliği ilkesi, eleştirmeni sanatsallığa değil sanat eserine yaklaştırmaktadır. Sanat eseri olmayan her resim sanatın alanı dışında, gerek bilimsel gerekse ahlaki hatta kazançlı ve güçlü bir amaç için resmedilmiştir. Bu nedenle bir resme baktığınızda bilimsel, ahlaki, arzulu özelliklerin çözümlemesinin bir ölçüt işlevi görmesine, karşınızda ne tür bir sanatsal kişilik olduğunu tam olarak anlayana kadar sizi bir eleştirmen gibi yönlendirmesine izin verin.

Bölüm 1
TANRI ve İNSAN

– § –

Her resim kendisine bakan kişiye sunulan görsel ve duygusal bir gerçekliğin ifadesidir. Giotto'nun *Yohakim ve Çobanlar*'ında (Resim 1) üç kişi, bir köpek, birkaç kuzu, bir ağıl, üzerinde tek tük ağaçlar olan bir dağ ve en arkada gökyüzü vardır. Kırsalda böyle sıradan şeylerle karşılaşmak çok da zor değildir ve hiç kimse de kalkıp birkaç kuzu ve bir köpek görmek için Padova'ya kadar gitmek zahmetine katlanmaz. Oysa pek çok sanatsever defalarca bu seyahate çıkmıştır çünkü Giotto'nun resmettiği manzarayı nasıl hayal ettiğini, gerçeklik algısını nasıl yansıttığını öğrenmek istemiştir. Onların amacı insanların ya da kuzuların gerçekte nasıl olduklarını görmek değil, Giotto'nun resmindeki gerçekliği aramaktır.

Giotto'nun gerçekliğini anlamak için her şeyden önyargılardan kurtulmak gerekir. Bu resimdeki kuzularla insanlar ve insanlarla kayalar arasındaki oranların doğadan edindiğimiz şahsi deneyimlerimizle örtüşmediği kolaylıkla görülür. Ancak altı yüzyıldan beri en büyük ressamlardan biri olarak kabul edilmiş Giotto'nun, doğadaki oranları göremediğine inanmak anlayıştan yoksun olmak anlamına gelir. Bu tür bir önyargı sanatın doğanın bir taklidinden ibaret olduğunu ileri süren eski bir kurama dayanmaktadır ancak bugün itibarını tamamıyla kaybetmiştir çünkü sanat bilincimizi yükseltmiş bulunuyoruz.



Resim 1: Giotto, *Yohakim ve Çobanlar, yak.*1305
Fresk. Cappella Scrovegni (Arena Şapeli), Padova

Bugün sanatın doğanın bir taklidi olduğu kuramına en basit itiraz fotoğraftır. Doğayı mekanik bir şekilde yeniden üreten fotoğraf, bir sanat eseri olarak kabul edilmiyor. Ancak bu farkın bilincinde olup sanatsal bir dürtüyle hareket eden bazı fotoğrafçılar, basit bir yeniden üretimin ötesine taşımak için çalışmalarını dönüştürüyorlar. Dünyayla ilgili kişisel algılarını yansıtmayı başardıkları oranda sanatsal bir düzeye erişiyorlar. Sıradan fotoğrafçının çektiğiyle "sanat fotoğrafçısı"nın çektiği iki farklı kategoriye dahildir. Aralarında nitelik farkı vardır. Sıradan fotoğrafçının eseri bir kopyacının, "sanat fotoğrafçısı"nın çektiği ise gerçek sanatçının elinden çıkmıştır.

Herkesin resmin doğanın bire bir taklidi olduğuna inandığı devirlerde Giotto hakkında bir efsane yaratılmıştır: Giotto çocuklu-

ğunda yoksul bir çobanmış. Kayaların üzerine, güttüğü koyunların resimlerini çizermiş. Efsaneye göre Cimabue isminde meşhur bir ressam bir gün kırlarda gezerken Giotto'nun resimlerini görmüş; çocuktaki yeteneği anlayarak onu yanına almış. Sonunda da çırak ustasını geçmiş. Bu efsane tarihsel bir temele dayanmıyor elbette, ancak hoş bir hikâye çünkü Giotto'nun gerçeklik algısını Cimabue'ninkinden daha popüler bir duyguyla resimlerine yansıtması insani bir durum komedisine dönüşüyor.

Efsaneyi gerçekmiş gibi kabul etsek bile Resim 1'deki kuzulara baktığımızda, Giotto'nun ne çocukluğunda ne de olgun bir ressam olduğunda, kastedilen anlamda iyi kuzu resimleri yapmamış olduğunu görürüz. Giotto'yu anlamak için bu efsaneyi unutmak ve sanatın sadece doğanın bir taklidinden ibaret olduğu teranesini bir tarafa bırakmak suretiyle onun insanları ve kuzuları *neden* bu şekilde resmettiğini anlamak zorundayız.

Giotto resim sanatında büyük bir devrim gerçekleştirmiştir ancak hiçbir devrim gelenek ile bağını birdenbire ve tam olarak kesemez; dolayısıyla Giotto da geleneğin kimi ilkelerine sadık kalmıştır.

Resim 4'te gördüğümüz tablo, Assisili Aziz Francesco'yu iki melek arasında ve hayatının altı farklı evresinde tasvir etmektedir. Resim Bonaventura Berlinghieri tarafından 1235 tarihinde yapılmıştır. Giotto'nun resmi (Resim 1) 1305 yılı civarında yapılmıştır. Bu iki tablo arasında sadece 70 yıllık bir ara olmakla beraber, beğeni bakımından büyük bir değişim göze çarpar; ancak iki tabloda da tek bir ilke değişmeden olduğu gibi kalmıştır: Oranların eşyanın doğadaki görünüşüne değil, insan aklındaki önemine bağlı oluşu ilkesi. İki tabloda da bir oran hiyerarşisi vardır. Berlinghieri, eserinde Aziz'in haşmetini, kutsal ihtişamını tasvir etmiştir. Resimde görülen melekler ve altı evre sadece konunun yorumlanmasıdır. Bugün bile kitaplardaki dipnotlar asıl metinden küçük harflerle basılıyor. Aynı nedenden dolayı Berlinghieri, Assisili Aziz Francesco figürünü diğerlerinden çok daha büyük resmetmiştir. Daha önemli (ya da daha çok anlam atfedilmiş) insanların daha

büyük gösterilmesi gerekir. Peki, haklı mıdır, haksız mıdır? Kesin bir kuraldan söz edilemez. Giotto da bütün sanatçılar gibi her türlü kuralın dışındadır; ya da şöylesi daha doğru, o da bütün sanatçılar gibi kendi kurallarını bizzat yaratmıştır. Eğer Giotto doğadaki oranları değiştirerek istediğini gerçekleştirmeyi başarmışsa haklıdır; başaramamışsa haksızdır. Çünkü oran ve orantısızlık bir resmin parçasıdır, tamamı değil. Sanatsal sonuca ulaştıran ise parçalar değil bütündür. Giotto'da gördüğümüz orantısızlık, onun kendi amacına yaklaşmasıdır. Eğer bu yoldan amacına ulaşabilmişse haklıdır.

Giotto'nun bu resmindeki dağ tasvirini anlamak için aynı yoldan ilerlememiz gerekir. Gertrude Stein bir şairin "güle gül" demesi gerektiğine inanır. Sanat eleştirmeninin de resmedilmiş bir dağın artık bir dağ değil, sanatsal bir imge olduğunu söylemesi gerekir. Piero della Francesca'nın *İsa'nın Dirilişi* (Resim 7) ve Corot'nun *Narni Köprüsü* (Resim 33) resimlerine bakıldığında, dağların Giotto, Piero ve Corot için farklı şeyler olduğu görülür. Giotto'nun resminde dağla insanlar arasındaki orantısızlık açıktır. Kuzularındaki orantısızlık da aynı nedenle makul karşılanmıştır. Ayrıca farklı sanatçıların çizdikleri dağların farklı fonksiyonları olabilir. Giotto için dağ, resmin fonu değildir. Onun resminde fonu oluşturan sadece gökyüzüdür. Ressam bu fon üzerine insanları resmettiği gibi, kayaları ve ağaçları da resmetmiştir. Corot'da dağlar uzak bir ufku temsil eder. Giotto için dağ, kayalardan oluşan bir bütündür ve dağın kendine has özellikleri vardır: derinlik, ağırlık, sağlamlık, sertlik hatta jeolojik hareketler sonucu oluşmuş çatlaklar. Bütün bu nitelikler, Giotto tarafından oldukça basit, sade ve etkili bir şekilde, kayaların keskin kenarlarını bile gösterecek kadar hafif dokunuşlarla resmedilmiştir. Onun kayalarında güçlü bir gerçeklik duygusu vardır ancak bu bir dağın gerçekliği değildir; yukarıda saydığımız ağırlık, sağlamlık, sertlik gibi özelliklerin gerçekliğidir.

Dahası Giotto'nun dağı bu orantısızlıklarıyla, önünde bulunan insan figürlerini kuzulardaki gibi sadece bir karşıtlık etkisiyle değil doğrudan doğruya ortaya çıkarmaktadır. Dağın aydınlatılmış

ve gölgeli bölümleri insan figürlerinden daha geniş tutulmuş, aralarındaki kontrast köşeli kenarlarla belirginleştirilmiş ve böylece plastik etki güçlendirilmiştir. Modern sanat eleştirmenleri plastik kelimesini sık sık ve farklı anlamlarda kullanmışlar, böylece karışıklık yaratmışlardır. Daha önceki eleştirmenler, resimdeki bir figürün heykelsi bir karakterde olduğuna işaret etmek istediklerinde *rölyef* kelimesini kullanıyorlardı. Son dönemde resimdeki bu heykelsi karaktere *plastik form* denildi; figürlerden tüm kompozisyona genişletildi ve resmin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edildi. Sonuçta, plastik formun başlı başına bir özellik olduğunu belirtmek için modern eleştirmenler buna "plastisite" adını verdiler. Böyle yapınca da plastik formdan çok başka ancak sanatsal değerler elde etmek bakımından önemli piktüral formu görmezden geldiler. Bu eleştirmenler resmin plastik formun yarattığı görselliğin ötesindeki özelliklerini görmezden gelmeye çalıştılar, bu da plastik form gibi tek bir özelliği sanat eserin tamamıyla karıştırmalarına neden oldu.

O halde her şeyden önce "rölyef" ve "plastik form" kelimelerinin anlamlarını belirlemeye çalışalım. Yan taraftan gelen bir ışıkla aydınlanmış gri duvarın önünde duran beyaz mermer heykele bakan kimse, bazı bölümleri daha aydınlık bazı bölümleri ise daha karanlık görecektir. Açık bölümler daha önde, koyu bölümler daha geride, daha derinde gibi görünür. İşte bu öne çıkarma ve geri çekilme etkisine *rölyef* diyoruz. Rölyef formu iki boyutlu –yükseklik ve genişlik– değildir; üçüncü bir boyuta –derinlik– da sahiptir. Bu nedenle her rölyef formu üç boyutlu bir etki yaratır.

Resimde rölyefi ortaya çıkaran tekniğin "ışık-gölge"dir. Yani açık ve koyu tonların geçişi ya da kontrast durumu, onları oluştururken kullanılan renklerden farklıdır. Bir figürün rölyefi ışık-gölge yardımıyla oluşturuluyorsa ressamın *plastik bir etki* ya da *plastik bir form* oluşturduğu söylenebilir.

Giotto'nun resmine (Resim 1) baktığımızda dağın dikkate değer bir plastik forma sahip olduğunu görüyoruz. Dağ resmin orta

kısmında öne çıkmakta, yanlara doğru geriye çekilmektedir. Ortada öne çıkarak iki gencin rölyefini vurgularken, sol tarafta geriye çekilerek yaşlı adam için bir tür niş oluşturur.

Figürler az kıvrımlı, gayet sade elbiselere sarılmıştır. Konturlar aşağı doğru indikçe genişleyen sert, genellikle dik çizgileri takip etmekte ve ışık ve gölgenin yardımıyla kompozisyonun ön kısmına yayılmaktadır. Böylelikle rölyef, yani derinlik içindeki yerleri ve sağlam duruşları kusursuz bir şekilde resmedilmiştir. Bununla beraber, resim üç boyutlu bir heykel görüntüsünde değildir, vücutların derinliğini gösterecek ama ön kısımdaki uzantılarını küçültmeyecek, doyurucu bir rölyef etkisi taşır. Resimdeki figürler dağ kadar sağlamdır.

Berlinghieri'nin (Resim 4) ya da Giotto'nun kendinden yaşça küçük çağdaşı Simone Martini'nin (Resim 5) eserlerine bakıldığında, plastik formla Giotto'ya kıyasla daha az ilgilendikleri için bu ressamların resimlerindeki figürler daha az rölyef etkisi taşır. Giotto'nun plastik etkiye duyduğu arzu *yapıya* olan hayranlığından kaynaklanıyordu. Yapı kavramı mimari düşünüldüğünde daha kolay anlaşılır. Bir binanın iç iskeleti dışarıdan görülebilir. Bu görünüşe *yapısal etki* denir. Oysa dış görünüş içerideki yapıyı dikkate almadan tüm sanatsal amacı ortaya koyuyorsa yarattığı etki *dekoratif*tir. O halde mimaride bu iki etki, yani yapısal ve dekoratif etki birbirlerinden açıkça ayrılmaktadır. Resimde *yapı* kelimesi mimarideki anlamında değildir; bir figürün iç yapısını vurgulamak için mecazi bir anlamda kullanılır. Berlinghieri ve Simone Martini, Giotto kadar yapıyla ilgilenmemiş, başka etkiler aramışlardır. Giotto ise kendinden önce gelen ya da çağdaşı olan ressamların pek ilgilenmediği yapı üzerine yoğunlaşmıştı. Dolayısıyla Giotto'nun resminde yeni bir özellik olduğunu fark ederiz ve bu özellik sadece insan figürlerinde değil, dağdaki kayalıklarda da göze çarpar. Aslına bakılırsa, çizdiği insan ve kaya figürlerindeki basitlik Giotto'nun nesnelerin yapısına getirdiği vurguyla açıklanabilir.

Giotto'nun kompozisyonu ile Simone Martini'nin *Meryem'e Müjde* resmi (Resim 5) arasında yapılacak bir karşılaştırma yol gös-

terici olabilir: Simone, Cebrail ve Meryem figürlerini resmin yüzeyini üç parçaya bölüyormuş etkisi yaratan üç kemer altına yerleştirmiştir. Soldaki bölmede Cebrail, ortada bir zambak vazosu ile altı kanatlı Serafim'in kuşattığı, Meryem'e doğru uçan Kutsal Ruh, sağdaki bölmede de Meryem vardır. Meryem ile Cebrail'in birbirlerine yaklaşmak için kendi bölmelerinden ileriye doğru çıktıkları hissediliyor ancak Cebrail'in kanatlarından da anlaşılacağı üzere, her figür kendisine ayrılmış bölmenin içinde kalmaktadır. Bu, bir yandan kompozisyonun figürleri üç kemerin mimarisine uydurduğunu gösterirken, öte yandan resimdeki yapı eksikliğini ifade eder. Kompozisyonun mimarisi figürler yerine kemerler aracılığıyla dışarıdan sağlanmıştır. Aynı nedenden dolayı resimde derinlik de eksiktir. Meryem'in tahtı, karşısında diz çöken Cebrail'in bulunduğu plandan daha geride yapılmıştır; ancak bu, derinlik etkisi yaratmak için yeterli değildir. Meryem'in üzerindeki pelerinin öne kadar uzandığı görülür. Bir başka deyişle Simone'nin kompozisyonu resmin ön tarafında yer alırken, Giotto'nun kompozisyonu derinde kurgulanmıştır.

Giotto'nun kompozisyonundaki üç figürün neredeyse aynı düzlemde bulunduğu düşünülürse bu yargı çelişik görülebilir. Burada imdada yine dağ yetişir: Sol tarafta alçak, sağda yüksektir ve böylece kompozisyonun tamamında diyagonal bir çizgi oluşturmaktadır. Ön kısımdaki diyagonal çizgi ise her zaman üçüncü boyutu vurgular. Gerçekten de bu resimde dağın sağdaki yüksek kısmı soldaki alçak kısmından daha uzakmış gibi görünmektedir. Giotto kompozisyonunda dengeyi sağlamak için dağın sol tarafına bir ağaç koymuş ve yaşlı adam figürünü daha fazla öne çıkarmıştır. Yaşlı adam soldan sağa doğru hareket ediyormuş gibi bir etki yaratmakta, kompozisyonu önden arkaya doğru yöneltmektedir. Her figürün sahip olduğu derinlik duygusu eserin genelinden daha güçlüdür. Bu bize Giotto'nun derinliği ön kısma müdahale etmeden yaratma ve önceden de söylediğimiz gibi heykelsi hatlar yerine aleni rölyefler kullanma arzusunda olduğunu göstermektedir.

Giotto ve Simone Martini tarafından yapılan bu iki farklı kompozisyonun açıklamasını tamamlamak için, sanat eleştirisinde sıklıkla kullanılan iki sözcük üzerine yoğunlaşmak yerinde olur: *motif* ve *tasarım*. Motif, genellikle halı, duvarkâğıdı vb. üzerinde bulunan dekoratif tasarımlardır. Bir nesnenin modelini oluşturan fikir anlamına gelir. Tasarım ise plan, amaç ve resmin taslağı demektir. Bu nedenle aradaki fark tasarıma bir yaratım ve amaca yönelik daha büyük bir özgürlük alanı tanırken, motif daha çok bir modelin, halılarda olduğu gibi, esere uygulanmasıdır.

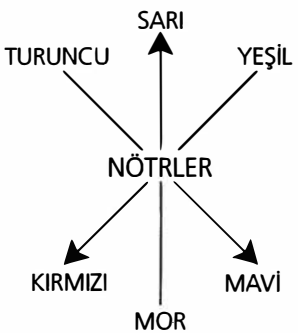
Simone Martini şüphesiz kendi kompozisyonunu icat etmiş, ancak böyle yaparak geleneğe boyun eğmişti –ön kısımda tekrarlanan dalgalı hatlarla vurguladığı geleneksel üçlü kemer formunu kabul etmişti. Simone'nin tasarımını daha önceden hazırlanmış desenlerle oluşturduğu söylenebilir. Öte yandan, Giotto'nun resminde desen bulamayız. Çalışmasının "tamamlanmış"lığına karşın, tasarım yapısal bir plastisite gereksiniminin ardından bir doğaçlamayla ortaya çıkmış ve herhangi bir ideal görüntüyü dikkate almamıştır. Bu nedenle Giotto'nun eseri saf tasarımın nadir bir örneğidir.

Giotto'nun resimlerine, figürlerindeki statik özellikleri gözleyerek başka bir açıdan yaklaşabiliriz. Bu elbette, Giotto'nun figürlerinin Berlinghieri'nin *Assisili Aziz Francesco*'su (Resim 4) gibi hareketsiz ve sabit olduğu anlamına gelmez. Giotto'nun figürlerinin sağlam yapısı hareketsiz bir karakter ortaya koyar ancak bunlar statik değildir. Resimdeki hareket elbette mecazidir, ancak daha sonra göreceğimiz gibi, kanlı canlı hareketler bazı ressamlar tarafından sıklıkla resmedilmiştir. Giotto'nun figürlerindeki statik özellik, ifadesini potansiyel harekette bulan bir gerilim enerjisini vurgulamaktadır.

Belirgin bir enerjiye sahip olmamakla birlikte Simone Martini'de (Resim 5) çok daha güçlü bir hareket gözlenmektedir. Onun dalgalı hatları denizdeki mutedil dalgaların akışı gibi sürekli bir hareket ortaya koyar. Her şeye karşın bu, Meryem'e yaklaşan Cebrail'in hareketini ve Meryem'in utanarak uzaklaşmasını

vurguladığı için yüzeysel ya da soyut bir hareket değildir. Dalgalı hatları özellikle vurgulayarak figürlerin salt temsilinin ötesine uzanmaktadır.

Giotto'nun *renkleri* nasıl kullandığını anlamak için Simone'nin resimleriyle karşılaştırmak oldukça faydalı olacaktır. Bu vesileyle okura renklerin özellikleri olan nitelik, yoğunluk ve ton hakkında bir şemayı hatırlatmak istiyorum. Aşağıdaki şema renk çarkını göstermektedir:



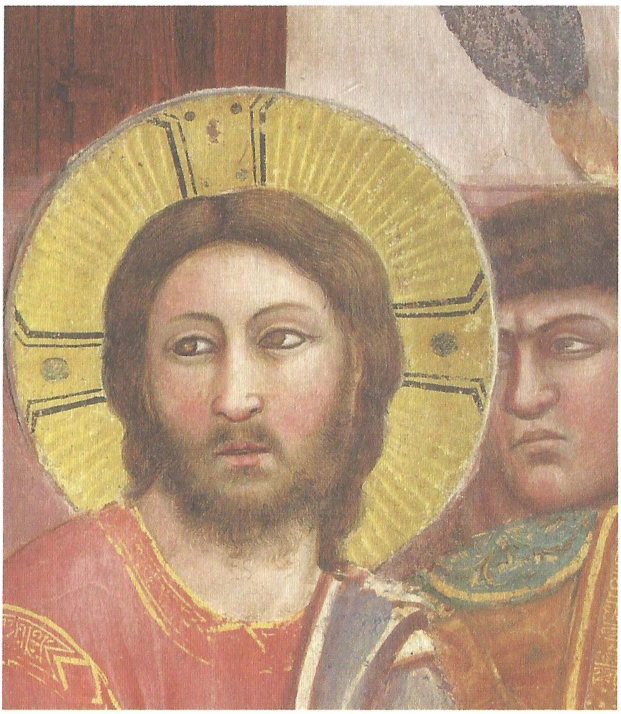
Nötrler, resimde renksizlik demek olan beyazdan siyaha grinin bütün tonlarını kapsar. Sarı, yeşil, mavi, mor, kırmızı ve turuncuya rengin *niteliği* denir. Çarkın üzerinde birbirlerinin karşısında yer alan nitelikler, örneğin kırmızı ve yeşil, *tamamlayıcı* adını alır. Her niteliğin *yoğunluğu* nötrden uzaklığına bağlıdır. *Ton*, renklerin doğurduğu ışık gölge etkisidir. Bu etki iki şekilde ortaya konabilir: *Aydınlık ve loş* ile, yani iki nötrün biri daha açık biri daha koyu olmak üzere birbirine yakınlığına göre. Bu etki, renklerle değil de nötrlerle yapıldığı için kuşkusuz ton değildir. *Işık-gölge* etkisi biri ışık biri de gölge gibi kullanılan renklerin nitelikleriyle ortaya koyulduğunda ton haline gelir. Parlak sarının daha az parlak mor rengin yanında yer alması, şematik tonlamanın tipik bir örneğini oluşturur. Bu tür bir etkiyi aydınlık ve loştan ayırmak için *ışık-gölge* diyoruz. Aradaki fark uygulamadan çok anlayışla ilgilidir. Aydınlık ve loş, nötrler arasından görülen ve nötr gibi görünen bir

ışık ve gölge etkisidir. Işık-gölge ise renklerin arasından görülen ve renk olarak görünen bir etkidir.

Bu renk şemasını Simone Martini'nin resmine uygularsak, onun resmindeki renk uyumunu kolaylıkla anlarız. Bu tabloda fon altın yaldızla, yani doğadaki en güçlü sarıyla oluşturulmuştur, resmedilen şeylerin renkleri de bu altın fonla uyumludur. Onlar da sır gibi, değerli taşlar gibi parlak ve oldukça yoğun renklerdir. Renkleri kendi niteliklerinin sınırları dahilinde kullanan Simone Martini tonlamalar yapmaktan kaçındığı halde resimdeki renk uyumu kusursuz ve büyüleyicidir. Yüzlerdeki, ellerdeki gölgenin derecesi ve figürlerindeki kimi kıvrımlar ressamın renk yoğunluğunu azaltmak için gerekliydi. Ancak yoğunluktaki bu nadir görülen eksiltmeler resmin bütünündeki renk uyumuna etki etmemiştir.

Giotto'nun resmi altın rengi fonun kullanılamayacağı, duvar üzerine yapılmış bir fresktir. Bu nedenle Giotto, oldukça koyu mavi bir gökyüzünü fon olarak kullanmıştır. Giotto'nun canlı hayal gücü için siyah renk fazlasıyla keskin ve kasvetli olabilirdi. Öte yandan kullandığı mavi, siyahın öteki renklerle –beyazlı yeşilli kayalar ve kumaş kıvrımlarındaki beyazlar, pembeler– olan ilişkisinin yarattığı etkiye sahiptir. Ondaki renk uyumu, bu nedenle, üzerinde çok fazla oynamadan kanlı canlı kımıldanışları yaratan renklerle siyah-beyaz karşıtlığı gibi gerçek aydınlık ve loş etkisi yaratır. Giotto ile Simone arasındaki renk kullanımı farkı çok büyük olmayabilirdi. Simone uç noktalardaki kutsallığı dışsallaştırmadaki, Giotto ise freskosunun dış görünüşünde daha samimi bir hava yaratmadaki mükemmelliyetçiliklerini ortaya koymaktadırlar.

Giotto Batı Gerçekçiliği'nin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Ancak resimlerinde ele aldığı eşyalar ile figürler arasındaki oranlar hakkında söyleyeceklerimiz bu görüşle karşıtlık oluşturacaktır. Gerçekçilik kelimesi çok farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Giotto'yu anlamak için soyuttan çok somut düşünceye bağlı kalmak daha doğrudur. Giotto'nun eserlerinde pek çok soyut unsur bulunur –kumaş kıvrımlarını, kayaların yüzeyini ve hiyerarşik oranları buna örnek olarak gösterebiliriz. Ancak mademki eleşti-



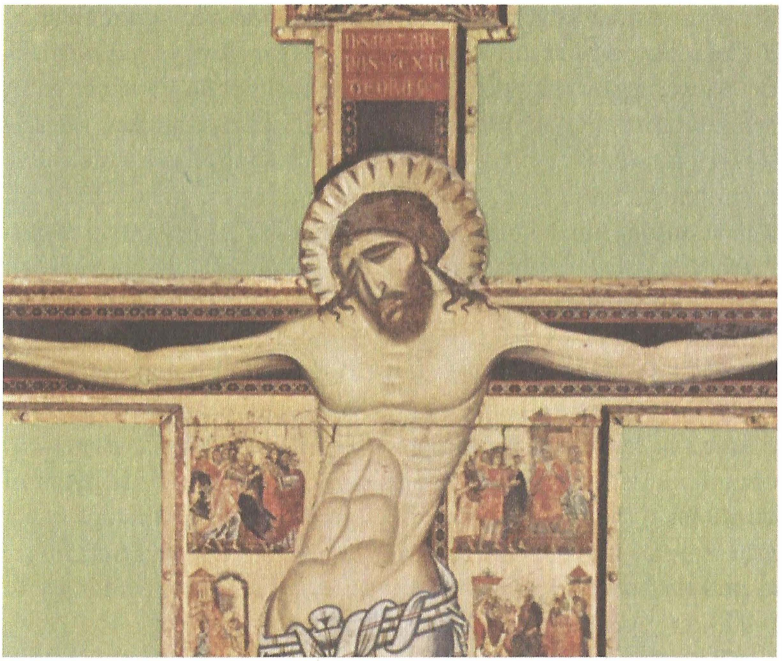
Resim 2: Giotto, *İsa'nın Yaşamından Sahneler (İsa Hayfas'ın Önünde)*, (ayrıntı: İsa'nın Başı), 1304-1306
Fresk, 200 x 185 cm. Cappella Scrovegni (Arena Şapeli), Padova

ri sahasında kullanılan bütün terimler görecelidir, o halde Giotto'nun *İsa'nın Başı* resmi ile (Resim 2) on üçüncü yüzyılda yaşamış Coppo Di Marcovaldo'nun aynı temalı eseri (Resim 3) arasında yapılacak bir karşılaştırma bize Giotto'daki somutluğu ve Coppo Di Marcovaldo'daki soyutluğu gösterir. Burada yeniden belirtmek isterim ki "somut" ve "soyut" mutlak değerler taşımaz. Giotto'nun *İsa'nın Başı* resmi büyük bir başyapıt olmakla beraber, Coppo Di Marcovaldo'nun eseri de kusursuzdur. Coppo Di Marcovaldo'nun İsa tasviri sıradan bir insan başını basitçe tasvir etmiş olmasına karşın soyuttur; çünkü bu insan başını oluşturan çizgiler insan

formu hakkındaki herhangi bir deneyimden yola çıkmamıştır. Ressamın amacı soyut çizgiler ve açık koyu renk kontrastlarıyla kendine özgü bir İsa anlayışını tasvir etmektir. Bu resimde güçlü hava yaratmak için renklerin ve çizgilerin kontrastları da güçlü bir şekilde ifade edilmiştir ve soyut oldukları için de sahip oldukları etki daha güçlü olacaktır.

Somutluk daima (duygularda olduğu gibi) şekil ve renklerin seviyesini belirtir. Giotto'nun *İsa'nın Başı*'nda kullandığı çizgiler –burnu ve gözleri sınırlandıran çizgilerde olduğu gibi– bazen serttir. Ancak yanakların, alnın, saçların, yani yüzün bütünündeki modelleme için kullanılan aydınlık ve loşluk, yapıyı oluşturan farklı tonlardadır. Sakaldaki serbestlik tamamıyla piktüral bir etki yaratmaktadır. Bu yüzdendir ki eserin genelindeki sanatsal etki soyut bir basitleştirmeden daha farklıdır ancak çok da güçlü değildir çünkü Giotto'nun gücü Coppo Di Marcovaldo'da bulunmayan derin bir insan deneyiminden kaynaklanmaktadır. Giotto'ya kıyasla Coppo Di Marcovaldo'nun formu soyut bir şema ortaya koymaktadır –bir şema, kelimesi olmayan bir inceltme işareti, bir sembol. Bir sembol çok güçlü olabilir ama asla tam bir temsil değildir.

Sanatçı sıfatını hak eden her sanatçı yaptığı resme bir ruh katar. Bir ruh katmanın en bilindik yolu da bir hikâye anlatmaktır. Resim 1'de Giotto tarafından anlatılan hikâye şudur: Yohakim yirmi seneden beri Anna ile evlidir; çocukları olmamıştır. Bunu sebep göstererek bir rahip onu mabetten kovmuştur. Bundan çok utanan Yohakim evine dönmemiş, kırdaki çobanlarının yanına sığınmıştır. Bir süre sonra Yohakim'e bir kız çocuğu olacağı, artık evine dönmesi haber verilmiştir. Bu çocuk sonra Meryem, yani İsa'nın annesi olacaktır. Giotto bu hikâyeden Yohakim'in çobanlarla karşılaşması sahnesini seçmiştir. Burada Yohakim mabetten kovulmanın verdiği acıyla kederlidir. Başı öne eğilmiştir. Elleriyle harmaniyesini üzerine örtmek istercesine sımsıkı tutmakta ve yalnız kalmayı arzu etmektedir. Küçük köpek onu tanımış ve rahatlatmak için yanına gelmiştir. İki çoban Yohakim'in bir şeylere üzüldüğünü anlamış halde



Resim 3: Coppo Di Marcovaldo, *Çarmıha Gerilme* (ayrıntı: İsa'nın Başı), 1261 yılından sonra Ahşap üzerine tempera, 296 x 247 cm. Pinacoteca Civica, San Gimignano

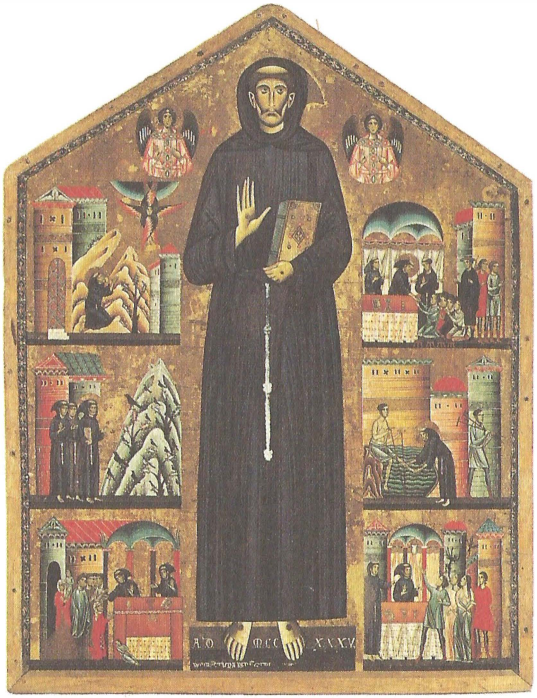
birbirlerinin yüzüne bakmaktadırlar. İşte hikâye budur. Resimdeki kayalar kadar net ve açıktır.

Giotto'nun hikâyesinde yansıttığı duyguların gerçek niteliğini daha iyi anlamak için onun *İsa'nın Başı* (Resim 2) tablosunu on üçüncü yüzyılda yaşamış Coppo Di Marcovaldo'nun resmi (Resim 3) ve Berlinghieri'nin *Assisili Aziz Francesco*'su (Resim 4) ile karşılaştırmak faydalı olacaktır. Resim 3 seyircide merhamet uyandırmayı amaçlamaktadır. İsa'yı zalim bir kederin kıvrandırdığı bir sembol haline getirmiştir. Form soyutlaştıkça duygular daha güçlü bir şekilde ortaya konacaktır. Benzer şekilde Resim 4'teki *Assisili Aziz Francesco* tablosundaki figür, açık elleri ve soyutu vurgulayan kulakları ve sakalları ile çok soyut bir çalışma-

dır. Figürün bütünündeki sertlik de bir soyutluk yaratmaktadır. Burada Berlinghieri'nin amacı çok farklı bir duygu uyandırmaktır. Kutsal figür resmin tamamına hâkimdir. Aziz Francesco'nun iki yanına resmedilen ve hayatına ait altı farklı hikâye, küçüklükleri, farklılıkları ve hareketleri ile kutsal figürün azametini ve katılığını yüceltmektedir. Berlinghieri'nin arzusu seyircide bu kutsal surete karşı hürmet ve tapınma duygusu uyandırmaktı. Assisili Aziz Francesco kuşlarla konuşurdu. Nitekim panellerden birinde kuşlar Assisili Azizi dinlemektedir. Assisili Aziz Francesco 1226 yılında, yani bu tablonun yapıldığı tarihten sadece dokuz yıl önce ölmüştü. Oysa resimdeki kutsal surette gerçekten yaşamış bu Aziz'den hiçbir iz yoktur. Onun insan Aziz Francesco olarak varlığı ressam için bir önem taşımıyordu. Berlinghieri için önemli olan tapılacak, kutsal bir suretti. Bu tapınma duygusunu tahrik etmek için Aziz'i yeryüzüne değil de göklere ait bir hayal gibi melekler arasında tasvir etmişti. Ressam, yarattığı Aziz imgesi ne kadar kutsal olursa, tapınma duygusunu da o kadar güçlü uyandırabileceğine inanmaktaydı.

Giotto'nun *İsa'nın Başı* tablosu daha somut bir eserdir. Kusallığının kökeni daha ziyade insanların yürekleridir. Bu yüzden Giotto'nun İsa'sı on üçüncü yüzyılda yaşamış Coppo Di Marcovaldo'nun İsa'sından daha az güçlü ve Berlinghieri'nin *Assisili Aziz Francesco*'sundan daha az mutlaktır; buna karşılık daha karmaşık ve daha ikna edicidir. On üçüncü yüzyılda yapılmış İsa tasvirinin uyandırdığı acıma duygusu mutlaktır; ancak insani duygular daha görecelidir: Duyguların mutlakiyeti inceliklerden, farklılıklardan ve insaniyetten yoksundur. Merhamet duygusu zulümle belirlenmiştir, ancak merhamet de zulüm de sahip oldukları güç açısından burada kişiselleştirilmemiştir. Zulüm ve merhametin soyut sembolleri vardır. Bir başka deyişle, İsa'nın acılarıyla uyandırılan duygu, tam da resmin çizildiği gibi soyuttur.

Aynısı Berlinghieri'nin *Assisili Aziz Francesco*'su için de söylenmelidir. Aziz'in suretiyle uyandırılan tapınma duygusu Aziz'in kutsal biri olarak bireyselliğine değil, kutsal imgenin soyutluğuna



Resim 4: Bonaventura Berlinghieri, *Assisili Aziz Francesco*, 1235
Ahşap üzerine tempera. San Francesco, Pescia, İtalya

dayanmaktadır. Bu imge bütün çağdaşlarından farklıdır çünkü diğerlerinden çok daha soyut bir düşünceye yaklaşmıştır. Dolayısıyla resmin gücü ve taşıdığı soyutluk, çizgileri ölçüsünde soyuttur.

Giotto, ne zalimin kurbanına duyduğu merhametten ne de kutsal surete karşı hissettiği hayranlıktan ilham almıştır. Resminde sempati, sadakat ve sevgiden ilham almıştır. Onun İsa'sı acı çekmektedir ancak acısı fiziki olmaktan çok ahlakidir. İnsani ve onurlu bir acıdır bu. Onun kederinde bağışlama vardır. Açılmış ağzı insani acısını yansıtırken, yüzündeki ifade onu infaz edenlerin hatalarını anladıklarını göstermektedir. Tanrısal ile insani olanın iç içe geçmesi –insani olanı kuşatan tanrısallık insanın

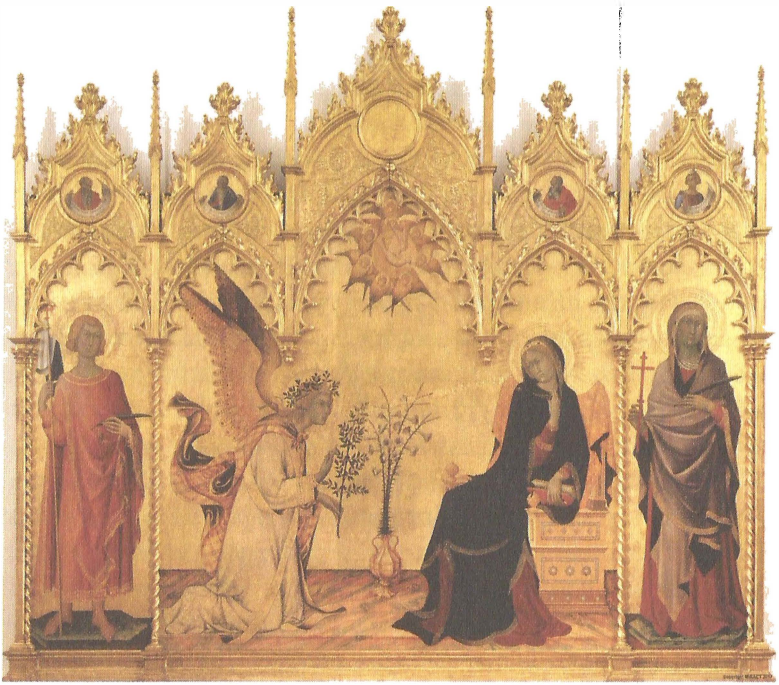
ahlaki zaferini gösterir– Giotto'nun İsa'sının büyüklüğünü ortaya koymaktadır.

Şimdi Yohakim'in ve iyi kalpli çobanlarının saygınlığının kaynağını daha iyi anlayabiliriz. Bu kaynak, Giotto'nun insan doğasında bir tanrısallık olduğunu düşünmesidir.

Simone Martini (*yak.* 1284-1344) Giotto'dan genç ancak onun çağdaşı bir ressamdır. Giotto Floransalı, Martini ise Sienalı'ydı. Bu iki şehir birbirlerinden çok uzak olmamakla birlikte ressamlar farklı yollardan ilerlemişler ve bu nedenle apayrı hayatlar yaşamışlardı. Simone Martini'nin *Meryem'e Müjde*'si (Resim 5) Cebrail'in Meryem'e İsa'nın annesi olacağını haber verdiği ânı tasvir etmektedir. Simone'nin melek hayali uzun boylu, zayıf, biraz da kadına benzeyen çok zarif genç bir erkektir. Oldukça süslüdür ve şairler gibi başında defneden bir taç taşımaktadır. Gökten henüz inmiştir ve kanatları halihazırda uçmaya hazırdır, pelerini rüzgârdan kabarmıştır. Meleğin ansızın gelişi kuşkusuz Meryem'i korkutmuş olmalıdır. Ancak melek, büyük bir zarafetle, mütevazı bir şekilde önünde diz çökerek onu rahatlatmıştır. Meryem şaşırmıştır, ancak o da incelikli kişiliğiyle bu korkusunu büyük bir letafet ve zarafetle hoş bir harekete dönüştürmüştür. Bu letafet ve zarafet vurgusu semavi olmaktan çok dünyevidir. Bu sahne özel bir dünyaya, adeta bir saray hayatına aittir.

Giotto'nun sıradan bir insanda mevcut tanrısallığı göstermesinin nedeni, sıradan bir insanın bütün bir insanlığı temsil ettiğini bilmesidir. Tanrısallık özel bir sınıfa değil, sıradan insana, insanoğluna ait bir şeydir. İsa bunu anlamıştı; Giotto da anlamıştır. Oysa Simone Martini tanrısallığı özel bir sınıfta, aristokraside görmüş ve bu sınıfı tasvir ettiği oranda tanrısal olanı da insani olanı da gözden kaçırmıştır.

Şimdiye kadar yaptığımız incelemelerde her birinin özellikleriyle birlikte farklı resimleri ele aldık. Çizgilerin, plastik formun renklerin, kompozisyonun, duruş ve hareketin, soyut ya da somutun, duygu ifadelerinin farklı ressamlar tarafından nasıl kullanıldığını gördük. Ayrıca her ressamın eserine karşı genel tutumuy-



Resim 5: Simone Martini, *Meryem'e Müjde,* 1333
Ahşap üzerine tempera, 3,1 x 2,7 m. Uffizi Gallery, Floransa

la ilgili ipuçları yakalamaya çalıştık. Ancak bu tutum bize kısmi bilgiler verdi. Şimdi bu tavrın geneli kapsayıp kapsamadığını ve resimdeki her unsurun içinde bulunup bulunmadığını anlamamız gerekiyor.

Giotto (*yak.* 1266-1337) resimlerinde tanrısallık yüklediği insan ideali ile çizdiklerinin plastik gücünü birbirine uydurmak için nesnelerin doğal ölçülerini ikinci sıraya koymuştur. Aydınlık ve loş unsurlar en az çizgileri kadar güç kazandırmıştır resimlerine; bu arada kullandığı renkler plastik gücüne uyarlanmıştır. Böylece resimdeki her şey, bir dağ ya da bir insan, diğer şeylerle kurduğu ilişki üzerinden değil oldukları gibi görselleştirilmiştir. Cisimler

arasında değil ama plastik etkiler arasında bir ilişki vardır, yani her biri kendi yerine geçen imgeler arasında bir plastik uyum mevcuttur. Giotto imgelerindeki tecrit duygusunu vurgulamak için konturları belirginleştirmiş, uyumu korumak için de plastik formların homojenliğini etkin hale getirmiştir. Böylelikle tecrit ve uyum arasındaki dengeyi başarıyla sağlamıştır. Buradaki amaç her imgenin yapısını resmin bütünüyle denge içinde tutmak ve ön kısımdaki plastik figürlerle derinliklerdeki işlevleri arasındaki fonksiyonel ilişkiyi göstermektir. Giotto böylece yüzeydeki yapılardan kaçınmış, onun yerine kompozisyonun hem ön kısmını hem de derinliğini içine alan bir tasarım kurma yoluna gitmiştir. Bu, geleneğe karşı bir özgür harekettir. Yine de bu tür bir kurgu onun eserinin mizacını göstermez ama plastik yapısal efektlerdeki yaratıcı gücüne yoğunlaşma gereksiniminden ortaya çıkar. Bu yoğunlaşma resmin dışında bırakılanlardan sorumludur. Hareketi resmin dışında bırakır. Kendi halinde, tecrit halde resmettiği figürleri hareketsiz dururlar ancak tam da bu nedenle iç hatları ve modellemeler onlara daha büyük bir enerji verir. Böylelikle ne kadar hareketsiz görünürlerse beklenenin aksine daha fazla enerji ve hareket potansiyeli ortaya koyarlar ki bu da hayatın kendisidir.

Plastik özellikleri bazında onun renkleri de aydınlık ve loş alanlarla desteklenmekle birlikte yaşamsal bir dokunuş ortaya koyarlar. Tüm bunlar soyut olduğu kadar somuttur: Kendisi de soyutlama olan plastisite nedeniyle soyuttur ve imgeleri iyileştirir; gerçekçidir çünkü şeylerin yapısı onların somut durumunu öne çıkarır. Figürlerinin somutluğu ve soyutluğu arasındaki ilişki resimlerinde ortaya koyduğu kişilerin tanrısallığı ya da insaniliği arasındaki ilişkiyi temsil eder. Tanrısal olan insanileştiğinde sonuç sempati ve sevgi; insani olan tanrısallaştığında sonuç ahlaki büyüklük ve saygınlık olur. Bu nedenle Giotto figürlerinde hareket ve süslemeye yer vermez, ayrıca tasvir ettiği kişilerin sosyal sınıf ya da kültür açısından farklı görünmelerine izin vermez. Onun insanları sıradan insandır ve bu nedenle evrensel ölçekte bir ressamdır.

Giotto'nun resmine has tüm bu unsurlar sanatçının kişiliğinin dışavurumundan başka bir şey değildir. Kendisini, kendinden önceki geleneği oluşturan soyut formdan geleneğinden ve doğaüstü içerikten soyutlayan bu ressam kimdir? Kökenleri ve yeteneği hakkındaki efsane ortak bir noktada buluşuyor: Giotto halktan biriydi ve halkın dolambaçsız tavırlarına sahipti. Assisili Aziz Francesco'nun alçakgönüllülük ve sevgi dolu mesajlarını idrak etmişti ki zaten eserlerinin çoğu Aziz'in kiliselerine ithaf edilmiştir. Ancak Giotto'nun mizacı Aziz'inkinden oldukça farklıydı; dünyaya derinden bağlıydı. Sevgisi somuttu ve bu somut durumu resmettiği insan ve doğa tasvirlerinde her zaman gösterdi. Sevgisi, Floransa başta olmak üzere İtalya'nın sorunlardan ve sıkıntılardan kurtulup özgürleştikleri şehirlerindeki hayatı yere göğe sığdıramayan insanların hissettikleri popüler duygularla aynıydı. Giotto'nun devrinde, daha sonraları Rönesans olarak bilinen yeni bir medeniyet doğmaktaydı.

Bu medeniyetin temeli insanın özgürlük karşısındaki tepkisine dayanmakta, her tür doğaüstü kabulden koparak insani değerlere yönelik inanca dönüşmekteydi. Giotto, insana yönelik bu yeni inancın resim sanatında yapı, plastisite ve sadelikle ifade edilmesi gerektiğini keşfetmişti. Bunu çabalamadan keşfettiği için bu yeni inanç biçimine yaklaşımı doğrudan, anlık ve sadeydi. Plastik ve yapısal özellikler tanrısalın insani olana evrilmesinde olduğu gibi daha sonraki başka ressamlarda da görülebilir. Ancak hiçbiri Giotto'nun bir aziz, çobanlar ve bir dağdan meydana gelen resminde olduğu kadar doğrudan, anlık ve sade değildi. Ressamın diğer özelliklerini belirleyen ve ortaya koyan da bu yaklaşımıdır. Hareket, süsleme, ince işçilik ve ayrıntılara prim vermemiştir. Resim sanatında netlik, samimiyet, yapı, ahlaki değerler ve denge anlamına gelen kesinliğin peşindeydi. Resmettiği figürlerin yapısında ve kişilerin insaniliğinde keşfettiği ana hatlara bağlı kalmıştı. Bu nedenle yerleri ve gökleri nasıl yeniden bir araya getireceğini biliyordu.

Giotto'dan önce yaşamış olan Berlinghieri ve Coppo Di Marcovaldo, soyutluk ve doğaüstü kavramlarına bağlıydılar. Onların bağlılıkları sevgiden çok saygı ve hayranlıktan kaynaklanmaktay-

dı. Bireysel ifade yetenekleri güçlü ve kusursuzdu ancak dar bir perspektife sahipti. Onlar, insanın içindeki tanrısallığı görmemiş ve bu nedenle acı, merhamet ya da hayranlık belirten semboller yaratmışlardı. Onlarınki bir bakıma insan hayatının ortaya konmasından çok bir yöntemin (yasanın) ortaya konması şeklinde bir yaratımdı.

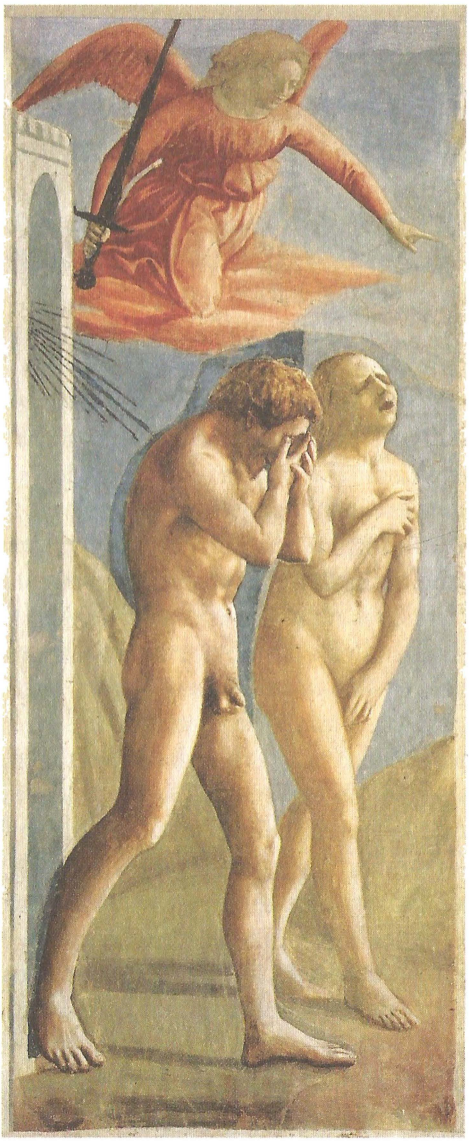
Öte yanda Simone Martini, kendi hayal gücüne uygun geleneksel formlara bağlı kalmıştı. O, hareket, süsleme, ince işçilik, ayrıntı gibi Giotto'nun prim vermediği bütün özelliklere önem vermişti. Giotto'nun görmezden geldiği bir değeri, güzelliği hedeflemişti. Giotto fizik güzelliği önemsemek için fazlasıyla manevi, ilahi güzelliğe önem vermek için ise fazlasıyla beşeri idi. Oysa Simone Martini ilahi güzelliğin peşindeydi. Bu nedenle Simone ince, hassas bir zarafet simgesi bulmuştur –bir çiçek. Serada yetişmiş bir çiçekti bu. Çünkü Simone Martini saraydaki dünyevi hayatı ilahi hayatın, dünyevi güzelliği ilahi güzelliğin yerine koyarak hata yapmıştı. Martini, aristokrasinin seçkin ve rafine özelliklerini aramıştı. Bu nedenle tanrısal ve insani olanı gözden kaçırmıştı. Martini'nin kişiliği Giotto'nunkine kıyasla daha sınırlıydı. Ancak bu sınırlar içinde o da zarif ve hoşa giden bir kusursuzluğa ulaşmıştı. Fransa sarayına özgü aşk şiirini icat etmişti, Simone Martini en büyük saraylı aşk ressamı olmuştu.

Bölüm 2
İNSANIN KEŞFİ

– § –

Bu bölümde ele alınan beş resim, on beşinci yüzyıl boyunca Floransa'daki resim sanatı hakkında genel bir fikir verecektir. Hepsi de sonraki yüzyıllarda ve özellikle modern zamanlardaki sanat akımlarını etkilemiştir.

Modern sanatın büyük habercisi Giotto ise, kurucusu Masaccio'dur. Masaccio'nun resmi *Adem'le Havva'nın Cennetten Kovuluşu* (Resim 6) bir kapıdan çıkan bir erkekle bir kadını tasvir etmektedir. Gökteki bir melek onlara gitmelerini emretmektedir. Arka planda gökyüzü ve zamanın etkisiyle bugün bulanıklaşmış tepeler görülmektedir. Ressam bütün dikkatini Adem ve Havva üzerine yoğunlaştırmıştır. Bunların dışında kalan her şey yardımcı konumdadır. Kapı, ikilinin geçebileceği kadar yüksektir ancak mevcudiyeti sadece semboliktir. Kapının boyutları teorik olarak doğrudur ama pek ikna edici değildir. Yani boyutları düzeltilse bile Giotto'nun dağı gibi yine de sembolik karakteri değişmeyecektir. Aynısı gökteki melek için de geçerlidir: Onun da resimde bulunuşu, üç boyutlu mekân içindeki boyutu ve konumu, uçmaktan çok kovmak için takındığı tavırla açıklanmaktadır. Sonuçta arka planı oluşturan peyzaj, gökyüzü gibi o da sadece bir fondur. Masaccio'da bir tepe, Giotto'da olduğu gibi sadece bir imge değildir; figürlerinin yerleştirildiği bir alandır. Böylece Masaccio'da da kullanılan unsurların bir önem sırası olduğunu görüyoruz: Kapı, melek, manzara sadece Adem ve Havva figürlerinin yardımcılarıdır.



Resim 6: Masaccio, *Adem'le Havva'nın Cennetten Kovuluşu, yak.* 1427
Fresk. Santa Maria del Carmine Kilisesi, Brancassi Şapeli, Floransa

Giotto'nun figürleri, resmettiği kayalarla aynı plastik özelliktedir. Oysa Masaccio'da insan figürleri üzerinde yoğunlaşan plastik özellik, etki birliğini güçlendirmektedir. Buna göre Masaccio'daki plastik form Giotto'dakinden daha etkilidir. Eğer ki Giotto'nun figürleri rölyef etkisi yapıyorsa, Masaccio'nun figürleri heykel etkisi ortaya koyar. Bu iki resim aydınlık ve loşluğun farklı uygulamalarıyla gerçekleştirilir. Giotto'da keskin konturlar Masaccio'da yumuşaktır. *Adem'le Havva'nın Cennetten Kovuluşu* resminde ışık sağdan gelir, böylelikle figürlerin sağ tarafı aydınlatılmış, sol tarafı gölgede kalmıştır. Konturlarla iç yüzeyler arasında plastik bir devamlılık vardır ve rölyef etkisinin en fazla olduğu noktalar ışığın sona erip gölgenin başladığı yerde vurgulanmıştır. Giotto'nun çalışmasında açık ve koyu tonlar art arda geliyorsa, Masaccio'da ışıktan gölgeye doğru benzersiz bir geçiş vardır; böylelikle figürlerdeki plastik yoğunluk güçlendirilmiştir. Masaccio'nun plastik etki yaratmaktaki gücü karşısında hayrete düşen eski eleştirmenler, figürlerini olay mahalline yerleştiren ilk ressam olduğunu söylemişlerdir. Giotto'nun plastisitesi ile karşılaştırıldığında böylesi bir izlenimi Masaccio'nun, figürlerinin kütle ve ağırlığını resmetmedeki becerisi ile elde ettiği açıktır.

Masaccio, figürlerinin bağdaşık yapısını desenin ortadan kalkmasıyla ve yapıya kurban gitmesiyle vurgular. Kompozisyon diyagonaldir; Adem'le Havva da kapı ve melek gibi derinlik içinde ele alınmıştır. Yaratılan derinlik Giotto'nun diyagonal kompozisyonunun sembolik olduğunu gösterir. Resminde boş bırakılan alan çok sınırlıdır ve bu dar boşlukla figürlerin büyük kütlesi arasındaki kontrast ortaya konmaktadır; bu kontrast, figürlere yeni bir vurgu getirmektedir. Giotto'nun figürlerindeki karakteristik tevazu duygusu kaybolmuştur. İnsanoğluna duyulan bu yeni inanç Masaccio'nun insanları olduğundan daha büyük, daha enerjik, daha cesur, daha kahraman görmesine yol açmıştır. İnsan anıtsal boyutlara ulaşmıştır. Bu anıtsallık etkisini yaratan bütünlükten hiçbir süsleme ve bezeme çıkarılamayacaktır.

Giotto'nun harekete kattığı vurgu da artık ortadadır. Masaccio'daki hareket sadece potansiyel değildir, dizginlenmiş olsa da

gerçektir. Bu hareket sınırlandırılmış, imgelerin ağırlığı ile vurgulanmıştır. Bu hareketin gerçekliğine, onu daha belirgin ve ikna edici kılan daha büyük bir potansiyel eşlik etmektedir.

Masaccio'nun kullandığı renkler hakkında bildiklerimiz çok az, ancak aydınlık-loş noktaları ve rölyef etkisini öne çıkarmak için nötr renk tonlaması yaptığı, gölgede kalan bölümleri ise genişleterek vurguladığı söylenebilir. Zaman zaman resimlerinde aydınlık ve loş noktaların ötesine geçen ve renklerle ışık ve gölge oluşturan ipuçları verir. Ancak bu, resimlerinde ender görülen bir durumdur. Renkleri kullanışında aydınlığı ve loşluğu temel aldığı için bu nadir durumun gerçekleşmesi de istisnadır.

Gerçekçiliğe gelince, Masaccio'nun sahip olduğu gerçeklik duygusuyla bizi etkileme becerisi Giotto'dakinden fazladır. Bu onun ağırlık, birlik ve hareket duygusuyla yoğrulmuş heykelsi figürlerinin bir sonucudur. Oysa Masaccio'da Giotto'dan daha cüretkâr deformasyonlar görürüz ve formun abartılması daima sembolik şekillerin gerçeğin yerine geçmesi anlamına gelir. Havva'nın yüzü, ümitsizliğiyle deforme edilmiştir. Adem, kapıdan çıkarken ortaya koyduğu sembolik çabayı göstermek için sağ ayağını doğal olmayan bir şekilde sürüklemektedir. On üçüncü yüzyılda yaşamış Coppo Di Marcovaldo'nun resminde (Resim 3) sembolik soyutlamaların ressamın ortaya koymak istediği ifadeyi nasıl güçlendirebildiğini görmüştük. Ancak Masaccio'nun doğal formları soyutlaması tamamıyla farklı bir karakterdedir. Resim 3'teki soyutlamalar doğa bilgisinden değil, soyut tasarım geleneğinden kaynaklanır. Öte yandan Masaccio'nun soyutlamaları doğanın iyi tanınmasını şart koşar ve daha güçlü bir ifadeye sahip olmak uğruna doğanın sınırlamalarına karşı çıkmanın bir sonucudur. On üçüncü yüzyılda yaşamış Coppo Di Marcovaldo'nun soyutlamaları doğadışı bir düzene, Masaccio'nun soyutlamaları ise doğal bir düzene aittir. Ancak ikisi de yeni bir doğa yaratırlar; bu, nesnelerin doğasının farkındalığıyla dolu resmin doğasıdır. Çelişkili görünme riskiyle birlikte, bunun Masaccio'nun gücü olduğunu vurgulamak zo-

rundayız: O, soyutlamalarında bile somuttur. Masaccio'da somutluğa olan bu meyil eşsizdir. Resim 7, 8, 9 ve 10 ne Piero della Francesca, Pollaiuolo, Botticelli'nin ne de Leonardo'nun Masaccio kadar somut olduklarını gösterecektir.

Bununla beraber Masaccio'daki somutluğun materyalizm ile ilgisi yoktur. Onun hikâyesi açık bir şekilde anlatılmaktadır: Melek, Adem'le Havva'ya gitmelerini emretmektedir. Meleğin gücü elindeki kılıçla sembolize edilmiştir ve otoritesi sol kolunun hareketinde açıkça görülmektedir. Yine de hâlâ bir refakat durumundan söz edilebilir. Hikâyenin ana teması Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasıdır. Adem utanmış ve içine kapanmıştır, elleriyle yüzünü saklamaktadır. Havva ümitsizce ağlamaktadır. Masaccio'nun psikolojik sezgisi gerçekten etkileyicidir: Cennetten kovulma gibi ahlaki bir felaket karşısında farklı tepkiler veren bir kadın ve erkek, ölümsüz insanın karakterini somutlaştırır ve kesinlikle çok ikna edicidir.

Her şeye rağmen Masaccio'nun Adem ve Havva'nın başına gelenler karşısında duyduğu merhametle sanatının değeri arasında bir ilgi olmadığını net olarak ifade etmeliyiz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bir roman karakterine aşık olanlar, yazarın sanatını anlayamazlar. Benzer şekilde ancak tam tersine Masaccio'nun sanatının sadece ya da temel olarak plastik forma dayandığını düşünenler, onun plastik formunun içten gelen bir dürtüyle ortaya çıktığını anlayamayacaklardır.

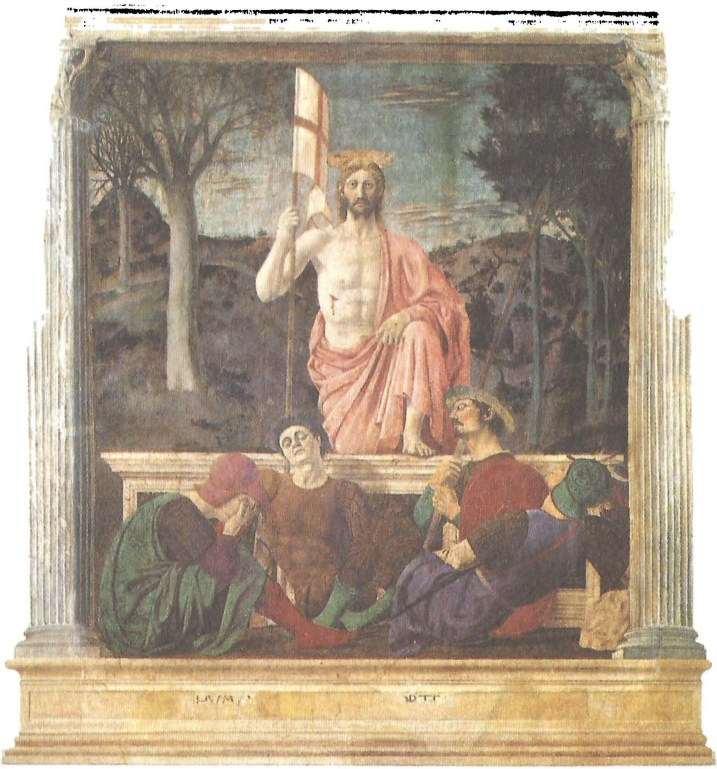
Masaccio'nun figürlerine karşı takındığı fiziksel ve ahlaki tavrı anlamak için ressamın 1429 yılında, 27 yaşındayken öldüğünü unutmamak gerekir. Çok kısa bir hayat sürmüş olsa da, Rönesans resminin temellerini atmıştır. Zamanın ruhunu, gücünü yeni beşeri bilgiden alan yeni medeniyetin ruhunu benimsemişti. Yeni bir sentezle plastik formunu ortaya koymuş, yeni bir perspektife göre insan ve uzay arasındaki yeni ilişkiyi keşfetmiş, gövdenin ağırlığını vurgulamış, görenleri resmettiklerinin anıtsallığını ve somutluğuna ikna ederek bu ağırlığa hareket katmayı bilmişti. İnsan davranışlarında olduğu gibi, aydınlık ve loş noktalar arasın-

daki farklılıkları da gözeterek şeylerin insanüstü düzeniyle beşeri umutsuzluk arasındaki dramayı fark etmişti. Bu insani ve tanrısal düzeni uzlaştırmak için insanoğlunun ahlaki çabasını öne çıkarmış, duygularını daha iyi ifade etmek adına doğal formları deforme etmekten çekinmemişti.

Hümanizm ahlaki sorunlarla ilgileniyor, Ortaçağ'ın Hıristiyanlığa yönelik tutumundan uzaklaşmadan dini gelenek içinde bir reforma gitmeyi hedefliyordu. Assisili Aziz Francesco'dan ya da on üçüncü yüzyıldan beri İtalyanlar teolojik sorunlarla ilgilenmiyorlardı. İnsanların kardeşçe yaşamasını hayal ediyorlar, yeryüzündeki her şeye, insanın günlük hayatına İsa'yı ve onun öğretilerini yansıtarak sevgiyle yaklaşıyorlardı. Bu eğilim on beşinci yüzyılın başında yeni bir insan inancı doğurdu. Herkes insanı evrenin merkezine yerleştirdi ve tanrısallaştırdı. Masaccio, Hıristiyanlıktan esinlenen güven duygusunu devam ettirmek konusunda çağdaşlarından ve hatta kendisinden sonra gelenlerden daha yoğun bir ahlaki kararlılık ortaya koymuştu. Onun dini insanı aşmaz artık, insanın içindedir. Bu nedenle dini duyguların azalmayan gücünü göstermeye devam eder. Bu inançla dolu olan Masaccio, süsleme, ayrıntılar ya da maharetli analizler peşinde değildir. Bu konsantrasyon sayesinde kahramanlar yaratan biçimsel bir senteze varır. Tüm somut yaklaşımına rağmen o gerçekçi bir ressam değildir. Ne var ki onun inancına gerçeklik hâkimdir. Onun insanlığı ahlaklı kahramanlar arasında bir efsane haline gelmiştir. Giotto gibi hassas ve alçakgönüllü değildir: Bilgi sahibidir ancak inancı bilgisine üstün gelir.

Masaccio, plastisite anlayışı ve insan bilgisi arasında bir ilişki kurmuş, çizdiği figürleri aklındaki ideale uygun şekilde yaratmıştır. Masaccio'nun eserindeki sanatsal değer budur.

Resim 7, Piero della Francesca'nın *İsa'nın Dirilişi* isimli tablosudur. Mezarın karşısında dört asker uyurken, İsa elinde Haç'ın zafer bayrağı ile mezarından çıkmaktadır. İsa'nın ve mezarın arkasında, az ileride tepelik bir manzara ve onun da ardında gökyüzü yer almaktadır.



Resim 7: Piero della Francesca, *İsa'nın Dirilişi, yak.* 1463-65
Fresk ve tempera, 225 x 200 cm. Pinacoteca Comunale, Sansepolcro

Bu resimde her şeyden önce figürlerin oluşturduğu grup dikkat çekmektedir. Ön tarafta yer alan grup sanki ağaçların şekli ve konumuyla derinlik içinde bir alan oluşturur, bu sayede parlak gökyüzünün çok uzak göründüğü manzaranın bir parçası değilmiş gibidir. Ancak grup derinlik içinde fazla bir yer işgal etmemekte, plastik kütleleri ve askerlerin küçük gösterilmesinden dolayı da ön kısımdaki kompozisyonu vurgulama eğilimindedir. Bu grubu Masaccio'nun *Adem'le Havva'nın Cennetten Kovuluşu* ile karşılaştırırsak, Pierro'nun resmindeki grup bir olayın temsili gibi değil, figürlerin

sergilenmesi gibi görünmektedir. Figürlerin işgal ettiği alan Masaccio'nunkinden daha derindir; ancak Piero bu alanı öndeki figürler için bir fon olarak kullanmaktadır. Grup piramit şeklindedir; en tepede İsa'nın başı, en altta ise askerler vardır. Yani kompozisyonda geometrik bir form arzusu görülmektedir. İsa kutsal bir imgedir, gözlerini ebediyete dikmiş halde mezarından çıkarken hareket etmemektedir. Askerler de hareketsizdir ve bunun uyumalarından daha önemli bir nedeni vardır –düzgün ışık huzmeleriyle şekillendirildiklerinden belirginleşmişlerdir. Resimde küçültme genellikle hareketi ifade etmek için kullanılır, ancak hareketsizliği tercih eden Piero'nun resminde böyle olmamıştır. Bu resimde dairesel bir örüntü görülür ama bu daire sonsuzluk yaratacak şekilde hareketsizdir. Hareketsizlik somutu aşan bir idealdir. Resmin sol tarafında profilden görünen askerin sırtındaki ve miğferindeki konturların geometrik eğrilerden oluştuğu görülmektedir. İkinci askerin yüzündeki unsurlar geometrik şekillerle arasındaki yakınlığı vurgular. Soldaki ağaç bir sütunu çağrıştırmaktadır. O halde bu resimde, *İsa'nın Dirilişi*'nde, bilinçli bir geometrik düzen, soyut bir form yönelimi vardır. Hareketsiz olmalarının, figürlerin ön tarafta toplanmalarının nedenini anlamak mümkündür. Piero della Francesca bir olayı, dramı ya da psikolojik bir ifadeyi aktarmak istememiştir. Onun istediği, geometrik bir düzen kuran formları ortaya koymaktır. Gerçekten de ressam, formların düzeni üzerine bir teori kaleme almıştı.

Bu form düzeni için duyulan arzu, on beşinci yüzyılın başında mimar Brunelleschi tarafından keşfedilen "ressamlar için perspektif kuralları"yla ilişkilidir. Giotto'nun derinlik içinde nasıl bir alan yarattığını görmüştük. Ancak ondaki alan duygusu kendi içgüdülerine ya da hislerine dayanıyordu. Geometrik perspektif keşfedilince, hislerin ya da içgüdülerin yerini öğrenme ve bilimsel kurallar aldı. Ancak, on beşinci yüzyılda yaşayan bu Floransalı sadece bilimsel kuralların uygulanmasıyla yetinmeyecek kadar usta bir ressamdı. Geometriye tutkundu, geometriyi güzelliğin ideali gibi hissediyordu, perspektifin kendisinden bir ideal oluşturmuştu. Bu nedenle matematik soyutlamalar bile ressamın duyarlığını artırmak için kullanılıyordu. Pie-

ro della Francesca, döneminin ressamlarından ileriye gitmiş, kendi perspektifine ve düzenli formlarına kutsal bir değer atfetmeyi başarmıştır. Hem insan formunda hem de doğadaki cisimlerde bu ideali düzenli formlar ve bu duyguları da perspektif için sürdürmüştür. Uzam doğanın düzenine ait olsa da Piero'nun perspektifiyle insan figürleri için aşkın bir çerçeveye dönüştürülmüştür.

Düzenli formların ifadesindeki bu aşkın hedef belirgin bir somutlukla ortaya konmuş, hem *ışık-gölge* hem de renklerle elde edilmiştir. Siyah-beyaz röprodüksiyonda bile açık ve koyu renkler arasındaki ilişkinin Masaccio'dakinden daha karmaşık olduğu görülür. Masaccio'nun figürleri genellikle koyu bir fon üzerine açık tondaydı. Öte yandan Piero'nun eserinde askerler koyu renkli, İsa aydınlıktır; fondaki karanlık manzara ve aydınlık gökyüzünde de aynı kontrast tekrar edilmektedir. Bu ritmin amacı semboliktir: İsa ve gökyüzü ışığın altındadır, askerler ve yeryüzü karanlıkta bırakılmıştır. Ancak bu sembolizm koyu tonların açık tonlara karşı yarattığı resimsel etkinin ve aydınlık İsa figürünün koyu tonlardaki manzaraya karşı yarattığı plastik etkinin karşıtlığıyla somutlaşır. Bu çifte etki, İsa figürünü belirgin bir şekilde çevreden koparmaktadır.

Piero della Francesca'nın ışığı temsil eden açık, gölgeyi temsil eden koyu renkleri yanında Masaccio'nun uyguladığı ışık ve gölge basit ve tek tip görünür. Böylelikle aydınlık ve loş alanlar bir *ışık-gölge* etkisine dönüşmüştür. Masaccio'nun yuvarlak kenarlı rölyefleri Piero della Francesca tarafından geniş yüzeylere dönüştürülmüş ve etraftan koparılmıştır. Bu aydınlık ve karanlık kontrastının ritmi manzarada olduğu gibi pek çok ayrıntıda ve askerlerde görülebilir: Işık ve gölgenin bu biçimde uygulanması da somutluk yaratır. Ancak ışık, doğası gereği, daima kımıldar. Ama Piero'nun resimlerinde hiçbir şey kımıldamaz; her şey hareketsizdir. Gölge ve ışığın plastisitesi ve somutluğu geometrik formların hareketsizliği ile belirlenir. Aynı nedenle vücutların yapısı çok güçlüdür; yüzeyde soyut bezemeler görülür.

Benzer bir karşıtlık onun gerçekçiliğiyle idealizmi arasında da vardır. Masaccio'nun ideali olayın gerçekliğine bağlı idi. Piero'nun ideali gerçekliğin ötesindedir. İsa'nın dirilişiyle ortaya çıkan ışığı

görmemek için bir asker gözlerini kapamaktadır, uyumakta olan diğer üçü ışığın şiddetinden rahatsız olmuştur. Askerlerin kompozisyonla bağları hâlâ ışıktır, olay değil. Daha önce de söylediğimiz gibi İsa aydınlık, güçlü bir imgedir. Diriliş esnasında hiç hareket etmeyen, düşünsel bir imge. İşte bu hareket yoksunluğu Piero'nun figürlerinin sembolik karakterlerinin kaynağıdır. Sözlerini en üst düzeyde ortaya koyarken duygularını düşüncelerin ardında gizlemektedir. Bu da somut sembolizmin kesinlikle tek yoludur. Piero della Francesca'daki grubun tamamı anıtsaldır, ancak Masaccio'daki anıtsallıktan çok farklıdır. Bu yapısal senteze değil, geometrik örüntülere bağlıdır.

Piero della Francesca 1410 ve 1420 yılları arasında doğdu, 1492 yılında öldü. Plastik formun değerlerini Masaccio'dan, renkli ışık ve gölgelerin kullanılışını, perspektif içindeki alanları diğer ressamlardan öğrendi. Simetrik vücut ideallerini, geometrik güzelliği ve hareketsizlik düşüncesini kendisi geliştirdi. Tanrısallığın insanda içkin olduğuna, insanın saygınlığına ve insanın evrenin merkezi olduğuna inanan beşeri ideale bağlandı. Ancak bu ideali özgün bir üslupla yorumladı. Güç ve iktidarın tasviri için uğraşmadı. Her şeye rağmen vakur bir dinginlik, etkileyici bir ciddiyet hayal etti. Bu; somutluk, renkler ve soyut ile somut arasında bir denge kurduğu ışık ve gölgenin karmaşası sayesinde gerçekleştirdiği imgelerin sembolik temsiliyeti anlamına geliyordu.

Bu nedenle ondaki gerçekleştirme gücünün mü yoksa soyutlama arzusunun mu daha büyük olduğunu söylemek zordur. Bir çelişki mantık çerçevesinde sentezle çözülmelidir. Ancak sanattaki bir çelişki karşıt unsurların birbirini yücelttiği bir denge içinde devam edebilir. İşte bu denge Piero'nun sanatının özü, dehasının neticesidir.

Masaccio sanatta insan figürünün tasvirini zenginleştirmişti. Piero bu tasviri hem geliştirmiş hem engellemişti. Işık ve perspektif aracılığıyla bu gelişimi gerçekleştirmiş, hareketsiz figürleri ve teori arzusuyla da engellemişti.

Antonio Pollaiuolo'nun *Deianira'nın Kaçırılması* isimli tablosu (Resim 8) yeni bir akımı, anatomi ve harekete getirilen vurguyu



Resim 8: Antonio Pollaiuolo, *Herkül ve Deianira (Deianira'nın Kaçırılması), yak.* 1475-80 Tuvale aktarılmış panel üzerine yağlıboya, 54,6 x 79,2 cm. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi

ortaya koymaktadır. Bu resimde gördüğümüz, derinliği olan geniş bir manzara ve uzak bir ufuk çizgisidir. Ön kısımda üç figür yer almaktadır: Sağdaki Herkül, suyun karşısında Deianira'yı kucaklayarak kaçmakta olan Sentor[1] Nessos'a ok atmaktadır. Manzarayla figürler arasındaki oran Masaccio ya da Piero della Francesca'dakinden farklıdır. Pollaiuolo manzarayı sadece fon olarak kullanmaz. Aksine, artık kompozisyonun merkezi olmayan, daha ziyade manzaranın işlevine ve önemine hizmet eden figürlerden bağımsız olarak peyzajın resimsel değerini hedefler.

Figürlerin uygulanışı yenidir ve köklerini anatomi ve hareketten almaktadır. Bu noktada Masaccio ile karşılaştırma yapmak yol gösterici olacaktır. Masaccio çıplak figürleri hareket eden kütleler olarak görmektedir; hareketi analiz etmemiştir, yarattığı hareket plastik forma verilen bir tepkidir. Hareket vurgusu konturlarda değil, bir bütün olarak gövdeler üzerinde yer almıştır. Pollaiuolo ise

1 Sentor: Yunan Mitolojisi'nde "At Adam"lar. (ÇN)

hareketi başka, tam tersi bir şekilde görmektedir. Pollaiuolo'da konturlar Masaccio'da olduğundan çok daha belirgin çizilmiştir. Konturlardaki eğrilerle düz çizgilerin birbirini takip edişi hareketi doğurmaktadır. Hareket konturlarla sınırlandırılmamıştır, ancak hem konturların hareketini onaylayan hem de çıplak figürün anatomisini temsil eden işlevi yerine getiren diğer çizgilerle gövdenin içinde yol almaya devam eder. Herkül figürü Pollaiuolo'nun devinim yaratan gerçekleştirme enerjisiyle anatomi arayışını nasıl bir araya getirdiğini göstermesi bakımından kusursuz bir örnektir. Pollaiuolo'daki hareketi Masaccio'nunkiyle kıyaslarsak, Masaccio hareketi tepkinin ve plastik formun yaratıcı senteziyle resme aktarmış, Pollaiuolo ise tasviri bir sentez halinde yeniden oluşturmadan önce hareket yorumunu anatomik bir analize tabi tutmuştur.

Pollaiuolo, anatomi bilgisinden faydalanan ve onun güçlendirici enerjisiyle resmini çizen en başarılı Floransalı ressamdır. Bu yüzden Herkül figürü kendi türünde bir başyapıttır.

Sentor Nessos figüründe ise daha fazlası vardır. Pollaiuolo anatomi ve harekete karanlık yüzeylerin piktüral etkisini ilave etmiştir. Ancak Deianira figürünü resmederken Pollaiuolo kadın güzelliğini tahrip edebileceği için kasları belirginleştirmemiştir. Bazı soyut geometrik unsurları (oval yüz, kolların yuvarlaklığı) vurgulamaya çalışmış ancak bu geometrik şekillerin harekete engel olduklarını fark edememiştir. Herkül ve Sentor Nessos'un hareketinin Deianira'dan daha doğal görünmesinin nedeni budur.

Pollaiuolo enerji ve hareket arayışı hususunda kendisini sadece anatomi ve çizgilerle sınırlandırmamıştır. Sentor Nessos'un geçmekte olduğu nehir hızlı bir şekilde akmakta ve suları köpürmektedir. Bu hareket çizgilerle değil, yoğun gölgelikler içinden parlayan ışıklı dokunuşlarla elde edilebilir. Aynı şey açık ve koyu renklerin titreştiği, dolayısıyla da enerji ve hareket yarattığı manzara için de söylenebilir.

Pollaiuolo'nun manzarasıyla Piero della Francesca'nın manzarasını (Resim 7) karşılaştırdığımızda, Piero'nun resminin kesinlikle durağan, Pollaiuolo'nun resminin ise enerjik ve hareketli olduğu

görülür. Resimde iki farklı temsil yöntemini izleyen iki tür hareket vardır. Bir ressam yarattığı hareketin nedenini figürün iç yapısında bulabilir: Bu durumda hareket eylemsel bir işlev görür ve bu tür bir ifadeyi gerçekleştirmek için en iyi araç çizgidir. Bir başka ressam ise ışık ve gölge karşıtlığıyla sarmalanmış hareketi figürün dışında görebilir: Bu durumda ise hareket eylem ile değil, oturmuş ya da uzanmış bir figürle etkilediği kozmik titreşimle sonuçlanır ve bu tür bir ifadeyi gerçekleştirmek için en iyi araç renktir. Birinci tür ifade Floransa plastik geleneğine bağlıdır; ikinci tür ifade ise geleneğin ötesine geçer ve piktüral etkiler yaratır. Pollaiuolo zaman zaman her ikisini de kullanır.

Masaccio ve Piero della Francesca'da gördüğümüz gibi insanın saygınlığı, bütün doğanın insanı merkez alması, Pollaiuolo'nun sanatında belirsizleşir. Pollaiuolo insanı eylem halinde görmüştür ve insanın büyüklüğünü, saygınlığını, güzelliğini değil de hayat mücadelesini tasvir etmekle, doğayı bu mücadeleye katılmaya zorlamakla ilgilenmiştir. Pollaiuolo'nun sanatında insanla doğa arasındaki bağ, eski nesil Floransalı ressamların sanatındakinden çok daha sıkıdır. Bu bağ, hem insana hem doğaya ait bir özellik olan harekettir. İnsanla doğa arasındaki önem sırası değişmiştir. Pollaiuolo'nun resminin merkezi artık insan değil nehirdir ve üç figür arasındaki hikâye ön bölümde yer almalarına karşın bölümlerden oluşur. Pollaiuolo'nun figürlerini manzaranın içine dahil etmek istediğini söylemek zordur; onun yaptığı figürlerle manzarayı yan yana getirmektir ancak bu yan yanalıktan doğan birlik hem doğaya hem de insana ait hareket halinde gerçekleşir. Pollaiuolo'nun temsil ettiği bu harekettir, Herkül ile Deianira'nın macerası değil. Gerçekten de bu resimde Herkül eylem halindeyken değil, oku fırlatmak üzereyken tasvir edilmiştir. Deianira ise kaçmaya çalışmak yerine umutsuzluk içinde gösterilir. Pollaiuolo'nun sanatının büyüklüğü eylemin enerjiye çevrilmesinde –hareketin olasılığa dönüşmesinde– yatar. Bu onun şiiridir. On beşinci yüzyıldaki hiçbir Floransalı ressam eylemle Pollaiuolo kadar ilgilenmemiştir. Ancak Giotto'nun, Masaccio'nun, Piero della Francesca'nın güçlü plastik

geleneği, Pollaiuolo'nun sanatını hareket yerine enerjiye kanalize etmesine yardım etmişti.

Antonio Pollaiuolo, 1432 yılında Floransa'da doğdu, 1498 yılında Roma'da öldü. Sadece ressam değil, aynı zamanda heykeltıraş, kuyumcu ve gravür sanatçısıydı. Bütün enerjisini eserlerine nakletmiş ve hayatı daima üst düzeyde tasvir etmiştir. Aslında başyapıtları yoktur, tüm eserleri başarısından çok araştırmalarını ortaya koyar. Aramaktan vazgeçmemiştir, doğal yaratıcılığından kopmamıştır. Başarıdan çok çabalamanın peşinde koşmuştur. Ama yaptığı araştırmaların hepsinde başarılı olmuş, gelecekteki piktüral form olasılıklarını öngörmüştür.

Resim 9, Sandro Botticelli'nin *İlkbahar* isimli tablosudur. Bu tabloda gördüğümüz, koyu bir fon üzerine dizilmiş aydınlık rölyefler gibi sıralanan bir dizi insan figürüdür. Çimenin karanlığı farklı renkteki çiçeklerle kırılmış, ağaçların karanlığı ise yukarıdan gelen gökyüzü ışığıyla aydınlatılmıştır. Çimenin ve ormanın netliği doğadaki çeşitliliğin görünmesinden ileri gelir, karanlık hatlar ise fon işlevi görür. Aydınlık figürlerle koyu renkli fon arasındaki bu kontrast, Masaccio'da, Piero della Francesca'da ve Pollaiuolo'da olduğundan daha güçlü bir şekilde vurgulanmıştır. Yani Botticelli plastik etkiyi kendinden önceki tüm ressamlardan daha fazla sadeleştirmiştir. Eserlerindeki plastik özellik Masaccio'daki kadar güçlü değildir çünkü Masaccio gibi dikkatini bir bütün olarak vücut üzerinde yoğunlaştırmak yerine Botticelli, kontur hatlarını vurgulama yoluna gitmiştir. Kontur hatlarına yaptığı vurgu Masaccio ve Piero della Francesca'nın yapmak istediğinin tam tersi, Pollaiuolo'nun önceliklerine ise daha yakındır. Oysa Botticelli ile Pollaiuolo'nun çizgileri arasındaki fark oldukça büyüktür. Pollaiuolo çizgiyi enerji ve hareketi vurgulamak, eylem yaratmak için kullanır. Botticelli'deki hareket ise eylem değil, ritim yaratır. Figürlerinin duruşu ağır bir dansı gösterir; bir düşünce yaratır, hikâye değil. Aynı çizgisel ritim bedenlerin yüzeyinde Masaccio'nunkinden daha karmaşık ve daha farklı bir gölge-ışık etkisiyle devam eder; bir ideale karşılık gelir ve kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmez.



Resim 9: Sandro Botticelli, *İlkbahar, yak.* 1482
Panel üzerine tempera, 203 x 314 cm. Uffizi Gallery, Floransa

Bu çizgi sevgisi ve çizginin dalgalı karakteri hem Botticelli hem Simone Martini'de ortaktır (Resim 5). Ancak Botticelli'nin çizgi ve plastisite arasında kurduğu denge, çizginin bir örüntü oluşturduğu ve formun bütün unsurlarına üstün geldiği Simone Martini'de yoktur. Botticelli'nin formu plastiktir ve çizgisi bu plastisitenin işlevidir. Botticelli'ye "en büyük çizgi şairi" denilmektedir. Sanat tarihinde birçok "çizgi şairi" hatta çok büyük olanları vardır, ancak Botticelli'nin çizgilerine karşı beslenen hayranlığın sebebini anlamak kolaydır çünkü ince ve hassastır, çünkü çizginin nerede bittiğini, plastiğin nerede başladığını belirleyemeyiz. İşte bu dönüşüm anları Botticelli'nin zarafetinin gerçek kaynağıdır.

Masaccio ve Pollaiuolo'daki yapının bağımsız kompozisyonu desene üstün gelir. Botticelli'de ise tam tersine desen yeniden öne çıkar. Üçüncü boyuttan feragat edilir: Botticelli'nin istediği, figürleri önde resmetmektir ama arkada boşluk yaratmadan. Masaccio Adem'le

Havva'nın çaresizliğini ortaya koyar, Pollaiuolo Herkül'ün öfkesini; ancak Botticelli güçlü bir duygu göstermemiştir resminde. Duygularını, zarafet arzusunu lirik bir şekilde ifade eder. Yani konunun yerine çizgilerle, ışık ve gölgeyle belirlenen bir motif yerleştirir.

Bununla beraber Botticelli'nin resmini bir bütün olarak anlamak için onun konusunu analiz etmek gerekir. Soldan birinci figür Merkür'ü temsil eder; sonra Üç Güzeller gelir; oldukça uzakta, arkalarında Venüs; onun üzerinde oku ve yayı ile Küpid/Aşk Tanrısı; ardından çiçeklerden yapılmış elbisesiyle Flora/Çiçek Tanrıçası; hemen yanında yarı çıplak bir kadın. İlkbahar'ı temsil eden genç bir kadın, Zefir'i temsil eden delikanlı tarafından itilmektedir. Botticelli'nin bu resimde, birbirleriyle alakası olmayan bu figürleri tek bir hareket içinde nasıl resmettiğini anlamak için öncelikle yararlandığı edebi kaynaklarına bakmamız gerekir. Venüs ve İlkbahar konusunu ilk defa *Varlığın Yapısı* (De Rerum Natura) isimli eseriyle Lucretius ele almıştır. Daha sonra Floransalı şair Poliziano –Botticelli'nin çağdaşı ve arkadaşı– Venüs'le İlkbahar arasındaki ilişki hakkında bir metin yazmıştır. Latin şair Horatius'un bir şiirinde Venüs'ün Üç Güzeller ve Merkür'le ilişkisinden bahsedildiği görülür. Böylelikle Botticelli gerek Latin edebiyatında gerekse çağdaş şiirde hayalindeki güzel figürleri çizebileceği uygun bir tema bulmuş olur. Ele aldığı konu karşısındaki bu psikolojik tavır, Lucretius'un *Venüs'e İthaf* (Invocazione a Venere) şiirindekinden pek de farklı değildir.

> Bahar Venüs'le gelir, Tanrıça'nın kanatlı müjdecisi hemen önündedir, Zefir'in yolunda, annesi Flora onlar için yolu açar, en güzel renkleri ve parfümleri saçar.
>
> Ve:
>
> Her şey senden yaratılmalıdır ve karanlıktan aydınlığa seninle çıkmalıdır: Senden önce, ey Tanrıça, sen gelince, rüzgârlar yok olur, bulutlar silinir; sanatla işlenmiş toprağın beslediği narin çiçekler

senin ayaklarına serilir; deniz sana gülümser, berrak gökyüzü güçlü ışıklarla parlar. Yeni mevsim geldiği, Favonius'un bereketli nefesi dünyayı neşelendirdiğinde prangalarından kurtulur, güçlenir ve tam o anda kuşlar sana serenat yapar şarkılarıyla, ey Tanrıça.

Poliziano'nun *Giostra* isimli eserinin bazı dizelerinde Venüs'ün hükümran olduğu ülke, Üç Güzellerin bulunduğu, kadınların saçlarının çiçeklerle süslü olduğu, şehvetli Zefir'in Flora'yı yakalamak için uçtuğu ve geçtiği yerlerde çayırları çiçeklendirdiği bir yer olarak tarif ediliyordu.

O halde Botticelli'nin *İlkbahar*'ı her resim şiirsel bir değer taşıdığı için değil, daha dar anlamda zaten şiirle betimlenmiş bir konuyu ele aldığı için *resimle yapılmış şiir* olarak görülebilir.

Şimdi Botticelli'nin resminin şiirsel değerinde edebi kaynakların ne şekilde etkili olduklarını araştıralım. Floransalı bir yazar olan Alberti, el ele tutuşan Üç Güzeller'in özgürlüğün sembolü olduğunu söylemektedir. Bu, güzelleri resmederken Botticelli'ye kesinlikle yardımcı olmuştur. Bugün bu figürlerin sahip olduğu sanatsal değerin el ele tutuşmalarına bağlı olmadığı ama aynı zamanda Üç Güzellerin sahip olduğu ritmin fiziksel bir temas olmadan hayal edilemeyeceği de ortadadır. Öyleyse sanatsal değerleri sadece plastisiteden ya da görsel sembolizmden meydana gelmez, ikisinin de ötesinde bir şeyler vardır.

Bu resimdeki diğer şiirsel motifler için de aynı şeyler söylenebilir. Kaçan Flora'yı yakalayan bir delikanlı olarak temsil edilen rüzgâr, yani Zefir, baştanbaşa çiçeklere bürünmüş olan İlkbahar, çiçek açan kırlar Botticelli tarafından tamamen farklı şekillerde temsil edilebilecek şiirsel motiflerdir. Botticelli, Lucretius'un doğaya duyduğu imandan yoksundu, Poliziano'nun çocuksu hayal gücü de yoktu onda. Botticelli'deki doğa sevgisi, idealize insan figürünün güdümündeki doğa inancıyla şekillenmişti ve duygusal hayal gücü insanın cennetten kovulduğuna dair Hıristiyan bilinciyle dizginlenmişti. Bu nedenle bir melankoli duygusu, dolgun ve sıhhatli güzellik idealini daha hoş daha tinsel ancak daha az

önemli bir zarafet ideali haline getirerek onun doğal imgelerini sarmıştı. Botticelli'deki bu duygular tanımlanamaz; her tür tanım ve sezgi mantığın sınırlarının ötesindedir. Belki de en iyi şekilde bir metafor olarak gösterilebilir. Eğer Venüs'ün pagan dünyasında ve Lucretius'un hayal gücünde ifade ettiği anlamı düşünürseniz, Boticelli için Venüs'ün artık bir tanrıça değil, günahkâr bir melek olduğunu anlarsınız.

Düşüşün melankolik bilinciyle sarılmış ilahi zarafetin resmi Boticelli'nin idealinin ve hayal gücünün en canlı kaynağıdır. İster dindışı ister dini olsun, bütün eserlerindeki Venüslerinde ve Meryemlerinde bu, farklı vurgularla kendini gösterir. Bu ideal Botticelli'yi kendi çağdaşlarından ayırır ve onu yalnız bir ressam haline getirir. Biz bugün Botticelli'yi çok modern, kendi pişmanlıkları ve tereddütleri olan biri olarak kendimize yakın hissederiz. Botticelli'nin eserlerindeki olağanüstü sanatsal cazibenin nedeni budur.

Şimdi *İlkbahar* tablosunun konusunu ve formunu göz önünde bulundurarak toplumsal koşulları hakkında birkaç şey söyleyelim. Bu tablo Medici ailesinden birinin, o dönem Floransa'nın hâkimi olan Lorenzo Medici'nin bir akrabasının evinin duvarını süslemek için yapılmıştı. Hümanizm, gerek yazarak gerekse resmederek mitolojik sahneler neşrediyordu. Bu resmin amacı birçok şairin eserlerinden esinlenerek Venüs'ün ülkesini yeniden yaratmaktı. Aslında istenilen, bir olayın yeniden yaratılması değil pagan bir dünyanın hayal edilmesiydi. İşte bu anlamda *İlkbahar* dekoratif bir resim, adeta bir goblen gibidir. Bu, sanatçıya bir hikâye anlatmak yerine gösterilen imgelerin karakterini açıklama fırsatı verir. Kompozisyonun dekoratif amacı şüphe yok ki Botticelli'nin sanatsal yeteneğiyle uyumluydu çünkü böylece figürlerine yoğunlaşabiliyor ve hayal gücünü istediği gibi çalıştırıyordu. Ancak dekoratif karakter sadece tek bir özellikti. Resmin temel olarak ortaya koyduğu, bizim tahmin etmeye çalıştığımız, Botticelli'ye ait zarafet idealiydi. Resmin toplumsal işlevi bir sanat eseri yaratmak için bir bahaneydi, iyi bir bahane.

Botticelli'nin çizgisini, plastik formunu, ön kısımda yer alan ardışık figürlerin kompozisyonunu, güzellik ve zarafet duygusunu, pagan mitolojisine ve Hıristiyan efsanelerine yakınlığını, ahlaki itidalini, iki dünya arasındaki tereddütünü, ifade şeklini, bezemelerini ve dekorasyonunu tartışmıştık. Form, renk, kompozisyon, duygusal içerik, konu, toplumsal çekicilik, hepsi Botticelli'nin eserlerine ait unsurlardır. Hepsi tarih bilgisiyle analiz edilebilir. Ancak Botticelli'nin *sanatı* devam eder ve analize karşı koyar. Öyleyse bu neye bağlıdır? Bu unsurların hepsi kötü bir ressamda bile görülmüş olmalı; örneğin "Cassoni" denen ve satranç takımı ya da çeşitli ev eşyası boyayan Floransalı ressamlarda. Ancak bu unsurların bütünü Botticelli'nin sanatına eklemlenemez çünkü sanat bir sentezdir bir toplam değil. Sanat, ressamın hoşlandığı herhangi bir unsurun çok ötesinde bir şeydir. Karakterinin, yaratıcı gücünün en mahrem işaretidir. Ressam her unsura kendi karakterini ekler, her birini yeni ve farklı hale getirir. Bunun da ötesinde sanatındaki unsurların geçmişle ilişkisini takdir eden bir ressamın, aslında tümüyle kişisel olan sanatına evrensel bir değer katan ve tüm eserlerinde var olan uyumu yakalaması gerekir.

Resim 10, Leonardo da Vinci'nin *Kayalıklar Bakiresi* isimli tablosudur. Bu resimde ilk algıladığımız, figürlerin bir fon önüne yerleştirilmemesi, kayalıkların ise öndeki figürleri sarıyormuş gibi bir izlenim yaratmasıdır. Pollaiuolo'nun resminde manzaraya verilen önemden, ama figürlerinin her zaman manzaradan kopuk olduğundan bahsetmiştik. Leonardo'nun figürleri ise tam tersine manzaraya dahil edilmiştir. Leonardo figürleriyle çevrenin birliğini sağlamıştır. Leonardo ile birlikte manzara ve figür hiyerarşisi tersine dönmüştür. Masaccio, Piero della Francesca ve Botticelli'nin resimlerine bakmak bizi figürlerin boşluğu tamamen doldurduklarına ikna etmek için yeterlidir. Leonardo'nun resimlerinde figürlerin ruh hallerini kapsayan boşluk vardır. Bu nedenle onun figürleri daha küçük ve daha alçakgönüllüdür. Bu figürler artık bir olayın kahramanı değildir; bütünün içinde erimişlerdir. Bu tabloda kayalar da tablonun geneline en az figürler kadar katkı sağlar.



Resim 10: Leonardo da Vinci, *Kayalıklar Bakiresi,* 1483-1486
Ahşap üzerine yağlıboya. Louvre Müzesi, Paris

Gölge ve ışık da değişmiştir. Piero della Francesca'da, Pollaiuolo'da, Botticelli'de açık renkler gölgelerden fazladır ve böylece figürlerin plastik sağlamlıkları vurgulanmış olur. Leonardo ise tam tersine, gövdeleri ve dahası konturları yumuşatarak karanlık hatları artırır. Pollaiuolo'daki gölge-ışık dengesi gövdelerin plastik kopuşunu hedefler. Leonardo'daki ise figürlerin resmin atmosferine alınmasını amaçlar. Hikâyenin kahramanı artık figür değil gölge ve ışıktır. İmgelerin konturları kapalı değil, tamamen açıktır; yani figürlerin dışındaki ışık ve gölgelere açıktır. Leonardo plastik etki yaratmak yerine piktüral etki için uğraşır. Konturlar silikleşmektedir, gövdeler on beşinci yüzyıl Floransa resmine özgü yapısal sağlamlıktan tamamen uzak, atmosferik kütleler gibi görünmektedir. Yapısal sağlamlığın azalmasını pek çok eleştirmen zafiyet olarak görür. Yapısal sağlamlık sadece onu oluşturmak isteyen ressamlar için gereklidir. Ancak Leonardo için ideal form farklıydı, ondan bize vermek istemediği şeyleri istemeye hakkımız yok. Leonardo'nun ideali ışık ve gölgenin ayrıntılarıydı. Eğer plastik yapıya izin verseydi, bu ayrıntıları göstermeyi başaramayacaktı. Farkını anlamış ve idealine uymayan tüm görsel unsurları reddetmişti; sanatsal açıdan buna hakkı vardı.

Pollaiuolo anatomi ile enerji arasında kusursuz bir ilişki olduğunu görmüştü. Leonardo'nun çizimleri onun anatomiyi Pollaiuolo'dan daha iyi bildiğini göstermektedir. Ancak Leonardo *Kayalıklar Bakiresi* tablosunu yaptığında, anatomi bilgisini de enerjisini de göstermek istemediğini biliyordu. Her sert çizgi ve her güçlü hareket bu farklılığı şüphesiz tahrip edecekti. Leonardo bütün unsurları hassas ve özgün bir farklılıkla ele aldığı için resimlerinde kusursuzluğa erişmişti.

Leonardo'nun zihni evrenseldi: Ressam, heykeltıraş, mimar, yazar ve birçok bilim dalında ustaydı. Yazılarında renklere duyduğu ilgiyi anlatıyordu. O, bugün bizim için sıradanlaşan, ancak o zaman dikkate alınmayan birçok renk uyumunu önceden görmüştü. Ancak resimlerinde renk kombinasyonlarından uzak durmuş, neredeyse tek renk çalışmış ve nötr tonlarda ısrar etmişti. Bu yüzden Leonardo sık sık hatalı eleştirilere maruz kalmıştı. Ne var

ki her ressam kendi amacına ulaşmak için resmine dilediği gibi yaklaşmakta özgürdür. Parlak renklerle yapılacak bir *Kayalıklar Bakiresi* tablosu sanatsal bir saçmalık olurdu.

Masaccio'nun büyüklüğü, Piero della Francesca'nın saygınlığı, Pollaiuolo'nun enerjisi, Botticelli'nin zarafeti her zaman insana yönelik capcanlı bir ilgiyle ortaya konmuştur. İdealleriyle gerçek olarak kabul ettikleri ya da gerçeğe içkin her şeyi resmettiler. Ancak Leonardo gerçekliği aşan, soyut bir zarafet idealini hayal ediyordu. Kayaların ardındaki alacakaranlık ve gölge-ışık içindeki figürlerin incelikleri aynı zarafete sahiptir.

Bu, Leonardo'nun sanatsal yönüdür, anlattığı hikâye değildir. Resim, diz çökmüş Meryem'i, çocuk Yahya'yı (Vaftizci Yahya'nın çocukluğu) onu takdis eden çocuk İsa'ya takdim ederken göstermektedir. Bir melek Aziz Yahya'ya (İncilci Yahya olarak bilinir) onu İsa'ya göstermesini işaret eder. Birbiriyle ilişkili bu sahnelerin bir araya getirilmesi oldukça talihsiz bir durumdur. Bu hareketlerdeki sembolizm, gruplaşmadaki sunilik, meleğin sanki kendi güzelliğinin fark edilmesini istermiş gibi seyircilere bakışı, işaret eden parmağının belirginliği, anlamsız hareket hazırlıkları, boşlukta asılıp kalmış devinim ve nihayet bezemeyi gerçekleştirmeden bezemeyi işaret eden yapı; grubun açıkça tasvir edilmesi, duygudan yoksun olmalarıyla ve karmaşık, suni bir kompozisyonla bozulmuştur.

Ancak Leonardo'nun sanatı, ruhuna yabancı olan böyle bir dini sahnenin sembolizminde aranmamalıdır. Onun sanatını zarafette, ışık ve gölgenin inceliklerinde aramak gerekir. Bu noktada Leonardo yazılarıyla bize bizzat yardım eder:

> Hava kötüyken ve akşam olurken sokaklardaki erkeklerin ve kadınların yüzlerine bakın. Ne güzel bir zarafet ve hoşluk göreceksiniz.
>
> Ya da:
>
> Yarısı gölgede kalmış bir insan, ışıkta da gölgede de neredeyse aynıdır. Akşam çökerken ya da hava bulutluyken görülür bu.

Biri böyle bir etkiyi resmettiğinde, eseri pek güzel ve oradaki yüzler çok zarif olacaktır.

Yani gölgenin incelikleri Leonardo için ideal güzellik, zarafet ve kusursuzluk demekti. Ressam bunun için her şeyi feda etmişti. Leonardo da Vinci 1452 yılında Floransa yakınlarındaki Vinci kasabasında doğdu ve 1519 yılında Fransa'da öldü. On beşinci yüzyıl Floransa resim geleneğine bağlıydı. Gençlik yıllarında Pollaiuolo'nun etkisi altında kalmıştı ama kısa sürede kendi sanatsal üslubuna ulaştı. Çizgilere duyduğu sarsılmaz inancın yanı sıra anatomi, mühendislik, uçmak, mekanik, hidrolik ve farklı alanlarda kendini geliştirdi. Bir bilim adamı sıfatıyla bir bilgi aracı olarak çizimin ne kadar önemli olduğunda ısrar etti. Ancak bir şair olarak yalnız doğal hayatın zarafetini hissetmekle kalmadı, dünya ile insan arasındaki ilişkileri bir alacakaranlık içinde gördü. Sanatsal ve bilimsel hedefleri aynı kaynaktan beslendi –çizgi. Daha sonraları sanat dünyasının bilim dünyasından farklı olduğunu anlamıştı. Zarafet, güzellik gibi değerlerin gerçekliği aşan şeyler olduğuna ikna olmuştu. Bu nedenle inceliklere düşkün oldu ve onları birer ilahe gibi gördü. Her ne kadar bilimsel araştırmaları için gerçeklerden beslense de aşkınlık onun için gerçeklikten kaçış anlamına geliyordu. Ancak alacakaranlığın şiirselliği bir kaçış değildi. Resmin temel unsurlarını ışık ve gölgenin belirlediğine dair bir bilinç ortaya koyuyordu. Böylelikle Leonardo modern zamanların piktüral idealinin yolunu açmıştı. Piktüral idealine canlı renk tonları yerine nötr renklerle ulaşması bir ressam olarak Leonardo'nun kusursuzluğundan bir şey kaybettirmemiştir. Leonardo kendi alacakaranlığının yoksul ortamında yaşayabilmek için renklerin zenginliğini feda etmiştir. Ancak yoksulluğun zenginlikten daha az sanatsal olduğunu kim söyleyebilir? Dış güzelliği reddetmenin bazen iç güzelliği keşfetmeye yol açtığını kim yok sayabilir? Leonardo'da işte böyle olmuştu: Onun sonsuz ve mutlak sanatını işte bu noktada, geçici ve göreceli tercihlerinin ötesinde buluruz.



Resim 11: Raffaello, *Sistin Meryemi*, 1512
Tuval üzerine yağlıboya, 201 x 269,5 cm
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Bölüm 3
FİLDİŞİ KULE

– § –

Sistin Meryemi (Resim 11) Raffaello'nun dini resimleri içinde belki de en meşhur olanıdır. Raffaello Rönesans'ın klasik ressamları arasında en bilinen isimdir ve *Sistin Meryemi* klasik üslubun en kusursuz eseri olarak kabul edilmiştir. Bununla beraber Raffaello'nun sanatını anlamak istersek, sanatsever nesillerin hayranlıklarını, Rönesans denilen harikalar devrinin tarihi çağrışımlarını dikkate almamalı, genellikle resmin dışında yer alan başarıyı unutmalıyız. Başka bir deyişle, bu resme de tarihi bilgileri bir yana bırakıp, başka resimlere baktığımız gibi bütün dikkatimizi ona ait ifade formu üzerinde yoğunlaştırarak bakmamız gerekir.

Bu dini gruptaki figürler perdeleri açık bir pencereden ve pencere pervazı aşağıda yer alacak şekilde görülmektedir. Kucağında İsa'yla Meryem bir bulutun üzerindedir ve görünmeyen müminlere doğru göklerden yere inmektedir. Solda, Meryem'den daha aşağıda Papa Aziz Sixtus bir bulutun üzerine diz çökmüş, müminlere çocuk İsa'yı korumalarını işaret etmektedir. Sağdaki Azize Barbara da bulutlara diz çökmüştür ve tablonun dışına, görünmeyen dünyaya bakmaktadır. Pencere pervazında iki melek durmaktadır. Sahnede aynı anda hem bir resim hem de hikâye vardır. Önce resimden başlayalım.

Resmin ön tarafından bakınca figürler çok büyük görünüyor. Piero della Francesca ve Leonardo'nun resimlerinde (Resim 7 ve

10) figürler *Sistin Meryemi*'ndekilerden daha küçüktür. Raffaelo'nun resminde yeryüzü görünmüyor, sadece iki unsur, figürler ve bulutlar var ve bulutlar fon görevini görüyor. Figürler kütle ve hacimleriyle yer kaplıyor ve bütün ayrıntılar bu kütlelerin görünümüne bağımlı. Bu nedenle formların oranları ve sadeleşmiş halleri sıradışı bir büyüklük etkisi yaratıyor.

Figürler açık bir fon üzerine koyu renklerle resmedilmiş, böylece karanlık fonda açık renkleri kullanmayı gerektiren piktüral bir etki yaratılmıştır. Bununla beraber Raffaello'nun amacı resmin bütününde değil ama gölge ve ışık oyunlarının yuvarlak hatlarını vurguladığı figürler üzerinde plastik bir etki uyandırmaktır. Bu resimde ışık oyunları tek bir kaynağa bağlı değildir. Plastik etkiyi vurgulamak için fondan ayrı duran figürler ayrı bir ışıkla aydınlatılıyorken, fonda yer alan ışık çok güçlüdür. Meryem ile çocuğun üzerine düşen ışık yukarıdan gelmekte, grubun kendisinden gelen ışık sağda Aziz Sixtus ve solda Azize Barbara figürlerine doğru yayılmaktadır. Burada figürlerin sağlamlığından ve aydınlığından sorumlu plastik ve piktüral etki arasında bir uyum vardır. Sağlamlık figürlerin anıtsallığı, aydınlık ise bulutların üzerinde uçtuklarını göstermek için gereklidir. Benzer bir uyum yapı ve desenler arasında da vardır. Figürlerde yapı, üçgen bir piramit şeklinde yükselen kompozisyonda ise desen ortaya konmuştur. Resmin ön kısmıyla derinlik arasında da aynı ilişki vardır. Kompozisyon ön bölümdedir, ancak figürlerdeki hacim derinlik içinde bir yer kapladıklarını gösterir.

Bütün kompozisyon durağandır. Meryem'in dikey imgesinin iki yanında Aziz Sixtus ile Azize Barbara, tam olmayan bir simetri oluşturmaktadır. Aziz Sixtus figürünün alt kısmı resmin sol köşesine kadar uzanırken, Azize Barbara daha yüksek bir seviyede durmaktadır. Biri Aziz Sixtus'un başından Meryem'inkine, diğeri soldaki meleğin başıyla Azize Barbara'nın omuzlarına uzanan iki paralel çizgi çekebiliriz. Bu çizgiler çapraz olup derinliği ve hareketin başlangıcını göstermektedir. Hareket Meryem'in sol dirseğindeki harmaniyesinden başlayarak vücudunun sol yanını saran

ve Azize Barbara'ya ulaşan spiral bir çizgiyle oluşur. Bu hareket Meryem'in göklerden müminlere doğru gelişini sembolize eder. Durağan bir görüntüyle hareketli bir sahne arasında kusursuz bir denge içindedir.

Bu denge, figürler bulutlar üzerinde görüldüğü halde, seyirciyi onların gerçek olduklarına ikna etmeye çalışmaktadır. Ancak bu resimde gerçekliği aşan ve Raffaello'nun idealini oluşturan bir unsur vardır. Öyleyse bu idealin doğası nedir? Şüphesiz bu, imgelerin –ister insanın ötesinde ister insanda var olan– dini özelliklerinde bulunamaz. Giotto, Masaccio, Piero della Francesca'nın resmettikleri dini karakterlerle (Resim 1, 7 ve 6) Raffaello'nun imgeleri karşılaştırıldığında Raffaello'nun imgelerinin tanrısal ve aziz şahsiyetler değil, usta birer oyuncu olduklarına hemen ikna oluruz. Raffaello'nun ideali güzelliktir. Meryem'in gösterişi, çocukların masumiyeti, Aziz Sixtus'un pitoresk hali, Azize Barbara'nın alçakgönüllü duruşu, hepsi onun güzellik idealinin farklı görünüşleridir.

Raffaello devrinde klasik kültür İtalya'da yaygın hale gelmişti. Raffaello ideal güzelliğin yaşayan mahlûkatta ya da temsillerinde değil, geometrik figürlerde bulunabileceğini biliyordu. Aristoteles güzel olanın matematik kökenini onaylamıştı. Yani bir şeyin güzel olabilmesi için geometrik bir düzene sahip olması gerekti. Eski bir Yunan ressam olan Zeuxis ideal güzelliği resmetmek için "şehrin genç kızlarını çıplak halde inceledi ve beş tanesini seçti, hepsindeki belirgin güzellikleri bir araya getirerek resmetmek istediğini söyledi."[2] Bu efsane Zeuxis'in doğal güzelliğin kusursuzluğuna inanmadığını, ancak ressamın farklı vücutlardan seçilen güzel bölümleri kullanarak ideal güzelliği bulması gerektiğini anlatmaktadır. Raffaello arkadaşı Baldassare Castiglione'ye yazdığı bir mektupta şaka yollu bu efsaneyi hatırlatıyor ve şöyle diyordu: "Güzel bir kadın resmi yapmak için pek çok güzel kadın görmem gerek ve en iyilerini seçmek için sana ihtiyacım var. Ancak hem yanımda bir karar verici hem de güzel kadınlar olmadığı için aklıma gelen düşüncelerden yararlanacağım."

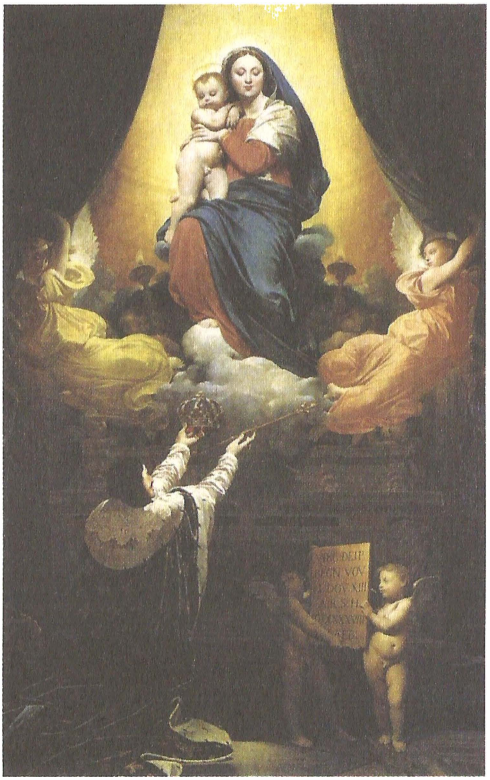
2 Cicerone, *De İnventione*, II, II, 1-3

Raffaello'nun sözcükleri güzellik idealinin aşkın karakterini ve doğal vücutlarla ilişkisini anlamamıza yardımcı oluyor. *Sistin Meryemi*'nin gösterişli başı Raffaello'nun idealini kusursuz bir şekilde temsil etmektedir. Toplumsal açıdan bu Meryem aristokrat sınıftan değil, halktan biridir. Ve daha alt tabakadan gelmesinin erdemi onun doğal güzelliği yerine ideal güzelliğini öne çıkarır. Meryem'in aristokratlığı o sınıfın sahip olduğundan daha yüksek bir ilkeye, güzelliğin sonsuz aristokrasisine bağlıdır. Aynısını çocukların canlılığı ve Aziz Sixtus'nun yaşlılığı için de söylemek gerekir. Azize Barbara fazla şirindir ve güzelliğinin farkındadır. Ancak diğer figürlerdeki güzellik öyle bir canlılığa sahiptir ki emsalini başka bir yerde bulmak zordur.

Sistin Meryemi'nde anlatılan hikâye fazla ilginç değildir. Meryem ne insani ne de tanrısal bir şey ifade eder. O, yarı cesur yarı korkak çehresiyle güzel ve güçlü İsa'nın hizmetkârıdır. Aziz Sixtus müminlerin reisini canlandıran bir oyuncudur. İki melek bu sahneyi izlemekte ve Azize Barbara daha çok kendi kendine düşünmektedir.

Böylesi bir hikâye dini resimlerden dini duyguları uyandırmasını bekleyen dindar insanlara sadece alakasız değil, bayağı da gelecektir. Giotto ve Masaccio insan vücudunu kullanarak bir duygu dünyası ortaya koymuşlardır. Piero della Francesca insan onurunu ve kahramanlık idealini vurgulamıştır. Salt güzellikle ilgilenmeyen biri *Sistin Meryemi*'nde vitrinden başka bir şey bulamayacaktır. Ancak eğer bu tür bir güzellikten hoşlanıyorsa beklediklerinden fazlasını alacak, bu güzelliğin güçlü bir canlılık taşıdığını ve gerçeklikle iç içe geçmiş ideal bir form olduğunu hissedecektir.

Raffaello'nun resmini Ingres'ın *XIII. Louis'nin Adağı* (Resim 12) ile karşılaştırırsak bu özellikleri daha iyi anlarız. Resimdeki Meryem, perdeler ve bulutlar *Sistin Meryemi*'ni anımsatır. Ancak resimdeki diğer unsurlar Ingres'ın kendi yaratımıdır. Kompozisyonda bir şapel, iki melek tarafından açılan perdeler, figürlerin altında mihrap vardır ve bir başka melek çifti ellerinde bir yazıt



Resim 12: Ingres, *XIII. Louis'nin Adağı,* 1820
Tuval üzerine yağlıboya, 421 x 262 cm. Notre-Dame Katedrali, Paris

tutmaktadır. Fransa Kralı XIII. Louis Meryem'e tacı ile asasını takdim etmektedir. Pek çok ayrıntısı olan resmin üst kısmı ile alt kısmı arasındaki ayrım çok belirgindir, XIII. Louis'nin çapraz duruşu resmin üst kısmındaki kompozisyonun düz yüzeyiyle kontrast oluşturmaktadır. Raffaello'nun kusursuz bir şekilde gösterdiği görsel bütünlük Ingres'da kırılmıştır. Raffaello'nun piktüral bir bakışı vardı. Figürlerin ve bulutların kontrast yaratan kısımlarını dengeleyerek tüm kompozisyonda bir bütünlük oluşturmaya çalışıyordu. Ingres Meryem'i, melekleri, XIII. Louis'yi, mihrabı ve bu-

lutları ayrı ayrı ele almış, onları spiral bir örüntü içinde bir araya getirmişti. Bunda kısmen başarılı olmuştu. Aydınlık apsisin karşısında bulunan koyu tonlardaki Meryem, Ingres'ın resminin kesinlikle en güzel bölümüdür. Ancak XIII. Louis mihraba nazaran kısmen açık kısmen koyu renktedir, bu nedenle hem plastik hem de piktüral etkinin oluşmasını engellemektedir. Meryem'in merkezde olduğu figür grubunda görüldüğü gibi resimde durağan bir görüntü olması gerekir ama XIII. Louis'nin keskin hareketi bu görüntüye uymuyormuş gibidir. Hareketsizlik ve eylem bir araya getirilmiştir, tasvir edilmektedir ama görsel olarak ifade edilememiştir. Raffaello gerçeği bulutların arasından bile görmüştü; Ingres ise yeryüzünde bile soyutluğa kapılmıştır ve kullandığı aşırı ayrıntılar görüntüyü kalıp bir sahneye dönüştürmüştür. Raffaello da Ingres da dış güzelliğe hayran olmuşlardır. Ingres'ın Meryem'i kusursuz oval yüzüyle çok güzeldir, ancak bu geometrik güzelliği gerçeklikten yoksundur. Raffaello'nun Meryem'i ise esas itibarıyla idealize edilmiş Romalı bir genç kızın portresidir. Ingres'ın Meryem'i bir soyut güzellik çalışmasıdır. Raffaello'da hayal gücünün yaratımı olan şey, Ingres'da bir maharetin gösterilmesidir. İki tablo da dini duygulardan yoksundur; ancak aralarında bir fark bulunur: Ingres Katolik kiliseye ve Fransa kralına hizmet etmek istemektedir, Raffaello ise tarihsel sınırlamalara tabi olmayan, tek başına evrensel olan güzellik idealine hizmet etmiştir. Şüphesiz Ingres da güzel formlar resmetmiştir ama sanat olarak tanımlanmaları için güzel formların canlılığa ve yaratıcı özgürlüğe gereksinimleri vardır.

Raffaello'nun *Atina Okulu* (Resim 13), Vatikan Sarayı'nın duvarında yer alan bir fresktir. Bu resmin amacı Yunan felsefe tarihini özetlemektir. Rönesans döneminde İtalyan halkının antik Yunan'daki entelektüel hayatı nasıl algıladıklarını gösteren en etkili resimdir. Bu tabloda hareket anlatılmasa ve bir kültür yorumlanmış olsa bile hikâyenin önemi büyüktür. Resimdeki figürlerin dağılımı seyircilerin dikkatlerini tablonun merkezinde ayakta duran iki figür üzerine yöneltir. Bunlar Platon ve Aristoteles'tir. Yaşlı bir adam olan Platon, idealar dünyasının bir sembolü olarak gökyü-



Resim 13: Raffaello, *Atina Okulu,* 1509
Fresk, taban genişliği 770 cm
Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan

zünü işaret etmektedir. Gerçekçi bir filozof olan Aristoteles kendi gerçekçi felsefesi doğrultusunda ellerini yere doğru uzatmıştır. İki farklı öğrenci grubunun arasından yürümektedirler. Diğer filozof grupları ve öğrenciler mekâna dağılmışlardır. Platon'un solunda basık burnuyla Sokrates durmakta ve ellerini kullanarak bir konu tartışmaktadır. Diyojen yol ortasında, merdivenlere uzanmıştır. Ön tarafta, solda öğrencileriyle birlikte Pisagor, sağda geometrici Öklit ve astronom Batlamyus ile Zerdüşt görünmektedir. Her figür hareket halinde, kanlı canlı, öğretmek ya da öğrenmek isteğiyle doludur. Bu istek harekete gerek kalmaksızın, resimdeki karakterlere canlılık katmaktadır. Raffaello resimde yer alan kişilerin duruşlarını sadece öğrenme isteklerini ifade etmek için değil, insan vücudunun güzelliğini vurgulamak için de resmetmiştir. Ressam-

la yaratıcılığı arasında bu güzellik aşkı vardır ki bu, Raffaello'nun idealini oluşturur.

On dokuzuncu yüzyılın romantik eğiliminin ardından duruşla bu kadar meşgul olmakta bir tür yüzeysellik bulmaya başladık. Düşünce bizim için bir filozofu oyuncu konumuna koymamıza izin vermeyecek kadar ciddidir. Ancak *Atina Okulu*'ndaki gibi güzel vücutlarla entelektüel ifade arasındaki kusursuz dengenin Raffaello'dan önce ya da sonra başka hiçbir yerde bulunmadığını kabul etmemiz gerekir. Ne olursa olsun *Atina Okulu*'nun sanatsal değerinin kaynağı, Raffaello'nun antik çağ filozoflarının çeşitli düşünme şekillerini figürlerinin duruş ve hareketleriyle karakterize etmekte gösterdiği beceri değildir. Hangi şekilde olursa olsun kültürün sergilenmesi, kişisel bir ideal ortaya konmadıkça onu sanat seviyesine eriştirmez. Bu, şiire de uyarlanabilir: Yunan felsefesi dizeler halinde yazıldığında bu bir sanat eseri olmaz. *Atina Okulu*'nda resmedilen farklı figür grupları arasındaki denge ve bu grupların duruşları resmin Yunan felsefesinin bir özeti olduğunu unutmamıza izin vermemelidir. Aristoteles ve Platon'un kendi felsefelerini karakterize eden hareketleri, bir düşüncenin hoş bir şekilde görselleşmesidir, ancak bu ne şiirdir ne sanattır. Bu, sanat eleştirisinde önemli bir noktadır. Bir düşünceyi görsele dönüştürmek her zaman bilimsel bir gösteri ve bir tür sığlaştırmadır. Kesinlikle faydalı ve ilgi çekicidir, ancak sanatın olmazsa olmazı hayal ve heyecan halesinden yoksundur.

Bununla beraber, *Atina Okulu* bir sanat eseri, hem de büyük bir sanat eseridir. Konuştuğumuz o hayal halesi bu resimde vardır. Sanatsal yönünü görmeye çalışan birinin konuyu –Yunan felsefesinin özetini– unutması ve dikkatini Raffaello'nun hayal gücü üzerine yoğunlaştırması gerekir. Eğer öğretici merkez Aristo ve Platon'un hareketleri ise sanatsal merkez arka plandır. Derinlere uzanan, heykellerle ve rölyeflerle süslü, iç içe geçmiş kemerler ne kadar da anıtsal görünmektedir. Bu, ne Yunan ne de Roma mimarisidir. Raffaello'nun arkadaşı Bramante'nin mimarisidir. Raffaello kendi gerçekliğini bulmak için antik Yunan dünyasının dışına çıkmış, kendi zamanının formlarını aramıştır. Yunan filozofların

havayı soludukları şu mekân ne kadar da geniştir. Bu mekânsal genişlik Raffaello'nun antik medeniyetin kahramanları karşısında duyduğu mutluluğu ifade etmektedir. Raffaello'nun ruhunu ortaya koyan, figürlere fizik güzellikten fazlasını veren ve Yunan felsefesini bir efsane haline getiren, işte bu duygudurumudur. Kemerlerin boşluklarında ve farklı figür gruplarıyla dolu alanlarda tekrarlanan ritim birliği, antik kültüre duyulan hayranlıktan kaynaklanan asaleti, ciddiyeti ve sükûneti ortaya koyar. Şüphesiz bu tür bir hayranlık safiyanedir. Bugünün arkeologları buna gülümseyecektir. Ancak sanat saflıkla ve bilginin sınırlarını aşan, kendi ülkesini bulan çocukça bir hayal gücü ile beslenir. Dünyadaki hiçbir bilim bunun yerini tutamaz.

Puvis de Chavannes de klasik ilk çağları *Antik Devirlerin Tahayyülü* adlı eserinde ele almıştır. (Resim 14). Bu resim, ne Yunan felsefesinin ne de Yunan sanatının özetidir. Resmin amacı, eski Yunan medeniyetinin kavranması zor özelliğini ifade etmektir. Raffaello'nun Yunan filozofları tartışıyor, düşünüyor ve öğretiyorlardı. Puvis de Chavannes'in Yunan erkekleri ve kadınları hayal kurarlar. Antik heykeller genellikle çıplak olduğundan, Puvis de Chavannes'in figürleri de çıplaktır. Onun Yunanistan manzarasında kayalarla dolu bir deniz kıyısı ve eski Helen uygarlığının ebedi mavisi gibi parlayan mavi bir gökyüzü vardır. Keçiler, elinde kavalıyla bir çoban, çeşme başında kadınlar, ağaçlar ve çalılar, biraz ötede kendi İlham Perisi'ni seyreden bir heykeltıraş ve uzaktaki kıyıda Partenon'un sıçrayan atları görülmektedir. Bu basmakalıp bir arkeolojidir: Yani bu yaşayan değil, yapılmış bir Yunanistan'dır; sadece basmakalıp bilgilerde yer alan bir Yunanistan'dır. Burada gerçekliğin ötesine geçen değil, gerçeğin yerine geçen şiirsel bir hale vardır: yaşamayan bir hayat, can sıkıntısı dünyası. Raffaello kendi güzellik ve gerçeklik idealini şiirsel bir şekilde ifade eder. Puvis de Chavannes ise şiir tutkusunu basmakalıp bir şekilde resmeder. Chavannes, kullandığı formların yalın olmasını istemekte, ancak heyecandan yoksun düşünsel şemalar aramak için piktüral gerçeklikten kaçarak onları sadece ilkellikten yana bir konuma indirgemektedir.

Şiir, içerik olduğu kadar formdur. Bir resmin şiirsel olduğunu söylemek, her sanat eserinin sahip olması gereken özgür hayal gücüne hatta şiirsel dediğimiz samimi bir zarafete, ince duygulara sahip olması demektir. Dolayısıyla şiirsel bir resim samimi bir zarafetten gelen görsel bir form demektir.

Bir ressam bir şairi ya da bir şiirde adı geçen bir kahramanı, örneğin bir ilham perisini ele alabilir, ancak bu, konunun şiirsel bir değer taşıdığı anlamına gelmez. Raffaello'nun *Atina Okulu*'nda bir filozofun işini yaptığını kimse söyleyemez. Aynı nedenle, Puvis de Chavannes'in konusu resminin sanatsal değerini belirleyemez. Ressamın antik Yunanistan hakkındaki basmakalıp bilgisi hayal gücünün ortaya koyduklarından daha fazlası değildir. Chavannes antik Yunanistan'ın arkeolojik gerçekliğinden ve bizzat duygularından doğan kalıp görüntüleri betimlemiştir ki bu, ciddi duygular olmaksızın oynanan bir akıl oyunudur.

Bu, sanat eleştirisinde Puvis de Chavannes'in resminden öte bir sorundur. Son dönemlerde fikirleri birbirine benzeyen ressamlar ve eleştirmenler resimde şiirsel olanı suçlamışlar ve bu yargılarını haklı göstermek için de resimle şiir arasındaki farkı belirtmişlerdir. Ancak şiir de resim de sanat eseridir, ortak zeminini ise hayal gücünün, tasvirin ve deneyimin sanatsal ifadesinde bulur. Bir şair kelimeleriyle ressam ve bir ressam çizdikleriyle şairdir. Sanatsal kusur, şair gördüğü şeyi heyecan duymadan tasvir ettiğinde ya da ressam şiirsel motifleri görsel duyarlılıktan yoksun bir şekilde resmettiğinde başlar. Böyle durumlarda ortada ne bir şair ne de bir ressam olduğunu söyleyebiliriz; sahip olmadıkları şiirsel ya da görsel yeteneği varmış gibi göstermeye çalışan insanlarla karşı karşıyayız demektir. Bu insanlar hem kendilerini hem başkalarını kandırmaktadır ve sanat dünyasının dışına itilmişlerdir.

Raffaello (1483-1520) küçük bir kasaba olan Urbino'da doğdu. İlk eğitimini Perugia'da, ardından da İtalya'nın sanat merkezi Floransa'da aldı. Leonardo da Vinci ve Michelangelo'dan etkilendi. Kendisinden hemen önce gelenlerden ve çağdaşlarından güzelliğe ulaşabilmenin yollarını öğrendi. Floransa geleneği güzellik kavra-



Resim 14: Puvis de Chavannes, *Antik Devirlerin Tahayyülü*, yak. 1885
Tuval üzerine yağlıboya, 460 x 578 cm. Musee des Beaux-Arts, Lyon

mıyla fazla ilgilenmiyordu. Asıl ilgilendiği güzellikten çok fiziki ya da ahlaki gerçekliğin anlaşılmasıydı. Ancak Floransa ressamları için amaç olan bu gerçeklik, Raffaello için sadece bir araçtı. Onun amacı güzellikti. Fizik güzellik insanoğlunun gururunu okşadığı için Raffaello, çağlar boyu devam eden ve günümüze ulaşan çok büyük bir başarı elde etti. Raffaello doğuştan özel bir yeteneğe sahip olduğu için sanatsal hedeflerine kolaylıkla ulaşıyordu. Başka ressamlardan aldığı unsurları büyük bir uyum içinde, adeta kendisinin malı haline getiren yepyeni ve beklenmedik şeylere dönüştürmüştü. Onun sıradışı eserleri tanrısal bir yeteneğe sahip olduğunu göstermekteydi.

Bütün bunlar, gerçeklikten kaçmayı çok istemeden yapılamazdı. On altıncı yüzyılın başında İtalyan politikası uçurumun kenarındaydı ve İtalyanlar üç yüzyıldan beri hem özgürlüklerinden hem

bağımsızlıklarından mahrumlardı. Katolik kilisesi Reform dolayısıyla tarihindeki en korkunç yarayı almak üzereydi. İtalya'yı işgal eden düşman orduları Rönesans medeniyetini tahrip ettiler. Kendini güzelliğe kaptırmak dünyevi kötülüklerden, felaketlerden kaçmak, hiç olmazsa kendini avutmak anlamına geliyordu. Güzellik bir tanrıça, belki İtalyanların o zamanlar tapabileceği yegâne şeydi. Giotto, Masaccio, Piero della Francesca ya da Pollaiuolo'yu düşünelim –onların sanatsal ideali güzelliğin kendisi değildi. Botticelli ve Leonardo bile fiziksel güzellikten çok zarafete önem veriyordu. Zarafet onlar için güzellikten daha incelikli, daha manevi bir özellikti. Öyleyse bu, güzelliğin sanatsal bir ideal olabileceği, ancak sanatın tek ideali olamayacağı anlamına gelmelidir. Son yüz yıl içinde en iyi ressamların bile güzelliğe pek önem vermediklerini düşünürsek bu hakikati daha iyi anlarız. O halde güzelliğin bazı sanatçılar için gerekli, bazıları içinse gereksiz bir koşul olduğunu kabul etmeliyiz.

Güzellik, yaşadığı dönemdeki zorluklardan kaçmak istediği için Raffaello'nun sanatında gerekli bir koşul oldu. Raffaello güzelliği bir fildişi kulede buldu; böylelikle "sanat, sanat içindir" anlayışını başlatmış oldu. Her sanat eseri yaratıcısının hayatını ve kişiliğini yansıtan ama kendine ait bir serüveni olan, özerk bir yapıdır. Bu nedenle sanatsal faaliyetler, bilimsel, ahlaki ve dini faaliyetlerden ayrıştırılmalıdır. Ancak ayrıştırılmış olmak koparılmış olmak anlamına gelmez: Sanat beşeri bir faaliyet olduğu için, diğer beşeri faaliyetlerden tamamıyla koparılamaz. Sanatı diğer faaliyetlerden ayıran şey sonuçta elde edilendir, yani sanat eseridir. Ancak yaratma süreci ve sanatçının dönüştürmek zorunda olduğu mesele, bilimsel, ahlaki ve dini faaliyetlerin de içinde bulunduğu beşer hayatını kucaklamak zorundadır. Eğer sanatsal yaratımları diğer tüm edimlerden ayırırsak, elimizde içeriği olmayan bir form kalır ve bu da ciddi bir uğraş değil, sadece bir oyundur. Sonuçta da "sanat, sanat içindir" görüşüne varırız –bu derece arı ve soyut bir sanat da, sanata dair tüm özelliklerini yitirmiştir. O zaman sanatçı, sanatçı olmaktan vazgeçer, becerikli bir tekniker, bir usta, bir akademisyen olabilir ve sanatı her zaman içerikten yoksun akademik bir sanat haline gelir.

Şüphe yok ki Raffaello akademik sanatın kurucusudur, ancak kendisi bir akademisyen değildir. *Sistin Meryemi*'nin ihtişamlı güzelliğini ya da *Atina Okulu*'nun gurur veren mekânlarını yaratırken ona ve sanat için vazgeçilmez olan duygusallığına, azaltılsa da tamamen eksik olmayan bir dinginlik ve elbette güzellik eşlik etmiştir.

Onun yolundan gidenler yüzyıllar boyunca Raffaello'nun resimlerinde yaratıcılığı tetikleyen duyguları değil, sadece güzel formları görmüşlerdir. Bu takipçiler duygusuz bir şekilde ve özenli bir çalışmayla bu formları tekrarlamış ya da değiştirmişlerdir. Hatta zeki iyileştirmelerle bu formları kusursuz hale getirmeye çalışmışlar, uğraşlarının Ruskin'in dediği gibi "kökleri kesilmiş bir ağacı sulamak"tan öteye gitmediğini fark etmemişlerdir.

Ingres (1780-1867) ve Puvis De Chavannes (1829-1898) tam anlamıyla akademik ressamlardı. İkisi de hayattan soyutlanmış, dolayısıyla yaşamayan formlara inanmışlar ya da en azından onları resmetmişlerdir. Ingres sanatta kusursuzluk olarak kabul ettiği Raffaello'nun form idealine sadık kalmıştı. Ancak sanatta tam bir kusursuzluk yoktur. Raffaello'nun formu Raffaello'ya göre kusursuzdu. Ingres'ın yaptığı gibi sadece Raffaello'nun formuyla kendi kusursuzluğuna ulaşacağına inanmak, Ingres'ın kendi sanatsal kusursuzluğuna ulaşma olasılığından vazgeçmesi demekti. Ingres'ın en iyi eserleri genellikle poz veren kişinin gerçekliğinin ressamı kusursuz olduğunu düşündüğü formu değiştirmek zorunda bıraktığı portreleridir. Hatta diyebiliriz ki Ingres gibi bir ressamın sadece eksiklikleri ve kusurları bile sanatsaldır.

Bununla birlikte Puvis de Chavannes meselesi daha karışıktır. O kimsenin peşinden gitmemişti. Raffaello'dan daha eskiye ait, klasik Yunan heykeline yakın yalın bir form elde etmenin hayalini kurmuştu. Ancak on dokuzuncu yüzyıl izlenimcilerinin çağdaşı olan ressam, yalın Yunan duyarlığından çok uzaktı. Yunan zevkine düşkünlüğü sadece hayaldi ve etrafındaki gerçekleri görmesine engel olmuştu. Sonuç, tuval yerine duvarlara resim yaparak boşu boşuna kendini haklı çıkarmaya çalıştığı, cansız şemalar topluluğu oldu.

Bu noktada duvara yapılan bir freskin tuvale yapılmış yağlıboya resimden ayrı değerlendirilmeyi istemeye hakkı olmadığını belirtmek gerekir. İkisi de aynı sanatsal standartlarla değerlendirilmelidir. Ne yazık ki son dönemlerde moda olan duvar resimleri eleştirel anlamda birçoklarının aklını karıştırmıştır. Tuvale yapılmış olsaydı akademik olarak kabul edeceğimiz bir resim, duvarda bir fresk olduğu için savunulmuştur. Ancak, cansız bir form isterse yüz defa duvar üzerine yapılmış olsun, daima cansız kalacaktır. Bugün formları en alt düzeye indirmeden sayılarını çoğaltmak imkânsız olduğu için form kavramı çok karmaşık ve zor bir hale geldi. Freskleri dekoratif çalışma olarak adlandırmak onların birer sanat eseri olduklarını kanıtlamaz. Cézanne'ın bir natürmortu sanatsal bir süslemedir. Ancak bir duvarı Puvis de Chavannes'ın cansız şemalarıyla kaplamak süslemenin sanatsal olacağı anlamına gelmez. Başka bir deyişle, süsleme hem sanatsal hem de sanatsal olmayan eserlerle tatmin edilebilecek bir özelliktir. Bir süslemenin sanatsal olması için diğer bütün sanat eserleriyle aynı niteliklerde –hayal gücü, tasvir ve deneyim– olması gerekir.

Bölüm 4
DOĞANIN KEŞFİ

– § –

Floransalılar on beşinci yüzyılda insanı keşfettiler. Fiziksel yapısını, duygusal özelliklerini, hayat karşısındaki farklı düşünsel yaklaşımlarını ve ahlaki ideallerini, uzayda kapladığı yeri, boyutlarını, geometrik formlarla ilişkisini, hareket kabiliyetini ve son olarak da doğal çevresiyle ilişkisini incelediler. Amaçları insana, evrenin merkezine, odaklanmaktı.

Genç yaşta ölen Venedikli ressam Giorgione (*yak.* 1480-1510) dikkatini yeni bir amaca yöneltti. Doğa üzerine yoğunlaştı, insanı evrenin merkezinde değil, evrenin sıradan bir parçası olarak tasavvur etti. Böylece resim sanatı için adeta doğayı keşfetmiş oldu.

Modern anlayışın akışında düzenlemeler yapan bu değişimin kaynağı Giorgione'nin duygularında aranmalıdır. O, doğaya çağdaşlarından çok daha derin duygularla bağlıydı. Ağaçları, nehirleri, gökyüzünü sevdi ve onları severken kendi insani özellikleriyle onları etkiledi. Onları kişileştirerek adeta insanlaştırdı. Böylece uyum içindeki bütünlükleriyle saygınlık kazandılar ve insani duygular ortaya koydular.

Dahası, Giorgione'nin sanatsal duyguları, belirli kavramsal ve görsel eğilimleri de bu beğeni değişimiyle aynı anda meydana geldi.

Leonardo da Vinci, tüm evreni, sadece insanı değil, yağmur damlasından yıldızlara kadar evrendeki her şeyi temsil edilebilecek bir resim kuramı geliştirmişti. Ancak kendi resimlerinde evrensellik kavramını sürdürmede pek başarılı olamamıştı. Venedik kültürü-

nün yaratıldığı Padova Üniversitesi'ndeki filozoflar insanı fazla dikkate almayıp doğanın fiziksel özellikleri hakkındaki ilk araştırmaları yapmışlardı ki bunlar doğa felsefesi üzerine ilk çalışmalardı.

Öte yanda, on beşinci yüzyıl Venedik ressamları renklendirmeyi Floransalı çağdaşlarından da fazla önemsiyorlardı. Floransalı ressamlardan insan formu, perspektif ve anatomi hakkındaki yeni keşifleri öğreniyorlar, ancak bu yenilikleri resim sanatına uygularken daima özgün ve bilinçli bir renklendirme yöntemi ortaya çıkarıyorlardı.

Doğa ve renk vurgusu Giorgione'nin sanatsal duygularında birleşmiş, böylece yaratıcı resim devri başlamıştır. O zamana kadar figürlerle oluşturulan kompozisyon bir hikâye anlatmak için kullanılıyordu. Örneğin Giotto ve Masaccio'da dini, Pollaiuolo'da mitolojik hikâyeler ele alınıyordu. Botticelli *İlkbahar* tablosunda bir hikâye anlatmadı, tam tersine, kendi kendilerine orada duran figürleri betimledi. Bununla beraber, Leonardo ve Raffaello'da bazı şairler onların motiflerine ilham verdi. Ancak bir ressam bir insan değil de ağaç resmettiğinde artık onun bir hikâye anlatmayacağını ya da sınırlandırmalar içinde hikâyesinin güdükleştiğini herkes bilir. Gerçekten de Giorgione figüratif kompozisyonlar hayal ettiğinde bile hikâye anlatmaktan isteyerek vazgeçmiştir.

On altıncı yüzyılda yaşamış sanat eleştirmenleri Giorgione'nin resmettiklerini anlamadıkları için şaşkına dönmüşlerdi. Ancak biz yirminci yüzyılda artık şaşırmıyoruz çünkü konuyla resmin içeriği arasındaki farkı anlıyoruz. Giorgione'nin bütün dikkatini doğa üzerinde yoğunlaştırarak hikâye anlatmaktan kaçındığını ve hem içeriğin hem formun ifadesinde daha büyük bir özgürlüğü yakaladığını biliyoruz.

Giorgione'nin *Fırtına* (Resim 15) isimli tablosuna bakalım. Bu resimde figürler hareketsiz durur ve birbirleriyle ilişkileri yoktur; onlar da ağaçlar, evler ve su gibi doğanın tehditlerine rağmen yaşamlarını sürdürmektedir. Eğer burada bir hikâyeden söz edilecekse bu kesinlikle insanlarla ilgili değil, şimşeklerle aydınlanmış gökyüzüyle manzaranın anlattığı hikâyedir. Hikâyenin çok küçük oluşu nede-



Resim 15: Giorgione, *Fırtına, yak.* 1505
Tuval üzerine yağlıboya, 77 x 74 cm. Galleria dell'Accademia, Venedik

niyle onu görmezden gelebilir ve ortada bir hikâye olmadığına inanabiliriz. Resim sanatında hikâyenin ortadan kalkışı insanın resim zevkinin tarihi içinde çok büyük öneme sahiptir. Bu sayede form ile içerik birliği tam anlamıyla sağlanmış ve öne çıkarılmıştır. Mademki bir şairin duygularının ifadesi liriktir, o halde hikâyesi olmayan bir resmin lirik değeri daha da görünür hale gelir. Duyguların ifadesi

açısından her gerçek sanat eserinin lirik bir değeri vardır ancak bu lirik değer bir hikâye üzerinden ortaya konmak zorundaysa resmin görselliği daha karmaşık, büyük olasılıkla deforme olmuş ve bazen de etkisini yitirmiş hale gelir.

Fırtına tablosunda fon, resimdeki kahramanın yerini tutmaktadır. Tehditkâr bulutlar kümelenmekte, bir şimşek bulutları yarıp geçmektedir. Gün batmak üzeredir ve ışık, kanal boyunca evlerin üzerine düşmektedir. Kanal ve gökyüzü karanlıkta kalmıştır, ikisi de evlerin üzerine düşen ışığı çerçevelemektedir. Bu tuhaf ışık, nadide bir ışıktır ve adeta gülümser ama aynı zamanda kararsızdır ve kendini belli etmeye çalışır. Ön kısım ürkütücü fırtınadan ve melankolik ışıktan bir harabenin yanı sıra doğanın kozmik hayatına dâhil olan çingene ve askeri korumak için bir tür kavaklık oluşturmuş ağaçlarla da ayrılmıştır. Çingene de asker de kayaların üzerinden akan su ve çayırlar kadar sakindir. Wordsworth[3], lirik sözcüğünü "sessizlikte biriktirilen duygular" olarak tanımlamıştır. Bu resim, bu tür bir lirik şiirin, yani fırtınanın arkasındaki günbatımına, hareketli bir dünyadan uzaklaşıp kırlarda ıssız bir köşeye çekilmiş insanları ve diğer her şeyi koruma altına almaya adanmış bir şiirin örneğidir.

Leonardo'nun resminden söz ederken imgelerin adeta atmosfere gömüldüğünü ve bu nedenle daha önceki Floransalı ressamların tercih ettikleri doğadan kopuştan kaçındığını özellikle belirtmiştik. Ancak Leonardo atmosfere dahil olmuş figürleri zarif bir gölge-ışık aracılığıyla, yani nötr renkler aracılığıyla yaratmıştı. Renklerin niteliklerini görmezden geldi ve böylece resimlerini neredeyse tek renge indirgedi.

Giorgione ise onun aksine güçlü renkleri seviyordu. Mücevher gibi parlayan renkleri seven ve onları altın renkli bir fonla uyumlu hale getiren Simone Martini'nin renklerinin yoğunluğundan söz etmiştik. Ancak Simone Martini yoğun renklerini hiçbir zaman gölge-ışık etkisi yaratmak için kullanmayı düşünmemişti. Gölge ve ışık meselesinin oldukça kapsamlı çalışıldığı bir asır sonra Giorgione, ışığın etkileriyle renkler arasındaki ilişkiyi düşünmek duru-

3 William Wordsworth (1770-1850): Romantik dönemin önde gelen İngiliz şairi. (ÇN)

munda kalmıştı. Yoğun renk anlayışı sayesinde bunların resimdeki gölge ve ışık açısından işlevleri arasında bir orta yol bulmuştu. Yani ışığı belirtmek için bir renk, gölgeyi belirtmek için bir başka renk kullanıyordu. Resimde tonlamanın kuralıydı bu. Böylece Giorgione aydınlık ve loş hatlar yerine gölge ve ışığın her tür etkisini kullanmanın yolunu açmış oluyordu. Aydınlık ve loşluk plastik form tekniğiydi, Giorgione'yle birlikte tonlama da piktüral formun kusursuz tekniği haline gelmişti.

Doğal ortamından ayrıştırılmış bir figürü ele alalım: Onu belli eden, en temel yapısıdır. Ancak eğer bir figür dış dünyadan gelen bir gölge-ışıkla görülebiliyorsa, o zaman o figür artık doğadan ayrıştırılmış değildir; gölge ve ışıkla beliren evrenin bir parçasıdır. Renklerini gölge-ışık düzenlemesinin bir parçası olarak vurgulayan Giorgione, sanatına özgü formların karakterini aydınlık ve loşlukla değil, kendine has tonlama tekniğiyle ortaya koymuştur. Tonlamayla ortaya çıkan bu form *piktürel form*'dur.

Giorgione doğa aşkının yanı sıra doğayı insani özelliklerle bezemek ve formu gölge-ışıkla görünür hale getirmek suretiyle kusursuz bir içerik ve form uyumuna ulaşmıştır. Bu uyum sonucunda ressam, insan figüründe gördüğü inceliği yansıtır, manzara betimine şiirsel bir sentez getirir, bunların hem lirik ve pastoral karşılıkları hem de fiziksel mevcudiyetleri resimde iyice yoğunlaşır. Raffaello güzelliği aramak üzere fildişi kulesine çekildiğinde Giorgione, doğanın tamamını kucaklayabilmek için insana duyduğu ilgiyi büyüttü. Keşfettiği yeni güzellik anlayışı, resimde de yeni bir gerçekliğin keşfiydi.

Giorgione otuzlu yaşlarında ölmesine karşın okul arkadaşı Tiziano'nun gözlerinin resmin yeni ufuklarına açılmasını sağlamıştı. Sonraları Tiziano (1477-1576) Venedikli ressamların öncüsü oldu ve 1550 yılından sonra (aşağı yukarı yetmiş yaşlarında) kendi üslubunu yenileyerek bilinen en özgür piktürel forma ulaştı –sonraki üç yüzyıl boyunca "en iyi resim" idealinin örneği haline geldi.

Venedikli ve Floransalı ressamların form anlayışı arasındaki farkı anlamak için aynı konuyu ele alan iki resmi karşılaştırmak

faydalı olacaktır: Tiziano ve Michelangelo'dan *İlk Günah* (Reşim 16 ve 17).

Michelangelo'nun form anlayışının kaynağı anatomi bilgisiydi. *İlk Günah* resminde kadın ve erkeği piktüral figür görünümü yerine güçlü bir rölyef, hatta yuvarlak hatları olan birer heykel etkisi yaratacak şekilde resmetmişti. Bunun nedeni gerçek renkler yerine ışık ve gölge kullanmasıydı. Figürlerin hareketleri özgürce yorumlanmış ve plastik bir gerçekliğe erişmek için net bir şekilde çizilmiştir. Figürlerin anatomisinden iç yapıları anlaşılmakta, hareketlerini gösteren gövde yüzeyleri genişlemektedir. Ancak Michelangelo amacı sadece vücudun hareketini ya da formunu göstermek değil, eylem birliğinin ötesine geçen bir hareket birliği bulmaktı. Resimde kadın başlı yılan Havva'ya yasak elmayı vermekte, Adem de Bilgi Ağacı'nın dalını eğerek eyleme yardımcı olmaktadır. Adem, Havva ve kadın başlı yılanın oluşturduğu figür grubuyla bu kompozisyonda kusursuz bir denge yakalanmıştır. Michelangelo'nun resmi doğadan figürlere indirgenemediği gibi aksi yönde de ilerlemez. Resim adeta vücutların anatomik yapısından başlayarak tenlerinin, hareketlerinin ve eylemlerinin dışına doğru genişlemektedir. O halde yaratma süreci içten dışa doğrudur –yani Michelangelo'nun bildiklerinden gördüklerine doğrudur.

Tiziano'da ise bu süreç tam tersine işler –yani Tiziano'da yaratma dıştan içe doğrudur. Tiziano önce yapıyı değil kütleyi görmektedir. Örneğin onun *İlk Günah* isimli tablosunda Havva'nın vücudunun rengi Adem'inkinden daha belirgindir. Kompozisyonun ana ekseninde ağaç yer almakta ve iki vücudu birbirinden ayırmaktadır. Vücutlar ağaçla aynı tarzda yapılmıştır; hepsi renk kütlelerinden meydana gelir. Vücutlar hareketi göstermek için değil, oldukları gibi resmedilmiştir. Elbette burada da bazı eylemler görülür: Çocuk bedeninde sembolize edilen Havva yılandan elmayı almaktadır, Adem ise Havva'yı durdurmaya çalışır. Ancak bu eylem, Michelangelo'nun figürlerindeki hareketten ve plastik gerçeklikten farklıdır. Zira buradaki hareket Havva'nın kusursuz, Adem'in güçlü bedenini göstermek için bir vesiledir. Tiziano'nun resminde hareket tek başı-



Resim 16: Tiziano, *İlk Günah, yak.* 1550
Tuval üzerine yağlıboya, 240 x 186 cm. Museo del Prado, Madrid



Resim 17: Michelangelo, *İlk Günah,* 1509-10
Fresk, 280 x 570 cm. Sistine Şapeli, Vatikan

na bir önem taşımaz. Bu vücutlar Michelangelo'nun resmindeki gibi çevresinden koparılmış değildir. Onlar doğaya aittir. Özellikleri ne gölge-ışık ne de anatomidir; az çok görünen kütleleridir. Konturlar Michelangelo'daki gibi kapalı değil, doğal ortamlarını saran atmosferin içinde erimişçesine açıktır. İki ressam arasındaki fark Michelangelo'nun plastisiteye, Tiziano'nun ise hacme yönelmiş olmasında yatar. Piktüral rölyeften ayrılan hacim, piktüral kütledir.

Tiziano'nun figürleri gerçek bir kadın ile erkeği, daha soyut bir ritim ve daha ideal bir oran arayışıyla gerçekliğin ötesine geçen Michelangelo'dan daha iyi ifade eder. Tiziano'nun Havva'sı gerçek bir kadınsa, Michelangelo'nunki erkek gibi güçlü bir kadın kahramandır. Öte yandan eğer Tiziano'nun renk tonlamalarıyla resmedilen Adem'i güçlü bir erkekse, Michelangelo'nun ışık ve gölgenin ardında kalan Adem'i bu kıyaslamada zayıf kalmaktadır.

Michelangelo ve Tiziano'nun üslupları arasındaki farkın temeli renk anlayışlarına dayanır. Michelangelo için resmin özellikleri amaç, simetri, oran, zekâ, seçim, sağlamlık ve enerjidir. Resim yaparken heykelin ona kılavuzluk yapmasını ister örneğin. Beyaz bir heykelin sanatsal etki yaratmak için renge ihtiyacı yoktur. Bu nedenle Michelangelo rengi sadece gölge-ışık işlevselliği açısından

kullanmış, rengin kendisi ile ilgilenmemiştir. Form yaratırken renkten değil, kendi hayal gücünden beslenmiştir.

Bu bağlamda form derken tam olarak neyi kastettiğimizi tanımlamamız gerekiyor. Şiirle resim arasında bir karşılaştırma yine bize yardımcı olacaktır. Analizlerimizin başından beri şiirin formunu ve içeriğini birbirinden ayırdık. Sanat içerik ve formun bir sentezi olduğuna göre, gerçek sanat eseri olmak isteyen her şiir için form ana unsur kabul edilmelidir. Michelangelo'nun formunu içeriğinden ayrı ele alırsak, ressamın içeriğinin sanatsallığını formdan alan, boyutlandırılmış bir somutluk olduğunu görürüz. Aynı süreç Tiziano'da da görülür. Ressamın zengin ve enerjik hayatının yansıması olan içeriğin, formu sanatsal hale getirdiği görülür.

Resimdeki form kelimesinin başka bir anlamı daha vardır –artık form ve içerik arasında değil, form ve renk arasındaki farkı ortaya koyan bir anlam. Michelangelo formu plastik efektler, Tiziano ise renk efektleri aracılığıyla gerçekleştirir ki aslında ikisi de sanatsal formlardır. Yanlış bir eleştiri geleneği sanatsal formun içerikten, plastik formun renkten farklı olmadığını ileri sürer. Bu gelenek hatalıdır çünkü plastik formun sanatın temel unsuru olduğunu iddia eder. Gerçek şu ki eğer sanatsal form tüm sanat eserleri için gerekliyse, plastik form bazı sanat eserleri için gereklidir. Renk de resimde sanatsal form haline gelmiştir. Kimi ressamlar deseni kromatik formdan önemsiz görür de plastik formda ısrarcı olurlarsa, elde edecekleri sanatsal neticeye destek olmak yerine köstek olurlar. Örneğin kromatik form yaratan Tiziano, plastik formun yerine renkli kompozisyonları geçirdi; ancak aldığı sonuç plastik form değil renkli hacim oldu. Plastik form yaratan Michelangelo ise tam tersine, renklerini plastisiteye teslim etti ve sonuçta renkli hacim yerine plastik form elde etti.

Bu nedenle, Michelangelo'nun formunun Tiziano'nunkinden daha iyi olduğunu söyleyemeyiz. İkisi de seçtikleri farklı unsurları –renk ve plastisite– kullanarak kusursuz birer sanatsal form yakalamıştır. Sanatsal form her sanat eserinde temel teşkil ettiği için onun olmadığı yerde sanat da yok demektir. Ancak plastik form

her devirde her sanatçı için aynı düzeyde önemli değildir. Kişisel tercihlerine bağlı olarak farklı ressamlar için farklı devirlerde önemi değişir. Sanat eleştirisinin değerlendirme kıstasları içinde gördüğü bir özellik değildir bu. Renkli hacimler de sanatçının kişisel tercihine bağlıdır. Bir resmi plastik formda ya da kromatik formda olduğu için övemeyiz. Sanatsal form platisiteyi ya da hacmi kullanır; ikisi de araçtır, sonuç değil. Sonuç, plastisitenin ya da hacmin nasıl kullandığına bağlıdır. Plastisitenin ya da hacmin doğru kullanımını belirleyense resimdeki unsurların uyumudur. Michelangelo ve Tiziano'nun resimleri bu kusursuz uyumu gösterir ki bu nedenle ikisinin de eserleri kusursuz sanatsal forma sahiptir.

Michelangelo'nun sanatını anlamak için Masaccio (Resim 6) ve Pollaiuolo (Resim 8) ile yapılacak bir karşılaştırma faydalı olabilir. Masaccio da gölge-ışık aracılığıyla kusursuz bir plastik form elde etmiştir. Bununla beraber kullandığı gölge-ışık Michelangelo'nunkinden daha basittir. Michelangelo daha büyük bir hareket akışkanlığı yaratmıştır. Masaccio'nun figürlerindeki anatomik yapı kusursuzdur ancak Michelangelo'nun figürlerine kıyasla fazla belirgin değildir. Öte yandan hayat enerjisi ve ifade yoğunluğu Masaccio'nun eserinde daha fazladır. Michelangelo'da bir form ritmi, hareket akışkanlığı, yüzeyde doğal bir gelişim ve sonuçta Masaccio'da pek fazla bulunmayan bir görkem vardır.

Karşılaştırmaya devam edelim. Pollaiuolo'nun *Deianira'nın Kaçırılması* resmindeki Herkül'ün anatomisi hareketin enerjisini Michelangelo'nun resmindekinden daha fazla hissettiren belirgin çizgilerle vurgulanmış ancak Michelangelo'nun figürlerinde çok açık olan zarafetten mahrum kalmıştır. Bu zarafet ise gölge-ışık kullanımındaki hassasiyete ve resmin yüzeyde belirme şekline bağlıdır.

Nitekim Michelangelo'nun eseri on beşinci yüzyıl Floransa resim geleneğinde yapılmış pek çok resimden daha soyuttur. Michelangelo sadece doğal çevreden değil, insani gerçeklikten de koparılmış bir plastik form hayal etmiştir. Michelangelo'nun maddeci, ahlaklı, gerçek dünyadan bağımsız, epik dünya hayali bir ideal olarak kusursuz ve yaratıcılıkla uyumludur; nihai olarak elde ettiği

şey yüce bir atmosferde yaşasa da capcanlıdır. Burası yeryüzündekilerden daha üstün insanların olduğu; onurlu, tutarlı, rahat ve güvende yaşadıkları bir dünyadır. Michelangelo, görünen insan formunu ve görünen dünyayı tasvir etmek için gölge-ışık, hareket ve görkemden faydalanmayı seçmiş, diğer unsurları görmezden gelmiş ancak bunlarla uyuşmayı başarmış, böylece kendine özgü bir kusursuzluğa ulaşmıştır.

Michelangelo Buonarotti (1475-1564) anıtsal heykel idealine erişme doğrultusunda çalışan –bu ideali resimde bile arayan– en etkili sanatçıdır. Bu klasik ideali özellikle çıplak vücutlar üzerinde çalışarak gerçekleştiriyor, elde ettiği sonuçlar benzersiz bir kusursuzluk olarak görülüyordu. Michelangelo da Raffaello'yu incelerken söz ettiğimiz aynı fildişi kuleye girmişti. Ancak Michelangelo'nun mizacı ile ideali örtüşmüyordu. İtalya'nın trajedisini, bağımsızlığını kaybedişini çok derinden hisseden, ahlaklı ve dindar biriydi. İlkelerine karşın özgün form idealini aşıp sanatta yeni formlara yol açan trajedi ve huzursuzluk duygusunu eserlerine yansıtmaktan geri duramıyordu.

Tiziano'nun ideali Michelangelo'nunkinden farklıydı. Tiziano, Giorgione'nin gençlik hayalinin peşinden giderek yaşadığı uzun hayatı boyunca on altıncı yüzyıl Venedik ressamlarına insanla doğanın eşitlendiği bir figür anlayışını benimsemek yönünde öncülük etmeyi başardı. Resimlerinde güzellik, zarafet, anıtsallık gibi özellikleri doğaüstü dünyalarda değil, doğanın içinde aradı. Ressam kendi idealini gerçekleştirdi çünkü Floransa'ya özgü renk geleneğinden daha büyük bir renk geleneği ona hizmet ediyordu.

1557 yılında Ludovico Dolce tarafından yayımlanan *Resim Üzerine Diyalog* (Dialogo Di Pittura) isimli eserde şöyle yazıyor: "Renklendirmenin temel kısmı gölge-ışık karşıtlığıdır. Bu aracı (renklendirme), figürlerin yuvarlaklığını ve yakınlık ya da uzaklık açısından konumlarını belirlemek hususunda bu iki unsurun (gölge-ışık) anlaşmasına vesile olur. Kimileri insan derisini çok renkli ve mermer gibi gösteren belirginlikte boyarlar; gölgeleri çok koyu ve hatta zaman zaman simsiyahtır. Kimi ressam insan

derisini çok beyaz boyar, kimiyse kırmızı. Ben, tende beyaz yerine belirgin kahverengiyi tercih ederim. Tüm bunların ötesinde kimse parlak kırmızılar, maviler ya da yeşiller gibi güzel renkleri seçmenin renklendirmenin özü olduğunu düşünmemelidir. Bence ne renklendirme çok dikkat çekici ne de figürler tam olarak bitmiş olmalıdır: Her kısımda zarif bir belirginlik görülmelidir. Çünkü en büyük tehlike fazlasıyla özenli olmaktır."

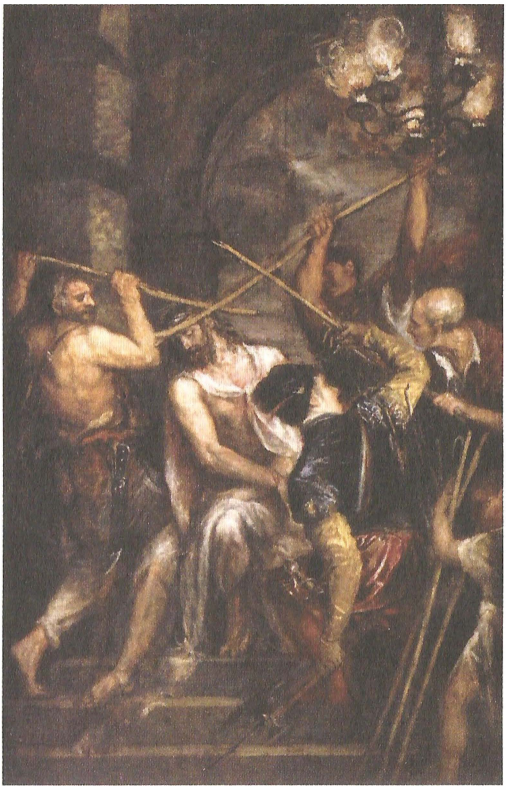
Dolce bu sözleriyle Tiziano'nun sanatındaki bazı özellikleri ortaya koyar. Resimde ışık-gölge arasında kalan ara bir renk icat edilmiştir: kahverengi ton. İnsan derisi, ağaç, metal, her ne olursa olsun cisimlerin özellikleri ışığın malzeme üzerine yansıma durumuna göre karakterize edilmiştir. Renkler, artık kendi güzellikleri için değil, gölge ve ışığın genel etkisi içindeki karışımları nedeniyle değerlidir. Konturlar kapalı değildir, tam tersine, ışığın geldiği ortamda hacim dediğimiz renk kütlelerinin sürekliliğini sağlayacak şekilde açık bırakılmıştır. Açık konturlar figürlere tamamlanmamışlık özelliği yükler. Elbette bunlar, Floransa geleneğindeki kapalı konturlara kıyasla *tamamlanmamıştır*. Venedik geleneğindeki açık konturlar kusursuz bir şekilde tamamlanmıştır: Bu nedenle sözkonusu bitmemişlik piktüral formun kusursuz *tamamlanmışlığıdır*. Bu *piktüral tamamlanmışlık*, gereğinden fazla özenli bir el işçiliği ve ustalık karşısında sanatsal hayal gücünün hakkını vermek niyetiyle özgürlüğe izin verilmesi demektir. Açık konturlar ve bu piktüral tamamlanmışlık nedeniyle ışık kıpırtıları, ister yatay ister dikey olsun, her tür imgeye kozmik bir titreşim verir. Tiziano'nun üslubunun yenilikçiliğinin ve kusursuzluğunun kökeninde işte bunlar vardır.

Venediklilerle Floransalılar arasındaki görüş farkı on altıncı yüzyıldan beri Floransa İdealizmi'ne zıt bir Venedik Gerçekçiliği olarak yorumlanmıştır. Daha önce belirttiğimiz gibi, gerçekliğin farklı açılardan betimlenmesi Giotto'dan Leonardo'ya kadar geçen süreçte daha da karmaşıklaşmıştır. Floransa hümanizmi gerçekliğe varan bir yol, gerçekliğin anlaşılması için itici bir güç olmuştur. Venedikliler gerçekliğin alanını oldukça genişletmiş ve doğal olarak bu genişlemenin gerçekliğin tamamını kapsadığını düşün-

müşlerdir. Ancak bu bir hayaldir; resimdeki her yeni keşif zaten bilinen gerçeğin farklı bazı yönlerine yapılan bir katkıdır. Kaldı ki Venedikliler de kendilerine göre idealistlerdi. Saygınlık, ihtişam, anıtsallık; bunlar Michelangelo gibi Tiziano'nun da üslubunun doğasında var olan özelliklerdir.

Floransa Rönesansı dolu dolu bir hayata doğru yol alan popüler bir sanat hareketiydi. Ressamlar, kendi sanatsal idealleri aracılığıyla bu popüler akımın ötesine geçtiler. Ancak Tiziano'nun üslubunun olgunlaştığı dönemde tüm İtalyan yaşam tarzını değiştiren bazı olaylar yaşanmıştı. İtalya'yı İspanyollar istila etmişti. Gerçekte kısmi bir istilaydı bu ama toplumsal hayat açısından ortamda genel bir istila havası hâkimdi. İspanyollar İtalya'ya tören formunu, asalet bilincini ve feodalizmden miras aldıkları, iktidarın, ihtişamın simgesi olarak gördükleri bir açık hava dekoru getirmişlerdi. "Sosiego", yani huzur ve ihtişam, İspanyol psikolojisini yansıtan toplumsal bir normdu. İş yaparken bir köylü gibi kurnaz, toplumsal ilişkilerinde ise sade bir vatandaş olan Tiziano, tam da böyle bir ortamda imparator V. Şarlken'in ve sarayının özel ressamı olmuştu. Sarayda hissettiği huzura, gördüğü zenginliğe ve İspanyolların aristokrat tavırlarına hayran kaldı. Bu hayranlık üslubuna da yansıdı. İtalya'daki popüler sanat ile "sosiego" ideali arasındaki ilişki, "yeni" toplumda bu "yeni" zariflik aracılığıyla kurulmuştu. Bu, toplumsal bir idealdi ve resimde yeni bir gerçeklik haline gelmişti.

Tiziano'nun *İlk Günah* isimli tablosu onun normal üslubunun kusursuz bir örneğidir. Ancak ressamın, üslubunu geliştirmek niyetiyle zaman zaman çok ileri gittiği de olmuştur. Örneğin *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa* isimli tablosu (Resim 18) resimde ışık anlayışının dönüm noktasıdır. Bu resimde *evrensel* ve *kısmi* ışık arasında bir ayrıştırma yapılmalıdır. Açık arazide, gün içinde ışık evrenseldir: İnsan vücudunu biçimlendirir ve onu sarar. Gölgeler bile insan vücudunun bazı bölümlerini gizlemez ama vücudun plastisitesini öne çıkarmak suretiyle ışık etkisini tamamlar. Karanlık bir odaya bir lamba konulduğunda ışık her şeyi sarmaz; bir noktayı ortaya çıkarırken başka bir noktayı gizler. Hiçbir figür tamamen aydınlanmaz



Resim 18: Tiziano, *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa, yak. 1570*
Tuval üzerine yağlıboya, 182 x 280 cm. Alte Pinakothek, Münih

ve tam olarak görülmez. Figürün formu yoktur artık, sadece bazı noktalar ışıkla ortaya çıkmış, bazıları da karanlıkta kaybolmuştur. Başka bir deyişle, figürün aydınlanan bölümleri, görülmeyen ama hayal edilen karanlık bölümleri gösterir. İşte bu, kısmi ışığın etkisidir. Kısmi ışığı resmeden ressam, figürlere üzerinde yoğunlaşmaz çünkü amacı figürleri değil, ışığın etkisini göstermektir.

Ayrıca, plastik bir figürün sezgilerle algılanan bir ağırlığı olmalıdır ve hareketi de daima ağırlığıyla sınırlanır. Oysa soyut

olan ışık bir titreşimdir ve bu yüzden daima hareket halindedir. Kısmi ışığın hareketi şimşek hızındadır: Dokunur, aydınlatır, kaybolur. Yani oturan figürlere bile hareket verir, hareket gibi eylemi de öne çıkarır.

Pollaiuolo'nun *Deianira'nın Kaçırılması* resmindeki Herkül'ü (Resim 8) incelediğimizde henüz bir fiile dönüşmemiş, potansiyel bir hareket –düz çizgide olduğu gibi– içinde olduğunu söylemiştik. Ancak Tiziano'nun *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa*'sında hareket, eylem ile ışığın birleşmesiyle açığa çıkar. Kısmi ışık böylece eylemi vurgulamış olur. Pollaiuolo'daki yapı anatomiye dayanır, Tiziano'nun figürlerinin yapısı ve tüm kompozisyonu ise tamamıyla ışığa bağlıdır.

Resimde eylemden söz etmek her zaman mecazidir. Gerçekte resimde sadece eylem yanılsaması vardır, bizzat eylem yoktur. Gerçek eylemi yaratmayı hedefleyen ressamlar sanatın dışına çıkarlar çünkü sanatı gerçekliğe indirgemişlerdir. Sanat insanları aldatmak için yapılmaz –aldatma hileyle yapılır. Pek çok efsane vardır böyle: Örneğin bazı perdeler öyle güzel resmedilmiştir ki izleyenler onu açmak istemişlerdir. O perdeler sanat eseri değildir. Ancak eğer bir eylemin izlenimi ışık etkisiyle yaratılırsa, işte o zaman ışık kendi sanatsal ifadesini bulan bir eylem biçimine dönüşür. İzleyen aldatılmak yerine sanatın kendisi olan ışığın etkisini izler.

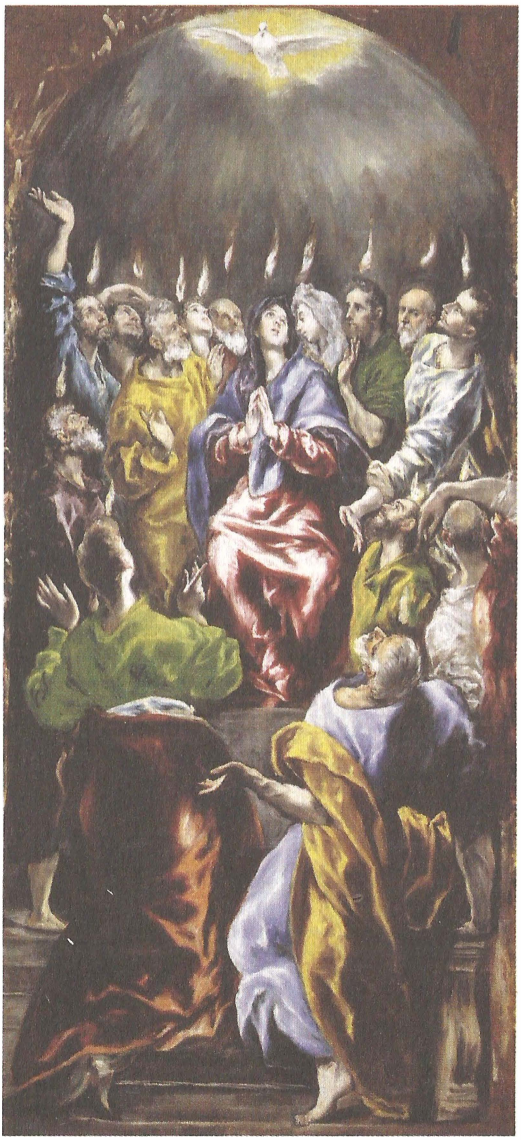
Hem Michelangelo'nun hem de Tiziano'nun *İlk Günah* versiyonlarında figürlerin vücutları ya da hacimleri resmin ön kısmında gösterilir. Ancak Tiziano'nun *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa*'sında kompozisyon ön kısmın sağından fonun soluna doğru diyagonal bir çizgiyi takip etmektedir ve böylece figürler resmin derinliğinde bir yer işgal etmiş olur. Figürleri Botticelli'nin *İlkbahar*'ında (Resim 9) olduğu gibi dizmek yerine bu resimde Tiziano onları üst üste getirmiştir ki böylece olduklarından küçük ve kısmen görülmektedirler. Kısmi ışığın bir nesnenin bazı bölümlerini aydınlattığını, diğer kısımları gizlediğini söylemiştik; dolayısıyla *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa*'daki aydınlatma ve kompozisyon homojendir. üstelik görsel birliği-bütünlüğü kusursuzdur.

Bir figürün fiziki güzelliği ancak o figürün tamamı görüldüğünde belli olur. Tiziano'nun Havva'sı güzel bir figürdür. Ancak *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa*'da güzel figürler yoktur. O halde bu resmi yaptığında Tiziano'nun estetik amacı ne olabilir? Acı içindeki İsa'nın asil bir şekilde boyun eğişi ile etrafını kuşatan düzensiz şiddet ve vahşet ahlaki ama hiç de güzel olmayan dramatik bir kontrast ortaya koymaktadır. Bu durumda ahlaki güzellik ışığın dramatik ifadesiyle eşanlamıdır.

Venedik'in *kısmi* ışık prensibi çok verimli sonuçlar doğurmuştur. Tiziano'nun *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa*'da yarattığı drama, şiddet ile asalet kontrastı üzerinden tasarlanan bir ahlaki çatışma kurgusudur. Gerçekliği mistik aşkınlığa ulaşmayı sağlayan bir atlama tahtası olarak gören bir ressamın aynı ilkeyi kullandığını düşünün; işte orada El Greco diye bilinen Domenico Theotocopoulos ile karşılaşacaksınız.

Tiziano'nun resimlerinde ışık, figür geliştirme işlevini yüklenir. Üstelik ışığın hükmü altında olmasına rağmen her figür kendi fiziksel ve ahlaki bireyselliğini kazanır, böylece yaşlı bir adamla genç adamı ya da vahşi bir cellatla asil kurbanını kolaylıkla ayırt etmek mümkün olur. Sadece bu değil, desen çeşitliliğiyle de kompozisyonun hareketi resimdeki eylemle uyumlu hale getirilir.

Resim 19, El Greco'nun *Pentekost (Hamsin Yortusu)* isimli tablosudur. Bu tabloda ışık sadece yapı olmakla kalmaz, tüm resmin biçimini de oluşturur. Figürlerin başının üzerinde bir dizi alev yanmaktadır ve her figür alevin şekline bürünmüştür. Birkaç figür oturmuşsa da çoğu ayaktadır. Ancak bütün figürler göklerden gelen vahiy karşısında duygusal bir coşkuya kapılmışlardır. Hepsi şiddetle titremektedir. Bu, vücutların değil, ışıkların bir tür dansıdır: Bu ruhani imgeleri Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercine doğru yükselten mistik bir dans. El Greco mistik vahyi, insan figürleriyle değil de bu ışık titreşimiyle görselleştirir. Bu tabloda figürlerin jestleri gelişigüzeldir ve El Greco'nun deneyimlerinin duygusal özünü göstermeyi başaramazlar. Bu resmi anlamak isteyen biri figürlere değil, ışığın yayılmasına bakmalıdır. Aynı nedenle figürlerin ger-



Resim 19: El Greco, *Pentekost (Hamsin Yortusu), yak.* 1600
Tuval üzerine yağlıboya, 275 x 127 cm. Museo del Prado, Madrid

çek dışı şekilde uzaması insan figürü bağlamında gelişigüzeldir, ışık formu olarak ise gereklidir. Figürlerdeki bu uzama El Greco'nun sanatının anlaşılmasında en büyük engel olmuştur. Kimse gerçek hayatta böylesi oranlarda bir kadın ve erkek göremez. Ama bu gerçeğin sanatla bir ilgisi yoktur. Hiç kimse sütun şeklinde bir ağaç görmemiştir ama bir sütun sanat eseri olabilir. Mimaride kabul edilen şeylerin resimde yapılmasını yasaklayan bir estetik ilke yoktur. Bazı doktorlar El Greco'nun üslubunu özel bir hastalıkla açıklayan kitaplar yazdılar: Ne hakkında konuştuklarını bilmeyen insanların saçmalıklarıydı bunlar çünkü sanattan söz ederken somut gerçeklik üzerinden yargıda bulunuyorlardı. Eğer sanat özgür hayal gücünün ürünüyse, hayal gücüyle uyumludur, herkesin anlamak zorunda olduğu gerçeklikle değil. Tiziano bir gerçekçidir, ancak hiç kimse hayatta bu *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa* resmindeki gibi bir sahneyle karşılaşmamıştır. Tiziano ve El Greco arasındaki fark El Greco'nun hayal gücünün Tiziano'nunkinden daha soyut olmasıdır. Ancak gerçeklikten az ya da çok kopmuş olmak sanatsal yargıda bulunmak için bir ölçüt değildir.

Uzatılmış orantıların gerçek nedenini El Greco'nun üslubunun tarihsel gelişiminde bulabiliriz. El Greco (1541-1614) geleneksel formlar uğruna gerçeklikten uzak duran Bizans üslubuyla olgunlaştığı Girit'te doğdu. Girit'ten, Tiziano'dan oldukça kapsamlı bir ışık ve renk bilgisi edindiği Venedik'e geçti. Venedik'ten ayrılıp Michelangelo'nun anıtsal üslubundan esinlenen ve geleneksel form kullanımının yerine geçen Maniyerizm'le tanıştığı Roma'ya gitti. Nihayet Roma'dan da Azize Teresa'nın mistik bir atmosfer yarattığı Toledo'ya geçti. Venedik'te öğrendiği ışık ve renk kullanımı o dönemde gerçekliğin yorumlanmasında bir araç haline gelmişti. El Greco portrelerinde gerçekçi değerlerin ne kadar farkında olduğunu açıkça ortaya koyuyordu. Ancak gerçeklik onun renklerinin içeriğini oluşturmadığında Toledo'da edindiği bu mistik dürtünün gerçekliğin yerine geçebileceğini ve bir aşkınlık konusu olabileceğini anladı. İşte bu mistik deneyim, onun rahatsız edici –cüretkâr bir uyumun yeni ufuklarına ulaşan– renklendirmelerinin sorumlusu oldu.

Geleneksel formlar dışavurumcu değildir ve sanat eserine bir canlılık katmaz. Ancak bu geleneksel formlar El Greco'nun resimlerinde ışığın ve renklerin ortaya konmasını sağlayan birer araçtır. Yani onun resimlerinde geleneksel formlar yoktur, ressamın mesajındaki mistik içeriği tamamen kendi gücüyle açığa çıkaran ışık ve renk vardır. Eğer ressam bize sadece ışık ve renk göstermek istiyorsa, bizim ondan figür isteme hakkımız yoktur.

El Greco gibi güçlü bir ressamın Bizans, Venedik, Roma ve İspanya gibi farklı pek çok farklı resim üslubunu benimsemesi hatta uygulaması nadir görülen bir durumdur. Rönesans'ın bütün sanatsal deneyimlerinin sadece gerçekliğin yorumlanması için değil, mistik aşkınlığın ifadesi için de kullanılabileceğini göstermesi bakımından El Greco'nun yaratıcı gücüne çok şey borçluyuz. Böylece o, gerçeklikten kopmuş ışık ve renk olasılıklarını ifade etme imkânını olabildiğince zenginleştirmiştir. El Greco'nun sanatı soyut olduğu için çok az anlaşılmış ve iki yüzyıl boyunca hor görülmüştür. Her şeye rağmen on dokuzuncu yüzyılda yeniden keşfedilmiş ve bugün hiç olmadığı kadar yüceltilmiştir.

Bölüm 5
AYDINLIK GERÇEKÇİLİĞİN İDEAL DEĞERİ

– § –

Giotto'dan El Greco'ya kadar geçen zaman zarfında, sanatsal beğenide görülen değişim benzer karakterdeki farklı yönelimlerin gelişimiyle ilerledi. Lirik bir birliğe, olabildiğince direkt ve saf duyguların ifadesine doğru bir yönelim oldu. Giotto'da ve Piero della Francesca'da gerçek olaylar dile getiriliyordu, bu durum daha sonra Tiziano'da ya da El Greco'da görülmeyecekti. Aradaki fark şu şekilde açıklanabilir: Giotto'nun üslubunu oluşturan unsurlar birbirleriyle eşgüdümlüydü; El Greco'nun üslubunu oluşturanlarsa hâkim değer olan ışığa tabiydi. Başka bir deyişle, on dördüncü yüzyıldan on altıncı yüzyılın sonuna kadar geçen süreçte resimdeki en önemli eğilim, gerçeklerin ifadesinden feragat etmek suretiyle duyguların ifadesinin zaferiydi.

Bu eğilim elbette devamlılık göstermedi. Anlatımı vurgulamak ve yeni ifade biçimleri bulmak için bir atlama taşı olması bakımından zaman zaman belirli duraklamalara ihtiyaç vardı. Örneğin portreler, oturup poz verenin hem ideal güzellikten hem ressamın duygularından uzak şekilde aslına uygun betimlenmesi gerçeklerle temas halinde olmaya devam etmeyi sağlayan iyi fırsatlardı. Bununla birlikte, on altıncı yüzyılın sonunda resimdeki gerçekleri vurgulayan ve örnekleri Caravaggio'da görülen bir tepki ortaya konmuştu. Bu tepkiye bir de isim bulundu: Gerçekçilik.

Giotto'dan beri Batılı ressamların büyük çoğunluğu doğayı yorumlamayı hedeflemişti. Ancak Caravaggio'nun gerçekçiliği hem toplumsal hem sanatsal açıdan tartışmacı özellikler taşıyan karakterinden dolayı yeni bir şeydi.

Sanatta gerçekçilik nedir? Bir sanat eseri öncelikle gerçeğin izlenimi ve ruhun dile gelişidir; yani hem gerçektir hem idealdir. Gerçekçi ressamlar ile idealist ressamlar arasındaki fark göreceli-dir. Kimi ressamlar bütün dikkatlerini somut bir nesne karşısında görüp hissettiklerini çizmeye vermişlerdir; kimi ressamlar ise gerçeklikten edindikleri izlenimleri, her tür olasılığı özgür bir şekilde değerlendiren hayal güçlerini serbest bırakacak bir çıkış noktası olarak görmüşlerdir. Kolaycılığa kaçmadıkça ya da sınırları gereğinden fazla zorlamadıkça iki yaklaşım da sanat dünyasına aittir. Eğer gerçekçi bir ressam nesnel olmak adına gerçekliğin her ayrıntısını hiçbir seçime tabi tutmadan ve kendi duygularını katmadan resmederse, fotografik bir göz haline gelir ve çalışması sanat eseri olmayı başaramaz. İdealist bir ressam da soyut dünyada çok ileri giderek ilk izlenimini unutursa, eseri hayattan yoksun kalır ve sonuçta bir şema ya da sembol olur, ancak bir sanat eseri olmaz.

Bu nedenle sanat eseri olma iddiasındaki bütün gerçekçi resimler ressamın hayal gücünü de içine alarak gerçekliğe vurgu yapar. On altıncı yüzyıl boyunca bazı önemsiz ressamlar üslupçu adı verilen bir tarz geliştirmişlerdi; doğayı kendi başlarına etüt etmek yerine ustalarının –Raffaello, Michelangelo ve Grek-Roma heykellerinin– izinden gittikleri için gerçeklerden yoksunlardı. Bir keresinde Caravaggio'ya incelesin diye bazı Yunan heykelleri gösterdiklerinde, onlara kendisine pek çok model bulabileceği bir kalabalıktaki insanları göstermişti. Caravaggio'nun sanatsal bir tartışma başlattığı konu da işte buydu.

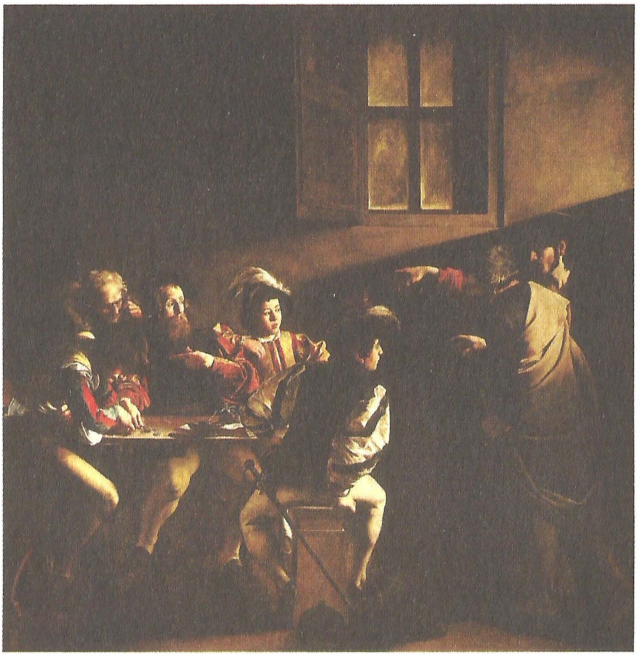
Caravaggio başka bir toplumsal bir tartışma daha başlatmıştı. Yaşadığı devirde din maskesi altında toplumsal ve politik amaçları olan, Reform karşıtı düşünceler hâkimdi. Bir reformcu olan ressamın düşmanları ideal güzelliğin savunucularıydı, ancak bu insanlar ideal güzelliği yüksek sınıfların asaleti ve gösterişiyle ifade ediyordu.

Gerçekliğe karşı duyduğu ilgiye karşın Tiziano bile, Bölüm 4'te söylediğimiz gibi, görkemli İspanyol "Sosiego"yu yansıtarak kusursuz üslubu öne çıkarmıştı. Caravaggio ise resimlerinde çağdaşlarına kıyasla daha yüksek bir ahlaki standart geliştirmişti, dini sahneleri sıradan insanların hayatları üzerinden betimlemek istiyordu. Bir defasında onun resimlerinden birinin kilise mihrabına asılmasına karşı çıkılmıştı çünkü Aziz Matta'yı ayakları kirli bir köylü gibi tasvir etmişti. Bir kilise mihrabında toplumun aşağı sınıfının hayatına yer vermek, güzelliği ve asaleti temsil ettiklerine inanan aristokrat sınıfın ikiyüzlü imanını sorgulatacak bir tartışma yaratabilirdi. Bu nedenle Caravaggio'nun gerçekçiliğini bayağı buldular ve o zamandan beri her türlü gerçekçiliğe hatalı bir şekilde bayağı dendi.

Caravaggio (1573-1610) Lombardiyalıydı ve Tiziano'yu taklit eden üslupçu bir ressamın etkisinde kalmıştı. Caravaggio doğduğunda Tiziano henüz hayattaydı. Caravaggio'nun da temel görsel ilkesi, Tiziano'da olduğu gibi daima ışık etkisine odaklanmak gerektiğiydi. Yine de Caravaggio'nun üslubu tamamen farklı ve yeniydi. Örneğin Resim 20'de *Aziz Matta'nın Çağrılışı* adlı tablosu yer alıyor.

Tabloda mekânla figürler arasında yeni bir ilişki olduğu görülüyor. Figürler, Tiziano'nun eserindeki kadar geniş bir alana yayılmıştır. Caravaggio'nun figürlerinin toplandığı odaya verilen önem daha fazla vurgulanmıştır. Oda, figürlerin hareketini geliştiren bir unsur olarak oradadır ve hareketle birlikte onları kavrar. Bu resimle Raffaello'nun *Sistin Meryemi* (Resim 11) arasında yapılacak bir karşılaştırma, ressamların görme yöntemindeki mutlak değişimi daha iyi gösterecektir.

Caravaggio'da ışığın etkisi Tiziano'dakinden daha çok vurgulanır. Odada açık bir pencere vardır. Ancak odayı aydınlatan asıl ışık bu pencereden değil de onun sağında, muhtemelen tablonun dışında kalan başka bir pencereden ya da kapıdan gelmektedir. Bu ışığın işlevi seyircinin dikkatini odanın ortasındaki masanın etrafına oturan figürlerin oluşturduğu gruba çekmektir. Bu, hikâyeyi



Resim 20: Caravaggio, *Aziz Matta'nın Çağrılışı,* 1599-1600
Tuval üzerine yağlıboya, 322 x 340 cm. San Luigi dei Francesi, Roma

anlatmak ve diğer her şeyi gizlemek için tercih edilmiştir. Caravaggio'yu Leonardo ile (Resim 10) karşılaştırdığımızda, Leonardo'daki gibi evrensel değil, bazı eleştirmenlerin gece ışığı olarak yorumladıkları kısmi bir ışık kullandığı çok açıktır. Şüphesiz gölge ve ışık arasındaki belirgin kontrast, koyu renkli gölgelerin ve güçlü ama ince bir hat halindeki ışığın olduğu bir gece ışığını akla getirir. Oysa bu tabloda Tiziano'nun resminde (Resim 18) gördüğümüz türden bir meşale ışığı yoktur. Pencereden gelen ışık, hafifletilmişse de gündüz ışığıdır. Caravaggio'daki ışık etkisi gerçektir ama ışık, formu daha net tanımlamak amacıyla keskin ışık-gölge kontrastlarıyla gerçekdışılaştırılmıştır; ressamın hoşuna giden şeyleri gösterecek ya da gizleyecek şekilde gelişigüzel yayılmıştır. Eğer

doğal bir ışık olsaydı, Matta'nın masanın altındaki bacakları bu kadar net görülemezdi. Yani Caravaggio resimde ışığın doğal değil, sanatsal olması gerektiğini çok iyi biliyor, ışık-gölge kontrastlarını sadeleştirerek yeni bir form ve ifade sentezine ulaşabiliyordu. Bu, resim sanatı için büyük bir keşiftir ve genellikle "lüminist üslup" diye adlandırılır.

Caravaggio'nun ışığı hikâye anlatmak için elverişlidir. Tabloda İsa odaya sağ taraftan, sembolik bir ışık huzmesiyle birlikte girmektedir. İsa'nın sağ eli Aziz Matta'yı işaret etmektedir. Işık, İsa'nın Matta'yı çağıran hareketinin önemini vurgulamaktadır. İsa hem resmin ön kısmında yer almaz hem de neredeyse sadece eli ve yüzü görünür. Odadaki mevcudiyetiyle herhangi birinden daha gizemli görünür. Matta bu ışığı görüp İsa'nın orada oluşunun ne anlama geldiğini fark etmiştir ve onu bağışlaması için utanarak İsa'ya kumar oynayan diğer arkadaşlarını işaret etmiştir. Kumar oynayanlar İsa'yı tanımamaktadırlar, bu yabancının böyle bir yerde ne aradığını anlamıyor, dolayısıyla sadece izliyor olsalar da dramatik sahnenin parçası haline gelmezler. Masanın etrafında kumar oynayan beş kişiden şık giyimli iki genç, yabancının varlığına kayıtsız kalmıştır. Ona baksalar da olanların farkında değillerdir. Para sayan yaşlı adamla sol taraftaki diğer genç, ışığın Matta'nın üzerine vurmak suretiyle ona yüklediği yeni anlamın ayırdında değildir. Tiziano'nun resmi ile karşılaştırıldığında (Resim 18) bu resimde herkesin karakterinin sıkıcı bir ısrarla net bir şekilde belirlendiği, etraflı bir şekilde ortaya konduğu açıktır.

Ancak Caravaggio'nun kullandığı ışığı sadece psikolojik bir unsur olarak yorumlamak hatalı olur. Ressamın güzelliği değil, sadece kendi bakışını önemsediği açıktır. İsa'nın yüzü ve eli, ona eşlik eden havarinin saçları, kumar oynayanların yüzleri, bacakları, saçları, elbiseleri, güçlü birer renk alanı ya da hoş piktürel değerler olarak kabul edilse de kusursuz bir başarı örneğidir.

Ne olursa olsun, Tiziano ile (Resim 18) karşılaştırıldığında Caravaggio'nun resminde renk alanları daha fazla vurgulanmış, piktürel değerler azalmıştır. Işık ve renk kullanımının yanı sıra

hareketin tasviri Tiziano'da daha etkileyicidir ama öte yandan imgelerin karakterize edilişi de Caravaggio'da daha etkileyicidir. Işık-gölge kontrastlarının keskinliği Caravaggio'nun resimlerinde hacmi plastisiteye daha fazla yaklaştırmak için kullanılmıştır. Tiziano'da ışık renkle çok fazla bütünleşmiştir ve bu nedenle figürler üzerinde sürekli hareket halindedir. Bu sayede ışık, renk, figürler ve hareket birliği tamamlanmıştır. Oysa Caravaggio'da gölgeye karşıt hareket eden ışığın işlevi sayesinde ortaya çıkan kontrast, hareketsiz formların bile belirlenmesini sağlar. Zaten Caravaggio'nun amacı hareketi değil, hareket halindeki figürleri göstermektir. Caravaggio'nun resmi Tiziano'nunki gibi titreşmez ve lirik bir gösteriden çok nesnel gerçeği ortaya koyar. Caravaggio'nun gerçekçiliği sanattır çünkü bir gölge-ışık üslubuyla kuşatılmıştır ve tek tek figürler bile plastisite idealine itaat etmiştir. Tiziano'daki lirik birlik ve hareket halindeki ışık, ressamın kişiliği sayesinde başyapıtlar üretilmesini sağlamıştır. Ancak aynı teknik daha önemsiz ressamlar tarafından kullanılsaydı kendilerini kolayca bir renk karmaşası içinde bulabilirlerdi. Caravaggio'nun plastik forma yönelik ve daha belirgin hacimlere yönelttiği türden bir tepki belki de kaçınılmaz ve gerekliydi. Hacimler için bir form bulmak ve onları etraflarını saran atmosferden ayırmak için bu ışık titreşimlerini sınırlamak lazımdı.

Caravaggio'nun hacimler, nesnelerin dış görünüşü ve bedenler üzerinde bu denli durması büyük bir gerçekçiliğin göstergesiydi ama tasvirdeki manevi gücü zayıflatıyordu. Ressam, gölge ve ışığı kullanmak suretiyle lüminist üslubun temellerini atmıştı –sınırsız olanaklar yaratan bir üsluptur bu, ancak kendisi bu olanaklardan sınırlı bir şekilde yararlanmıştır.

Caravaggio, lüminist üslubuyla sadece İtalyan ressamları değil, on yedinci yüzyılda Hollanda, Felemenk, Fransa ve İspanya topraklarında yaşayan en iyi Avrupalı ressamları da etkilemiştir. Ancak lüminist üslubun en büyük temsilcisi Hollandalı dahi bir ressam olmuş, bu üslup ressamın insan ruhunu gözler önüne serecek yaratıcı gücüne adeta sihirli bir değnekle dokunmuştur. O



Resim 21: Rembrandt, *Emmaus'ta Yemek*, 1648
Tuval üzerine yağlıboya, 68 x 65 cm. Louvre Müzesi, Paris

ressam, üstat Rembrandt van Rijn'dir (1606-1669). Resim 21'de *Emmaus'ta Yemek* isimli eseri yer almaktadır.

Figürler etrafında boşluk kullanımının Caravaggio'da Tiziano'dakinden daha fazla olduğuna işaret etmiştik. O alan Rembrandt'ta, Caravaggio'dakinden daha belirgindir. Bu olgu, ifade açısından Rembrandt'ta büyük önem taşımaktadır. Sözkonusu alan Rembrandt'ın figürlerine nefes alma özgürlüğü tanır, duvardaki loş kısımlar ise figürlerin hareketlerini yansıtır. Duvarın yüksekliği

küçük boyutlu figürlerin değil, olayın anıtsallığını ortaya koyar ki bu da onun akıllarda yer etmesini sağlar. Bu çıplak odada, alacakaranlıkta, bir mucize meydana gelmektedir.

Odanın sol tarafından gelen ışığın kaynağı sahnenin dışında bir yerdedir ve ışık, oturan figürlerin önündeki masaya çarparak odaya yayılır. İkinici ışık kaynağı bizzat İsa'dır ve onun başından yayılmaktadır. Bununla beraber resimde en aydınlık yer masanın üzerindeki örtüdür. Yani bu tabloda en güçlü ışık, tablonun asıl ilgi odağını oluşturan İsa ile örtüşmemektedir ve bu, yarı-gölge kullanımı sayesinde gerçekleştirilmiştir.

"Her şey bir gölge banyosu içinde eriyor, daha uzak ve daha parlak görünmek için daha sonra gölgenin içinden süzülecek olan ışık bile. Karanlık dalgalar aydınlanmış noktaları kavrar, onları gölgelendirir, içlerine nüfuz eder ve yoğunlaştırır. Bununla birlikte belirsizlik şeffaflık kazanır ve yarı-gölgede kalan noktalar kolaylıkla algılanabilir. Sonuç olarak renkler, hatta en koyu olanlar bile siyaha dönmeyecek kadar geçirgendir." Bu, seçkin Fransız sanat eleştirmeni Fromentin'in[4] Rembrandt'ın eserlerindeki ışık üzerine kaleme aldığı, çok bilinen bir metninden alıntıdır.

Rembrandt'ın kullandığı gölge-ışık kontrastında Caravaggio'nun sertliği görülmez. Tek tek formlar Caravaggio'dakinden hatta Tiziano'dakinden daha az tanımlıdır. Rembrandt'ın ilgi odağı gölge-ışık karşıtlıkları değil buğudur; renk değil ara tonlardır. Onun hayal gücü nüanslara işler, bu nüanslarla bize nesnelerin pek çok ayrıntısını sunar, ancak bu ayrıntıların sayısı ne kadar fazla olursa olsun form daima buğunun içindedir. Bu nedenle bir burun, bir parmak, kendi cismani formları içinde değil de üzerinden geçip giden ışıkla gösterilir. Ara tonların bir anda emdiği ışık, görüntü itibarıyla çabucak geçip gider. Rembrandt'ın bir şeyi ortaya çıkartmaktaki ya da gizlemekteki gücü eşsizdir. Bizim bir vücut hakkında bildiğimiz, ağırlığının olduğudur. Ancak Rembrandt'ın vücutlarının ağırlıkları yoktur. Onlar yarı gölgelerle ortaya çıkmış görüntülerdir. Deneyimlerimize dayanarak duyguların

4 *Les Maitres d'Autrefois,* 1877, s. 331.

ağırlıklarının olmadığını biliriz. Rembrandt'ın imgeleri duygusal hale gelmek için cismani varlıklarından arınmış vücutları temsil eder. Gerçekte olduğundan daha uhrevi vücutlar, gölgeye dönüşen ışıklar, oturan figürleri bile saran incelikli kozmik hareketler Rembrandt'ın resminin özüdür. Bu dolaylı bir resimdir. Ressam gördüklerini değil, görmeyi hayal ettiklerini resmetmiştir. Bu nedenle Rembrandt, görünmeyene form vermeye muktedir bir ressamdır. Ancak görünmez olduğu için daha mı az gerçektir? Gerçeklik sadece görülmez, aynı zamanda hissedilir. Hisleri "görmek" ve onları imgelerle ortaya koymak Rembrandt'ın mucizesidir.

Rembrandt'ın yaklaşımını anladığımızda bizim için onun yakaladığı sanatsal uyum kesinlik kazanır. Onun eserlerinde ışık, Caravaggio'nun eserlerindekinden daha özgür, daha yaratıcı bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla daha uyumludur. Aziz Matta'nın bacaklarını hatırlayın (Resim 20). Caravaggio bu resimde masanın altında, karanlıkta kalmış olmasına karşın güzel kıvrımları olan bacakları göstermek istemiştir. Bu türden biçimsel bir zevk, Rembrandt'ın dikkatini dağıtmamıştır. Onun yaratıcılığına katkıda bulunmayan her şeyi resmin dışında tutmuştur.

Renkler Rembrandt'la birlikte kontrol altına alınmıştır. Bazı tonlamalar sayesinde kendi kendini ifade eden bir titreşim elde etmiştir. Plastik form Rembrandt'la birlikte kesinlikle ortadan kalkmıştır. Raffaello ile yapılacak bir karşılaştırma (Resim 11) sadece yeni bir dünyanın doğduğunu değil, Tiziano (Resim 18) ve Caravaggio'da (Resim 20) bile plastik formun pek çok kalıntısının bulunduğunu da göstermiştir. Oysa lüminist üslubun olanaklarını ortaya dökmek ve duyguların resmini yapabilmek için plastik formun radikal bir şekilde resimden çıkarılması gerekliydi.

Bir başka önemli karşılaştırma Giotto'nun İsa'sı ile yapılabilir (Resim 2). İsa'nın duygusal enerjisi öyle güçlüdür ki plastik değerleri gölgede bırakır. Bu İsa, Piero della Francesca'nın İsa'sından (Resim 7) çok Rembrandt'ın İsa'sına yakındır. Rembrandt hassas bir gölge-ışık dengesi kurarak sanatsal yaratıcılığının köklerine dönmüş, Giotto'nun yalın yaratıcılığıyla buluşmuştur.

Rembrandt'taki hareket yarı gölgelerin kozmik titreşiminden ibarettir. Bu titreşim figürlerin hareketini yaratır ancak onlardan bağımsızdır ve her yerdedir, hareketsiz bir yüzeyde, mesela bir duvarda bile bulunur. Bu nedenle figürlerin hareketi özel bir karakter ortaya koyar. Tiziano ile karşılaştıralım: Tiziano'da hareket daha fazla vurgulanmıştır ve daha belirgindir. Rembrandt'ta ise bu hareket daha ılımlı ama daha yoğundur. Hareket figürlerin karakterlerini ve dramatik hikâyelerini güçlü bir şekilde ortaya koyar. İsa ekmeğini bölmektedir. Onunla yemek yiyen iki müridi heyecanlarını farklı şekilde göstermektedir; biri hayranlıkla ellerini kavuşturmuş, diğeri peçetesini masaya bırakarak şaşkınlığını ifade etmiştir. Genç garson, İsa'nın sadece bir şeyler yemesi gerekirken yemeyen bir insanın tutumunu sergilediğini görerek beklemektedir. Tüm bu duygusal ve fiziksel tavırlar son derece aşikârdır. Ancak eylemleri aniden kesilir. Hareketlerin devamlılığı Tiziano'da olduğu gibi form üzerinden değil, farklı karakterlerin tavırlarına yayılan titrek bir ışıkla ifade edilir. İşte burada bir sanat eserindeki hareketin doğal bir eylemden nasıl da bağımsız ifade edilebildiğini görürüz ve sanat ile doğa arasındaki farkın önemini kavrarız.

Aslında Rembrandt'ın bütün kompozisyonu geometrik formlarla hiçbir ilişkisi olmayan ışık etkisiyle birleştirilmiştir. Işık ve figürlerin oluşturduğu bu kompozisyon Tiziano'nunkine kıyasla pek de güçlü değilmiş gibi görünür. Ancak bugüne kadar hiç kimse Rembrandt'ın resminden bir figürü söküp almayı başaramamıştır. Rembrandt kompozisyonun bütününü öne çıkarır ve bu bütün de ışıktır. Bu ışığı takip edersek, masadan figürlere doğru yayıldığını görürüz. Rembrandt'ın kompozisyonun sırrı da işte budur.

Raffaello'daki ideal güzellik Rembrandt'ın lüministik resmine tamamen zıttır. Rembrandt bu nedenle gerçekçidir ama özel bir gerçekçiliktir bu. İsa'yı ve Rönesans'ta yapılmış bütün idealize İsa'ları düşünün. Rembrandt'ın İsa'sı "solgun, zayıf, yüzü bize dönüktür, Son Akşam Yemeği'nde olduğu gibi ekmeğini bölmektedir, hacı kıyafeti giymiş, dudakları eziyetin izlerini gösterircesine morarmış ve şişmiştir, kocaman açtığı güzel, kahverengi gözlerini

göklere çevirmiş, yaşarken ölmüş biri gibidir. Bu uhrevi hayaletin görüntüsü tarif edilemez, yüzündeki mimiksiz, kesif heyecan, dudak hareketleriyle, bakışıyla sınırlanmış çehresi –hepsi nasıl ve nereden esinlenilmiş bilemeyiz?" Bunlar da Fromentin'in Rembrandt üzerine yazdığı denemeden alınmış bir paragrafta geçen sözlerdir.

Fromentin çizgiyi ve rengi iyi bilen bir ressamdı, ancak Rembrandt'ın bu küçük resminde bildiklerini bulamadı. Ayrıca hassas bir eleştirmendi ve gözlerinin önüne bir ruh serildiğinin ayırdındaydı. Bu ruhun resimde yansıtıldığını kabul ediyor ancak nasıl olduğunu söyleyemiyordu. Resimdeki ışığa, yarı-gölgeli alanlara, gövdeyi ruha dönüştüren gerçekliğe dolaylı yaklaşımına yoğunlaşarak Rembrandt'ın bu sanat eserini nasıl ortaya çıkardığını anlayabiliriz.

Rembrandt için insan ruhu gerçekliktir. Bu nedenle o bir gerçekçiydi –duygusal bir gerçekçi. Gerçekliğe ise onu somut dış görünüşünden sıyırarak ulaşıyordu. Resimleri sadece ruhu ifade etme becerisinden değil, imgelerini somut görünüşünden sıyırmak konusunda gösterdiği cesaret bakımından da eşsizdi. Rembrandt için güzellik saf ve ahlakiydi. Somut görünüş açısından güzellikse çirkinlik demekti. Öyleyse somut bir çirkinlik nasıl oluyor da ahlaki bir güzellik haline geliyordu? Bu noktada resimden uzaklaşıp ressama dönmek gerekir. Somut şeylerden fedakârlıkta bulunmak daima ahlaki değerleri derinleştirmenin bir yolu olagelmiştir. Rembrandt'ın gösterişli giysiler, süslemeler, zenginlik gibi dünyevi şeylerden ve plastik formlardan vazgeçmeye istekli oluşu ona ahlaki hayata yakın bu alçakgönüllü hali kazandırmıştır. Rembrandt insan ruhuna nüfuz edebilmek için fedakârlık yapmak ve tevazu gerektiğini kendinden önce, Giotta'dan sonra gelen ressamlardan daha iyi biliyordu.

Ancak sanat dünyasında bu tür bir yenilik, yeni bir din felsefesi olmaksızın gerçekleşemezdi. Ne Masaccio'nun ya da Piero della Francesca'nın insan merkezli dini; ne Raffaello'nun güzellik merkezli dini; ne Alman hükümdarlarının materyalist çıkarlarına sıkı sıkıya bağlı olan Luther Reformu, ne de dünyevi güçlere bağlı

olan Katolik Karşı-Reformu Rembrandt'ın dinine ilham verebilirdi. Hollanda'da Anabaptist tarikatından ayrılan Mennonitler 1579 yılından beri tanınıyordu. Bunlar her türlü dogmayı reddediyor, İncil'in apokrif tefsirlerine sadık kalıyorlardı. Asla yemin etmek istemiyor, silahlanmayı reddediyor ve günahtan dikkatle uzak duruyorlardı. Ilımlı, sınırlanmış, neredeyse hiç fark edilmeyen bir tarikattı bu ancak Reform dönemindeki tarikatlar arasında en ruhani olanlardan biriydi. Dinin bu şekilde kişisel ahlaki duygulara indirgenmesi hiç kimse tarafından Rembrandt kadar çok resmedilmemiştir. Onun dünyevi güzellikten feragat edişi Mennonitlerin dünyevi hayatı bırakmalarının etkisiyle olmuştur. Ruhun derinliklerine ulaşmak için görüntüden feragat edişine Mennonitlerin uhreviliğinin sindiği bellidir. Rembrandt'ın Mennonitlerle manevi bir ilişkisi olduğunu kanıtlayacak bir belge elimizde yoktur, ancak onların ahlak ve dini hayat anlayışları ile Rembrandt'ınkinin yakın olduğu resimlerine yansımıştır ki bu da Rembrandt'ın hayal gücünün altyapısını ortaya koyar.

Rembrandt'ın dışında on sekizinci yüzyılın iki büyük ressamı, Van Dyck ve Velázquez, portre ressamlığını asıl işleri olarak gördüler. Portre resimlerinin çokluğu ve başarısı gerçekçiliğe yönelimin bir göstergesidir. Bir Yunan efsanesine göre, portre resimleri ilk sanat eserleridir. Sikyonlu bir çömlekçi olan Butades'in kızı "bir gence âşıktı ve ülkeyi terk edeceği sırada kız, lamba ışığında onun yüzünün duvara vuran gölgesinin konturlarını çizdi."[5] O zamandan beri resim ve heykelde portre her devirde, her ülkede sıklıkla yapılmaya başlamıştı. Dolayısıyla doğanın taklidi olarak en eski sanat anlayışının bu portre ressamlığından geliştiği kanısına pekâlâ varabiliriz. Oysa bugün ve son yetmiş yılda resim sanatı, portre alanında çok iyi fırsatlar ele geçirememiştir. Bunun nedeni fotoğrafın icadıdır. Bir Hollywood yıldızı ya da siyasi bir lider hayranlarına resim vermek istediğinde fotoğrafı tercih eder. Her ressam ya da sanatsever, fotoğrafçının modelin gerçek karakterini bir ressamın aktarabileceği şekliyle yorumlayabileceği iddiasına itiraz

5 Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 151.

eder. Bu kesinlikle doğrudur. Ancak modelin gerçek karakteri ressamın yorumundan geçer ve sonuçta orada oturan kişiye yabancı bir kişilik ortaya çıkar. Bir resimdeki ağacın sanatsal değeri ressamın kişiliğine bağlıdır, ağaca değil. Aynı şekilde bir portrenin sanatsal değeri de modele değil, ressamın kişiliğine bağlıdır. Modelin karakteri çok iyi yorumlanmış olabilir, ancak bu daima öznel bir yorumdur ve nesnellik konusunda çok ısrar edilirse sanat eseri değerinden kaybeder. Modelin gerçek karakteri ressam ona baktıktan sonra aklında kalan izlenimdir. Bu nedenle aynı kişinin farklı portreleri birbirine benzemez. Aynı insanın farklı kişilerce çekilmiş fotoğrafları ise birbirine çok daha fazla benzer. Bir portrenin sanatsal değerini anlamak isterseniz ona bir portre olarak değil, bütün diğer resimler gibi bir resim olarak bakmanız gerekir.

Bununla beraber portre ressamları ideal güzellikten kaçmak için kendi türlerinden destek alırlar. İdeal güzelliği tek bir kişide bulmak zordur hatta kadınlar bile güzellikleri nedeniyle değil, daha çok karakterleri yüzünden ressamlarla ilgilenirler. Portreler, poz veren kişinin sanat eserine hayat veren karakterini öne çıkarır. Doğa her zaman gelişigüzel olduğuna göre modellerin özelliklerindeki gelişigüzellik, ressamların onlara dayatılmış geleneklerden kurtulmalarında ve gerçeklikle bir ilişki kurmalarında kolaylık sağlar. Bu durum, geçmişte pek çok portrenin başyapıt olmasını açıklar. Ancak bugün kişinin görünüşünü ölümsüzleştirme fikri pek geçerli değil çünkü bu işi fotoğraf üzerine almış durumda. İyi ressamlar artık dayatılmış gelenekleri kullanmıyorlar. Onun için son dönemlerde portre ressamlığı öneminden çok şey kaybetmiş, fotoğraf bu konuya gözünü dikmiştir.

Resim 24, Raffaello'nun *Kardinal Portresi* resmidir. Kardinal, şüphesiz aristokrat bir aileye mensuptur. Raffaello'nun bu portreyi resmetmedeki idealinin modelin asaletiyle biçimsel güzellik idealini bir araya getirmek olduğundan emin olabiliriz. Muhtemelen yaşadığı seçkin çevre nedeniyle Raffaello toplumun üst sınıfına kendi özgün "form asaleti"ni uygulayan ilk ressam olmuştur. Poz veren kişinin özelliklerindeki incelik, görünüşündeki sadelik,

imgenin mesafesi ve siyah duvar önündeki kardinal kırmızısının baskınlığı, hoş ve zarif bir asaletin ifadesinde buluşur.

Raffaello'nun kişisel izlenimlerini kayıt altına almayı önemsemediği açıktır. Bu resimde ne Raffaello'nun kardinal hakkındaki ilk izlenimine ait bir ipucu, ne de kardinalin hayatına dair bir bilgi vardır. Kardinalin adını bilseydik bile, o yine de anonim kalacaktı. Bu portre toplumsal bir görevi, bir sınıfı, ayrıca yüksek bir medeniyetin kültürel ve sofistike hayatını temsil eder.

Resim 23, Tiziano'nun yaptığı *Jacopo da Strada'nın Portresi*'dir. Bu portrede resmettiği kişinin Mantovalı bir ressam olduğunu biliriz. Antikaya meraklı ve sonrasında da antikacı olan bu şahıs, İmparator II. Rodolf adına antika toplarmış. Biz bu hikâyeyi bilmesek bile elinde bir Venüs heykeli, önünde çok sayıda sikke ile resmedilmiş olmasına bakarak onun zengin, saygın, iyi giyinmiş, antika meraklısı biri olduğunu hemen anlardık.

Baudelaire, bir portrenin şiir ya da tarih olabileceğini söylemişti. Eğer portre saf bir tarihse, kesinlikle sanat eseri değildir. Yine de kimileri biri Tiziano'ya diğeri Raffaello'ya ait antikacı ve kardinal portreleri arasındaki büyük farkı görebilir. Raffaello'nunki saf lirik şiirdir, diğerinin şiirselliği ise bazı tarihsel unsurlardan alınarak düzenlenmiştir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Tiziano'nun üslubu figürleri bir atmosfer içine yerleştirmeyi hedefliyordu. İnsan ahlaki bir boşlukta yaşamaz; hayatının her anında birine ya da bir şeye doğru hareket eder, eyleme geçer. Tiziano gölge-ışık kullanımından etkilenen bir hareket özgürlüğünden faydalanıyor, modelini soyut bir kavram olarak değil de kanlı canlı bir insan olarak resmetmeyi başarıyordu. Dahası, modeli, onun hayatını temsil eden belirli bir an içinde resmediyordu.

Raffaello, işe şahsi güzellik idealiyle başlamış, genel bir toplumsal sınıf ve medeniyet algısından yola çıkarak karşısında oturup ona poz veren bireye ulaşmıştır. Tiziano ise belirli bir anın izlenimiyle işe koyulup genel bir toplumsal sınıf ve medeniyet algısından yola çıkarak hayatın evrensel değerine ulaşmıştır. İki



Resim 22: Rembrandt, *Otoportre, yak.* 1665-69
Tuval üzerine yağlıboya, 114,3 x 94 cm. Kenwood House, Londra

portrede de ideal ve gerçekliğin karşılaşması sözkonusudur. Ancak Tiziano'nun amacı olan gerçeklik, onun yaratıcı gerçekliğindeki ideal unsurdur. Tiziano'da gerçekliğe damgasını vuran bir ideal yoktur; daha doğrusu, Raffaello gibi bir ideal güzellik vurgusunda bulunmaz. Tiziano'nun gerçekliği kendi gücüyle kendi idealini ya-



Resim 23: Tiziano, *Jacopo Da Strada'nın Portresi,* 1567-68
Tuval üzerine yağlıboya, 125 x 95 cm. Kunsthistorisches Museum, Viyana

ratır. Bu ideal evrensel hayata katılarak kendini gösterir. Onun için Tiziano'nun portresinde tarihsel ve şiirsel değer bir aradadır.

Rembrandt uçuşan izlenimlere, anlık görüntülere Tiziano'dan daha yoğun bir ilgi duyduğu için olsa gerek kendisinin pek çok portresini yapmıştı. Başkalarının portrelerini yaptığında modelin



Resim 24: Raffaello, *Kardinal Portresi*, 1510-11
Ahşap üzerine yağlıboya, 79 x 61 cm. Museo del Prado, Madrid

karakterini nasıl ifade edeceğini biliyordu. Ancak kendi resmini yaptığında karakteri hatta görünüşü bile onun için önemsizdi. Kendi portreleri birbirine pek az benziyordu. Ressam, bir Adonis güzelliğine sahip olmadığını biliyordu. Belki de bunun için bizzat kendini model olarak kullanmıştı. Kendini resmederken önemse-

diği tek şey ışığın etkisiydi ve onu çeşitlendirmek için genellikle tuhaf kostümler giyiyordu. Resim 22'de elinde paletle kendini çizdiği bir portresi yer alıyor. Aydınlık bir fonun önündedir ve bedeni koyu renklerle boyanmıştır. Halıdaki ve yüzdeki aydınlık fondakinden daha belirgin olduğu için sonuçta gerçeklik, doğada olmayan güçte sihirli bir etkiyle tuvale yansımıştır. Bu, doğanın gerçeğine paralel ama ondan çok farklı resimsel bir gerçekliktir. İşte bu fark da eserin sanatsal değerini yaratır.

Lüministik üslup en iyi etkiyi yaratmak için fiziki çirkinliğe gereksinim duyar. Bu ilke, Rembrandt'tan çok farklı bir ressam olan İspanyol Velázquez'de (1599-1660) apaçık görülür. Nesnelerin fiziki görünüşüne ilgi duyan ressamın sanatını oluşturan unsurlar renk alanlarına, figürlerin gerçekliklerine ve hayat dolu yönlerine yaptığı vurgulardır. Genç bir erkek olarak Velázquez, meyhane hayatını tasvir etmekten hoşlanırdı. Ancak 1623 yılından sonra, yirmi dört yaşındayken, İspanya Kralı'nın ve sarayın portre ressamı oldu, portrelerine istenen asalet damgasını vurmayı başardı. Nadiren güzel modellerin resmini yapmayı kabul etmiş ve onları erişilmesi güç bir nesnellikle betimlemişti. Yaratma becerisinin sınırı yoktu. Eserleri kişisellikten uzaktı ve ne hissettiğini ya da ne hayal ettiğini belli etmiyordu.

Oysa İspanya Sarayı'nda pek çok engelli ve soytarı vardı. Velázquez onların resimlerini yapıyor hatta sarayın dışına çıkıp ona modellik yapacak deliler buluyordu. Bu noktada durup, Velázquez'in bazı başyapıtlarını engellilerin, soytarıların ve delilerin tuhaflıkları vesilesiyle ürettiğinin altını çizmek zorundayız. *Cüce Francisco Lezcano, "El Nino de Vallecas"* (Resim 25) böyle bir başyapıttır. Işığın canlılığı engelli çocuğun yüzündeki gülümsemenin, fiziksel görünüşünün ötesinde, güçlü bir şekilde kımıldanmasına neden olmuştur. Hayatın yansıması öyle kesif, formu bozan lüministik üslup öyle anlaşılır durumdadır ki burada aşikâr bir sanatsal değer ortaya çıkar. Resimdeki imge sadece ışığın etkisine bağlı, sihirli bir enerjiye sahiptir. Bu nedenle Rembrandt'ın kendi portresiyle benzerlik gösterir.



Resim 25: Velázquez, *Cüce Francisco Lezcano, "El Nino de Vallecas", yak.* 1642-45
Tuval üzerine yağlıboya, 107 x 83 cm. Museo del Prado, Madrid

Ne Giotto, Masaccio, Pollaiuolo, Tiziano ne de El Greco resimlerinde güzelliği amaçlamıştır. Oysa eserleri insanlık tarihinin en bilinen başyapıtları arasındadır. Ancak Rembrandt ve hatta Velázquez, başyapıtlarını yaratmak için çirkinliğin peşine düşmüştür. Gerçekçilik, güzelliğin olumsuzlanmasının bir koşuludur. Ama hepsinden öte on yedinci yüzyıldaki büyük ressamların ilgisini çeken şey, ışığın etkisidir. Bu, onların insan ruhunu çirkinlik üzerinden algılamalarına ve özgürce hareket etmelerine olanak sağlamıştır.

Bölüm 6
SANAT ve İLLÜSTRASYON

– § –

Matbaanın on beşinci yüzyılda icadından önce elyazması şiir, tarih ve din kitapları elle çizilen minyatürlerle, desenlerle süslenip resimleniyordu. Matbaanın icadından sonra minyatürlerin yerini ağaç ya da metaller üzerine yapılan kazımalar, yani baskıresimler aldı. İkisinde de amaç metni yorumlamaktı. Kitaplardaki metinler, resimleyen kişiye konuyu veriyor, onlar da sadece bu doğrultuda hayal güçlerini çalıştırıyorlardı. Ancak resimleyen kişi hayallerinde özgür olsa da, olanakları metne sadık kalacağı çizgilerle sınırlıydı. Bu nedenle bir sanatkâr olarak resimleyen kişinin sınırları, portre ressamının karşısında oturan kişinin resmini yaparken maruz kaldığı benzetme zorunluluğunun dayattığı sınırlamayla paraleldi. Resimleyen ahlaki olarak, portre ressamı ise fiziksel açıdan sınırlanmıştır. Resimleyen kişi bir olayı tasvir eder, portre ressamı ise bir insanı. Ama yine de bir resimleme işini gerçek bir sanat eseriyle karıştırmamak önemlidir. Örneğin Piero della Francesca'nın *İsa'nın Dirilişi* resminin bir illüstrasyon olduğunu söyleyemezsiniz. Gerçekte bu resim İncil'deki bir olayı tasvir etmektedir, ancak ressamın hayal gücü tarihsel gerçeğin üstüne çıkmıştır; *İsa'nın Dirilişi* artık İncil'de yazılı dini bir hikâyenin resmi değil, Piero della Francesca'nın yarattığı bir hikâyedir. Tarihi bir olayın ya da somut bir gerçeğin resmi yorumlanmak ve dönüştürülmek suretiyle salt bir resim olmaktan çıkmış, ressamın hayalinde şekillenerek gerçek bir sanat eseri haline gelmiştir.

On dokuzuncu yüzyılın başından beri toplumsal olayların yorumlanması tarihi bir nitelik taşımaya başlayınca, tarih toplumsal kültür bağlamında daha önce bilinmeyen bir önem kazandı. Tarihe duyulan ilgi öyle yaygınlaşmıştı ki kahramanlık hikâyelerinden gündelik olaylara kadar hayatın bütün evrelerini kucaklamıştı. Bu nedenle resmin de bu tarihsel yaklaşımın etkisi altına girmesi çok doğaldır ve bu olaylar, önemli olsun olmasın, ressamın dikkatini hiç olmadığı kadar çekti. Tarihin resme konu olması –yani tarihsel olayların resmi– moda haline geldi ve tarihi ayrıntıların tasviri eskiden olmadığı kadar kusursuzlaştı. İllüstrasyon olayların tasvir edilmesi anlamına geldiği için resmi yapılmış her tarihi olay tipik bir illüstrasyon oluyordu. Çok nadir olarak yaratıcı bir zekâ tarihsel olayların temsilinin ötesine geçtiğinde ve onu yeni, bağımsız bir resimsel temaya dönüştürdüğünde gerçek bir sanat eseri ortaya çıkıyordu.

On yedinci yüzyıldaki gerçekçilik portre ressamlığıyla doğrudan ilişkiliydi. On dokuzuncu yüzyılda ise olayların tasvir edildiği, yeni bir gerçekçilik anlayışı gelişti.

İspanyol ressam Francisco Goya (1746-1828) resme on dokuzuncu yüzyılın en iyi sanatçılarını etkileyen, ilgi odağı haline gelen ve zamanla otoriteye dönüşen oldukça kapsamlı bir yaklaşım getirdi. Goya'nın başyapıtı, *3 Mayıs 1808* isimli eseri olabilir (Resim 26). Resim, 3 Mayıs 1808 tarihinde I. Napoleon'un askerlerinin, yurtlarını savunan İspanyol vatanseverlere yaptıkları kanlı baskını tasvir etmektedir. Tabloda, Fransız askerlerin silahlarının karşısında dehşet içinde ve çaresiz bir grup erkek durmaktadır; öte yanda, başka bir grup öldürülecekleri noktaya doğru tartaklanarak götürülmektedir. Burası cehennemin ta kendisidir –ancak uzak bir tepenin üzerinde, bu trajediye ilgisiz kalan bir köy olduğu görülür. Goya bu sahneyi, figürlerin işgal ettiği alan aracılığıyla olayın netliğini öne çıkarmak üzere diyagonal bir kompozisyon içinde resmetmiştir. Kompozisyonun formu ışıkla ortaya çıkarılmıştır. Hatta ona kararlı, hızla yapılmış, dinamik bir karakter katmak ve bu vahşeti hissettiren bir ruh vermek üzere gölgeler kullanılmıştır. Işık, kollarını iki yana açarak



Resim 26: Goya, *3 Mayıs 1808*, 1814
Tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm. Museo del Prado, Madrid

yukarı kaldıran gömlekli erkek üzerinde yoğunlaşmıştır. Figür bu hareketiyle yaklaşan ölümün trajedisini açıkça hissetirmektedir.

Bu resmi anlamak için Rembrandt'ın *Emmaus'ta Yemek* (Resim 21) resmiyle yapılacak bir karşılaştırma, geçen zaman zarfında toplumsal hayatta ve düşünce tarzında meydana gelen değişimi dikkate almak açısından çok faydalı olacaktır. Rembrandt'ın resmi, Ortaçağ'da yaşanan dini coşkudan bu yana gizli kalmış manevi hayatın tasviri olarak dini bir resimdir ve insanın ruh güzelliğini ortaya çıkarmak amacıyla fiziksel güzellikten feragat etmiştir. Rembrandt, kişilerinin manevi hayatlarına evrensel bir karakter vermek için modellerini toplumun üst tabakasından değil, halkın içinden seçmiştir. Raffaello'dan beri ideal güzelliğin toplumsal bir sınıfın asaletiyle özdeşleştirilmesi adeta kural haline gelmişti. Caravaggio'nun gerçekçiliğini bayağı bularak küçümseyen anlayış,

toplumsal önyargıdan kaynaklanıyordu. Elbette Rembrandt kendini bu önyargıdan kurtarmıştı; sıradan insan imgelerini idealize eden dini duygular, onlara ahlaki bir güzellik veriyordu.

Goya'nın sanata getirdiği yeni katkı ise resimde her tür aşkınlığın ortadan kaldırılmasıydı. Bu, Goya'nın dini duygulardan yoksun olduğu anlamına gelmiyordu. Yaşadığı devirde ruhban sınıfının bayağılığını, ikiyüzlülüğünü, materyalizmini ve yozlaşmışlığını fark etmiş olsa da Katolik inancını ve ibadetini benimsemişti. *Caprichos*[6] (Kaprisler) isimli gravürlerinde ruhban sınıfına isyanını özgürce ifade etmişti. Ancak 3 Mayıs 1808 tablosunun içeriği Katoliklik değildi. Bu tabloyu besleyen duygu, bağımsızlığa ve vatanına duyduğu büyük sevgidir. Ressam, halkının düşman askerleri tarafından zalimce katledilmesine isyan etmektedir. Bu trajik sahnede kollarını açarak göğe kaldıran zavallı adam Golgotha Tepesi'ndeki yeni İsa gibidir. Çığır açan bu tablonun tarihsel anlamı şudur: Goya, Fransız İhtilali ile ortaya çıkan özgürlük, bağımsızlık ve hümanizm inancına dikkat çekerek kendi dini inancını da ifade etmişti. 3 Mayıs 1808'e bakınca, muhtemelen kimse infaz askerlerinin görevlerini yaptıklarını ya da oradaki gariban dilencilerin İspanyol Bağımsızlık Savaşı'nın kahramanları olduklarını düşünemez. Bu resme getirilebilecek tek yorum hissiz bir makinenin insani değerleri yerle bir etmekte olduğudur. Olayın epik boyutları her şeyiyle ortaya koyulmuştur çünkü insan değerlerle makinenin insanlıkdışılığı arasındaki karşıtlık apaçıktır. Goya burada halkın isyanını ifade eder ve onları kutsar. Istırap çekmekte ve haykırmaktadır. Bu nedenle onun bu güçlü görsel ifadesi, 3 Mayıs trajedisinin ve İspanyol vatanseverliğinin ötesine geçerek insanlığa dair evrensel bir değeri ortaya koymaktadır. Goya'nın resmi zalimin zulmü karşısında halkın isyanın ölümsüz sembolüdür.

Bu yeni içerik resme *bitmişlik* anlayışını getiren yeni bir forma sahiptir. Raffaello'dan beri Tiziano vasıtasıyla Rembrandt'a kadar hemen her ressamda "bitmişlikten" kademeli olarak bir kopuş vardı. Gölge-ışık etkisi ressamın figürün konturlarını ve bileşenlerini

6 Goya'nın 1797-1798 yıllarında yaptığı 80 parçalık gravür serisi. (ÇN)

plastik formla yaptığı gibi çoğaltmasına izin vermez. Resimde tüm unsurlar, ister ışık vurgusuna ister gölgenin örtülemesine tabi olsun, bitmiş olanı sınırlar. Bir ifadenin bitişi ile temsil edilen şeylerin bitişi arasında bir fark ortaya çıkar. Örneğin Rembrandt, *Emmaus'ta Yemek*'te masanın üzerindeki tabak, bıçak gibi nesneleri özenli bir şekilde göstererek "bitirmeyi" tercih etmiştir. Ancak Goya, "bitmiş" dediğimiz şeyin sınırını dramatik etkiyle sert bir şekilde belirlemiştir.

Bu yeni bitmişlik anlayışı Goya'nın ideal güzellik karşısındaki kayıtsızlığını da etkilemiştir. Goya, plastik güzelliğin peşinde olma anlayışını yok edecektir. Ölmek üzere olan zavallı bir dilencinin kahraman gibi görüneceği teatral bir poz takındığını düşünün! Saçmalık, olayın trajedisini mahvedecektir. Goya'nın hayal gücü güzellikle çirkinlik arasındaki her tür ayrımın önüne geçen bir gerçeklikte çalışmaktadır. Ressam böyle bir ayrıma gitseydi, bütünden ayrılan her figür bir karikatür gibi görünecekti. Oysa bütünün içinde bu figürler trajiktir ve etkiyi artırır.

Bunun nasıl olabildiğini anlamak için karikatürün kökenine inmek doğru olacaktır. Aslında karikatürün gülmeceyle bir ilgisi yoktur. Karikatür, şeylerin karakterini açıkça belirlemek için yaratılmıştır. Güzel sanatlar, doğadaki bazı özellikleri seçmeyi ve doğal gerçekliğe paralel ama uzağında olan sanatsal bir gerçeklik bulmak için de bazılarını dışarıda bırakmayı gerektirir. Karakterizasyon ideali bir seçme ve bırakma eylemidir ancak bu, güzel sanatlardan tamamen farklı ilkelere bağlıdır. Karakterizasyon gizli, komik ve trajik olanı ifade edebilen unsurları öne çıkarır. Goya şiddetli karşıtlıkların karakterizasyonunu (doğadaki keder, insandaki hayvanlık) vurgulamıştır. Böylece aralarında ne olursa olsun hiç fark gözetmeksizin komik ile trajik olanın birlikte var olduğu bir form yaratmıştır ve bu yolla insanlığın canavarlarını resmetmiştir. *3 Mayıs 1808* özellikle trajik bir sahnedir ama bir başyapıt olarak tarihi bir olayın ötesine geçip sanatın evrensel değeri üzerinden yeni bir sanatsal form üretmesinin nedeni budur.

3 Mayıs 1808'in hikâyesi ve tanımlamaya çalıştığımız formu arasındaki ilişkiyi anlamak için bu noktada biraz durmamız gere-

kiyor. Hikâyenin bir bahane hatta Goya'nın vatanseverlik ve isyan tutkusunu ateşlemek için iyi bir bahane olduğunu ama sadece bir bahane olduğunu belirtmekte de fayda var. Bu sanat eserinin içeriği 3 Mayıs 1808 tarihinde yaşanan bir olay değil, Goya'nın vatanseverliği ve isyan arzusudur. Goya'nın sanatsal formunu belirleyen ve ressamın yaratıcılığını zirveye ulaştıran da işte bu arzudur. O halde bu resimde dikkate alınması gereken üç unsur vardır: tarihi olay, ressamın duyguları ve onun formu. Tarihi olay nesnel bir olgudur ama duygular ve form ressamın kişiliğinden yansıyan öznel özelliklerdir. Sadece öznel unsurlar–duygular ve form– sanat eseri için olmazsa olmazdır; tarihi olay olsa da olur olmasa da.

Bir sanat eserini methederken kaçınmamız gereken şey, hikâye, nesne ya da ressamın öznelliğiyle doğrudan ilişkisi olmayan unsurlar hakkında yargıda bulunan birini dinlemektir. Ancak burada bir sorun ortaya çıkıyor. Hikâyeden çok az söz eden ya da hiç söz etmeyen resimler vardır; tam tersine hikâyede ısrar eden resimler de vardır. Bir resmin sanatsal değerini belirleyebilecek bir ölçüt var mıdır? Hikâye anlatan bir resim mi yoksa hikâye anlatmayan bir resim mi daha iyidir? Bence elimizde bir ölçüt yok. Ressam ilhamını nereden isterse almakta, duygularını ifade etmekte ve formu istediği gibi yaratmakta özgürdür. Bir sanat eserinin oluşmasını sağlayan, hikâyenin resmin içeriği değil bahanesi olarak kullanılmasıdır. 3 Mayıs 1808 olayı Goya'nın tutkusunu ortaya koymuştur ve bu tutku da resmi bir başyapıt haline getirmiştir. Anlatacak hikâyesi olan başka ressamları düşünelim, onlar bu hikâyeyi olabilecek en iyi şekilde anlatırlar ve bunu en büyük amaçları olarak görürler. Bu arada formu ve duygularını ikinci plana atarlar. Bunu başarırlar da. Çabaları boşa gitmez ama eserleri sadece toplumsal açıdan bir değer taşır, sanatsal açıdan değil.

Giotto'nun, Piero della Francesca'nın, Raffaello'nun, Michelangelo'nun ve Tiziano'nun eserlerine bakalım: İster plastik ister piktüral olsun, onların form ideali konuya duyulan ilgiden daha üstündür. Ancak Rembrandt hakkında ne söylenebilir? Rembrandt'ta hikâye kesinlikle Piero'dakinden daha önemlidir. Ancak

Rembrandt'ta ışığın etkisi, gölgelerin tonu, figürlerle mekân arasındaki oran, ressamın ele aldığı hikâyenin ikinci planda kaldığını vurgulayan öznel duygularını gösterir. Aynı şey Goya için de söylenebilir. Bununla beraber, Rembrandt ve Goya'nın hikâyeye verdikleri önemin Piero della Francesca ve Raffaello'nunkinden fazla olduğu gerçeği, eleştirel bir yargıda bulunurken mutlaka dikkate alınır. Sonraki açıklamalar bu noktayı aydınlatacaktır.

Piero della Francesca ve Raffaello, eserlerini tuval yüzeyi seviyesinde bitirmişlerdir; bu özellik Goya ve Rembrandt'ta daha azdır. Hikâyeye duyulan kayıtsızlık resimlerin daha net bir şekilde bitirilmesine izin verir. Çünkü amaç hikâyenin değil, figürlerin betimlenmesidir. Ancak hikâyenin anlatılması daha önemli olduğunda ressam, formlarının tamamlanmasını feda etme riskini göze alır. Yaratıcı bir ressam açısından hikâyenin yegâne tercümesi budur ve bu, modern sanattaki lüministik üslubun doğup gelişmesinin en gerçek sebebidir. Bu üslup, yaratıcı ressamın konunun kölesi olma tehlikesine karşı bir savunmadır; ele alınan konu içinde yaşanılan dönemin gündemi olmaya başladıkça, tehlike çok daha baskıcı hale gelir. Emmaus'taki İsa, öteden beri geleneğin ele aldığı ve genellikle sanat olarak kabul edilen bir meseledir. Ancak 3 Mayıs katliamı ressamın kendi devrinde yaşanmış bir olaydı ve bu nedenle Goya'nın ruhunda çok daha fazla baskı yaratıyordu. Goya'nın resmi bu yüzden Rembrandt'ınki kadar tamamlanmış değildi.

Silik çizgilerle tasarlanan dramatik baskıresimler on dokuzuncu yüzyılın pek çok ressamı tarafından tam anlamıyla anlaşılamamıştır. Zaten bu baskıların odak noktası hikâye olduğundan eserlerin sanatsal değeri düşmüştür. Bu nedenle bir eleştiri kurumu onları "sanatın daha aşağı seviyesinde bulunan birer resimleyici" diye nitelendirmiştir. İyi bir resimleyici elbette birinci sınıf bir sanatçı olabilir, konunun dayattığı sınırlamaların ötesine geçtiğinde özgün karakteri olan bir form ortaya koyar. Ama çalışmaları sadece konunun güdümündeyse, o zaman o salt bir resimleyici olur –kendi kişiliğini ortaya koymak yerine halkı eğlendirmeyi amaç haline getirmiş bir çizer.

Jean François Millet (1814-1875) hayatının uzun kısmında görmezden gelinmiş, sonra aniden on dokuzuncu yüzyılın başka ressamlarından daha fazla ilgi görmüş, sonra neredeyse tamamen unutulmuştu. Bugün eski şöhretine ulaşabilmesi için çaba sarfedilen bir ressam olarak ona duyulan küçümseme ve hayranlık, daha çok resimlerinin konusuna bağlıdır. Van Gogh ona tapıyordu, bazı desenlerini kopyaladı ve tamamıyla farklı bir tarzda resmetti. Bugün resimlerini gündeme getirmeye çalışan geçici girişimler, konuya bakmak hakkında yapılan uyarılarla çakışmaktadır. Millet'nin resimde, tıpkı popüler bir romanın hikâyesi gibi dokunaklı ve unutulmaz hikâyeler yarattığı doğrudur. Çizgileri de yetkin ve sağlamdır. Renkleri geleneksel ve zayıftır, ancak genellikle kötü değildir. Köylülere karşı hassastır ve onları yakından tanıdığı için –çünkü kendisi de köylü bir ailenin ferdiydi ve sık sık onların arasında yaşıyordu– içtenlikle resmeder. Sonuç olarak Millet'nin samimi bir dini inancı, toplum sevgisi ve cömertliği, bir şekilde bize resimleriyle aktardığı derin bir şiir duygusu vardı ki bunların hepsi "büyük bir sanatın" unsurlarıydı. Peki, Millet büyük bir ressam mıydı?

Onun belki de en meşhur tablosu *Akşam Duası*'dır (Resim 27). Karı koca, iki köylü bir iş gününün sonunda uzak köy kilisesinin çanının çaldığı Avemaria'yı dinleyerek eğilmiş dua ederler. Sahne geniş bir ovanın önünde geçer, ışık gökyüzünde hâlâ güçlüdür ancak yerde zayıflamıştır. İmanlarından gelen ciddiyet, bulundukları yerin ıssızlığı ve ufkun genişliği ile vurgulanmıştır.

Millet bir dostuna, "*Akşam Duası*'nı yaparken tarlada çalıştığım zamanları hatırlıyordum. Avemaria çalınca ninem işimizi bırakırıyordu. Başımızı öne eğerek inançla ölmüşlerimiz için dua ediyorduk," yazmıştı. Demek ki kişisel deneyimlerini hatırlaması resmindeki ifadeye bir samimiyet damgası vurmuştu. Yine de tüm bu imana karşın Millet'nin resmi, bir sanat eseri olduğu konusunda bizi ikna edemez. Millet'nin köylü dostlarına karşı duyduğu sevgi öyle yoğundur ki bu durum ressamı, Parislilerin önünde onların imanlı, saf ve temiz olduklarını savunmaya kadar sevketmiştir. Ressam onların sorunlarını şiirsel meseleler gibi ele alıyor ve Fran-



Resim 27: Jean François Millet, *Akşam Duası* (Angelus), 1857-59
Tuval üzerine yağlıboya, 55,5 x 66 cm. Orsay Müzesi, Paris

sa halkını işçi hakları konusunda ikna edebilmek için köylülerini kibarlaştırıyordu. Millet bu noktada ahlaki olarak da toplumsal açıdan da haklıdır ancak resimleri, yetenekli bir avukat tarafından resmedilmiş söylevlerden ibarettir. Ressamın eseri çok farklıdır. Daha kötüsü, sevgili köylülerini de daha kabul edilebilir olmaları için aldatmıştır. Gerçek bir köylü görmek isteyen, Cézanne'ın *İskambil Oynayanlar*'ına (Resim 41) bakmalıdır, Millet'nin *Akşam Duası*'na değil. Millet'nin kurguladığı sahne duygusaldır. Sanat eseri olan bir resmin elbette duyguları olmalıdır ama hakiki duygular gerçekliğe götürür, duygusallık ise zaaflar üzerinden ikna etmeye çalışmaktır ki bu da yanıltılmış bir beğeni demektir. Ayrıca duygusallık gerçek duyguları zedeler.

Sanatçıdan beklenen önemli şeylerden biri de samimiyettir. Kuşkusuz Millet de inançlarında tamamıyla samimidir. Ancak sanatta samimiyet hakkında önemli bir yanılgı sözkonusudur. İnsan teorik olarak inandığı konu hakkında samimi olabilir ama teoriyi sanata dönüştürmek için samimi olmak yeterli değildir. Kişi ahlaki eylemlerinde, Millet'de de görüldüğü gibi, samimi olabilir ama bunları resim yoluyla ortaya koysa bile bunun bir sanat eseri olarak kabul edilmesini bekleyemez. Düşünce ve iradenin samimi olması sanatın oluşması için yeterli değildir. Sanattan samimiyet beklediğimizde *doğaçlama*'yı kastediyoruz demektir. Aslında sanatsal sürece çıkarlar, akıl ya da ahlak müdahil olmamalıdır. Sanatsal süreç bir ağacın büyümesi ya da bir çiçeğin açması gibi kendiliğinden, yani doğal olmalıdır. Doğaçlama şüphesiz her zaman samimidir ancak aynı zamanda bundan daha fazlasıdır.

Millet'nin desenleri kompozisyonlarından daha iyi değildir: Yetkin, doğru ve kesindir ancak yaratıcı değildir. Millet, akademik resim eğitimi almış ancak geleneğe karşı gelmeyi aklından geçirmemiştir; onun yerine çizgilerini bir propaganda aracı olarak kullanmayı tercih etmiştir. Asil, dürüst ve insana yönelik bir propagandadır bu. Ama ne propaganda sanattır ne de çizim bir araçtır. Çizim bizzat sanattır. Bir amaç için araç olarak kullanıldığında sanat olmaktan çıkar. Geleneğin kalıpları bireysel bir yaratıma dönüşmediği noktada sanattan söz edilemez.

Millet'nin renkleri desenlerinden daha gelenekçidir, resmin bütününde duygusallığı daha fazla ortaya çıkarır. Ahlaki bir düzlemde bile *Akşam Duası*'na itiraz edilebilir. Bu tablodaki sahte köylüler, kalıplaşmış duygular, hünerli çizgiler ve renkler, dürüst bir sanat ortaya koymaz. Eğitici değerlerine gelince, buna da sadece alıklar ikna olur, zeki insanlar değil.

Bununla birlikte *Akşam Duası*, dikkati hassas bir forma değil de konuya çekerek üretilen tipik bir örnek olması bakımından önemlidir. Köylülerin siluetleri ışığın etkisini üzerinde toplamıştır. Resimde bazı şeyleri ortaya çıkaran ve bazı şeyleri gizleyen ışık doğru kullanılırsa bu, ressamın hayal gücünü karakterlerinin üzerinde

etkili bir şekilde yansıtmasına yardımcı olur. Millet, köylüleri fazlasıyla incelikli resmederek onları ait oldukları sınıfın dışına çıkarmıştır. Bu resmin bu tür saygın köylüleri onaylayan varlıklı sınıflar tarafından kabul görmesi, resmin başarısını açıklamaktadır. Ancak hepsi de sadece toplumsal pratiklerin sınırları dahilinde bir değer taşır. Bir ressamın hoş bir konu bulup onu başarıyla resmetmesi yeterli değildir. Ressamın işlediği konunun ötesine geçmesi, doğal bazı unsurları ya da düşünsel bir tezi sanata dönüştüren özgür hayal gücüne ulaşması gereklidir. Bu tez Millet'nin duygusallığını yanlış bir yola sokmuş ve geleneğin kalıplaşmış dünyasında doğal yeteneği kaybolmuştur.

Gustave Courbet (1819-1877) Millet'den daha iyi ressamdır. İki ressam çağdaştır; ikisi de proleter düşünceyi dillendirmek istemiştir ve ikisi de gerçekçiliğin destekçisidir. Ancak Millet kendisini hem şair hem de dindar bir insan olarak görmüş, dini şiir ile resim arasında bir ilişki kurmamış ve bu nedenle farkında olmadan ikiyüzlü bir tavır sergilemişti.

Buna karşılık Courbet kendini idealin, şiirin ve dinin düşmanı ilan etmişti; kendine ait bir ideali vardı ancak bu, çağdaşlarının ideal olarak kabul ettikleri şeyin tam zıttıydı. Somut şeyleri herkesin gördüğü gibi betimlemek konusunda resmin gücüne duyduğu inanç büyüktü ancak ideal güzelliğe ve doğada yapılacak her seçime, züppelikleri ve kültürel gösterişleri nedeniyle yüksek sınıfa karşıydı. Dolayısıyla Courbet insanların gerçekliğine ve yaşantılarına bağlanmıştı. Öyle ki onun ideal resim anlayışı ile desenleri kusursuz bir uyum içindeydi. Öğüt verme, inançlarını resimleri aracılığıyla dayatma eğilimi onu da Millet gibi güzel söz söyleme yoluna götürdüyse de yaratma gücünün, başarma hevesinin Courbet'yi pek çok kez belagatın ötesinde gerçek sanat dünyasına götürdüğü ortadadır. Bunu doğal renkler ve form duygusu sayesinde başarmıştı. Kullandığı form akademikti ve çoğunlukla bir ustalık gösterisinden fazlası değildi. Yine de bu ustalık zaman zaman ona yaratma özgürlüğü veriyor, form akademik olmasına karşın sanat haline gelebiliyordu. Renge yaklaşımı çok duygusaldı ama yoğun

renklerden kaçınıyor, kısıtlı tonlarından geçen geniş ve sabit ışıkla eserlerinde bir bütünlük sağlıyordu. Renk etkisini fırça yerine spatula kullanarak elde ettiği kalın tonlarla güçlendirdi. Atik ve hünerli elleri sayesinde sanki en ince fırçayı kullanıyormuşçasına hafif dokunuşlarla yoğun renklere yön verebiliyordu. Böylece, ara tonlardaki ışığın geçirgenliğini zarif fırça hareketleriyle değil de kaba dokunuşların ahengiyle elde edebileceğini fark etti. Yani renk karışımları yerine her renk için ayrı bir ışık sentezi elde etmeyi başardı ve bu sentez sayesinde renk alanları şiirselleşti.

Courbet 20 Kasım 1849 tarihinde bir arkadaşına şunları yazmıştı: "Araba ile Maizieres yakınlarındaki Saint-Denis Şatosu'na doğru gidiyordum. Yolun kenarında taş kıran iki kişiye bakmak için durdum. Bunun kadar kusursuz bir sefalet örneğine nadiren rastlanır." Courbet bu iki zavallıyı atölyesine davet etti ve *Taş Kıranlar* (Resim 28) tablosunu yaptı. Resmini şöyle anlatıyordu: "Sahne güneş altında, bir yol kenarında geçiyor. Adamlar büyük bir dağın yeşil yamacının önündeler. Üzerinde bulutların gölgesi olan dağ bütün tabloyu dolduruyor. Sadece dağ yamacının sağ köşesinde mavi bir gökyüzü parçası görülüyor. Ben hiçbir şey icat etmedim sevgili dostum, araba ile her gezimde bu insanları gördüm. Ayrıca böyle bir durumda elimden başka bir şey de gelmez."

Coubert'nin *Taş Kıranlar* resmini yapmasından bir yıl önce büyük 1848 devriminin[7] gerçekleştiğini hatırlamakta fayda var. Bu, Karl Marx'ın Komünist Manifesto'sunu da akla getiriyor. Courbet'nin soluduğu ahlaki atmosfer buydu. Resminde insan sevgisi ve talihsiz insanlara karşı bir sempati vardır ama politik bir sav ortaya koymaz. Çağdaşları Courbet'nin "adaletsizliği tasvir ederek, istemeden toplumsal konuları gündeme getirdiğini" fark etmişlerdi.

Eserindeki sanatsallık açısından eleştirel sorun, evrensel insan sevgisinin toplumsal bir meseleyi ele almak pahasına nerede ve nasıl ifade edildiğini belirlemekti. Başka bir deyişle, *Taş Kıranlar*

7 Halkların Baharı da denen bu olay, 1848 yılının Şubat ayında Paris'te başlayıp neredeyse bütün dünyaya yayılan, monarşinin yıkılıp demokrasinin gelmesini isteyen kitlelerin devrimidir. (ÇN)



Resim 28: Gustave Courbet, *Taş Kıranlar*, 1849
Tuval üzerine yağlıboya, 165 x 257 cm. Gemäldegalerie, Dresden

tablosundaki bireysel sefaletin 1848 İhtilali'yle ilişkili şekilde politik olarak mı yoksa evrensel insan sevgisi düzeyine, yani sanatsal düzeye ulaşmak için mi kullanıldığını anlamak gerekiyordu.

Bu sorunu çözmek için Goya'nın eserlerinin "bitmemişliği" hakkındaki açıklamayı anımsamak faydalı olacaktır. Courbet'nin formları Goya'nınkilerden daha çok "bitirilmiştir." Courbet *Taş Kıranlar*'ın sefaletini kanıtlamak, göstermek istiyordu: Onun için insanların gömleklerinin, pantolonlarının ve yeleklerinin yırtıkları ve yamalarını çizdi. Bu ısrar Courbet'nin ustalığını gösterme arzusundan kaynaklanıyordu ama bu ustalık sefaletin güzel bir şekilde gösterilmesine hizmet ediyordu. Dikkat edilirse resimdeki genç erkeğin pozu bir fotoğraf kadar nesneldir ve yerdeki aletlerin ayrıntıları da benzer nesnelliktedir. Bu da izleyiciyi sahnenin bütünlüğünden koparmaktadır. Ancak yaşlı adam tamamen başka bir karakterdedir. Herhangi bir eylem içinde değildir, yaptığı ağır iş kusursuz derecede dengeli bir poz içinde tasvir edilmiştir; yaşlı işçinin tasvirinin yerini, yaşlı bir insanın ıstırabı almıştır. Vücudu-

nun her uzvu farklı bir yüzey gibi ele alınmıştır ve hacim, figürün anlamını ortaya çıkarmaktadır. Yaşlı adam figürü, gölge-ışık etkisiyle hayat bulan hacmi vurgulamak istercesine durağan ve eylemden tamamen uzaktır. Desen ve hacmin bu biçimsel sentezi anıtsallıkla son bulan bir enerjiyle yüklüdür. Courbet'nin insan sevgisi yaşlı işçilerin sefaletine duyulan sempatinin bir sembolü olarak biçimlenmiştir. Bu yaşlı adama duyulan sempatiyi ve onun sanatsal değerini anladıktan sonra, resimdeki genç işçiye bakıp hiçbir şey ifade etmediğini, yaşlı adamla hiçbir ilgisi olmadığını ve bu figürün bir ressamın değil de zanaatkârın eseri olduğunu anlayanlar olacaktır. Courbet'nin ustalığı, sanat idealinin peşinde koşarken zaman zaman ona erişebilmekte ama çok defa da bu ideali inkâr etmekten ya da toplumsal bir hareketi ileri götürmekten geri durmamakta saklıdır. Gerçekçiliği Courbet'ye büyük bir ün kazandırmıştır ancak onun sanatı bugün hâlâ yaşıyorsa, bunu yaşlı taş kırıcı gibi özgürce yaptığı birkaç resme borçludur.

Millet'nin *Akşam Duası* dini-toplumsal belagatın dehlizleri arasında kaybolan farklı sanatsal unsurlara sahip bir eser ise Courbet'nin *Taş Kıranları* da sanata yabancı pek çok unsura sahiptir ve bunlardan sadece biri onu büyük sanat seviyesine ulaştırmıştır.

Ernest Meissonier (1815-1891) Napolyon'un Paris muharebesini tasvir eden *1814* gibi pek çok askeri resim yapmıştır (Resim 29). Ressam, gerçek sanatçıların ona duydukları nefret sayesinde çağdaşları arasında büyük bir ün kazanmıştı. Meissonier'nin Napolyon'u ile Courbet'nin taş kırıcısı karşılaştırılırsa, hiç kuşku yok ki taş kırıcının Napolyon'dan daha kahraman olduğu hissedilir. Meissonier Napolyon'u bir kukla konumuna indirgemiştir. Öyle ki Manet, Messionier'nin zırhtan başka her şeyi demirden yaptığını söylemiştir. Meissonier at anatomisini çok iyi bilmekle övünürdü ancak Napolyon'u bindirdiği beyaz at, kütleden ve hareketten yoksun ölü bir hayvandır. Ressam Fransız tarihinin kahramanlık hikâyelerini betimlemeyi hayal ediyordu ancak ne yazık ki her kahramanı bir kuklaya dönüştürüyordu. En büyük başarısı ayrıntıların özenle gösterilmesiydi; bu yüzden de bütünü gözden kaçırıyordu.



Resim 29: Meissonier, *1814,* 1864
Ahşap üzerine yağlıboya, 52 x 77 cm. Orsay Müzesi, Paris

Onun resimlerinden birinin bu kitaba alınmış olmasında "bitmişlik" yönteminin on dokuzuncu yüzyılda ne kadar kötü uygulandığını göstermekten başka bir amaç yoktur. Ayrıntıların bu kadar net aktarılması resmi bir bütün olarak aşağıya çekmiş, fotoğraf sanatı bile bunu küçük görmüştür.

Meissonier'nin bu resminde ortaya konan hüner, Napolyon ve mareşallerinin asıllarına benzemeleridir. Hepsi de kolaylıkla tanınabilir ve şüphesiz insanların merakını giderebilir. Meissonier'nin resimlerinin tek cazip tarafı meraktır. Ancak New York sokaklarında alışveriş yapan bir kralı, kraliçeyi veya prensesi tanımanın verdiği zevk ile resme bakarken hissedilen arasında hiçbir ilgi yoktur. Meissonier'nin bir başka tutkusu da her şeyi ve herkesi toplumun yüksek sınıfına mensupmuş gibi resmetmekti. Courbet'nin yaptığı taş resmi halktandı ama Meissonier'nin yaptığı kar resmi aristokrattı, bu durum ressamın hamasi savlarına istemeden de olsa bir saçmalık vurgusu katıyordu. Millet'nin resimlerinde kendiliğindenlik yoksa bile bir samimiyet vardı ama Meissonier ne ele

aldığı konulara ve görüşüne ne de duygularına karşı samimiydi. O, sadece akademik eğitiminde öğrendiklerini hiç noksansız bir ustalıkla tekrarlamakta samimiydi. Müziği hissedemeyen birine sağır deniyorsa; bu anlamda Messionier kesinlikle kördü.

Messionier ne kadar körse Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) o kadar gören bir ressamdı. Lautrec, manevi babası Goya ve Daumier olan illüstrasyon geleneğine bağlıydı. Onun afişleri on dokuzuncu yüzyılın sonunda yapılmış en güzel örnekler olmakla kalmıyor, özgünlükleri nedeniyle çağımızın en iyi posterlerini de etkileyen özellikler taşıyordu. Lautrec'in resimlerinde seyircinin hayal gücünü etkileyen, afişler için uygun, özel bir çizim tekniği vardı.

Resim 30'da Lautrec'in *La Mie Restoranında* isimli tablosunu görüyoruz. Bir kadınla bir erkek masanın etrafında oturuyorlar. Fransızca'da *mie,* kadın anlamına gelen jenerik bir isimdir. Altta ressama poz veren adamla kadının bir fotoğrafı yer almaktadır. Buradaki erkek, ressamın arkadaşı Maurice Guibert'dir; kadın ise güzel bir modeldir ve ikisi de pozlarındaki şeytani imadan habersizdir. Lautrec, Paris'te yaşamın kötü yönlerini, serserileri ve fahişeleri resmetmek istiyordu. O yüzden bu genç ve güzel kadını yaşlı, sefil bir fahişe, kibar dostunu da sefih biri haline getirdi. Böylesi bir sefaletin tasviri gerçekten etkileyici, illüstrasyon ise yüksek kalitededir. Ancak bu resmin sanatsal değeri hakkında ne söyleyebiliriz? Kompozisyonu bir düşünün. Fotoğrafa bakıldığında kompozisyonun dengesizliği açıkça görülür. Lautrec, diyagonal kompozisyonu düzeltmek için resimde erkek figürü öne çıkarmıştır. Soldaki figürü sağdaki bir şeyle dengelemek için oraya bir şarap şişesi eklemiştir. Masayı gerçekçi kılmak ve figürler için zemin oluşturmak için yüzeyini hatalı bir perspektifle çizmiştir. Fotoğraftaki figürler duvardan uzaklaştırılmıştır. Lautrec, figürleri resmederken kullandığı fırça darbelerini duvarda da kullanarak figürlerle duvar arasında bir ilişki kurmuş, böylece figürlerle fon arasında bütünlük sağlamıştır. Fotoğrafta odanın gayet düz olduğu dikkat çeker. Resimde ise oda bir meyhane salonudur ve figürler gibi burası da sefildir. Bu tür bir ifadenin üzerimizdeki etkisi belirli bir gerçeklik deneyimi üzerinden değil, doğrudan fırça darbelerinin güçlü etkisiyle oluşur.



Resim 30: Henri de Toulouse-Lautrec, *La Mie Restoranında*, 1891
Tuval üzerine yağlıboya, 54 x 68 cm. Museum of Fine Arts, Boston



Lautrec'in dostunu sefih bir adama dönüştürmesi komik olmayan bir karikatürdür. Bu deformasyonda çok ısrarcı davranmış, figürün insani özellikleri kaybolduğu için elde sadece bir maske kalmıştır. Burada konuya fazlasıyla takılmış, karşısındakileri kanlı canlı birer insan olarak görebilmekten uzak bir ressam görürüz. Adamın yüzü bireysel bir özellik taşımaz, o sadece bir tiptir artık. Sefih bir adamı göstermek isteyen resimsel bir şablona dönüşmüştür eser ve tüm şablonlar birer

soyutlama oldukları için sanatsal hayatı olmayan ölü bir yüzdür bu artık. Oysa kadın, iğrenç bile olsa hayat doludur. Fotoğraftaki kadının ne kadar geleneksel bir görüntüsü olduğuna dikkat edin. Resimdeki saçları resimsel açıdan harikadır, sol eli bütün hayatının bayağılığını göstermektedir, tavırları ve bakışı niyetini açıkça gözler önüne serer, sefilliğini ve bilindik sarhoşluğunu kusursuz bir şekilde açıklar. Bu nedenle sefih hayatın tasviri, erkek figürdeki hatanın bütüne yayılmasını önlediği için kısmi bir şaheserdir.

Henri de Toulouse-Lautrec eski Fransa'nın en asil ailelerinden birine mensuptu. Babası ve akrabaları gibi kendisini tembel bir hayata kaptırmadı. Çocukluğunda iki kez bacağı kırılmış, fiziksel bir araz oluşmuş ve bu nedenle toplumdan dışlanmıştı. Ailesinin yaşadığı aristokrat ortam ile sakatlığı yüzünden içinde yaşamak zorunda kaldığı hayat arasındaki karşıtlık, karakterine yansımıştı. Toplum dışına itildiği için acımasızlaşmıştı, travmatik duygularına karşı geliştirdiği savunma mekanizmasıyla tüm toplumsal davranış kalıplarına karşı koyuyor, geleneksel saygınlık kurallarını ihlal ediyordu. Toplumun ikiyüzlülüğü karşısında çektiği acılarla savaşmak için resminin acımasızlığını kullandı. Başından itibaren yaşadığı bu zorunlu ayrılık onu çok derinden yaraladı. Yozlaşmayla ve kötülüklerle alay etmedi ancak sosyal bir sorumlulukla ve tüm gerçekliğiyle bunları resmetti. Yozlaşmış figürleri, çaresiz hayatının aynası haline geldi.

Lautrec'in sakatlığı sanatıyla iç içeydi, sanatını besliyordu. Sanat eseri üretmek için ele aldığı konuların gerçekliğinden tam olarak kopmuyordu. Resimdeki erkeği çizerken fazlasıyla vurguladığı deformasyonda olduğu gibi, bazı eksiklikler Lautrec'in hayal gücünü sanatsal seviyede kalmaktan kurtarmıştı. Öte yandan güzel modelin yaşlı fahişeye, sade bir odanın meyhaneye dönüşmesi özgür bir hayal gücünün sonucuydu ki hayal gücünü çizgi ve renklerle adeta tercüme etmişti. Bütün kızgınlığından yeterince uzakta olduğu için resmi, sanatsal bir nitelik kazanmıştı. Öyle ki kadın figürünün sanatsal bir form kazandığı bile söylenebilir. Bu, nesnel değil, genelgeçer değil, Lautrec'e ait öznel bir formdur. Genel bir fahişe betimi illüstratif olabilirdi ama Lautrec'in öznel formu gerçekten de tamamıyla sanatsaldı..

Bölüm 7
DOĞANIN CANLANMASI

– § –

Şimdiye kadar incelediğimiz resimlerin çoğu, bir hikâye anlatan figürlerle oluşturulmuş kompozisyonlardı. Onlardan bir resmin sanat eseri sayılması için belirli koşulları yerine getirmesi gerektiğini de öğrendik. Örneğin ele alınan ve ideal bir desene, sanatsal forma dönüştürülen hikâye, sanatçının bakışının ve duygularının gücünü gösterir. Eski devirlerden beri ressamlar şüphesiz, eserlerine sanatsal değeri verenin hikâye değil, kendilerine has sanatsal formlar olduğunun farkındadırlar. Estetik düşünce yavaş bir gelişim gösteriyordu. Bu nedenle ressamlar izleyicilerin dikkatini çekmek için hikâye anlatmak durumunda kalıyorlardı. On dokuzuncu yüzyılda bile resim sanatındaki "tarihsel tür" –tarihi bir olayı anlatan resim– asil, önemli ve başarılı bir tür olarak kabul ediliyordu. Figür içermeyen bir manzara, ikinci derecede bir tür olarak görülüyordu. Bu inanç, Tanrı'nın bir imgesi olarak insanın ve amellerinin resmedilmesini en değerli konular olarak kabul eden görüşle ortaya konuyordu. Giotto (Resim 1), Piero della Francesca (Resim 7), Tiziano (Resim 16) gibi ressamların eserlerinde gördüğümüz gibi manzaranın uzun bir süre boyunca figürler için fon gibi görülmesinin nedeni buydu.

Daha önce de söylediğimiz gibi piktüral form, figürün çevresinden koparılmadığı ve varolduğu ortama adeta gömüldüğü bir bakış açısının sonucuydu. Ağaçlar, dağlar ve gökyüzü gibi dünyevi unsurlar ressamın ilgisini en az insan figürleri kadar çekmiş hatta

etkilemiştir. Çünkü bu, tüm dünyayı kapsayan bir gerçeklik kavramına karşılık geliyordu ve insanı evrenin basit bir parçası haline getirerek beşeri alanın ötesine geçmeye imkân veriyordu.

Bununla beraber on dokuzuncu yüzyıldan önce manzara resmi, sanatın uzun geçmişi boyunca nadiren de olsa zevk ve beğeninin genel gelişimi üzerinde bazı dolaylı etkileri olan, resim sanatında yer alan pek çok türden sadece biriydi. Öte yandan, on dokuzuncu yüzyıl boyunca beğeniler üzerindeki öncü etmen, manzara resmi olmuştu. Bu, on dokuzuncu yüzyılda manzara resminin salt bir türden tamamen farklı bir anlam taşıdığını ifade ediyordu. Bir ideal haline gelmişti –sanatsal ifadenin en iyi yolunu manzara resminde bulan resim ideali. Şüphesiz, deha olarak kabul edilmiş ressamlar kusursuz manzaralar resmetmeyi başarabilmişlerdir. Ancak sadece on dokuzuncu yüzyıl boyunca yaratıcı ressamlar arasında kazanılan istisnai başarılar, manzara resmine yönelik genel bir eğilimin doğmasına neden olmuştur ki bu, bir "ruh hali" olarak yeni manzara anlayışının, yani doğanın bütünüyle insanlaştırılmasının[8] yarattığı etkiyle ilişkilidir.

On dokuzuncu yüzyıl öncesinde manzara resmindeki temel eğilimler şöyle özetlenebilir: Giorgione'nin *Fırtına* isimli tablosu (Resim 15) Bölüm 4'te söylediğimiz gibi, lirik karakterde bir manzara olup insani duyguların ifade aracı olarak doğanın keşfini temel alır. Üslup olarak farklı olsa da Tiziano ve Peter Brueghel'in manzaraları aynı kategoridedir.

Daha sonraları, on yedinci yüzyılda bazı İtalyan ressamlar manzara resminde yeni bir türe başlamışlardır ve en iyi örneklerini Fransız ressam Nicolas Poussin vermiştir. Bu "tarihsel" resmin bir türüydü. Kahramanları temsil eden figürler içeren, bir hikâye anlatmayı ya da tarihi bir olayı resimlemeyi amaç edinen bir türdü. Hikâyeyi güçlendirmek ve ona kozmik bir yansıma katmak için doğa bir araç olarak kullanılıyordu. Böylece, daha önceleri sadece insan figürlerinde açığa çıkarılan anıtsal özellikler ve görkem resmin geneline yayıldı.

8 Freud'a göre uygarlığın baskısı altındaki birey doğayı insanlaştırma yoluna gider. (ÇN)

Aynı dönem boyunca bir başka manzara türü de Hollanda'da ortaya çıkmıştı. Önemli yorumcuları Jacob Ruysdael ve Hobbema olan bu türün temel karakteristiği portreye benzemesiydi. Her şeyin güçlü taraflarının yanında zayıf taraflarının da olması gibi, manzara resminin zayıf yanı betimlenen öğelere duygu katmak konusunda yetersizliğe neden olan topografik özelliklerdi. Yine de Ruysdael ve Hobbema'da olduğu gibi, doğadaki cisimleri tuvale özgün bir üslupla aktarırken duygular ile hayal gücü güç birliği yaptığında topoğrafyanın nüansları oldukça işe yarıyor ve böylece çok bilinen bazı başyapıtlar ortaya çıkıyordu.

Bu doğal eğilimin ardından, on sekizinci yüzyıl öncesinde, özellikle İngiltere'de *pitoresk* adı verilen yeni bir manzara resmi ortaya çıkmıştı. Pitoresk, 1794 yılında Price[9] tarafından sert, düzensiz, formu, renkleri, gölgesi ve ışığı sürekli değişen bir tür olarak tanımlıyordu. Kutsallık ile özdeşleşen anıtsallığa karşı bir tepkiydi. Bu iki karşıt görüş en somut örneklerini, biçimci İtalyan-Fransız mimarisi tarzında düzenlenmiş bahçelere karşı oluşturulan İngiliz bahçelerindeki doğanın kendiliğindenliğinde, düzensiz ve şaşırtıcı özelliklerinde bulmuştur. Doğal görünüş gerek yapısı, dengesi ve düzeniyle gerekse pek fazla olmasa da beklenmedik çeşitliliği ve düzensizliğiyle takdir topluyordu.

Pitoresk görüş on dokuzuncu yüzyıl manzara resmi üzerinde büyük bir etki yarattı ama sanat yaparken pek de tercih edilmeyen belirli bazı sınırlamalar da getirdi. Aslında şunu da belirtmek gerekir ki pitoresk kelimesi –pitoresk doğada bir tür görme ve hissetme biçiminin yansımasıdır– ortaya çıkmadan önce piktüral kelimesi vardı ve on yedinci yüzyılda Venedikli ressamlardan Barok dönem ressamlarına kadar çoğu tarafından benimsenmişti.

Bölüm 4'te söylendiği gibi, piktüral form çizime değil renklerin ilişkisine bağlıdır. Tiziano'nun formu örneğin; tüm unsurları kusursuz bir şekilde birbiriyle uyum içinde olduğu için resimsel ve sanatsal bir formdur. Ancak bu uyum bir kaos içindeki doğada her zaman bulunamaz ve doğadaki pitoresk, hiçbir zaman piktüral

9 C. Hussey, *The Picturesque*, Londra, 1967, s. 66.

forma uygun bir uyum sunamaz. Bu nedenle pitoresk, daha önce doğada fark edilmeyen sanatsallığa karşı gözümüzü açmış olsa da gerçek bir sanat eseri ortaya koyamaz.

On dokuzuncu yüzyılın başında manzara resmi farklı sanatsal eğilimler sayesinde yeni bir ivme kazandığı esnada beğeni koşulları işte bunlardı.

Cenevreli filozof Jean Jacques Rousseau (1712-1778) modern medeniyetin yılgınlığından ve yapaylığından kaçmak konusunda insana ve doğaya güveniyordu. Yüzyıllar boyunca dünyevi bütün sıkıntılardan ve dertlerden kaçıp sığınılacak yer kilise, yani Tanrı'nın evi olmuştu. Rousseau insandaki ilahi arayışın karşılığının doğada bulunabileceğini öne sürüyordu. Bu Panteizm'di ve Giordano Bruno'nun canlı ya da cansız evrendeki tüm canlılarda içkin olan kozmik Tanrı anlayışının bir yansımasıydı. Maddenin en küçük biriminden güneşe ve yıldızlara kadar, en sade varlıktan insana kadar her yerde kendiliğinden vardı. Bu yeni kavramın resimle ilişkisine gelince; doğa canlı bir varlıktı ve ona bir tür dini bağlılıkla erişilebilirdi.

İngiliz yazar John Ruskin (1819-1900) doğayla ilişkiyi değiştiren anlayışı şu şekilde anlatıyordu: "Eski Yunanlar doğayı tamamıyla beşeri bir form içinde ortaya koyuyorlar ve sadece doğanın beşeri özelliklerine inanıyorlardı. Onlar dereye değil derenin ruhuna, ormana değil ormanın perilerine yakınlık ve sempati duyuyorlardı. Gerçek dalgalara ve ağaç liflerine beşeri sempatilerinden emin şekilde yaklaşıyorlardı. Biz Hıristiyanlar ise Tanrı'yı çiçeklerin ya da suların içinde değil dünyadan çok çok uzakta, bulutların üzerindeki tahtında hayal ederek bütün bu canlılara ölü oldukları zannıyla ve fizik yasaları tarafından yönetilen bir teoriyle yaklaşıyoruz. Ancak onlara yaklaştığımızda bu teorinin çöktüğünü görüyoruz çünkü onlar ölü değil. Onların canlı olduklarına dair içgüdüsel algı bizim için çok güçlü ve tüm fizik kurallarına tepeden bakan inatçı pınar şarkı söylüyor, zarif çiçekler seviniyor. İşte o zaman şaşırmış ya da mutlu, memnun ya da utangaç oluyoruz, doğanın bize vereceğine inanmadığımız sevgisini kabul edince ve

kabul etmeyeceğine inandığımız sevgimizi doğaya verince (...) doğal olarak kararsız bir duygu, acıklı bir yanılgı ve başıboş bir hayal ağına düşüyoruz ki bu, modern doğa anlayışımızın büyük bir bölümünü oluşturuyor."[10]

Kuşkusuz bu tür "acıklı bir yanılgı" ağaçların, nehirlerin ve dağların manevi hayatına inanmaya hazır ressamlardan çok filozofları ilgilendiriyordu. Onlarınki güneşli bir manzaraya duydukları aşk, hayranlık ve neşe; diğerlerininki doğanın alçakgönüllü ve loş özelliklerine duyulan derin bir sevgiydi. Bu tür bir hayranlık ve sevginin nasıl sanatsal bir form aldığını görmek için Ruskin'den hem önce hem sonra gelen dahi yaratıcı ressamların canlı manzara resimlerine bakmak gerek.

İngiliz ressam John Constable (1776-1837) bu yeni doğa anlayışını manzara resimlerine uygulayan ilk ressamdı ki konu hakkındaki düşünceleri de eserleri kadar etkileyicidir. Düşüncelerini şöyle ifade ediyordu: "Manzara ressamı kırlarda kendi halinde dolaşmalıdır. Kibirli biri doğayı bütün güzelliğiyle asla göremez. Ben hayatımda hiç çirkin şey görmedim. Bir nesnenin formunu olduğu gibi gördüm çünkü gölge, ışık ve perspektif onu her daim güzelleştirecektir."[11]

Constable'ın alçakgönüllülüğü, doğaya gerçek bir bağlılıkla yaklaşabilmesi ve sanat anlayışıyla doğaya özgürce bakabilmesi için gerekliydi. O, önyargısız şekilde ve tercihler yapmadan, salt doğaya âşıktı. Doğadaki her şeyi kendi içinde güzel olduğu için değil, salt öyle gördüğü için güzel addediyordu. Ancak aslında hiçbir şey çirkin değilse, hiçbir şey güzel de olamazdı. Doğadaki her şey güzel gösterilebilirdi, yani her şey sanat aracılığıyla güzelleştirilebilirdi. Sanat gölgeye, ışığa ve perspektife hükmediyordu. Constable'ın sanatına formunu veren de gölge ve ışıktı. Ağaçları, suları, gökyüzünü bire bir resmetmez; onun yerine gölge, ışık ve mesafeler yaratırdı.

Resimlerinde konu olmayan Constable, kendi yaratıcı gücünde bir içerik ve form uyumu bulmaya çalışmıştır. Gerçekte ışık onun

10 Ruskin; *Modern Painters*, IV. Kısım, XIII. Bölüm.

11 C. R. Leslie, *Memory of the Life of John Constable*, 1937.

tutkusudur, yani bakışındaki dini havadır. Der ki: "Attığım her adımda, gözlerimi nereye çevirsem her şey çiçeklerle dolu ve Kutsal Kitap'ın ulvi sözlerini duyuyorum sanki: Diriliş ve hayat benim."

Constable sanat eserinin eşsizliğini anlamıştı, hepsini onun için doğru ama başkaları için yanlış olan yasaları vardı. Şöyle diyordu: "Gerçekten özgün olan her resim ayrı bir çalışmadır, kendi kurallarıyla oluşturulmuştur; bu nedenle birinde doğru olan diğerine aktarıldığında yanlış olacaktır." Tasvir edilen şeylerden böylesine uzaklaşmak onu kendi ruh halini ve bakışını vurgulamak zorunda bırakıyordu.

Sanat eleştirisinde uzun zaman devam etmiş yanlış bir yaklaşım vardı. Bu yaklaşıma göre, bir resmin bittiğini söylemek için o resmin doğadaki varlıklara nesnel bir şekilde benzemesi şarttı. Bu geleneğe uymak Constable'ın resminin içeriğini konunun güdümüne vermesi ve bu nedenle sanatsal kalitesini düşürmesi anlamına geliyordu. Dahası bu, bazı dış unsurları, örneğin Kraliyet Akademisi'nin dayattığı ve halkın kabul ettiği bazı kuralları benimsemesi ya da ağaç veya ev gibi doğadan bazı şeyleri herhangi bir bütünlük sağlamadan eserine katması demekti. Sonuçta kendini kuşatan bu somut koşulların baskısıyla Constable bir dönüm noktasına geldi. Ya Akademi'nin ve genel görüşün önünde eğilecek ya da kendi duygularına ve görüşlerine sadık kalacaktı. Ressam iki yolu da benimsedi: Olgunluk döneminde farklı versiyonda iki manzara resmi yaptı. Birini kendi ideallerine göre, kendini mutlu etmek için, diğerini de Akademi'nin beklentilerini karşılamak için yaptı. Birincisinde gölge ve ışık duygusunu, alan algısını doğada oldukları gibi yansıtmak istedi ve bunu fazla sıkıntıya düşmeksizin elde ettiği anda resme bitmiş gözüyle baktı. Özgün bakış açısına göre tamamen bitmiş ancak varlıkların temsiliyeti bakımından bitmemiş olan bu resme (ve benzeri tarzda yaptığı diğerlerine) sonradan *eskiz* adı verildi –*yaratım* daha uygun ve doğru olabilirdi oysa. Ressam bu tür eserlerinin çağdaşları tarafından iyi karşılanmayacağını bildiği için onları kendisine sakladı. Kraliyet Akademisi'nin sergilerine ise Akademi'nin ve halkın beklentilerine, natüralist betim-

leme anlayışına göre bitmiş addedilme koşullarına uygun şekilde tamamladığı diğer resmini, yani *replika*yı yolladı.

Bu iki resim –orijinal (eskiz) ve replika– arasında yapılacak bir karşılaştırma, ressam Constable ile vatandaş Constable'ı anlamak, birinin sanatçı kişiliğiyle diğerinin işbilir kişiliğini ayırt etmek adına yol gösterici olacaktır. Resim 31 ve Resim 32 sanatçının 1821 yılında yaptığı *Saman Arabası*'nın bahsedilen iki versiyonudur. Resmin orijinalinde ressam piktüral şekilde yansıttığı alana tamamen hâkimdir. Bu resim, replikadaki gibi bilimsel perspektif kurallarına göre yapılmamıştır. Orijinal resimde bütün figürler ışıkla canlılık kazanmıştır –ışık, onun üslubunu bütünleyen en temel unsurdur. Işık ressamın ruhunu ele geçirdiği ve ona yön verdiği oranda nesneleri ortaya çıkarır ya da gizler; onlara hayat verir ya da bir yana bırakır; onları okşamak için durur ya da onlardan kaçmaya hazırdır. Öte yandan replika, nesneleri olduğu gibi tasvir eder. Üzerlerine düşen ışığın etkisi izleyenin dikkatini asla karşılaşmayacak iki farklı yöne çeker. Birincisi nesnenin, figürün ya da olayın deneysel ve sıradan görünüşüdür; diğeri ise ışığın şiirsel bir yorumudur. Sıradan olanda eser ölüm kadar mutlak bir şekilde bitmiştir ve nesnelliğindeki tüm ayrıntılar genel bir kayıtsızlığı ortaya koyar.

Örneğin çatıya bakın. Orijinalde çatı, kâinatın bir parçası olarak sonsuzluk duygusu veren ve hafif bir ışığın içinden görünen renk kütlesidir. Replikada ise çatı, bir zanaatkâr tarafından yapmış gibidir. Her kiremidi renklendirmiş ve tamamıyla bitmiş bir görünüme kavuşturulmuştur. Aynı şeyleri su ve figürler için de söyleyebiliriz.

Resmin orijinalinde renkler ışığın yaratıldığı somut bir özellik taşır, replikada ise renkler kendiliğinden varolan bir formun gereksiz şekilde sırlanmasından ibarettir. Uzakta görülen çayır sarıdır –"bitmiş" resimde ölü bir tondadır, "eskiz"de ise parlak bir ışıktır. Orijinalde bulutların gümüşi yansımaları gölgede kalan toprağın esmer yansımasıyla iç içe geçmektedir; replikada su, gerçek yapısından uzak, tekdüze bir gri-yeşil geçişinden ibaretmiş gibi görünmektedir. Replikadaki gökyüzü rüzgârsızdır, fırtınasız bulutlar kâğıttan yapıl-



Resim 31: Constable, *Saman Arabası,* 1821 (Orijinal)
Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 185 cm. National Gallery, Londra

mış gibi görünür; özgün resimde yeryüzündeki gölge-ışık karşıtlığını hoş gördüren, yaşlı ağaçlara, eve ve suya hayat veren gökyüzü gerçek bir fırtınayı haber vermektedir. Burada belirsizlik yoktur, buna karşılık kromatik karşıtlıklar içinde çözülen bir görsel birlik, bu birlikte de duygusal bir canlılık vardır.

Orijinaldeki her fırça darbesi ressamın doğa sevgisini ve neşesini ifade etmektedir; replikada ise tam tersine, sadece somut gerçeklik açıkça gösterilmektedir. Şiir ve düzyazı, aşk ve ilgisizlik, bitmemiş ve bitmiş, hayal etme bilgisi ve entelektüel bilginin karşıtığı nadiren bu iki resimde görüldüğü kadar net gösterilir.

Constable replikalarında gerçekçi, titiz, çalışkan, azimli bir teknikerin becerisini ortaya koymuş ve sınırlı da olsa yaşamını sürdürmesine izin veren maddi kazanç endişesini gidermiştir. Ancak orijinal eserlerinde, gördüğümüz gibi sanat idealleri doğrultusunda kendisini memnun etmek için resim yaptığında, gölge, ışık ve



Resim 32: Constable, *Saman Arabası, yak.* 1821 (Replika)
Tuval üzerine yağlıboya, 137 x 188 cm. Victoria and Albert Museum, Londra

mekânla, doğaya duyduğu aşkla, İngiltere'nin o çok sevdiği kırları için hissettikleriyle ilgilenmiştir. İşte o zaman, gökler altında her şeyi sanatsal bir görünüme büründürmüştür. Constable dünyevi olasılıklara değil, sanatın mutlak dünyasına ait biridir. Onun için de has bir ressamdır.

Camille Corot (1796-1875) ise Constable'dan oldukça farklıdır. Fransız ressam, ölüm tarihinden de anlaşılacağı gibi, bir sonraki kuşaktan olan Constable'dan otuz sekiz sene sonra ölmüştür. Bu ressamların ikisinde de bitmişlik sorunu aynıdır ve aynı yolla çözümlenmiştir –en kusursuz olana erişen bitmiş eserleri kendisine saklamak, Paris galerilerine de genel zevke hitap eden replikaları yollamak. Örneğin Corot, Roma'dayken Paris'e (şu anda Ottawa Müzesi'nde bulunan) *Narni Köprüsü*'nün özenle hazırlanmış ama hayattan yoksun bir replikasını göndermiştir. Gerçek bir köprüden esinlenen orijinal resmin bir replikası (Resim 33) olan

eserde çorak toprağın sarısı, bitkilerin ve otların yeşili açık tonlardadır. Yakındaki Nera Nehri bulanık ve kumludur, ortadaki köprünün gölgesinin vurduğu suyun açık mavisinin, uzakta bir yerde beyaz bulutlarla parçalanmış soluk mavi göğün altında sisle kaplanmış mavi dağlar ortaya çıkana kadar tepelerin gri-yeşiliyle ve gölgelerin mavisiyle kuşatıldığı görülür. Hayatın karmaşasından uzaklardaki huzuru özlemek; işte resmin teması budur.

Corot resmin oluşma sürecini şöyle açıklamıştır: "Bir ön çalışma ya da bir tablo yaparken –tuvalin beyaz olduğunu varsayıyoruz– en güçlü renkleri belirterek işe başlamak ve sonra en açığa kadar sırayla devam etmek bana çok akıllıca görünüyor. En koyudan en açık tona yirmi renk belirleyerek resme başlarım. Bu yolla ön çalışmanız ya da resminiz bir düzen oluşturur. Bu düzen çizere ya da boyayana asla bir zorluk çıkarmamalıdır. Bizi ilk başta etkileyen şey kütledir, yani resmin bütünüdür. Bizi harekete geçiren o ilk izlenimi kesinlikle kaybetmemeliyiz."[12]

Bilindiği gibi Corot, kendi ilkelerine hep sadık kalmış değildir. Gerçekten de resimlerindeki ışık ve gölge kontrastları loşlukların ve ara tonların rakipsiz hâkimiyetine yol açmıştır. Ancak sağlamlık ve enerjiyle kaybettiklerini zarafet ve incelikle geri kazanmıştır. Roma'nın güneşi ona karşıtlıkların enerjisini sunmuş ve bu enerji kendi halinde bir ressamın iyi mizacının ardında saklı kalan, devamlı tehlike yaratan gevşekliğin panzehiri olmuştur.

Koyu ve açık tonların kütlesel görüşünün önemli bir sonucu da doğal bir ön plandan kaçınılmasıdır. Corot, resmin ön kısmına manzaranın uzak bir noktasını çizerek doğayı taklit etmek yerine onu yorumlamıştır ve nesnelerin ayrıntılarını somut olarak tekrarlamak yerine gölge-ışığın altındaki hayata katılmış, böylece nesneleri yaşamsal değerlere dönüştürmeyi başarmıştır. Değer dediğimiz şey bitmemiş, nesne ise bitmiş olduğuna göre, bitmişin içindeki bitmemişi yeniden keşfetmek için ressam elindeki nesneden uzaklaşmalıdır. Böylece somut olarak uzaklaşan görüntü manevi değerlerle yüklenir. O, seyirciyi elinden tutarak bu doğa

12 **E. Moreau-Nelaton,** *Carot raconte par lui-meme*, **1924, Cilt 1, s. 126.**

manzarasının derinliklerine götürmez; bazı şeylerin yakın bazılarınınsa uzak olduğu ama bir bütün olarak seyirciden soyutlanmış ön plandaki bir nesneyi izleyiciye sunar. Hem yakın hem uzak olan bitmemiş bir dünyaya, yani sanat dünyasına aittir ve gerçek dünyadan kopuktur. Bir parça pürüzlü toprak, bulanık su, yıkılmış bir köprü ve uzaktaki birkaç tepenin mutlak bir sanat harikası, hatta dünya harikası haline gelişinin sebebi işte budur.

Resmin ön kısmında bir mesafe etkisi gereksinimi "bitmemişlik" dediğimiz şeyi gerekli kılıyordu. Konuya Corot'nun zamanında "bitmemişlik" meselesinin yorumlandığı şekilde bakarsak, resim tamamlandıkça adım adım her imgenin somutlaştığını hissetmesi doğaldı. Corot'nun resimlerini sergilemekteki kararsızlığı hatta beceriksizliği onları başkalarından gelen mantıksız önerilere kulak asıyormuşçasına bitirmek istediği şeklinde algılanıyordu. Onun korkaklığı "bitmişlik" özelliğine karşı alenen isyan etmesine izin vermiyordu ve zaten bundan açıkça kaçınıyordu. Teorik bilgisi noksan olmasına karşın otoriter iradesi bildiğini okuyordu. Ressam bir keresinde Roma'da üstadı Bertin'in önerilerinden nasıl kurtulduğunu şöyle anlatıyordu: "Aralıksız çalışmadan kesinlikle eve dönmemeye karar verdim ve ilk defa seri halde çizmeye, eskizler yapmaya, mümkün olan her tür resme çalıştım." Fransız şair Baudelaire 1845 yılından beri Corot'daki "beceriksizliğe" karşı çıkan ve *bitmiş* ile *yapılmış* olanı ayırt eden, hatta bir dehanın yaptığı resmin her zaman sergilenmesi gerektiğini kabul eden tek kişiydi.

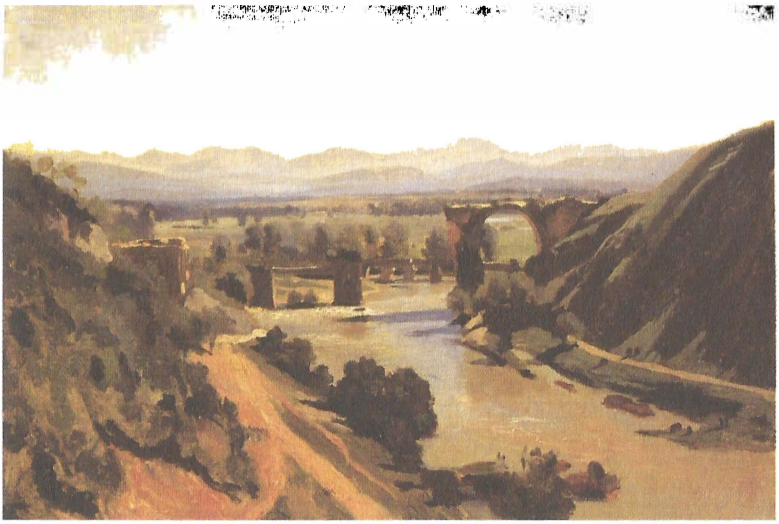
Burada *Narni Köprüsü*'yle ilişkili olarak ana akımlardan bahsetmek gerekiyor. Resmin yapıldığı 1825 yılında yerleşik iki ekol gündemdeydi: Neoklasik ve Romantik akımlar. Corot, resim sanatında tarihi manzara geleneğinin ve Poussin'in öne çıktığı, Neoklasik akımın eğitimini almıştı. Romantik ekol devrimciydi ve duyguyu, arzuyu, hamaseti, dramı öne çıkarmayı amaç edinmişti. Corot, Salon'a[13] gönderdiği *Narni Köprüsü*'nün replikasında neok-

13 **Paris Salonu (Salon de Paris): 1725 yılından itibaren Paris'teki Académie des Beaux-Arts'ın resmi sanat sergisi olarak açılan sergiydi. 1748 ve 1890 yılları arasında dünyadaki en önemli yıllık ya da iki yıllık sanat etkinliği oldu. (ÇN)**

lasik kuralları uygulamıştı ancak bu tavrı Resim 33'teki replikada göstermemişti. Bununla beraber isyanının romantik ilkelerle pek de ilgisi yoktu. Gerçekten de romantikler gibi o da doğayı ışık ve gölgenin kontrastları olarak görmüş, bu kontrastı dramatik güçle doldurmuştu ama resmin bütünündeki sükûnet, yapı, vurgu noksanlığı hiç de romantik özellikler taşımıyordu. Öte yandan Corot hayal gücünün gerçeğin ötesine geçmesine izin vermemiş ama yaratıcılığını gerçekliğin ve gördüğü doğanın sınırları içinde aramıştı. Corot gerçekçiydi ancak gerçekçilerin önemsediği ayrıntılı gözlemleri resmetmeyi reddediyordu. Ayrıntıları reddedince, gölge ve ışığın neden olduğu izlenimlerin peşinden gitti ve o izlenimi yakaladığı anda durdu. Resmin ön bölümündeki gölge-ışık mücadelesini algılamanın heyecanıyla ufuk çizgisinin berraklığı karşısında duyduğu coşku, izlenimler içinde tamamıyla eriyip kaybolmuştu.

Corot bir seçim yapmıştı; ancak bu seçim, doğadaki nesneler arasında değil, zihinsel işleyişinin unsurları arasında yapılmıştı. Yerleşik kuralları uygulamak, herhangi bir ideale, ahlak anlayışına bağlanmak istemiyor, kendi izlenimlerine bağlı kalmayı arzuluyordu. Karakterinin hassas oluşu doğayı kendinden önce hiç kimsenin görmediği şekilde görmesine, alçakgönüllü ve iyi mizacı ise eserlerini izlenimlerinin sınırları dahilinde yapmasına olanak sağlamıştı. Bu kendine has bakışın yeniden yaratımı, izlenime bağlı sınırların farkında olmadığı için romantik devrimin ve hatta yirmi yıl sonra ortaya çıkacak Gerçekçiliğin çok ötesine geçen bir devrime öncülük etmişti. Neredeyse kırk yıldan fazla bir süre sonra devreye girecek İzlenimciliği bile öngörmüşçesine ileri gitmişti. İzlenimciler Corot'nunkinden farklı bir teknik yaratmışlardı. Ancak *Narni Köprüsü*'ndeki canlandırma tam anlamıyla izlenimciydi.

Neoklasisizm, Romantizm, Gerçekçilik ve İzlenimcilik birbirinden farklı akımlardır. Bu akımlara bağlı gerçek ressamlar sanat eseri yaratmışlardır ama hiçbir akım sanatın yaratımından doğrudan sorumlu değildir. Bu nedenle *Narni Köprüsü*'nün İzlenimcilik akımını öngördüğü için bir sanat eseri olduğu iddia edilemez. Oysa bu öngörü Corot'nun dehasının kendini göstermesi ve hayal

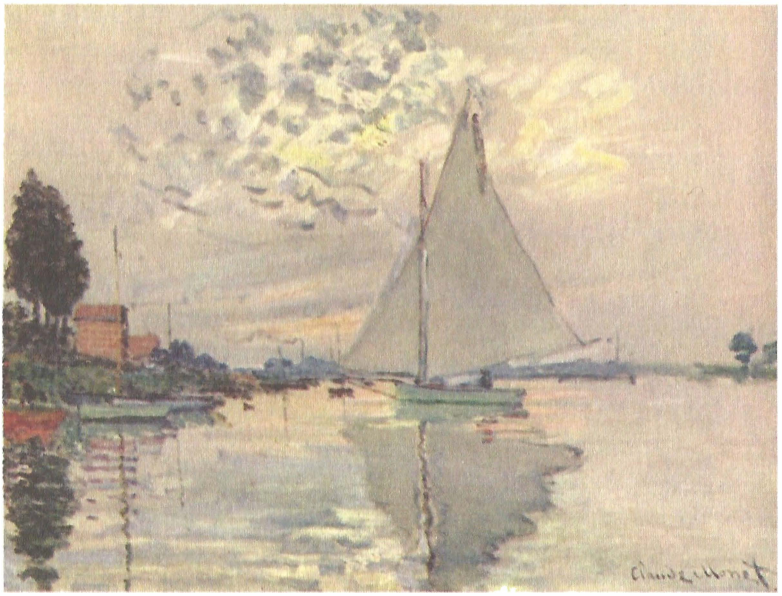


Resim 33: Corot, *Narni Köprüsü*, 1825
Tuvale yapıştırılan kâğıt üzerine yağlıboya, 34 x 48 cm. Louvre Müzesi, Paris

gücünün özgür bir şekilde ortaya çıkması açısından en uygun yol olmuştur. Bu öngörü Corot'nun kişiliğini, gücünü ve bir sanatçı olarak büyüklüğünü görmemize yol açmıştır.

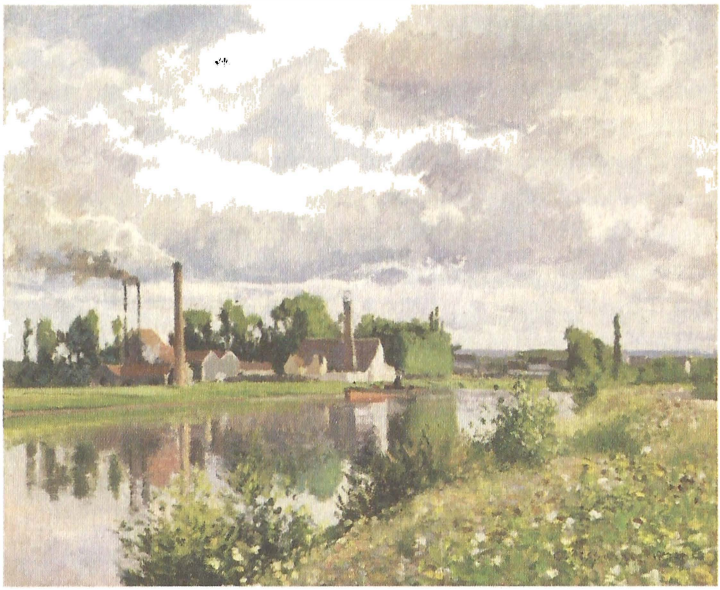
Bir akım olarak İzlenimcilik için Resim 34 ve Resim 35'te örnekler verilmiştir. İzlenimcilik, 1870 ve 1880 yılları arasında, Paris'te birkaç ressam tarafından uygulanıyordu. İzlenimcilik, Batılı resim geleneğinden belirgin bir şekilde ayrılmış ve çok geniş bir etki alanı yaratmıştı. Bugün bile genel beğeninin bir parçası olarak etkisi hâlâ devam eden İzlenimcilik sadece resmi değil, heykeli, müziği, edebiyatı ve hatta eleştiriyi değiştirmiştir. Renoir'nın bazı figüratif kompozisyonlarının yanı sıra İzlenimciliğin geldiği yer olması nedeniyle en basit ve en yaygın uygulaması manzara resminde görülür.

1870 yılının hemen öncesinde üç genç, Monet, Renoir ve Pissarro, Seine ve Oise nehirlerinin kenarında oturup manzara resmi yapıyorlardı. Bunlar gerçekçi ressamlardı ve ışığın sudaki yansı-



Resim 34: Claude Monet, *Le Petit Genneviliers'de Yelkenli*, 1874
Tuval üzerine yağlıboya, 56 x 74 cm. Lucille Ellis Simon Vakfı, Santa Monica

masını resimlerine aktarmakla ilgileniyorlardı. Bu yansıma kesintisiz bir hareketi gösteriyor ve suya yeni bir canlılık katıyordu. Üstelik yansıyan farklı renkler bu ressamları gölge yaratmak için koyu tonları kullanmaksızın zıt renklerle ışığı gösterme düşüncesine ulaştırdı. Böylece farkında olmadan paletlerini daha belirgin hale getirdiler ve renkleri ayırdılar, bunu yaparken de kuramları değil kendi deneyimlerini kullandılar. Suyu resmederken zaman zaman bu yöntemi kullandılar, tepeleri, ağaçları, evleri ve gökyüzünü ise eski geleneksel gerçekçi yolla resmettiler. Ama sonuçta dengesiz resimler ortaya çıktı. Bu hatadan kaçınmak için de her şeyi hatta insan figürlerini bile suyu resmettikleri şekilde yapmaya çalıştılar. Hiçbir imgeyi somut bir formda ya da gölge-ışık içinde görmediler, onları gerçek ya da hayali bir ışık yansıması olarak resmettiler. Tüm doğayı yorumlamak için tek bir gerçekçi unsur seçmişlerdi:



Resim 35: Pissarro, *Pontoise Yakınlarında Oise Nehri*, 1873
Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 45,3 cm. Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown

ışık. Sonra ışık gerçekliğin bir unsuru olmaktan çıkıp bir akımın ilkesi haline geldi ve İzlenimcilik doğdu.

Işık, gerçekliği ortaya çıkaran bir unsurdur. Dolayısıyla İzlenimcilerin resmettikleri ve yorumladıkları şey gerçek değil, gerçeğin görüntüsü olmuştu. Onlar nesnelerin görüntüsüne, kendilerinden önce gelen ressamlardan daha net bakıyorlardı. Görüntüyü kavramak mantıktan uzak bir duygudurumudur ve mümkün olduğunca da hep böyle olacaktır. Yani İzlenimciler duygularına, doğadan aldıkları izlenime bağlıydılar. Daha önceki ressamlara kıyasla doğanın görünümü karşısında edindikleri ilk izlenime çok daha yakın bir biçem geliştirmişlerdi. Duyarlılıkları sayesinde nesnelerin görünüşünün sanat için taşıdığı değeri çok iyi biliyorlardı; soyut forma dair geleneksel ilkelerden tamamen uzaklaştıkları için izlenimlerinin değerini hafife almamışlardı.

Sanatta ilk adım doğa ile kurulan temastır. Bu temel bir koşuldur ve onun olmadığı yerde sanattan söz edilemez. Örneğin Raffello da Rembrandt da önce nesnelerin görünüşüne odaklanmışlardı. Ardından yaratıcı süreçler eşliğinde duyguların ötesinde bir fiziki ya da ahlaki ideale ulaşmak için bir adım daha atmışlardı. İzlenimciler ise fiziki ve ahlaki ideali algılarının sınırları dahilinde bulmuşlardı. Raffaello ve Rembrandt, hassas bir gerçekliğin kusursuzca aktarılması gerektiğinden eminlerdi ve bu yüzden yaratıcılıklarının sınırlarını fazla zorlamayıp daha da geliştirmekten vazgeçmişlerdi.

İzlenimcilik, Gerçekçiliğe de Gerçekçiliğin nesnelliğine de karşıydı. Sanatını ortaya koyan ressamın öznellik hakkına sahip olduğunu vurguluyordu. Nesnellikten kopuş bir idealdi ancak duygulara dayandığı için akılcı bir ideal değildi.

İzlenimcilik ayrıca Romantizme karşı da bir tepkiydi; insani tutkulara ve bunların edebi, tarihi ya da politik yansımalarına karşı devrimci bir duruştu. Daha önce Giorgione'de gördüğümüz gibi desenin konudan üstün tutulması İzlenimciler için de adeta bir alışkanlık olmuştu. Ayrıca su, ağaçlar, gökyüzü ya da sıradan insanların yaşamlarına odaklandıkları, hem modern hem de ölümsüz bir hayatı temsil ettikleri için İzlenimciler, (kendi dönemleri için) çağdaş yaşamın resmi yapılası unsurlarını hiç dikkate almamışlardı. Anıtsal ağaçlar yerine basit ağaçları, saraylar yerine köy evlerini, gösterişli hanımlar yerine sıradan genç kızları, asiller yerine işçileri resmetmişlerdi. Bunu politik bir meseleyi ortaya koymak için değil, günlük hayatlarında aşina oldukları yoksul insanlara ya da taşra gibi konulara duydukları ilgiyle yapıyorlardı. Örneğin eski "tarihsel" manzara resminde meşe ağacının bir asilzadeye denk geldiğini varsayarsak kavak ağacı sıradan bir insan olurdu. Dolayısıyla izlenimci bakış açısı, sanat için yepyeni bir kaynak keşfi demekti.

Constable ve Corot'nun resimde form açısından "bitmişlik" geleneğini yıkmayı nasıl başardıklarını görmüştük, ancak eserlerini sergilemeye cesaret edemediklerini, genel eğilimlere boyun eğerek

"bitmiş" replikalar yaptıklarını da öğrenmiştik. Oysa İzlenimciler sanatlarına karşı daha bilinçli bir tutum benimsemiş, eserlerini sergilemiş ve kabul görmeyi umursamadan, izlenimlerini tuvale aktarır aktarmaz resimlerini tamamlamışlardı. Bu nedenle İzlenimcilik, nesnelerin tüm ayrıntılarıyla bire bir temsiliyle değil, sadece ressamın ifade biçimiyle ilişkili bir "bitmişlik" zevkini halka aşılamıştı.

İzlenimci ressamların kompozisyonları, temsil ettikleri şeylerin değil ışığın kompozisyonudur. Resimlerinde nesneler bir denge içinde düzenlenmez hatta mekân perspektifle tasvir edilmezdi. Bu yüzden sadece "kesit" resmetmekle suçlandılar ki bu gülünç bir durumdu. Doğayı bütünüyle resmedebilecek ressam nerede var ki? Şüphesiz her ressam bir kesit tasvir eder. Ressamlar duygularını doğanın tamamını temsil eden kesitler üzerinde yoğunlaştırır; işte İzlenimciler de bunu yapmıştır. Onlar, doğadaki pek çok unsurdan biri olarak ışığı seçmişlerdi. Yarattıkları ışığa kendi sanatsal özelliklerini katmışlar, diğer bütün unsurları ışığın güdümünde tutmuşlardır. Ürettikleri sanat eserlerinin sahip olduğu bütünlüğü anlayabilmek için ışık kompozisyonunu nasıl tasvir ettiklerini görmek gerekir.

İzlenimcilerin en bilinen özelliği, resimlerinin on altıncı yüzyıldan bu yana yapılmış tüm resimlerden daha aydınlık olmasıdır. Bu, sözünü ettiğimiz renk ayrıştırmalarının ötesinde bir durumdur. Renkleri ayrıştırmaktan gelen aydınlık etki, iki ışık birleştiğinde ortaya çıkan aydınlığın birbirine yakın tonların karışımından daha parlak olduğu gerçeğine bağlıdır. İki açık rengi, örneğin sarı ile maviyi karıştırırsanız, orijinal mavi ve sarının parlaklığını azaltan grimsi bir yeşil elde edersiniz. Ancak sarı ile maviyi yan yana koyarsanız, belirli bir mesafeden bakınca ışıktan dolayı iki renk de yeşil görünür ve bu yeşil, iki rengi karıştırdığınızda elde edeceğiniz yeşilden daha parlaktır. İzlenimciler bu ışık karışımını tespit etmek için özel bir yöntem kullanmamışlardır ancak bu sonuca sanat tarihinde görülen en incelikli renk algısına sahip olmaları sayesinde erişmişlerdir.

Ayrıştırılmış renklerin uygun bir forma ihtiyacı vardır. Resimdeki plastik form, Raffaello'nun resimlerinde görüldüğü gibi, gölge-ışık tekniği için gayet uygundur. Öte yandan Tiziano, Rembrandt ve on dokuzuncu yüzyılda Goya örneğin, plastik formdan farklı resimsel bir form ortaya koymuşlardı çünkü bu form temelde renk tonlarına bağlıydı. Renkler ayrıştırıldığında ressam formu eskisinden daha da geniş kılmak zorunda kalmıştır. Örneğin Resim 34'teki orijinal resimde, turuncu bir evin mor çatısı suya yansır. Yansıma, ışığı temsil eden sarı renkte ve gölgeyi temsil eden mor renkte bir dizi titrek alandan ibarettir. İki rengin ayrılması, yani karıştırılmadan sürülmesi, yansımanın yarattığı titreşimleri vurgulamaktadır. Ancak bu ayrım çatının suya düşen yansımasının formunu yok eder; geriye suyun titreşimi kalır. Çatının formu korunsaydı, yansımanın titreşimi kesinlikle kaybolacak, ressam amacına ulaşamayacaktır. İşte bu yüzden, bir yandan izlenimci renkleri kullanıp öte yandan geleneksel çizim tekniklerine ve gölge-ışık efektlerine bağlı kalan pek çok ressam hem renkleri hem de formu kaybetmiştir. Tam da bu nedenle, rengin İzlenimci ressamlar gibi kullanılması çok çeşitli gerekçelerle farklı ressamların hatta renkleri ayırmaya karşı çıkanların bile tercih ettikleri bir yöntem haline gelir ve modern sanatın tipik form bozulmalarının temelini oluşturur. İzlenimci ressamlar, ayrılmış renklerin form ihtiyacının giderilmesi için öncelikle geleneksel formun bozulması gerektiğini anlamışlardı. Daha sonraki bölümlerde de göreceğimiz gibi, hiç şüphe yok ki bu ressamlar sözkonusu bozulmayı gökyüzü, nehir, yelkenli ya da ağaç imgelerinde insan figürlerine kıyasla daha kolay fark etmişlerdi. İzlenimciliğin manzara resminden esinlenerek ortaya çıkmasının ve daha sonra insan figürüne uygulanmasının nedenlerinden biri de buydu.

Renk ayrıştırmaları benimsendiğinde mekân anlayışı da değişmişti. On beşinci yüzyılın Floransalı ressamları perspektifi keşfetmiş ve mekânı, figürleri birbirinden ayıran bir boşluk gibi kullanmışlardı. Leonardo ve on altıncı yüzyılın Venedikli ressamları ile birlikte boş bir alanı değil, atmosferi olan bir boşluk tasvir etmek

için doğrusal perspektife renklerle elde edilen derinlik eklenmişti. Şimdi, bir resmin ayrıştırılmış renk titreşimleri ve ışık yansımalarıyla dolu atmosferine bakıp ressamın üç boyutlu efekti resminden uzaklaştırma gereksiniminde olduğunu anlayacaksınız. İzlenimci bir resimde derinlikteki boşluk yanılsamasına baskın gelecek şekilde boyanmış yüzey, İzlenimci ressamlara karşı yapılan suçlamalardan biriydi –resmin üç boyutluluk etkisine sahip olması gerektiğini söyleyen bir kural olmadığı için bu, kuşkusuz haksız bir suçlamaydı ve resimlerindeki yüzeyi vurgulayan İzlenimciler ayrıştırılmış renkler aracılığıyla yarattıkları ışığı resimlerinin birleştirici unsuru olarak kullanmak konusunda gayet tutarlıydılar.

Sonuçta İzlenimcilerin benimsedikleri hareket anlayışı da tamamıyla yeniydi. Resimlerinin kaynağı ışığın sudaki yansımaları olduğundan, bu eserlerin tümünde görülen etki daimi bir hareketten ve kozmik titreşimden meydana geliyordu. Bu titreşimin içine dahil edilen herhangi hareketsiz bir nesne, sanat eserlerinin tamamındaki etkiyi tahrip edecekti. Kozmik titreşimi görselleştirmek İzlenimciler için doğada hayatın ta kendisi olan enerjinin izlenimini elde etmek demekti. Titreşen ışık ise her şeyi canlı ve coşkulu bir şekilde doğaya bahşeden bir güçtü.

Bu yüzden İzlenimciler piktüral formu –yani renk formunu– en sıradışı sonuçlara ulaştırdılar, kendilerinden önce hiç hayal edilmemiş noktalara taşıdılar. Sonraki yıllarda bazı İzlenimci ressamlar kurallara uygun formları bir yana bırakıp renklerin belirsizliğinin büyüsüne kapılmışlardı ve bu nedenle hiç de ikna edici olmayan, sisli etkilerle dolu resimler ortaya çıkmıştı. Ancak bu, en güçlü devrini 1870 ve 1880 yılları arasında yaşayan İzlenimciliğin değil, daha sonra gelen bazı ressamların belirli eserlerinde yaşadıkları bir başarısızlıktı. Dolayısıyla bunu Resim 34 ve Resim 35'teki resimlerde göremeyiz.

Resim 34'te yer alan *Le Petit Gennevilliers'de Yelkenli* isimli resmi Claude Monet (1840-1926) en güçlü eserlerini verdiği 1874 yılında yapmıştır. Resimdeki gökyüzü ve deniz, neşeli bir bayram gününün pagan taşkınlığına benzer şekilde titreşen turuncu, sarı

ve mor tonlarla bezeli bir günbatımıyla baskılanmış ve yeşil ile mavinin kusursuz uyumuyla bir şekilde dingin hale getirilmiştir. Resmin merkezinin biraz dışına yerleştirilen, neredeyse nötr, donuk bir yeşille boyanmış yelkenli, etrafındaki ışık cümbüşünün eksenidir. Gökteki güneş günün son selamını yeryüzüne göndererirken, mücevher gibi parlayan ışınlarını suya yansıtmıştır. Akşamın beklenen sessizliği yaklaşmakta, yelkenlinin donukluğu cümbüşten sonra gelen sükûneti göstermektedir. Monet'nin bu resmi yaparken yaşadığı heyecan, sert fırça darbelerinin yanı sıra ayrıştırılmış renklerinden ve aydınlık paletinden bellidir. Ressam hem renklerin hareketine hem de ışığın titreşimlerine kapılmıştır. Coşkusu son haddindedir ve doğanın harikaları onu bütünüyle etkisi altına almıştır. Doğanın cömertliği karşısında yine de neşeli değildir, sonun yaklaştığını hissetmekte, hem renklerin dengesi hem de doğanın beşeri tasviri ile sonuçlanan bir melankoli havaya sinmektedir.

Monet doğanın harikalarına vurgu yapıp bunu farklı renk tonlarıyla dengelemek suretiyle onu doğal bir hale getirebilirdi. Ama onun amacı hep doğadaki güzellikleri resimlemek olduğundan, sadece renklerin ayrıştırılmasını değil, renkler aracılığıyla doğanın titreşimlerini doğrudan tasvir etmek için de izlenimci dokunuşları icat etmiştir. Bu, resimde olabildiğince cesur bir yenilikti ve kuşkusuz geleneksel kalıplara yönelik bir isyan ihtiyacının yanı sıra diğer İzlenimci ressamlar arasında görülmemiş bir ifade tarzının gelişmesine duyduğu inançtan da doğmuştu. Gerçekten de "açık havada" resim –atölyenin dört duvarını fazla dikkate almaksızın, doğrudan dışarıda yapılan resim– yapmaya başlayan ilk ressam Monet'dir. İşte bu nedenle de Monet, İzlenimcilerin öncüsü kabul edilir. Bu Monet'nin İzlenimcilerin en büyüğü olduğu anlamına gelmez ancak kesinlikle resim zevkindeki devrimin öncüsüdür. En büyük ressamlar belki de Monet kadar cesur değildir; daha az seçkindir; üsluplarını genellikle daha kapsamlı bir anlayışla oluştururlar ve doğanın alışılmadık harikalarını pek de öne çıkarmazlar. İlerleyen yıllarda Monet sanatta her şeyin yalnızca ışığın

titreşiminden ibaret olduğuna daha fazla inanmış, ışığın tümden kaybolduğu bazı sisli terkipler resmederek imgelerin ve mekânın izlerini yok etmiştir. Bu yaptığıyla bir ressam olarak kendini en sert şekilde eleştirmiş, saf sanata ulaşma ve görüşlerini benimsetme isteği *Le Petit Gennevilliers'de Yelkenli* tablosunun başarısını yaratan doğaçlama ve esin kaynağını kurutmuştur.

Resim 35, Camille Pissarro'nun (1830-1903) 1873 yılında yaptığı *Pontoise Yakınlarında Oise Nehri* isimli tablosudur. Bu tabloda Pissarro'nun ışıkları çiçeklenmiş toprakta, suda, fabrika binalarında, gökyüzünde –tuvalin her noktasında– titreşmektedir. Ancak bu titreşim, Monet'de olduğu gibi resmin tek konusu değildir. Resmin ön bölümünün sağından, orta kısmının soluna kadar uzanan derinlik içinde çok iyi tanımlanan bir boşluk inşası görülür. Pissarro ufuk çizgisini ve üzerindeki geniş gökyüzünü vurguladığı için yüzey görüntüsünü kaybetmez. Çiçeklerin formunda, sudaki ışığın yansımasında, binalarda, bulutlarda yer alan özgür ışık vuruşları izlenimci özelliktedir ve cisimler özgün formunda değil de ışığın yarattığı formdadır. Işığın etkisine yapılan vurgu, resmin ön kısmında bulundukları için çiçeklerde diğer bölümlere kıyasla daha belirgindir. Ancak buna karşın resmin diğer tüm kısımlarını harekete geçirmiştir. Nesnelere bakıştaki izlenimci ilkelere uygun olarak renkler de ışık kadar parlak ve yoğundur. Pissarro'nun resimlerinde gölge-ışık karşıtlığı Monet'dekinden daha fazla vurgulanmıştır, bu nedenle form kompozisyonla kusursuz bir uyum içinde daha büyük bir hacim, daha fazla durağanlık kazanır. Bu durağanlık doğadaki hiçbir şeyin titreşimini ve canlılığını azaltmaz; daha yavaş ve yaygın titreşim ise resmin inşasıyla kusursuz bir şekilde bütünleşir.

Pissarro'nun gözü daha az uyarılmıştır ve titreşim görüntüye doğanın canlandırılması için elverişli bir dramatik hava verse bile ondaki doğa daha dingindir ama derin bir gerçeklik duygusunun etkisi altındadır. Pissarro doğa harikalarının peşinde değildi çünkü zaten doğanın *bütünüyle* harika olduğuna ve doğadaki gündelik hayatın harikaların harikası olduğuna inanıyordu. Aynı zamanda,

Monet'ye kıyasla o hem daha fazla hem daha az gerçekçiydi. Resimlerinde ilk izlenimin tazeliğini korumaya çalışmış ama onu daima piktüral etki birliğine dönüştürmek için çalışmış, böylece Monet'ye kıyasla doğadan daha fazla uzaklaşmıştı. Resimlerinin doğru inşasından, renk kütlelerinin hacminden ve son olarak en iyi eserlerindeki eşsiz renklerden de bu tür bir tavır sorumluydu.

Pissarro sık sık tekdüze olmakla suçlanmıştır, ele aldığı konular gerçekten de tekdüzedir. Ancak Pissarro'da şiirsellik vardır ki bunu konularında değil, formunda, ışığında ve renklerinde aramamız gerekir. Doğaya karşı hissettikleri açısından hiçbir ressam Pissarro'yu aşamamıştır çünkü doğa onun için bir iman sorunu, bir ahlak prensibi olmuştur. Yaşadığı devirde toplumun yozlaştığına –uzak durulması gereken bir bela– inanıyor, özgürlük ve insanlık hakkını sadece doğayla ilişkide buluyordu. Doğal hayata duyduğu mutlak inancın manzara resimlerine yansımasını mümkün kılan da işte bu ahlaki tavırdı.

Bölüm 8
MODERN FİZİKSEL GÜZELLİK

– § –

Bouguereau'nun (1825-1905) *Su Perileri ve Satir* (Resim 36) isimli tablosu 1873 yılında, İzlenimcilik akımının ilk günlerinde resmedilmiştir; ayrıca İzlenimcilik akımı tarafından yok edilen akademik form anlayışının da kusursuz bir örneğidir. Bouguereau'nun amacı klasik güzelliği resmetmekti. Frank Crowninshield, 1943 yılında bu resim hakkında şöyle yazmıştı: "İnci gibi beyaz parıltıları yüzünden biraz soyutlaştırıldılarsa da su perileri, pek çok kez klasik şairlerin –örneğin Ovidius'un– hayal ettikleri şekilde işlenmiş bir konudur." Şimdi Raffaello'nun (Resim 11) ve Ingres'ın (Resim 12) klasik form anlayışlarına bakın; Bouguereau'nun formunun, güzelliği tasvir etmek için hiçbir çaba göstermeyen, uydurma bir form olduğunu hemen fark edeceksiniz. Bu tür bir güzelliğin amacı sadece resme bakanı memnun etmektir, ancak bu resimde memnuniyet hissi bile yaratılamamıştır çünkü memnun etmek için bir şeyin öncelikle yaşaması şarttır. Oysa bu formlar ölüdür. Bunlar, çıplak güzellik uyandıracak hiçbir duyguya sahip olmayan, basmakalıp formlar aracılığıyla resmedilmiş çıplak modellerdir. Herhangi bir gerçeklik duygusundan ve sanatsal idealden yoksun soyutlamalardır. Gerçeklik duygusu modellerin formlarını ayrı ayrı belirli kılardı ancak Bouguereau bundan kaçınmıştı çünkü ideal güzellik hedefine erişmek için gerçekliği nasıl eğip bükeceğini bildiğini gösterme çabasındaydı. Öte yandan, sanatsal güzellik ideali güzel formları öne çıkarırdı ancak Bouguereau bundan da kaçınmıştı çün-

kü birkaç çıplak kadının onlara direnen satiri yıkanmaya zorlayarak nasıl eğlendiklerini gösteren bir hikâye anlatmak istiyordu. Bu hikâyeyi resmetmek için kadınların yuvarlak kalçalarını, davetkâr göğüslerini, tombul kollarını çizdi. Hem ideal değerlerden hem sağlıklı şehvetten yoksun insanları memnun etmek için ideal güzellikle beraber kendisini de bayağılaştırdı.

Bütün bunlara rağmen, resim yakın dönemde övgüler aldı çünkü "vücutlar, yüzler, eller, ayaklar bir teknik ve modelleme harikasıdır." Şimdi Raffaello'nun ve Ingres'ın Meryem'lerine tekrar bakın; bulutların üzerinde dinlenmelerine karşın ne kadar sağlam bir şekilde yapıldıklarının farkına varın. Bouguereau'nun su perileri ise yeryüzünde değildir ve bir nesnenin yere sağlam basması için gereken herhangi bir plastik özellikten tamamen yoksundur. Figürlerini hareket içinde betimlemek istediği söylenerek ressamı savunmak mümkün; ancak resimde hareketin ne demek olduğunu anlamak için Tiziano'nun *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa*'sına (Resim 18) bakmamız yeterlidir. Sonra zaten Bouguereau'nun su perilerinin hareketten tamamen yoksun olduklarını, onun yerine hareketliymişçesine dengesiz pozlar verdiklerini açıkça anlarız. Ayrıca resmin bütününde bir alan duygusu da yoktur, figürlerin etrafındaki manzara üçüncü sınıf bir gösteri için kötü şekilde hazırlanmış bir dekordan ibarettir. Şüphesiz Bouguereau bu resminde ideal güzelliği, plastik unsurları, hareketi ve alanı resmettiğini düşünmüştü ama aslında ortaya koyduğu şey bu özelliklerin yapay ikameleri oldu. Neden? Çünkü baştan çıkarıcı cazibe gereksinimiyle güzelliği resmetme amacından uzaklaştı; plastik unsurlar vücutlara yapılan yanıltıcı rötuşlarla bozuldu; vücutların müstehcen kısımlarını göstermek uğruna hareket feda edildi ve figürleri öne çıkarmak için alan duygusu yok edildi. Bu çelişkiler, sonucun neden uyduruk bir resim olduğunu gösteriyor.

1876 yılından beri Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Académie des Beaux-Arts) ders veren Adolph Bouguereau, seçkin bir akademisyendi. Çalışmalarında olduğu gibi derslerinde de daima meslektaşlarından ve akademideki büyüklerinden öğrendiklerini tekrarlardı. Sanat bilincinden yoksun bir halkı memnun etmek için gerçek zan-



Resim 36: William-Adolphe Bouguereau, *Su Perileri ve Satir*, 1873
Tuval üzerine yağlıboya, 260 x 180 cm. Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown

nedilen uydurma resimler yaptı. Bu uydurma resimlerle ahlaki bilinçten, geleneksel formları tekrarlayarak da sanatın yaratıcı karakterini temsil eden sanatsal bilinçten yoksun olduğunu göstermişti.

Yakın zamanda New York'ta sergilenen *Su Perileri ve Satir*, günümüzde sanat zevkinin nasıl yolunu kaybettiğini gösteren utanç verici bir başarı elde etmiş olmasaydı, bu kitapta ne Bouguereau'dan söz edecek ne de onun bir resmini buraya koyacaktık. Dahası bu eser, resim sanatında yepyeni bir devrin hemen başlarında, 1870'li yılların Paris'inde akademik beğeninin ne kadar yozlaşmış olduğunu göstermekle kalmıyor, bu türden akademik ve eleştirel etkilerle mücadele etmek, sanatta gerçek güzelliğin standartlarını belirlemek için yaratıcı ressamların militanca eyleme geçmelerinin gerektiğini de ortaya koyuyor.

Renoir'nın (1841-1919) *Oturan Çıplak* isimli tablosu (Resim 37) Bouguereau'nun *Su Perileri ve Satir*'inden bir ya da iki sene sonra yapılmıştır. Renoir'nın tablosu büyük bir sanat eseri ve yepyeni kaynaklardan –bıktırıcı şekilde gelenekleri tekrarlamayan, sanatçının duygularından ve hayal gücünden– damıtılmış gerçek güzelliği ortaya koyan bir çalışmadır. İlk bakışta Renoir'nın resmindeki çıplak kadının capcanlı olduğunu, ressamın cildteki tek bir kırışığı bile gizlemeden, hem gövdenin anıtsallık idealini hem göz alıcı görüntüsünü ortaya koyan bir gerçekçilikle bu resmi yaptığını görebilirsiniz. Bu resim şüphesiz Renoir'nın erken İzlenimci döneminde yarattığı, güzelliğe ulaşmış en muhteşem eserlerinden biridir. Raffaello'nun *Meryem*'ini (Resim 11) klasik güzelliğin ilk örneği olarak kabul edersek, Renoir'nın güzellik anlayışının kesinlikle klasik olmadığını kabul etmemiz gerekir.

Raffaello ile Renoir'nın eserlerinde farklı güzelliklerin olmasındaki nedenler sonsuzdur. Ancak aralarındaki bu farkı açıklamak için iki neden yeterli olacaktır. Birincisi farklı görselleştirme geleneği, ikincisi ise iki ressam arasındaki farklı ideallerdir.

Renoir'nın formunu anlamak için on altıncı yüzyıl Venedik resminden bu yana formun kapalı ve yalıtılmış değil, açık ve çevresini kuşatan atmosferin içine gömülmüş olarak kabul edildiğini hatırla-

mak gerekir. Bu nedenle form, aydınlık ve loş alanların modellenmesiyle değil, gölge ve ışığın resmedilen nesne üzerindeki etkisiyle elde edilmiştir. Bu form anlayışı sonraki çağlar boyunca geliştirilmiş, on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar en iyi ressamların eserlerinde ortak nokta haline gelmişti. On dokuzuncu yüzyılda bu anlayış manzara ressamları tarafından iyileştirildi. Constable, hayatı boyunca çirkin hiçbir şey görmediğini çünkü bir nesnenin formu ne olursa olsun "ışık, gölge ve perspektifin onu daima güzelleştireceğini" söylemişti. On dokuzuncu yüzyılın birçok iyi ressamı hatta Renoir da bu inançtaydı. Onun güzellik algısı bizzat nesneden değil, gölge ve ışıktan kaynaklanıyordu. Renoir'nın *Oturan Çıplak*'ında Constable'ın manzara güzelliği ilkesi kadın güzelliği ilkesi haline gelmişti. Bu yüzden hem figür hem de sahne, resimdeki gölge ve ışığın hareketine katılıyordu. Resimde arka plandan koparılmış bir figür yoktu ama hem figür hem arka plan özgün bir etki yaratıyordu. Resmin güzelliği insan figürüyle değil, işte bu etkiyle yaratılmıştı.

Raffaello'nun güzellik ideali, doğadaki unsurları organik bir bütün içinde yeniden düzenlemek niyetiyle bu unsurlar arasından seçim yapılmasına dayanıyordu. Renoir'nın güzellik idealinin kaynağı ise doğadaki unsurlar arasından değil, renk tonlarındaki hassas dengeye göre resmin unsurları arasından yaptığı seçimdi. Böylelikle, doğadaki değişimin ve çeşitliliğin izini, Raffaello'nun eşine düştüğü düzgün form tutkusuyla engellenmeksizin rahatlıkla sürebilmişti. *Oturan Çıplak*'ı yaptıktan birkaç yıl sonra Renoir, güzel olan her şeyin aynı zamanda kuralsız olduğunu yazmıştı: "Güzel bir çift göz tam olarak birbirine benzemez. Ağzın tam ortasına gelecek şekilde, dümdüz çizilen bir burun güzel değildir. Portakalın dilimleri, ağacın yaprakları, çiçeğin taç yaprakları, hiçbiri bire bir aynı değildir. Güzelliğin bütün tanımları cazibesini çeşitlilikte bulur. Doğa boşluktan da kuraldan da nefret eder. Aynı sebeple, kuralsızlığa inanan ve belirlenmiş formları reddeden bir ressam tarafından yapılmamışsa, hiçbir sanat eseri tam olarak şudur diye adlandırılamaz. Kurallar, düzen ve mükemmeliyetçilik (ki daima sahte bir mükemmelliktir) sanatı yok eder. Sanatta zevki



Resim 37: Auguste Renoir, *Oturan Çıplak*, 1876
Tuval üzerine yağlıboya. Puşkin Müzesi, Moskova

sürdürmenin tek yolu, ressamlara ve halka kuralsızlığın önemini anlatmaktır. Kuralsızlık bütün sanatların temel taşıdır."[14]

Oturan Çıplak'a bakan biri kuralsızlığın nasıl Renoir'nın güzelliği haline geldiğini, ışığın tonlarıyla birlikte nesnelerdeki çeşitliliği de özgürce ve sakin sakin takip etmenin bir ressam için nasıl mümkün olduğunu anlayabilir. Renoir'nın resmindeki her şey gülümser ve bu gülümseme doğaya, onun titreşen varoluşuna bağlılığın anlık bir ifadesidir. Renoir'nın bireysel ve evrensel güzellik anlayışı budur.

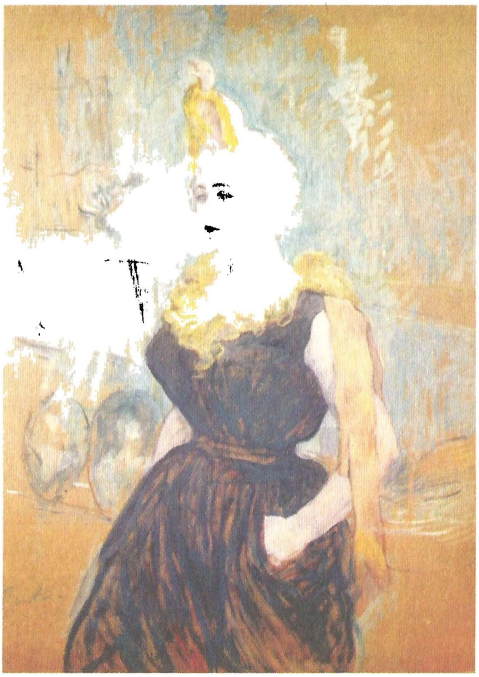
14 L. Venturi, *Les Archives de l'impressionisme*, 1939.

Renoir'nın resminde güzellikten başka şeyler de vardır. Dileyenler daha ileri gidip onun başka yönlerini de anlamaya çalışabilir. Renoir'nın evrensel güzellik algısı Raffaello'ya kıyasla daha serbest bir "bitmişlik" ister. Ondaki anıtsallık algısı Raffaello'nunkiler gibi kontur çizgileriyle değil, vücudun hacmi üzerinden ifade edilmiştir. Ana motifin belirsizliği –ne su perileri ne Meryem, sadece çıplak bir kadın– Renoir'nın hayal gücünü ister arkeolojik ister tarihsel olsun dışarıdan gelen sınırlamalardan kurtarmış ve ölümsüz güzellik üzerine düşünmesine olanak sağlamıştır. Sonuç olarak bu ölümsüz güzellik Renoir'nın yarattığı ve dünyadaki her şeyin üzerine yansıttığı ışığın samimi bir okşayışından ne eksik ne fazladır.

Renoir son yıllarında zengin ve ünlü olduğu halde bohem hayatı sürmüştür. Gençliğinde sık sık Paris'in eski sanat merkezi Montmartre'a gider, hırpani bir kılıkla, etrafında olup bitenlerden kesinlikle habersiz, dalgın ve düşünceli şekilde dolaşırdı. Hareketleri seri, adımları hızlıydı, ancak dış görünüşündeki karmaşaya karşın sakin bir ruhu vardı. Bestelediği eğlenceli melodileri resim yaparken kendi kendine mırıldanırdı. Renoir'ya âşık genç bir kadın onun için, "Resim yapmadığında zavallı bir çocuk, ruhsuz bir bedenden ibaretti," diyecek kadar ileri gitmişti. Pek çok kişi şehvetin ve duygusallığın onun sanatsal yeteneğini canlı tuttuğuna inanır. Kadın göğsüne methiyeler düzdüğü söylenmiştir, kendisi de bir defasında, "Eğer Tanrı böyle bir güzellik yaratmamış olsaydı kesinlikle ressam olmama gerek kalmazdı," demişti. Bazen çıplak bir modelin resmini yaparken çiçek resmi çiziyor, bazen de bir gül demetinde ten rengi deniyordu. Bu şehvet duygusu sanatsal üretimlerinde kadın cazibesini ele almasından kısmen sorumludur. Ancak hiç kuşkusuz dalgın ve hayalci kişiliğinin sebep olduğu başıboş hayal gücü de onun kadın cazibesinin ötesine geçmesinden ve bunu kendine ait bir çekiciliğe –sanatsal çekicilik– dönüştürmesinden biraz sorumludur. Resimlerinde her şey gülümser. Bir kadının giydiği kıyafetler kadar gözleri, bir ırmak kadar bir ağaç, cansız varlıklar kadar canlı varlıklar da gülümser. Bu, sevginin ve kozmik hayata katılmanın yarattığı bir gülümsemedir. Renoir'nın sanatının büyüklüğü de buradadır.

Bölüm 6'da Toulouse-Lautrec'in illüstrasyona çok benzeyen bir resmini incelemiş (Resim 30), ressamın kişiliğini ve sanatı ile hayatı arasındaki yakın ilişkiyi açıklama fırsatını bulmuştuk. Hem resmin illüstratif karakteri hem ressamın eserindeki sanatsal bütünlük *Palyaço Cha-U-Kao* isimli tablosunda (Resim 38) görülebilir. Ancak bu resimde amaç başkadır. Resim 30'da amaç batakhane sahnesidir ama Resim 38'de amaç güzelliktir ama buradaki güzellik, örneğin Raffaello'nun, Ingres'ın, Renoir'nın eserlerindeki güzellikten çok farklıdır. Bununla beraber yine de güzelliktir.

Bu resmin niteliğini anlamak için Fransız şair Baudelaire'in 1855 yılında, Delacroix'nın resmettiği kadınlar hakkında yazdıklarını hatırlamak iyi olur: "Denebilir ki o kadınlar belli etmemeye çalışsalar bile gizlemenin imkansız olduğu, acı dolu bir sırrı gözleriyle anlatıyorlar. Solgunlukları sanki içlerindeki kavganın tezahürü gibi... Aklen ya da kalben hasta olan bu kadınların gözlerinde ateşin kara gölgesi, hastalıklarının sıra dışı parıltısı ve bakışlarında doğaüstücülüğün yoğunluğu vardır." 1855 yılında kadın güzelliğine dair romantik ideal buydu. Şimdi, Toulouse-Lautrec'in bu tabloyu yaptığı 1895 yılında, sözde neşeli doksanlarda –ne yazık ki neşeli değil, kaçış yolunu eğlencede arayan, huzursuz ve mutsuz bir dönemde– olduğunuzu düşünün. Baudelaire'in 1855 yılında söz ettiği hastalık, 1895 yılıyla daha da ilerlemiş, romantik bir hastalıktan çok fiziki bir hastalık haline gelmişti. Baudelaire'in ahlaki gücü, eğer vücudun ve ruhun hastalığına bir tür "güç" denebilirse, kendini acımasızca ifşa edişinden, toplumsal ve ahlaki ikiyüzlülükten tamamen yoksun oluşundan geliyordu. Sık sık söylendiği gibi, ikiyüzlülük kötülüğün erdeme gösterdiği saygıdır. Doksanlarda kötülük artık erdeme saygı göstermeyi hiç umursamıyordu; kendinden emin görünüyor ve bunu açıkça gösteriyordu. Bu yüzden kendisi için de bir erdem talep ediyordu –samimiyet erdemi. Toulouse-Lautrec, samimiyeti Moulin Rouge'un sağlıksız görünen dansçılarında ve palyaçolarında görebildi; hayatlarına dahil olarak onları içinden geldiği gibi resmetti. Dahası, yapaylıklarını ve heveslerini sevdi; bunlardan fiziksel güzellik yarattı. Nitekim Palyaço Cha-U-Kao'nun kostümü ve bü-



Resim 38: Toulouse-Lautrec, *Palyaço Cha-U-Kao*, 1895
Karton üzerine yağlıboya, 81 x 59,7 cm. Özel koleksiyon

ründüğü Pierette rolü yapaylığını artırıyordu; Toulouse-Lautrec'in sinirli, alaycı çizgileri bu yapaylığın tasviri için biçilmiş kaftandı.

Genel olarak İzlenimcilik –özellikle Renoir– doğallıkla yapaylık ve nesnel imgelerle öznel üslup arasında daima bir denge sağlamıştır. Ancak, Toulouse-Lautrec'in dahil olduğu Ard-İzlenimcilik yapaylığı ve öznelliği daha fazla öne çıkarmıştı. Cha-U-Kao bir palyaço olarak kendi doğallığını kendi yapaylığının içinde bulur ki bu, sanatın tipik özelliğidir. Hem kadının yapay güzelliğinin hem de ressamın yapay üslubunun kusursuz doğallığı; figürün, kişisel özelliklerinin, tuhaf elbisesinin ve teatral ortamın gülünç işaretlerinin sıra dışı zarafeti; tüm bu özellikler motif ve formu kusursuz

birliklerine kavuşturan Lautrec'in yaratıcı hayal gücünün içtenliği anlamına gelen "hafif bir dokunuş" ifadesiyle özetlenebilir.

Protestan bir rahibin oğlu olan Vincent van Gogh (1853-1890) Hollanda'da doğdu. El attığı her konuda –iş, din, toplumsal reform, hatta özel hayatı ve sanatı– nasihat verme merakını babasından almıştı. Van Gogh'un üslubu ile nasihat eksikliği çektiği belli olan Fransız sanatı arasındaki devasa farkın en büyük nedeni hiç kuşkusuz bu reformcu çabaydı. Sanatta nasihat vermek her zaman kötü bir zevkin işaretidir ama van Gogh, sonsuz enerjisi ve tevazuu ile tüm eksikliklerinin üstesinden geliyordu. Fedakârlık ve hayranlık ruhunda vardı –sevdiği şeylere, köylülere, ağaçlara da ustalarına duyduğu gibi bir hayranlık besliyordu. Çizgilerdeki titizliği bazen ayrıntılara gereğinden fazla yoğunlaşmasına neden oluyordu. Duyguları zarif olmaktan çok abartılıydı. Duygusallığı genellikle çalkantılı bir ifadeyle ortaya çıkıyordu, ancak bu çalkantılı ifade sonunda özgür bir hayal gücüne ulaşıyordu. İşte o anda ressam iç huzurunu, yoğun duygularıyla yoğrulmasalar gelişigüzel belirlenecek formlarda ve renklerde buluyordu.

Van Gogh'un geleneksel ve akademik Hollanda terbiyesiyle resim yaptığı süreçte duyguları kusursuz sanatsal ifadesini bulmamış ya da bulamamıştı. Ancak ölümünden dört yıl önce, 1886 yılında Paris'e yerleştikten sonra İzlenimciliğin anlamını, akımın ressamlarının renkleri nasıl kullandıklarını ve renklerin etkisine uygun formun ne demek olduğunu öğrendi. Hemen ardından resimlerinde toplumsal sorunlar hakkında nasihat vermekten vazgeçti ve konusunu motiflere dönüştürdü. Bir yıl boyunca İzlenimcilik dünyasını inceledikten sonra daha ileri gitti. Gauguin'in formu sadeleştirme, ışığın etkilerini renk alanı kompozisyonlarına dönüştürme eğilimine ilgi duydu. Bu sadeleştirmeye "Sembolizm" dendi. Form ve renkler artık doğadan bir izlenimin tasviri olarak değil, bir ruh halinin yansıtıcısı olarak ele alınıyordu; genelgeçer duyguların simgesi haline gelmişti. Sembol, tüm ayrıntılardan vazgeçilmesi koşuluyla aslında temsiliyetin kısaltmasıdır ve üzerine yoğun bir duygu aktarıldığında bir sanat eseri haline gelebilir. Van Gogh'un duyguları hamasiydi, bu

yüzden formlarını ve renklerini sadeleştirmesi ifadenin yoğunlaşması anlamına geliyordu. Öte yandan anlatımına kazandırdığı duygusal yoğunluk ve etkileyici güç yüzünden saf, yoğun renkleri seviyordu. Sonraki yıllarda bu ifade yoğunluğu dini ve insani duygularını tamamen kapsamaya başladı; her fırça darbesinde ressamın inancını görmek mümkün olduğu için capcanlı bir form ortaya çıktı.

Nitekim van Gogh'un büyüklüğü ve önemi, çağdaşı olan ressamlardan farklıdır. Onun sanatı, Renoir'nın canayakın doğallığını ya da Cézanne'ın entelektüel gücünü öne çıkaran dengeden yoksundur. Ancak o, İzlenimcilik ve Sembolizm akımlarının eğilimlerini sanat için yepyeni bir dünya keşfettiği uç noktalara taşımıştı. Kuşkusuz resimleri genellikle fiziksel güzellikten çok modern ahlaki güzelliği ortaya koyuyordu. Ama Resim 39'da van Gogh'un da bir tür fiziksel güzelliği resmettiği görülebilir. Bu güzellik Raffaello'nunkinden çok farklı, hatta Renoir ya da Toulouse-Lautrec'inkinden epey uzaktır. Bu güzellikte ne Renoir'nın pagan cazibesi ne de Lautrec'in sıra dışı izi vardır. Bir Meryem ya da bir azize olmadığı halde, figürdeki güzellik yine de dini bir duygu taşır. Bunun nedeni onun ne çıplak ne de palyaço olmasıdır; yerel elbiseler giymiş, Arleslı bir köylü kadındır ve gayet sıradan bir şekilde oturup ressama poz vermiştir. Bu, bir köylünün gündelik hayatını ve kibirsiz varlıklara duyulan sevgiyi ifade eden (ki bu iyi bir Hıristiyanın sahip olduğu erdemlerdendir) doğal bir motiftir.

Van Gogh'un bakışı ondan önceki dönemlerde yaşamış herhangi bir ressamınkinden daha soyuttur. Plastik rölyef ve renk hacimleriyle değil, düz renk alanlarıyla ilgilenmiştir. Bunların gölge-ışıkla ilişkileri dolaylıdır; uyumları ise renk kontrastlarına dayanır ve bu kontrast özellikle sarı fon üzerindeki saçlarla elbisenin mavisinde dikkat çeker. Gölge-ışığın olmadığı renk uyumu on beşinci yüzyıldan itibaren terk edilmiştir. Işığın etkisini dikkate almayan bir renk uyumu bulmak için Simone Martini'ye kadar (Resim 5) gitmek gerekir. Simone cennetin simgesi olan altın rengi fon kullanmıştır. Van Gogh ise ancak bir duvarın rengi olabilecek sarıyı kullanır, bu nedenle şahsi gerçeklik deneyiminin sınırları içinde



Resim 39: Van Gogh, *Arlesli Kadın,* 1888
Tuval üzerine yağlıboya, 92,3 x 73,5 cm. Orsay Müzesi, Paris

kalır. Dahası, renkleri ışığın etkisini dikkate almaksızın uyumlu hale getirmiş olsa bile van Gogh asırlık gölge-ışık deneyimini reddetmemişti. Oysa Simone Martini bunu hayal bile etmemişti. Yani van Gogh'un renkleri sembolik bir şekilde gölge-ışık etkisi yaratabilecekleri yerlere dağıtılmışlardı. *Arleslı Kadın*'ın beyaz bluzu ve mavi elbisesi bu tür bir işleve sahipti.

Renk alanları ile inşa edilen formuyla Arleslı kadının portresinin güzelliği kendi renklerinden gelir. Ancak renk alanlarının soyut görüntüsü tamamıyla doğal bir figür ortaya koymakta ve sanatçının görüşü ile bu doğal görünümün eşzamanlı geliştiği konusunda bizleri neredeyse ikna etmektedir. Ressam burada gerçeğin gerçekte gördüğümüzden farklı ama gerçekliğin kendisi kadar ikna edici ve onunla sonsuzlukta birleşen yeni bir görüntüsünü yaratmıştır. Bu da imgenin fizik güzelliği ve saf sanat olarak onun değeridir.

Bölüm 9
MODERN AHLAKİ GÜZELLİK

– § –

Bölüm 5'te on yedinci yüzyıldaki lüminist gerçekçiliğin insan ruhunu resme yansıtmak için eşyanın tasvirin ötesine geçtiğine değinmiştik. Böylece resim, gerçekliğin fiziksel unsurlarını bizzat resmin nesneleri haline gelen ışık efektlerine dönüştürerek yeniden oluşturmanın ötesinde daha soyut bir hal almıştı. Bu nedenle yeni bir güzellik türüne, ahlaki bir güzellik olan ruh güzelliğine ulaşabilmek uğruna, ister vücutta isterse kompozisyonda olsun fizik güzellik, yeni lüminist gerçekçiliğin ressamları tarafından görmezden gelinmişti.

Daha sonraları, on dokuzuncu yüzyılda Goya, Courbet, Toulouse-Lautrec (Bölüm 6'da bunların tartışması yapıldı) gibi illüstratörler, politik ve toplumsal görüşlerini sanatsal açıdan ortaya koymak için lüminist üsluplarını kullanarak resimlerinde belirli bir ahlaki güzelliği resmetmişlerdi.

Aşağı yukarı bu devirde, on dokuzuncu yüzyıl boyunca daima lüminist üslupla çalışan bazı manzara ressamları (Bölüm 7'de bunlardan da söz edildi) doğanın fiziki görüntüsünü kendilerinden önce bilinmeyen özgür bir yaratıcılıkla değiştirmişler ve kendi manzaralarını bir "ruh hali" olarak kabul etmişlerdi. Bazı renkleri ışık bazılarını ise gölge gibi kullanarak (bunlar artık renk değildir) sonsuz sayıdaki yeni ışık olanaklarının farkına varmışlar, böylece ışık efektini renk efektiyle özdeşleştirmişlerdi.

Lüministik üslubun bu sıra dışı gelişimi, doğanın fiziki özelliklerinden uzaklaşmak suretiyle fizik güzelliği önemsizleşeceği (Bölüm 7'ye bakınız) bir noktaya getirme gereksinimini ortaya çıkarmış ve yeni bir ahlaki güzellik devrini başlatmıştı.

Yeni ahlaki güzellik anlayışını ilk uygulayan, başyapıtlarından biri *Don Kişot ve Ölü Katır* olan Honoré Daumier (1808-1879) idi. Resim 40'ta gösterilen büyük boyutlu suluboyayı manzara ressamı arkadaşı Daubigny için 1868 yılında yapmıştı.

Daumier, hayatının büyük bir kısmında litografi ve ağaçbaskı tekniğiyle çalışmış bir karikatüristti. Toplumsal olaylar, önemli siyasi isimler hakkındaki güçlü karikatürleri sayesinde büyük bir ün kazandı. Daumier aslında bir illüstratördü ve Goya'dan sonra, on dokuzuncu yüzyılın en büyük çizeriydi. Ancak hayatının ikinci yarısından itibaren ressamın karikatüre ilgisi azalmış, o da kendini daha çok resme vakfetmişti. Bu nedenle karikatürist olarak kazandığı şöhreti kaybetmişti. Bir ressam olarak sahip olduğu büyük yetenek ise hayatı boyunca fark edilmemişti. Bu nedenle, resimlerini başta kendisi ve onu takdir eden birkaç arkadaşı için yapıyordu. Neredeyse açlık çektiği halde kimseyle uzlaşmadan, yaşadığı dönemde bile sıra dışı olan özgür bir resim anlayışıyla çalışıyor ve bundan zevk alıyordu. Resimlerinde ele aldığı pek çok konu şüphesiz illüstratif unsurlar taşıyordu. Resim 40'ta görülen tablo Cervantes'in ünlü romanı *Don Kişot*'a ait bir desendir. Ancak bu resimde desenden eser kalmamıştır çünkü Daumier'nin formu, romanın konusunun tasviri olmanın ötesine geçerek ressamın idealini somutlaştırmış ve kendi özgürlüğünü kazanmıştır.

Resmin yukarısına doğru, ölü katırın kemikli iskeletinin arkasında, tombul Sancho'nun yanı başında ve kendi katırı üzerinde upuzun boyu, elinde gökyüzüne doğru uzanan mızrağı ile Don Kişot görülmektedir. Birkaç kırık çizgi, birkaç parça şarabi kırmızı, mavi, gri ve kahverengi bu efsane kahramanının azametli yalnızlığını hissettirmek için yeterlidir. Tüm figürler, hayatın doğallığını ve şiddetini yitirmeden bu soyut semboller dünyasından kaçmak istiyormuş gibi görünüyordu. Belli formlarla eşlenmeye-

rek kısıtlanmayan semboller böylece hayale, özgürlüğe, ideallere ve kahramanlık onuruna ait bir dünyayı ortaya koyuyor ve Don Kişot'un hayal ettiklerinden daha güzel bir rüyanın yerine oturuyordu –bu tanınmış kahramanın idealize edilmesi onu gülünç olmaktan çıkarıp yüce bir mertebeye taşımıştı.

Cervantes'in romanından esinlenerek yapılmış olmasına karşın, hiçbir sanat eseri bu muhteşem suluboya kadar az illüstratif değildir. Sanatlarındaki çeşitli unsurlar –hiciv silahı, kahramanlık idealine karşı hayranlık, halka ait konulara aşinalık– ressamla yazarı birbirine bağlar. Oysa sanatsal ilişkiye karşın Daumier'nin Don Kişot'u ile Cervantes'inki arasında bir mesafe vardır. Daumier'nin Don Kişot'u Romantizmin ürünüdür. Resimde ise tuhaf olanı asil zanneden ve bir maceraperesti idealleri peşinde şehit düşmüş biri gibi gören ressamın kahraman idealine duyduğu inanç –muhteşem bir coşku ve samimiyetle– ortaya konmuştur. Daumier'nin, kutsal olanla popüler olanı birleştiren sembollerin yaratıcısı ve resimde Romantizmin öncüsü olan Goya'ya çok şey borçlu olduğunu görebiliriz. Ancak aynı zamanda Daumier'nin kendine has romantik bir Don Kişot anlayışıyla onu sadece kusursuz ve öznel bir bakışla resmetmekle kalmadığını, ona bizi bugün bile etkileyen bir canlılık da verdiğini anlayabiliriz. Üstelik Daumier'nin halktan biri ve soylu sembolleri konusunda Goya'nın kendini Natüralizmden kurtarmak adına yaptığından daha fazlasını yaptığını ve bunun da onu daha saf, daha uyumlu bir üsluba eriştirdiğini de gözlemleyebiliriz.

Daumier'nin üslubu gölge-ışık etkisine dayanmaktadır ve Goya ile Rembrandt'ın bağlı bulunduğu gelenektendir. Ancak yeni "bitmiş resim" anlayışı nedeniyle *Don Kişot ve Ölü Katır,* çizgilerle ortaya konan gölge-ışığı olumlamaktan çok telkin eder gibi görünür. Resim bazı yerlerde kesilmiş bazı yerlerde öne çıkarılmış bazı yerlerde de ara tonlar içinde kaybolmuştur. Bu, atmosfer değişimini daima kabule hazır, açık bir resimdir. Plastik değerlere bağlı bir ressamın kapalı resmi değildir bu, bir renk ustasının desenidir. Daumier'nin çağdaşları onun zanaatkârlığının kendiliğinden renkli olduğunu ve renk duygusu yarattığını, resimlerinde çalışılan ışığın parlaklığının



Resim 40: Daumier, *Don Kişot ve Ölü Katır,* 1867
Tuval üzerine yağlıboya, 132,5 x 54,5 cm. Orsay Müzesi, Paris

ve gölgenin derinliğinin özümsendiğini net bir şekilde fark etmişlerdi. Mantıksal açıdan bunların hepsi düpedüz birer saçmalık olarak görülebilir. Ancak duygu ile hayal gücünün bir uyumu vardır, kendisini açık etmeyen düşünce mantıkla paraleldir. Renklendirme işinin zanaatkârlıktaki gibi sanatta da *bir hissetme yolu* olduğu ve zamana, mekâna, kişiye bağlı olarak değiştiği fark edilmelidir. Örneğin önerilen bir rengin gölge ve ışıkla sentezlenip siyah ve beyazın farklı türevleri şeklinde tasarlanmış bir renk olarak ortaya koyulması suretiyle zanaatkârlığı hissettirmek mümkündür. Zanaatkârlığı, üzeri rölyefe dönüştürülecek şekilde hazırlanıp tamamlanmış ve geniş bir konturda görmek de mümkündür. Birinci yol bizi plastik forma, ikincisi ise piktüral forma götürür. Birinci yol, Tiziano, Rembrandt ve Goya gibi Daumier'nin de yoludur. Öyleyse zanaatkâr Daumier, renk duygusunu desenlerinde kusursuz bir şekilde ortaya koymuş, Fransa'da modern sanatın gelişimine büyük katkı sağlayan yeni bir bakışın öncüsü olmuştur.

Daumier'nin kırık çizgilerle bezeli sanatı karşısında Cervantes'in halktan biri ve soylu idealinin aynı sanatsal gerçekliğin iki farklı özelliği olduğunu hissetmek durumundayız. Bu özelliklerin birliği, Daumier'nin motif ve formunun birliğidir ve ahlaki güzellik duygusu ile has sanat anlayışının sihirli bir sonucudur.

Modern ahlaki güzelliği karakterize etmek isteyenlerin birinin aklına doğal olarak hemen Paul Cézanne (1839-1906) gelir. Fiziksel güzellik denilen şeyin genellikle eksik olduğu genç ya da yaşlı bir ressam bulmak zordur. Aynı zamanda tüm sanat tarihi içinde form üslubunu ve renklerini doğadan soyutlamış, soyutlamalarıyla eşyanın doğasını yorumlamış Cézanne gibi birini bulmak zordur. Son kırk yılda her ressam dünyayı Cézanne'ın gözleriyle görmüştür. Bugün, soyut sanat ortaya çıktıktan otuz yıl sonra, Cézanne'ın gerçekçi mi yoksa soyutlamacı bir ressam mı olduğu sorusuna doğru yanıtı vermek zordur. Gerçek şu ki her hakiki sanat gibi onun sanatı da hem doğayı hem de soyutu kapsar. Cézanne'ın doğa algısından başlayan bir yolculuk olarak tanımlanabilecek, renk algısıyla özdeşleşebilecek yaratıcı sürecini takip etmek de

mümkündür. Bu ilk yolculuk nesneden özneye doğrudur: Yani çıplak gözle görülebilen doğal renklerden ressamın duygularına ve zekâsının inşa gücüne doğrudur. Ressam, sadece bu noktaya ulaşmak suretiyle tıpkı renklerine ve algılarına yaptığı gibi kendi duygularına da hükmedebilir. Ancak bu dönüşü olmayan yolculuğun amacı, doğanın yorumlanması ve doğaya doğru dönüş yolculuğu yaomak olmayabilir. Soyut formların inşası tek başına bir amaç değildir. Ressamın amacı burada kendi duygularını ve algılarını ortaya koyarak doğayı yorumlamaktır. Soyut formlar, ressamın aklı ve duygularıyla seçtiği doğanın temel unsurlarını öne çıkarır. Yeni bir doğa da böylece yaratılır; bu doğa hem nesnel hem de öznel özellikler taşır: Doğada deneyimleyerek gördüklerimizin ana yönlerini yorumlama yeteneğine sahip, sanatsal bir doğa. Burada "deneyimleyerek" kelimesi "bilgi olmaksızın" anlamına gelir. Cézanne'ın resimlerinde hatta mektuplarında bulduğumuz da budur:

"Güçlü bir doğa algısı –benimki gerçekten de güçlüdür– gelecekte yapılacak eserlerin görkemine ve güzelliğine bağlı sanat anlayışının temelidir."

"Ressamlar kendilerini tamamıyla doğa çalışmalarına vermelidirler. Ne gereğinden fazla alıngan ne gereğinden fazla samimi ne de gereğinden fazla doğanın tahakkümü altına girmiş olmalıdırlar."

Cézanne, "doğayla kurulan ilişki üzerinden sanatın gelişmesinde mantıklı, rahatlatıcı ve doğru bir düşünce olmasında" ısrar eder. "Doğayla kurulan bu ilişki" renk algısına dayanır.

"Çok eminim: Görme uzvumuzda oluşan optik izlenim, renk algılarıyla tasvir edilen yüzeyleri ışık gibi yarım ton, çeyrek ton diye sınıflandırmamıza olanak sağlar. Demek ki ressam için ışık yoktur. Siyahtan beyaza doğru ilerlemeye zorlandığımızda –bu soyutlamalardan ilki göz için olduğu kadar akıl için de bir dayanak noktası gibidir– kafamız karışıyor, kendimize hâkim olmayı başaramıyor, *kendimize sahip olamıyoruz*."

Bu tür renk algıları duygular için bir atlama tahtası olsa da, "Kendinizi hissettiğiniz anda duygularınız nihayet ortaya çıkacak ve güneşteki yerini ele geçirecektir –*galip gelin*, kendinize güvenin."

Duyguların ifade edilmesi için "iyi bir inşa yöntemiyle" kontrol altına alınması gerekir.

"Doğayı silindir, küre, koni ve doğru bir perspektif içinde yer alan her şeyle biçimlendirin, böylece bir nesnenin ya da yüzeyin her yanı merkezi bir noktaya doğru ilerler. Ufka paralel çizgiler alan yaratır, yani bir doğa görüntüsü ya da eğer isterseniz Her Şeye Muktedir Tanrı'nın gözlerimizin önüne serdiği manzaradır bu. Ufka dik çizgiler derinlik yaratır ancak biz insanlar için doğa bir yüzeyden çok derinliktir. Kırmızı ve sarılarla, havayı oluşturmak için yeteri kadar maviyle gösterilen titreşimleri ışığımıza dahil etme ihtiyacı duyarız orada."[15]

Cézanne'ın sözleri, renk algısından duygular yoluyla ve nihayetinde perspektif içindeki koni, küre ve silindirlere dayanan doğanın geometrik inşasına geçen yaratıcı sürecini açıkça ortaya koymaktadır. Ancak bu inşa tamamlandığında, Cézanne'ın yaptığı gibi, kırmızıların ve mavi gölgeleriyle sarıların titreşen ışıklarıyla kontrast yaratarak onu canlandırmak gerekir.

Şimdi Cézanne'ın İzlenimcilikle ilişkisini daha iyi anlayabiliriz. Onun yaratıcı sürecinin başlangıcı, diğer İzlenimcilerde de olduğu gibi renk algısıdır ve duygusal yansıma aynı anlayışla gerçekleşir. Kırmızı, sarı ve mavinin kontrastıyla doğanın yaratılması demek olan sürecin sonu da tamamıyla İzlenimcidir. İzlenimcilerde eksik olan, Cézanne'ın zihinsel gücüyle üslubun temel yapıtaşını bulduğu orta noktadır –inşa ve geometrik ideal. Bu, Cézanne'ın duyarlılığını desteklemek ve konumlandırmak için kurmak istediği bir çatıydı. Bu çatı sayesinde ressam duygularına basitleştirilmiş bir form kazandırabilmiş ve doğanın daha önceden bilinmeyen bağımsız varoluşunu aktarabilmiştir. Bu çatı, hayal gücünün özgürlüğünden dolayı sanat eseri ile doğa arasında ayırt edici bir ilke gibi iş görür. Aynı zamanda Cézanne, izleyiciyi hayal gücünün doğallığı konusunda ikna etme yöntemiyle, doğayla paralel ama kesinlikle ondan farklı ve yaşayan bir dünya yaratmıştır –sanat dünyası.

15 Paul Cézanne, *Letters*, Londra, 1941. 1904, 25 Ocak, 15 Nisan, 26 Mayıs, 9 ve 23 Aralık. 1906, 13 Eylül. Fransızcadan yapılan çeviri iki kez değiştirilmiştir.



Resim 41: Cézanne, *İskambil Oynayanlar*, 1892-96
Tuval üzerine yağlıboya, 47 x 56 cm. Orsay Müzesi, Paris

Cézanne'ın sanatının başarısı, hem soyutlamalarının hem de doğallığının modern sanat teorisinin en iyi örnekleriyle uyum içinde olduğu gerçeğine dayanır. Sanat düşüncesi, ikna edici bir hakikate giden yolu bulmadan önce, yüzyıllar boyunca birçok engeli aşmak zorunda kalmıştır. Başlarda, sanatın doğanın bir taklidi olduğu söylendi; daha sonra insanın bir yaratımı olduğu anlaşıldı. Birçok ressam, bu taklit düşüncesine saplanıp kalmıştır. Cézanne'ın, doğanın her tür taklidinden bağımsız olduğu çok açıktır. Sonra, sanattaki duygulanımlar göz ardı edilmiştir ve sanatın, olabildiğince az duygulanımla zihinsel bir inşa olduğuna inanılmıştır. Cézanne'ın zihinsel inşası canlı bir çatıydı sadece, canlıydı çünkü duygulanımlarla doluydu. Ardından, gerçeklikten tamamıyla ay-

rılmış olsa da hayal gücü sanatın temel aracı olarak görülmüştür. Ancak Cézanne'ın etkili hayal gücü doğanın ölümsüz taraflarına nüfuz etmek için kullanıldı. Sonuçta sanatın dini, ahlaki, politik ve genel olarak illüstratif yönleri sanatın özerkliği pahasına öne çıkarıldı –konu önem kazandı. Ancak Cézanne duygulanımlarından başlayarak bütün konuları tek tek yok etti ve böylece duygularının motifine uyarlanmış bir form yarattı, başka bir şey değil. Cézanne'ın sanatının kırk yıldan beri tarihin en saf sanatı olarak gözükmesinin nedeni budur.

Cézanne'ın yaratıcı sürecinin resimlerinde nasıl görüldüğü üç örnekle kısaca anlatılabilir. *İskambil Oynayanlar* (Resim 41) figüratif bir kompozisyondur. Formların yapısı renk kütlelerinin kompozisyonlarına dayanır ve anatomik yapıyla ilgili değildir. Örneğin Cézanne bu resimde oyuncunun kolu ile eli arasındaki ilişkiyi göstermek konusunda bir istek duymaz. Adamın kolu ceketin kolu ile kapatılmıştır ve el ile kol arasında değil, el ile ceket kolu arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki yüz ile şapka arasındaki ilişki gibi anatomik değildir; ton ile hacim arasındadır. Bakış dışarıdan, yani görüntüden gerçekliğe doğrudur. Anatomik bilgiyle ressam, insan figürünü yaratırken bunun avantajını kullanır. Cézanne'ın üslup birliği, insana form verdiği şekilde masaya da form veren ışık ve renk kompozisyonuna bağlıdır; derinlikte tonların kullanımıyla yaratılan rölyef etkisi olmaksızın mekânda yer kaplayan hacimleri resmeder. Piktural dünyaya ait bu gölge ve ışık atmosferi içinde her şey yaşar ve soluk alır. Bütün ayrıntılara bu atmosfer hayat verir, yani bir insan ya da bir pipo salt kendisi için var olmaz, resmin bütünündeki bir unsurdur. Bütün ayrıntıları doğrulayan üslup birliğini oluşturan da bu bütündür.

Cézanne şunu biliyordu. "Işık veren renk algısı –temas noktaları hafif ve yumuşak olduğunda– soyutlamalara neden olur ve ne tuvalimi kaplamama ne de nesnelerin sınırlarını takip etmeme izin verir" (23 Ekim 1905). Bu noktayı açıklamak için bizzat yaptığı hoş bir ayrıma başvurmak en doğrusudur: "Modelleme değil, modülasyon." Kelime anlamıyla modelleme "bir vücut yaratmak"

demektir, modülasyon ise bir sesin ton değiştirmesini ifade eder. Cézanne'ın bir figürünün ya da kompozisyonunun bütünü somut bir bağdan değil ritimden oluşur: Yani resmin bir kısmı diğer kısmıyla çizim açısından değil ama renklerin yüzeyleri arasındaki ilişki açısından bağlıdır. Cézanne, "Resim, herhangi bir konunun körü körüne kopyası değildir. Sayısız ilişki arasındaki uyumu bulmaktır," demişti. Bu ilişkilerden doğan birlik somut bir şey değildir, hayal gücünün yarattığı bir imgedir.

"Doğayı görmek, karakteri modelden ayırmak demektir," diyen Cézanne bu resimde ne iskambil oynayanları ne masayı ne şişeyi, sadece kendi ortamındaki iki köylünün karakterini tasvir etmek istemişti. Kuşkusuz sözkonusu karakterler, ressamın adamlar hakkında hakikat olduğunu hissettiği özelliklerdi. Bir defasında, "Özellikle doğal bir şekilde yaşlanmış ve kendi yaşına uygun yaşayan insanların görünüşlerine hayran oluyorum. Şu yaşlı meyhaneciye bakın, ne çalım! Şimdi de gerçekten çok çekici olan şu garson kıza bakın. Saçları ve giysileri ne uyduruk," demişti. Cézanne üslup asaletini toplumun idealleştirme denilen geleneksel uydurmalarında ya da yarı-uydurmalarında değil, gerçek hayatta olduğu gibi sıradan bir gerçekliğin samimiyetinde arıyordu. Bu köylüleri, Millet'nin yüksek sınıf tarafından kabul görmeleri için kibarlaştırılmış köylüleri ile (Resim 27) karşılaştırın, hem Cézanne hem sanat için "gerçek hayatta olan" ne demekmiş anlayacaksınız. Cézanne'ın köylü portresi köylünün kendisi kadar bireyselleştirilmiş, bir düşünce kadar evrensel, bir anıt kadar heybetli ve ahlaki bir bilinç kadar sağlamdır. İşte bu, en yüksek dereceden ahlaki bir güzelliktir.

İskambil Oynayanlar'ı doğuran ilkeler ve duyarlılık, *Marsilya Körfezi* (Resim 42) resminde de etkilidir. Cézanne, Estaque Köyü'nün tepelerinden pek çok pitoresk özellik taşıyan muhteşem bir manzara görmüş, ancak bu pitoresk ve panoramik unsurlardan kesinlikle kaçınmıştır. Gölge ya da ışık içindeki farklı renk alanları arasında var olan ilişki sonsuz manzara içinde pitoreskin kuralsızlığından zevk almak açısından çok gerekli, çok da dayatmacıydı. Pissarro'nun manzarası ile (Resim 35) yapılacak bir karşılaştırma,



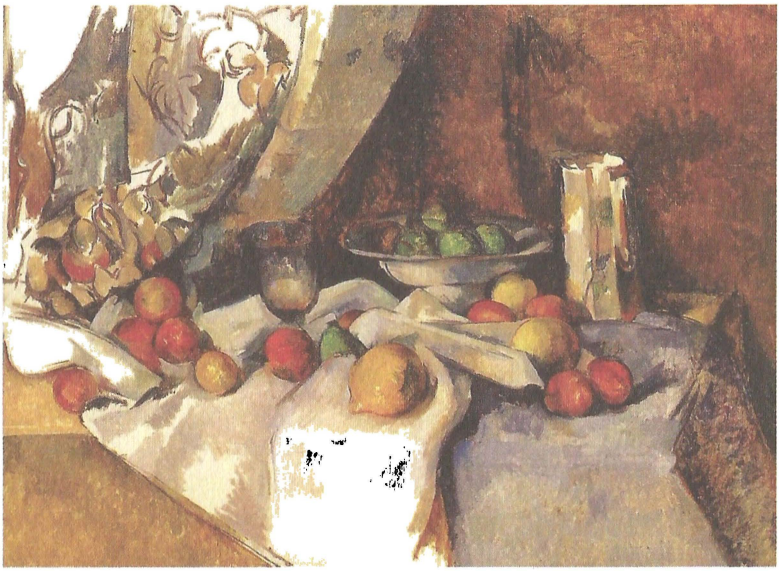
Resim 42: Cézanne, *Marsilya Körfezi (L'Estaque), yak.* 1885
Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 100,3 cm. Metropolitan Museum of Art, New York

Cézanne ile ustasının ortak yanlarının ne olduğunu açıklayacaktır. İki resim de renk ve Pissarro'da çok zengin olan, onu renk üzerinde yoğunlaşmaktan koruyan farklı duyarlılıklar üzerine inşa edilmiştir. Şüphesiz, Pissarro'da da bir üslup birliği vardır; ancak Cézanne'daki güçlü uyum ve aşırı sadelik onda yoktur. Pitoresk, piktüralin içinde tamamen yok olmamıştır; dahası, mevcut yapı Cézanne'da olduğu gibi güçlü değildir. Pissarro'nun resimlerinde daha fazla çekicilik, Cézanne'ınkilerde ise heybet vardır.

Cézanne'daki kıyas kabul etmeyen kromatik ihtişam, şiddet, sükûnet ve tutarlılık formu oluşturan özelliklere bağlıdır. Pissarro, ışığın ve gölgenin renklerle ilişkisini Cézanne gibi kullanarak geliştirmiş; hatta daha da ileri gidip Cézanne'a da öğretmiştir. Ancak renk efekti biçime sıkı sıkıya bağlı olduğundan, Pissarro'daki unsur çeşitliliği çok fazladır ve onun eserlerinde form ile renk

uyumu bakımından önemli bir çözülme olduğu sezilmektedir. Öte yandan Cézanne'ın unsurlarının yapısı üzerindeki vurgusu, renk alanlarının genişliğinden, uyumun basitleştirilmesinden ve dayanıklılığından sorumludur. Cézanne bu ilişkilerin öneminin farkındaydı: "Aydınlık ya da karanlık resim yoktur; sadece tonlar arasındaki ilişki vardır. Eğer bu ilişkiler doğru kurulabilirse, uyum kendiliğinden doğar."

Cézanne, yapı uğruna karşısındaki görüntüye panoramik bir karakter vermekten kaçınmıştır. Fonda görülen dağlar gerçekte Estaque'tan on kilometre uzaktadır. Ancak dağların yapısını göstermek istediği için ressam onları yaklaştırmıştır. Aynı zamanda Estaque'taki evlerle uzaktaki dağlar arasındaki ilişkiyi de ortaya koymak istiyordu. Bunu nasıl yapacaktı? Resmin ön kısmını gerçekte olduğundan daha uzak göstererek. Bu nedenle resminin hem ön bölümünü hem de arka planı gerçek konumlarından soyutladı. Böylece Eustaque tepelerinde resim yapmak için durduğu yeri belirtmeden çalıştı, yani kendisini resimdeki görüntüden ayrı tutmayı seçti. Deniz yüzeyi için de aynı şeyi yaptı. Yüksek bir yerden bakılınca denizin yüzeyi büyük bir su kütlesiyle yükseliyormuş gibi görünmesini bir avantaja çevirdi. Denizin yoğun kütlesi nedeniyle bu suyun ardındaki dağlar olduğundan yakında gösterilmesine karşın, onları uzakta hayal etmek kolaydır. Denizin uzakta ya da yakında olduğunu söyleyemeyiz, sadece köyle dağlar arasında yer alan bir ilişkisel bir bağıntıdır. Bunların hepsi ressamın kendi gerçekliğinin bir soyutlamasıdır. Cézanne gözlerinin önündeki manzaradan uzaklaşarak köy, deniz ve dağlar arasında nesnel bir ilişki kurmuştur. Bir sanat eseri olarak kompozisyonda önemli olan şey yüzeylerin birbirleriyle ilişkisi ve kendi imgesel açıklamalarıdır. Burada tasvir, doğayla değil de sanatla ilişkisi açısından kusursuz bir şekilde nesneldir. "Yakın" ve "uzak", sınırları olan bir dünyaya ait somut terimlerdir. Cézanne'ın eseri öyle uyumlu, öyle kendi kendine yeten bir resimdir ki hiçbir dünyaya ait değildir: Sonsuza dek yaşayan varlıkların ihtişamı ile evrene ve sonsuzluğa ait, kendi içinde bir dünyadır.



Resim 43: Cézanne, *Elmalı Natürmort*, 1895-1900
Tuval üzerine yağlıboya, 68,6 x 92,7 cm. Museum of Modern Art, New York

Cézanne natürmorta –kendisinden önce bu tür pek önemli değildi– tamamen yeni bir anlam ve etki getirmiştir. Resim sanatında natürmort, meyve ve mobilya gibi cansız cisimlerin tasvir edilmesi anlamına gelir. Cisimler daima insan figürlerinden oluşan kompozisyonlara güzellik katan nesneler olarak kullanılmıştır. Cisimlerin insan figürü ile birlikte değil de tek başlarına bir resim konusu olarak kullanılmaları on altıncı yüzyıl sonu ile on yedinci yüzyıl başında, modern gerçekçilik ortaya çıkana kadar çok nadir görülen bir şeydi. Daha sonra yeni bir tür haline geldi, ideal değerden yoksun sıradan şeylerin taklidi olarak uzun süre hor görüldü. Sık sık tekrarlanan itirazlara ve suçlamalara karşın natürmort son dönemlerde Cézanne sayesinde dünya çapında bir şöhrete ulaştı. Resimde hikâyeye duyulan ilgi ressam tarafından üslubu öne çıkarmak niyetiyle bir yana bırakıldığında natürmort, konusuna kimse ilgi göstermediği için özellikle merak uyandırdı. Yani mo-

dern ressam, resmi için en iyi konuyu örneğin elmalarda bulmuştu çünkü en basiti buydu. Dolayısıyla mutlak bir özgürlüğe ulaşmak ve duygularını renklerle, formla, çizgilerle ifade etmek isteyen bir ressamın çalışmasında konunun kapladığı alanı en aza indirgiyordu. Tasvir edilen şeyden sanatsal olarak uzaklaşmak natürmortta en üst düzeyde gerçekleşiyordu.

İnsanlar eski ressamların Meryem resmi yaptıklarını, yenilerinse elma resmi yaptığını söylemeye başladılar. Hatta modern ressamların ilhamı cansız şeylere duyulan bir ilgiye indirgediklerini söylediler. Bu doğru değildir. Tam tersi doğrudur. Özgür bir hayal gücü modern resimde öyle bir güce erişmiştir ki bir elma bile ressamın arzusuna erişmesinde araç olabilmiştir. Gerçekte bir elmanın yüce olması gülünç bir şeydir. Ancak resim dünyasında her şey mümkündür. Eğer ressam elmayı renk, form ve çizgileri için bir bahane olarak ele alır, elmayı gerçekçi şekilde tasvir etmekten vazgeçerse bu elbette mümkündür. Aynı sorun insan resmi yapan gerçekçi bir ressam için de geçerlidir. Eğer bu ressam figürünü kusursuz bir şekilde resmetmeye kalkışırsa ressam olmaktan çıkar, sıradan bir fotoğrafçı haline gelir. Üstelik elma meselesinde bu daha beter bir hal alır çünkü elmanın fotoğrafı insan fotoğrafından daha az ilgi çeker.

Resim 43, Cézanne'ın cansız nesnelerin kozmik bir trajediye dönüştüğü *Elmalı Natürmort* isimli çalışmasıdır. Meyvenin, bardağın, sürahinin ve diğer nesnelerin gölge-ışık, hacim ve renge indirgenişi o kadar radikal bir şekilde yapılmıştır ki kimse bu nesneleri fark etmez. Sadece doğadan değil, yazınsal ve tarihsel her tür konudan bağımsız bir hayatı olan gerçek soyut sanattır bu ama duygulardan soyutlanmamış bir sanattır. Görünenin altında silindir ve koni şemaları olabilir. Ancak sonuç olarak resmedilen yüzey epik ve yüce bir seviyenin duygusal enerjisini ortaya koyar –sıradan bir insandan çok bir kahramanın doğası.

Bu, bitmemiş bir resim midir? Cézanne'ın 1874 yılında söylediklerini hatırladığımızda bu, şaşırtıcı bir soru: "Yalnız budalaların hayran oldukları son verniği koymamak zorundayım. Genellikle herkesin hayran olduğu şey, sanatsal olmayan bir eserde var olan

el becerisidir. Ben daha fazla hakikat ve bilgelikle resim yapabilme zevkini tatmak için kusursuzluğa erişmenin yolunu aramalıyım." Şimdi Cézanne'ın natürmortlarını neden "bitmemiş" halde bıraktığını daha iyi anlayabiliriz. Meyvelerin hacminin tam olarak gösterilmesi onun dramatik izlenimini azaltacaktır.

Bir köylü portresinde bulunan anıtsal yücelik, ahlaki bilinç, evrensel düşünce; bir manzarada bulunan şeylerin ihtişamı; bir natürmortta ifade edilen kozmik trajedi; bütün bunlar Cézanne'ın sanatının ahlaki güzelliğidir. Şimdi tekrar Rembrandt'ı ve onun *Emmaus'ta Yemek* isimli resmini hatırlayalım. Burada İsa'nın dini anlayışına bağlı ahlaki bir güzellik vardır. Cézanne sadık bir Hıristiyandır; ancak sanatının dini özelliği ikinci planda kalmıştır. O, Romantizmin çocuğudur; doğaya, halka, gündelik olaylara tapar. Ancak o aynı zamanda bir köylüde, denizin yüzeyinde, birkaç meyvede, kutsal dinlerin sınırlarının ötesinde sonsuz ve evrensel değerler olduğunu görür. Onun sanatının eşsiz yüceliğinin kaynağı da burasıdır.

Resim 44, van Gogh'un *Arles'daki Yatak Odası* isimli resmidir ve bizzat ressam tarafından şöyle anlatılmıştır: "Benim yatak odam. Renkler her şeyi kendiliğinden yapıyor, sadeleştirmek suretiyle nesnelere muhteşem bir üslup vererek *dinlenmeyi* ve genellikle *uykuyu* telkin ediyor. Sözün özü, resim zihni ya da hayal gücünü dinlendirmeli. Duvarlar soluk menekşe rengi. Döşeme kırmızı parke. Yatağın ve sandalyelerin ağaç kısımları taze tereyağı sarısı. Çarşaflar ve yastıklar açık limon yeşili. Örtü erguvan rengi, pencere yeşil, tuvalet masası turuncu, lavabo mavi, kapılar leylak rengi. Hepsi bundan ibaret –kepenkleri kapalı bir yatak odasından başka bir şey yok. Mobilyanın geniş çizgileri mutlak bir istirahati ifade etmeli. Duvarda portreler, bir ayna, bir havlu ve birkaç elbise asılı. Bu, mecbur bırakıldığım dinlenme için bir intikam şekli. Bütün gün üstünde çalışacağım, ancak anlayış ne kadar basit, görüyorsun. Gölgeler ve düşen gölgeler üst üste; aynen Japon baskılarında olduğu gibi düz boyama yaptım."[16]

16 Letters, 1886-89, Londra, 1929, s. 234.



Resim 44: Van Gogh, *Arles'daki Yatak Odası*, 1889
Tuval üzerine yağlıboya, 57,3 x 74 cm. Orsay Müzesi, Paris

Renk çok yoğundur, bazı renkler gölgeyi bazı renkler ışığı sembolize eder. Gölge ve ışığın etkisinin saf sembollere dönüş-türülmesi güçlü duygusal etkiyi ortaya koyar. Form da sadece bir izlenim olarak algılanacak şekilde sadeleştirilmiştir. Form sadece bir şekildir, gölge ve ışık düz renklerle temsil edilmiştir. Bu, form ve rengin kusursuz birliğidir.

Konu, van Gogh'un Arles'daki yatak odasıdır. Bu bir natürmorttur –tabii ki ressam konu ile motifi ayırt etmeyi biliyordu. Resimde *dinlenme* ve *uyku*'nun tasvir edildiğini söylüyor. Bu, onun motiftir. Hastaydı ve odasında dinlenmesi gerekiyordu. "Zorunlu dinlenmeden intikam almak için" odanın resmini yaptı. Az güneş-li bir oda görmüştü; eşyaların da uyuklamakta olduğunu hissetti. Odada bir yalnızlık duygusu hâkim; ne van Gogh ne başka birinin

varlığı sözkonusu. Ancak odadaki eşyalar uykudan fazlasını ifade ediyor –eşyalar terk edilmiş. Bir düzensizlik duygusu verebilmek için öyle özensiz terk edilmişler ki! Gerçek, hissedilmiş ve ruhani bir şeyin sihri; terk edilmek; ayrılmak ya da ölüm; tam bir trajedi!

O sıralarda van Gogh, işine ve hastalıktan kurtulma arzusuna hâlâ tutkuyla bağlı olmasına karşın kederli ve bezgindi. Uykuyu tasvir etmek istiyordu ancak yapamadı. Dengesini kaybeden aklın trajik sonu yaklaşırken dinlenme ve uyku olanaksızlaşıyordu. Bu terk edilmiş odada sükûnet hâkimdi ama ümitsiz bir sükûnetti bu. Renkler parlak ve güçlüydü ancak neşe değil sadece keder veriyordu. Bu odada ümitsizlikten "dinlenme" ortaya çıkmış ve kederden doğan bu güneşli renkler odaya bir hoşluk, masumiyet, erdem, dini bir hava vermişti. Bütün bunlar, ressamın kendisine rağmen samimi kalabilen ruh halini ortaya koyar. Van Gogh mektubunda bunun farkında değildir. Çünkü umudunun ve iyi mizacının apaçık görüldüğü bir forma ulaşmayı başardığını fark etmemişti. Van Gogh için izlenim doğrudan değil, dolaylıydı. Duygusunu ifade ederken bazı şeyler keşfetmişti: güneş gibi parlayan renklerin ve dinlenmenin formu. Duygunun ifadesine sanat değeri veren de işte bu formdu ki van Gogh'un sanatının ahlaki güzelliği olarak da isimlendirilebilir.

1871 yılında doğan Georges Rouault, resmine her türlü fizik güzelliğe karşıt bir ahlaki güzellik getirmiştir ve modern zamanların hiçbir ressamı bu konuda ona yaklaşmamıştır. Bunu anlamak için Goya, Daumier, Cézanne ve van Gogh'a kadar gitmek; on dokuzuncu yüzyılda aristokrasi ile özdeşleştirilen fizik güzelliğe karşı tepki veren ahlaki güzelliğin bayağılık olarak nitelendirildiğini hatırlamak gerekir. Tüm zamanların sanatına en büyük katkılardan birini getiren on dokuzuncu yüzyıl resminin iddiası ruhun kurtuluşunu alt sınıflarda, hayatın basitliğinde, altüst edilmiş yüceliğin içinde bulmaktı. Yoksulları sevme ve onlarda mutlak ahlaki değer bulabilme becerisi tam bir Hıristiyan duygusuydu ve Katolik kilisenin itirazına karşın, devrin gerçek dinsel sanatını ortaya çıkarmıştı. On dokuzuncu yüzyılın sonunda, yirminci yüzyı-

lın başında Fransa'da yeni bir din duygusu doğdu. Bazı yazarlar ve ressamlar toplumsal sorunlardan çok dinle ilgilenmeye başladılar. Halktan insanlar Tanrı'nın gerçek kulları gibi görülmeye başlandı ancak daha da önemlisi bu ressam ve yazarların gerçek amacı Tanrı'ya ulaşmaktı. Hiçbir modern ressam dini duyguları Rouault kadar güçlü ifade etmeyi başaramamıştır. Bir önceki yüzyılın halkın erdemini arayan sanatıyla kıyaslandığında Rouault'nun sanatı, toplumsal açıdan daha az anlam ifade etmekle birlikte, evrensel olarak dini anlamı olan değerlere ulaşmıştır.

Katolik kilisesi bugüne kadar Rouault'nun sanatının dini anlamını kabul etmemiş ve hatta onun hocası olan yazar Leon Bloy'un Hıristiyanlığını da tanımamıştır çünkü ikisi de "Hıristiyan medeniyeti"ne karşıdır ve "Hıristiyanların barbar olduklarını" savunur. Bloy; "saygınlıklarından şeref duyanlar, yani şu zayıf ve yapışkan canavarlar, kötülüğün hatta erdemin iğrençliklerine karşı kayıtsızdırlar," diyerek ateş püskürmektedir. Rouault da kilise tarafından kabul edilebilecek zarif İsrafil, melek ve Meryem figürleri yapmayı kesinlikle reddetmiştir. O, kendi etrafındaki dünyayı olduğu gibi görmektedir ve hem kendine hem de sanatına karşı o kadar dürüsttür ki dünyaya karşı verdiği doğal tepkilerini gizleyemez. Kötülüğü ve günahı görerek içinde yaşadığı toplumu suçlar ve bu suçlamasını böbürlenmeye, iktidara ve şiddete –evrensel anlamda– yöneltir. Bu seviyeye yükselebilmek için Rouault'nun her türlü dogmatik sınırlamalardan kurtulması gerekmiştir. Rouault, isyankâr biri değildi. Hatta Katolik öğretinin sadık bir takipçisiydi. Dünyaya duyduğu tepkinin samimiyeti ve enerjisi resmine yansıyordu. Bu nedenle Şeytan'dan ayrı bir Tanrı'yı yeniden tanımak ve inancı yeniden keşfedebilmek için, Hıristiyanlığın ilk kaynaklarına dönmüştü. Onun imanının kaynağı sadece aydınlanmanın getirdiği bir tercih değil, bizzat doğanın gücüydü.

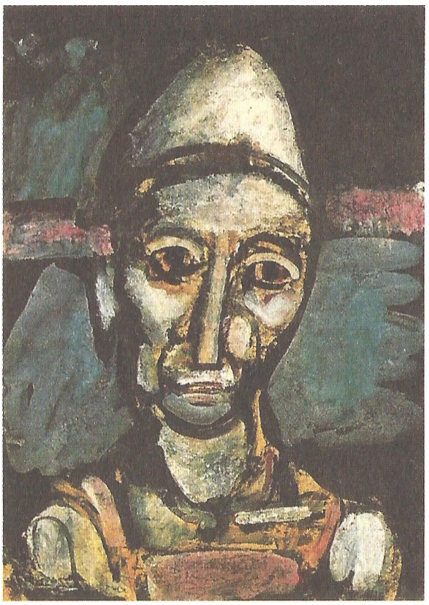
Ressam, 1937 yılında şöyle yazmıştı: "Ben itaat ederim, herkes isyan edebilir; bazen içten gelen şeylere sessizce itaat etmek, hayatımızı duygularımıza ve eğer sahipsek yeteneğimize uygun samimi ifade araçları aramakla geçirmek daha zordur." Rouault insan

doğasının derinliklerini gören; ikiyüzlü, yalancı, sahte olanı sezen önemli bir ruh bilimciydi adeta. Öte yandan, her zaman "mücadelenin ortasına" katılmaya, uzun zamandan beri amaçlanan bir ideal için değilse de anlık tahrik karşısında fedakârlık yapmaya hazırdı. En iyi akademik eğitimin bütün sırlarını kusursuz bir şekilde hazmettikten sonra kendisine, "delici bakışlarından ve dini temalara ikiyüzlü gelenekten uzak bir edeple yaklaşma ihtiyacından" gelen yeni bir yön seçti.

Rouault'nun sanatta bir isyankâr olması bir yerde kaderdi. Kendi resimlerini bir sergide gördüğünde, halkın "şoke edici" bulduğu eserlerini o "korkutucu" bulmuştu. Gerçekten de aldığı akademik eğitimin, suçladığı dünya kadar sahte olduğuna inanmıştı. Bitmişlik, güzellik, zarif konturlar, gölge-ışık, tonlamalar, mekân hayali; her şey sahte ve ikiyüzlüydü. Degas'yı, Lautrec'i, Cézanne'ı incelemiş, ancak öğrendiği her şeyi reddetmişti. Doğrudan doğruya kendi hayal gücünden doğan imgelere başvurdu –bu imgeler başka bir dünyaya aitti sanki. Resmin tüm kurallarını ve edindiği tüm deneyimi göz ardı ederek Rouault sadelik peşinde koşan bir ressama dönüştü. Öyle ki örneğin bir resmi birkaç dakika içinde karalanmış gibi görünür, oysa onu yapması yıllar almıştır.

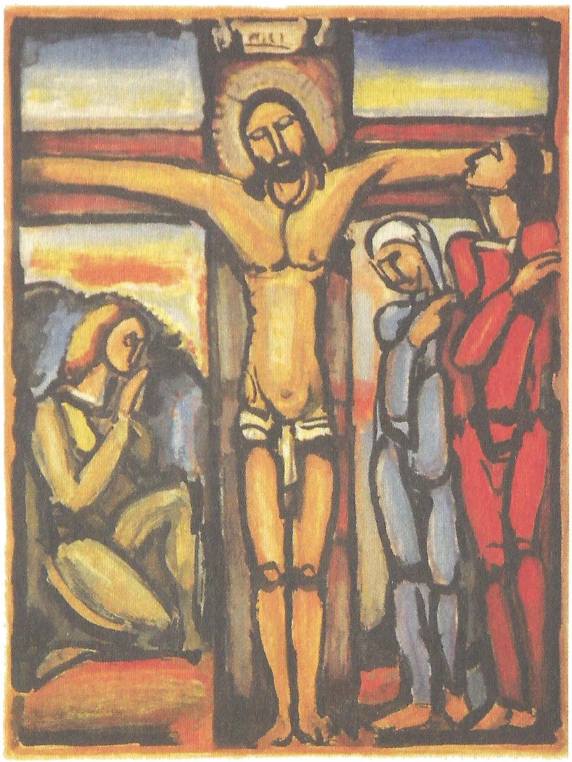
İhtiyar Palyaço (Resim 45) Roualut'nun sanatsal formunun güzel bir örneğidir. Burun, ağız, gözler gelişigüzel resmedilmiştir, ancak en ufak bir düzeltme bütünün yapısını tahrip edecektir. Yüz ve bere ovaldir ama kaba hatları ve gölgelerin keskin kesikleri yüzünden form çok canlıdır. Bunlar olmasa eser, geleneksel, basmakalıp bir resim olacaktır; onlar sayesinde ifadesi özgün, plastisitesi de güçlüdür. Gölgeler, ışık işlevini gören başka güçlü renklerle karşıtlık oluşturacak şekilde, genellikle siyah alanlardan oluşur. Bu nedenle gölgeler ve ışıklar hem plastisite için bir derinlik hem de renklendirme için bir yüzey oluşturmaya hizmet eder. İlkelcilerde[17] görüldüğü gibi, bu hal ressam tarafından sadeleştirmek için değil, gerçek ilkellerde olduğu gibi ifadeyi şiddetlendirmek amacıyla yapılmaktadır. Palyaçolar, hayat boyu Rouault'nun rüyası olmuşlardır. Gençliğin-

17 İlkelcilik: İlkel ulusların sağlam, kaba, saf, yalın biçimli sanatını benimseyen görüş. (ÇN)



Resim 45: Rouault, *İhtiyar Palyaço*, 1917
Edward G. Robinson koleksiyonu

den beri onları yoksullukları ve acıları nedeniyle sevmiştir çünkü onlar da kendilerine göre birer ressamdır ve ressamın özgür hayal gücüne erişebilmek için özel hayatlarında yaşadıkları sefalet duygusunu aşmışlardır. Resim sanatına adeta mıhlanmış biri olarak Rouault, kendini tarlasına bağlı bir köylü gibi hissetmekte ve palyaçoların avare hayatlarına gıpta etmektedir. O, palyaçoların kederlerini, eğlenceli renklerle yapılmış süslerini pek çok kez resmetmişti. Yani onların sadece insanlıklarını değil, palyaçoluklarını da tasvir etmişti. Böylece, palyaço imgesi bir merhamet hatta dini bir merhamet imgesi haline geliyordu. Bir palyaço, yüz çizgilerinde yapılacak ufak değişikliklerle kolayca acı çeken İsa'ya dönüşebilir. Aslında Rouault'nun hemen hemen bütün imgelerinde ifade aynıdır: Evrensel acı karşısında insani sempati. Burada forma acıyı yükleyen işte bu sempati, katılım ve cömertliktir.



Resim 46: Rouault, *Çarmıh*, 1939
Ambroise Vollard koleksiyonu

Rouault'nun *Çarmıh* (Resim 46) isimli tablosu Tanrı imgesiyle doğrudan doğruya ressamın dini duygularını ifade etmektedir. Sağda Aziz Giovanni'nin, solda Meryem'in acısı güçlü bir şekilde tasvir edilmiştir. Ancak yüzleri insan yüzüne fazla benzemez: Çarmıha gerilmiş halde ve çenesinin altındaki geniş siyah çizgilerle gösterilen kutsal surete karşı takındıkları tavır, bu ifadenin sorumlusudur. Form bundan daha soyut olamaz. Ama ressamın muhteşem duygusal yoğunluğunu vurgulayan soyut çizgilerin gücü göz ardı edilemez.

Rouault'nun bu resmini Coppo'nun *İsa'nın Başı* (Resim 3) ve Berlinghieri'nin *Assisili Aziz Francesco*'su (Resim 4) ile karşılaştırın. Bu resimler de soyuttur ancak duyguların dışavurumu azdır. Şüphesiz, Rouault'nun imgesindeki çaresizlik ne çözümlenmiş ne de açıkça belirtilmiştir; genel bir çaresizliktir ama gücünü kaybetmemiştir. Haçın üzerinde çaresizlik içindeki İsa merhamet hissi uyandıran bir imgeden çok saygın bir imgedir. Görkemi ve anıtsallığı yansıtır. Eski Ustalar, resimlerinde imgenin anıtsallığını vurgulamak için haçı yükseltiyorlardı. Rouault böyle yapmadı; onun İsa'sı yerden yükselir. Geniş göğsü ile dimdik duran başı figüre anıtsallık verir. O, bir kraldır, kurtarıcıdır. Onun kolları, haça çivilendiği için değil, ona iman edenleri korumak için bu şekilde açılmış gibidir.

Rouault'nun sanatsal formundaki azami sadelik, kendi duygularının –insanoğlunun evrensel acısına ve Tanrı'ya duyulan saygıya içten katılımı– azami şiddetini apaçık gözler önüne serer. Bu sadelik sadece yapmacık bir dünyaya değil, yapmacık bir sanatsal geleneğe de karşı çıkan büyük bir devrimin sonucudur. Rouault'nun toplumsal ve sanatsal geleneğe isyan etmesi, keşfettiği yeni formun kökenini oluşturur. Onun formunun sıra dışı değeri ve ahlaki güzelliği de buradadır.

Bölüm 10
SOYUT ve FANTASTİK SANAT

– § –

Bu bölümde üzerinde duracağımız resimler yaşayan ressamlarının eserleridir ve çağımızın en önemli örneklerinden bazılarını içermektedir. Bunlar farklı sanatsal karakterlerle ve birbirine zıt teorilerle ilişkili resimlerdir, form ve içerik açısından da birbirlerine benzemezler. Bununla beraber ortak bir yanları vardır: doğaya karşı nefret ve her tür duygu ve mantık deneyiminin ötesinde saf bir sanat formuna özlem. Burada ele aldığımız yaşayan tek ressam Rouault'dur ve doğaya tepkisi bir saflık arayışıdır –kökleri Hıristiyanlıkta olan bir saflık. Bu bölümde incelenen ressamlar onun da ötesine geçmek istemişlerdir. Geleneksel bir dinden ya da felsefeden tamamen bağımsız bir saflığa ulaşmak istemişlerdir. Saf hayal güçleriyle oluşturacakları, kendilerine ait yepyeni bir dünya –insanlığın en başından beri görüldüğü ve üzerinde düşünüldüğü haliyle etrafımızı saran dünya– yaratmak için görme ve düşünme eylemlerine atfedilen tüm kalıpları yıkmaya çalışmışlardır. Resimlerini anlamaya çalışan biri için asıl mesele, geleneğe karşı isyanlarında haklı ya da haksız olduklarını söylemek değildir. Önemli olan düşüncelerinin hayal güçleri tarafından nasıl özümsendiği, hayal güçlerinin ne kadar hassas ve duygusal olduğu, bunların form ve renkler aracılığıyla nasıl yansıtıldıklarıdır. Başka bir deyişle, çağdaş ressamların sanatsal kişiliklerini de herhangi bir devrin herhangi bir ressamı nasıl eleştiriliyorsa öyle eleştirmektir. Yani onların sundukları ideal-

leri, amaçları ve araçları kabul etmeli, eserlerinin ölümsüz sanat dünyasına ait olup olmadıklarını anlamak için değerlendirmeler yapılmalıdır. Çağdaş sanata yaklaştığımızda bu noktaya geçmiş sanata bakarken yaptığımızdan çok vurgu yapılmalıdır. Kübizm ve Gerçeküstücülük akımlarının ötesine geçen bir resmin, bu akımların kendisinden dolayı ya da bu akımlara rağmen sanat eseri olup olmadığına karar vermek konusunda yine bu akımların sanat dünyasında sıklıkla perdelediği önemli bir sorundan kaynaklı pek çok tartışma yaşanmıştır.

Çağdaş ressamlar tarafından benimsenen bazı ideolojilerin yorumlanmasındaki amaç okuru onların dünyasına hazırlamaktır. Bu ideolojileri hatalı bir şekilde yargılamamaya çalışacağız ancak bir ressamın değerini ortaya koyan bir yargı, mecburen o ressamın resimlerinin analizine dayanmak zorundadır.

Yaşadığımız yüzyılın başında Gerçekçiliğe ve doğaya çok bağlı olan İzlenimciliğe karşı bir tepki doğdu. Sanatta ruhu, hakikati, saf olanı bulmak için yeni ressamlar eşyanın formunu bozmaya, sonra bunlardan her türlü doğal formdan bağımsız yeni formlar icat etmeye başladılar. Bu eğilimin adı "soyut sanat"tır.

Felsefe tarihinde soyut kavramı yüzyıllar boyunca sürekli değişmiştir. Platon, evrensel gerçekliği, gerçeklikten soyutlanmış düşünceler olarak kabul etmiş, ancak Aristoteles düşüncelere sadece biçimsel bir değer verip hakikati yeniden gerçekliğe taşımış ve soyutluğa karşı durmuştu. Modern zamanlarda Kant, saf kavramları deneysel olanlardan şu şekilde ayırdı: Saf kavramlar evrensel olduğu için algılardan doğan *soyutlama süreçleri*dir; deneysel kavramlar ise algılardan soyutlanmış değil bizzat soyuttur. Yakın zamanda Husserl "gerçek ile öz"ün, "soyut ile somut"un ayrıştırılamayacağını gösterdi. Düşünceyle gerçeği birleştirme ve gerçeklikten koparılmış değil de onda içkin olan düşünceyi değerlendirme zorunluluğu modern felsefenin ana eğilimi haline geldi.

Estetik alanında soyutlama meselesi, sanatı doğanın bir taklidi olarak kabul eden eski tanıma dayanarak karmaşıklaştırıldı. Soyutlama doğada yapılan bir seçimle elde edilen doğa parçası-

nın idealizasyonu olarak kabul edildi. Plotinos'la Antikçağ'dan başlayarak Ortaçağ'da devam eden estetik alanında doğa kavramı görmezden gelindi ve sanatsal form saf güzellikten, yani Tanrı'dan gelen görece bir güzellik olarak kabul edildi ve böylece doğadan kesinkes soyutlandı. Ancak Rönesans'la beraber sanat tekrar doğayla bağ kurdu ve ressamın hayal gücü sayesinde doğanın yorumu olarak görüldü, böylece doğadan soyutlanmadan ve tamamen ayrılmadan ondan uzaklaştı. Öte yanda sezgilerin yeniden öne çıkarılması ve yeni zevk anlayışı sanatta gerçeklik halini aldı ve ressamın doğaya karşı sezgilerinin yerine geçti. Öznel bir hale gelen gerçekliğin alanı artık doğa değil sezgilerdi. Soyutlama –yani sanatçının üslubu– da doğadan değil sezgilerden soyutlama anlamına geliyordu. Her sanat eseri aynı anda hem soyut hem somut kabul ediliyordu çünkü somutluğunda sezgiler, soyutluğunda sezgilerin temsiliyetinden doğan evrensel değerler vardı.

Bugün *Soyut Sanat*'tan bahsettiğimizde Kübizmi ve türevlerini kastediyoruz. Kübizmi icat eden ressamlar ve onları destekleyen eleştirmenler felsefe alanında çok deneyimli değillerdi; bu nedenle ressamın sezgilerinin sonucu olarak sanatsal gerçekliği tartışan estetik hakkındaki yeni fikirleri görmezden geliyorlardı. Doğaya karşı bir tepki vermek istiyorlardı; ancak doğadan kopmak endişe veriyor, tutarsızlık gibi olsa da, daima doğayı dikkate alarak düşünüyorlardı. Doğanın zıddının sanatla değil yine doğayla aynı seviyede olduğunun farkında olmaksızın, doğanın tam zıddı olan bir imge yarattılar.

Kübizm'in tartışmacı karakterini en iyi açıklayan, şair Guillaume Apollinaire idi:

"Plastik değerler, saflık, birlik ve hakikat, zaten bitkin düşmüş doğayı çiğnemektedir."

"Her şeyden önce insani özellikleri istemeyen gerçek ressamlar, doğada bulunamayan gayri-insani semboller bulmaya çalışırlar. Bu semboller o ressamlar için hakikattir ve başka hiçbir yerde gerçekliği tanımazlar."

Kübist ressamlar "insanlık tarafından sınırlanmadan, bir idealin –geometrik idealin– boyutlarına ulaşmak isterken sezgisel olmaktan çok akılcı eserler yaratır."

"Picasso eşyayı, kadavrayı parçalarına ayıran bir cerrah gibi incelemektedir."[18]

Bu alıntılar, doğaya karşıtlıktan sezgiye duyulan nefret yönünde sürekli değişen bir düşünceyi gösteriyor. Gayri-insanilik, muhakeme ve kadavraların parçalanması sanata yönelik temel yaklaşımlardır. Bu nedenle bu türden Soyut Sanat sadece doğaya karşı değildir, insandan ve sezgilerinden de tam olarak soyutlanmıştır.

Çağımız başlarken, bilimin saf mantığa dayanan kavramlarından ve matematiksel hakikatlerinden artık emin olunamayan yargıları hakkında bir kriz yaşandığından söz edildiğini de hatırlatmak gerekir. Bu nedenle yeni ressamlar bilimi kendi amaçları için kullanmakta ve katı eleştirinin şüpheci tavrını ya da mantığın kontrolünü önemsemeksizin kendi bilimsel başarılarına inanmakta özgür hissediyorlardı. Onların bilimi yaratıcılıklarının özgür oyunları için bir başlama noktasıydı. Ulaşmak istedikleri şey "sonsuz evreni" kuşatan bir idealdi, ancak kendilerini, etraflarını saran dünyadaki deneyimlerden tamamen kopardıkları için fıtratlarında olan mistik düşüncenin gücüyle yetinmek durumunda kaldılar ve nesnel zayıflıklarını, nesnel ideale karşı olumsuz tavırlarını kabullenmeleri gerekti. Kübizm'in programı buydu. Aşağıdaki özet, akım kapsamında gerçekleşen uygulamalar hakkında bir fikir verme çabasıdır: Bir nesnenin daima tek bir bakış açısına göre resmedildiği dönemde Kübistler onu farklı yönlerden görmek istiyorlardı. Bu nedenle onu parçalara ayırdılar, her parçayı en basit haline indirgediler, bu da hemen hemen geometrik bir şekildi ve sanki ilk halinin bir türevi gibi bütün parçaları sıraladılar. Sonra, perspektifli bir düzenlemede derinde tasvir edilecek olan tüm parçaları resimlerinin yüzeyine aktardılar. Nesnenin bu şekilde parçalanması ve yüzeye yerleştirilmesi nesnenin görüntüsünü mümkün olan her açıdan ortaya koyma, parçalarını yüzeyde

18 Guillaume Apollinaire: *Les Peintres Cubistes*, 1913, ss. 5, 10, 14,18.

sergileme çabasından ibaretti. Sonuçta, elbette, nesneye dair algı tamamen çökmüştü. Parçalara ayrılmış nesnenin hayal gücüyle yeniden canlandırılması için bir yoruma gereksinim vardı. Nesnenin form olarak kısmen geometrik ve kısmen de gerçeğindeki gibi olan parçalarının düzenlenmesinde, yine kısmen geometrik bir yol izlendi ama bu iş genel olarak özgür hayal gücüne bırakıldı. Eğer bu hayal gücü sezgilerden koparılmış ve gelişigüzel olsaydı, sonuç başarısızlık olurdu. Ancak yaratıcı bir düzenleme izlek ve uyum anlayışına –denge duygusu, form ve renk arasındaki ilişki, renk uyumu gibi– sahipse, o zaman sonuç ressamın kişiliğini, hayatla ilgisini, duygularını, örneğin nasıl hissettiğini, nasıl sevdiğini ve nasıl nefret ettiğini ortaya koyabilecekti. O zaman sonuç, bir sanat eseri olabilecekti.

Genelde ressam motifini hisseder ve kendisini bu motif üzerinden ifade eder; somuttan soyuta, yani duygudan üsluba geçer. Kübist ressamlar ise iki süreçten faydalandılar: Somuttan soyuta gitmek ve sonra yeniden somuta dönmek. Ancak nesneden soyutlama süreçleri sanatsal değildi. Kusursuz mantıksal bir hesaplama gerekiyordu ve kesinlikle mekanik bir süreçti. Yine de yapay soyutlamalarıyla karşılaştıklarında, tabii eğer gerçek bir sanatçıysalar, yaratıcılıklarının somut bir şekilde çalışmasına karar verdiler, sonra hayal kurmaktan vazgeçip duygularının gerçekliğiyle mücadeleye başladılar ve zaman zaman gerçek bir sanat eseri ortaya çıkarabildiler.

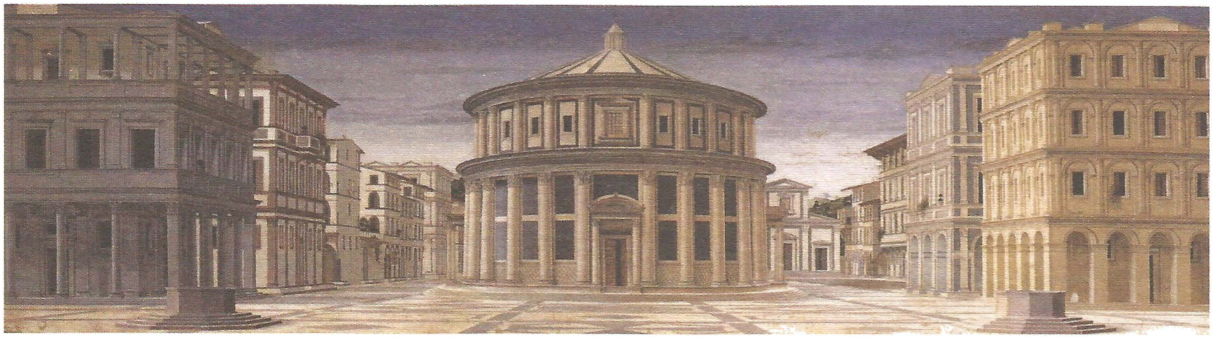
Şimdi, Picasso'nun çok tanınmış, yarı-soyut resimleri içinde anlaşılması en kolay *Kırmızı Masa Örtüsü* isimli resmine (Resim 48) bakalım. Resim, üzerine kırmızı halı örtülmüş bir masa, bir nota kâğıdı, gitar, içinde bir dilim karpuz bulunan meyve tabağı, bir heykel başı, fonda da geniş bir pencereden oluşan bir natürmorttur. Kübist yöntem, gitarın ve meyve tabağının yansımalarında, masanın tasvirinden bağımsız desenler gibi görünen gölge ve ışık alanlarının sıralanmasında, heykel başının doğrusal özelliklerinde açıkça görülür. Yani bu natürmortun doğal bir natürmortla dolaylı bir ilişkisi vardır; çizgi, renk ve form birliği, kendine özgü



Resim 47: Picasso, *Kırmızı Masa Örtüsü*, 1924
Tuval üzerine yağlıboya, 98,5 x 131,5 cm. Özel koleksiyon

yapısı ve üslup birliği vardır. Nota kâğıdının, meyve tabağı ve karpuzun, heykel başıyla pencerenin çizgilerinin, gitarın ve kumaşın desenlerinin biçimsel ilişkisi sahnenin birliğine katkıda bulunur. Resmin üst kısmında çok parlak renkler yer alır: Pencere beyazdır; gökyüzü mavi, çok küçük bir parçası açık gridir; karpuz ve kâse çok şeffaf yeşil, mor, pembe ve sarıların yansıdığı beyaz renktedir; nota kâğıdı ise siyah beyazdır. Kahverengi masanın üstündeki siyah mermer büstle başlayarak kırmızı-siyah örtü ve kahverengi-siyah gitara kadar hepsi, güçlü ve koyu renklerle çerçevelenmiştir. Açık kısımlar ressamın hayal gücünün karanlıktan aydınlığa doğru özgürce uçuşunu ifade ederken, koyu renkli alanlar resme büyük bir anıtsallık ve plastik denge kazandırır.

Bu noktada, belki de şunu sorabiliriz: Bu resimde soyut olan nedir? Ve bu soyutlamanın karakteri nedir?



Resim 48: Piero della Francesca Okulu, *İdeal Kent (Urbino), yak*. 1470
Panel üzerine tempera, 67,7 x 239,4 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

On beşinci yüzyılda Piero della Francesca'nın izinden giden bir ressam tarafından yapılan *İdeal Kent (Urbino)* (Resim 47) mimari bir alan kompozisyonunu gösteriyor. Bu, soyut bir resimdir. Soyutluğu, hiçbir şey tasvir edilmediği gerçeğinden ileri gelmez. Tam tersine, bazı sütunlar, evler, bir cadde ve arka planda bazı gemiler tasvir edilmiştir. Buna karşın resim soyuttur çünkü geometrik formlar ve perspektif çizgileri sahneye hâkimdir, öyle ki insanın ve doğanın o özgür, renkli hayatından geriye hiçbir şey kalmamıştır. Donuk, köşeli bir mimaridir bu –matematiksel bir şema. Burada ressam ilk olarak perspektif hesaplarını yapmış, sonra zemini hesaplamasını sergilemek için tasarladığı en uygun yapılarla kaplamıştır. Tüm bunlar akademik bir geometri çalışması olabilir; peki nasıl sanat olabilir? Ressamın hoşlandığı bir şey var –perspektif içindeki boş alan, ön kısımdaki verandayla vurgulanmış ve bu boş alana sihirli bir hava, sonsuzluk içinde sabitlenmiş eşya duygusu katmıştır. Perspektifin eşyaları sonsuzluk, evrensellik ve mutlakıyet algısıyla etkileyebileceğine duyduğu inanç ya da yanılsama, bu resmin sanatsal mührüdür.

Şimdi Piero della Francesca'nın izinden giden ressamı bir kenara bırakıp Picasso'ya dönersek, Picasso'nun bilime inanmadığını ve geometrik unsurları gelişigüzel kullandığını hemen fark ederiz. Picasso'nun çalışmalarında kendi desenlerinin ve renklerinin oluşturduğu ritimlerini takip etmek için soyutlamaya gereksinim vardı. Bu, hayal gücünden doğmuş bir soyutlamaydı ve soyutlamalarda hep olduğu gibi sözkonusu resmin sanat olması için tek ihtimal sonsuz, evrensel ve mutlak olana duyulan belirsiz bir duygu yaratmasıydı. Yani yirminci yüzyılda olduğu gibi on beşinci yüzyılda da soyut resim sıradan ve duygusuz ama sanat denen seçkin hayata muktedir bir dünya yaratabilirdi.

Öte yandan bu tür bir düşüncenin Picasso'nun hayal gücünde var olduğuna dair bir kanıt mevcuttur. *Yazı Yazan Kadın* (Resim 49) 1923 yılında, yani *Kırmızı Masa Örtüsü*'nden bir yıl önce yapılmıştır. Bu resimde kübist unsurlar, deformasyonlar ve yansıtmalar yoktur. Ele aldığı konu açısından bakıldığında hiçbir şey daha fazla gerçekçi



Resim 49: Picasso, *Yazı Yazan Kadın*, 1923
Paul Rosenberg Koleksiyonu

olamazdı doğrusu. Oysa bu resim de soyuttur çünkü tasvir ettiği gerçek bir kadın değil imgedir. Ne kadın ne de ressam gösteriş dışında bir şey yapar. Kadın ilgi çekici bir poz vermiştir, ressam ise çizgilerinin etkileyiciliğini gösterir. İkisi de fosil gibi, hayattan yoksundur. İkisinin de başka bir dünyaya ait olduğu söylenebilir. Böyle bir resme bakan sıradan biri sadece şaşkın şekilde düşünebilir; karşısında dondurulmuş, evrensel ve mutlak bir karakterde ancak gerçek hayattaki insani kusurlardan tamamen yoksun bir imge vardır. Bu nedenle Picasso kübist araçlarını kullandığında ya da geleneksel resim kalıplarını uyguladığında bile daima soyuttur.

Şimdi onu bir ressam olarak görmekten biraz uzaklaşıp kendisine bakalım. İspanyol bir ressam olan Picasso 1881 yılında doğdu ve gençliğinden itibaren teknik açıdan sahip olduğu doğal yetenekle resim yaptı. "Araştırmanın anlamını anlamakta zorlandım. Ben aramam, bulurum," demişti ki bu gerçekten doğruydu: İstediğini kolaylıkla resmedebilmesi onun sıra dışı teknik ustalığının bir sonucuydu. Doğrusu, başarılı bir akademik ressam olabilirdi ama o, çok ciddi ve işine sadık bir ressamdı. Büyük yeteneğini öyle tartışmalı ve gelip geçici bir başarı uğruna harcamazdı. Sanatın bir icat olduğuna inandığı için hayatı boyunca şiddetli bir yaratım içinde yeni bir icadı gerçekleştireceği anlardaki dürtülerine yenik düşerek birçok kez üslubunu değiştirmişti. O, "aramaz", "bulur." Ancak buldukları daima beklenmedik ve şaşırtıcı şeylerdir. Bu, dürtülerine aniden boyun eğen kararlı zihninin çabuk iş çıkarmasıyla gerçekleşir. Öte yandan Picasso yeni başarılarını geçmiş dönemlerin eserleriyle ve hatta kendisinin önceki çalışmalarıyla bütünleştirmeyi asla düşünmemiştir. Geçmiş devirlere ait motiflerden esinlendiğinde, onları öyle radikal bir şekilde değiştirir ki resminde artık onlardan hiçbir iz kalmaz, yaptığı resim tam o anda yakaladığı düşüncelerin sonucudur.

Picasso, sıradan bir insan olarak da sanatçı kişiliğe sahip olduğundan pek alçakgönüllü değildi. Ilımlı olmayı kasten reddederdi, genellikle muhalif ve saldırgandı. Ancak sarsılmaz bir özgüven ve şaşılacak bir otoriteyle yaptığı her şeyin arkasında dururdu. Cézanne'ın ölümünden sonra hiçbir ressam diğer ressamlar üzerinde Picasso kadar etkili olmamıştır.

Picasso'nun karakterindeki bu zorlayıcı unsurlar kuşkusuz bir fatih, mucit hatta belki bir yönetici için olumlu olabilir. Ancak bir ressam için uygun mudur? Hepimiz biliyoruz ki, ya da bilmeliyiz ki bir mucitin zihni ile sanatçı zihni arasında temel bir fark vardır ve bu da sanatçının bir yaratıcı olduğudur. Mucit, insanlık için faydalı olacak bir şeyi ya da bir aygıtı, mesela uçak, radyo ya da tıraş bıçağını icat eder veya keşfeder. Bir yaratıcı ise kendisi dışında hiçbir şey keşfetmez. Onun resmine ya da şiirine kattı-

ğı şey kendinden gelmelidir. Ve yarattığı nesnenin –tablo, kitap gibi–sanatsal değeri yaratıcının karakterini, bilimsel ölçütlerin ya da mekanik formüllerin ötesindeki kişisel değerlerini ortaya koymaya muktedir bir eser yaratmasında saklıdır.

Picasso'nun aramadan bulma alışkanlığı ve acele kararları genellikle yargı ve seçim konusunda bir belirsizlikle sonuçlanır. İngiliz sanat eleştirmeni Roger Fry'ın gözlemlediği gibi, Picasso'nun görüntü karşısındaki tepkileri "çeşitli ve belirsiz"dir. Duygusal motiflerle plastik soyutlamalar aynı noktada birleşmez, asla kesişmeyen paralel hatlar boyunca ilerler. Karakterinin muhalif ve sıklıkla tutarsız özellikleri onu hem dışadönük hem çekingen ve dolayısıyla da saldırgan ve karamsar yapar; ruh hali onu sarstıkça, bu kez aristokrat, kuralcı ve nesnel sanata gözünü diker. Gertrude Stein'ın dediği gibi, insanların ruhu Picasso'yu fazla ilgilendirmez; ruhun farkına varmak için gövdeyle daha fazla meşgul olur. Ayrıca değişen düşünce, duygu ve yaratıcılık eğilimleriyle ilgileniyormuş gibi görünmez. Gördüğünün ölümsüzlüğüne inanabilir çünkü insanın daima değiştiğini algılamayı başaramaz. Neredeyse beşeri olan her şeyi fiziki bir seviyeye indirger, duygulara yaklaşımı daima mesafeli ve akılcıdır. Onun resmi duygusal olabilir çünkü duygusallık duygulara bazı eylemleri gerçekleştirmeye yönelik, genellikle kıpırdayan ama hareket etmeyen, fetheden ama cezbetmeyen, akılcı bir yön verir. Picasso, bir ressamdan fazlasıdır ama pek çok açıdan da bir ressamdan daha azıdır.

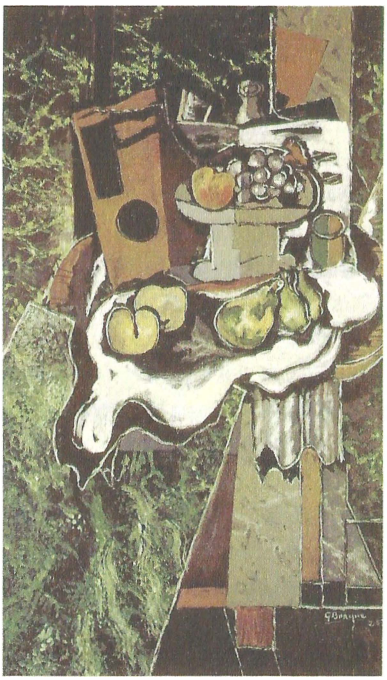
Böyle bir karakter şüphe yok ki sanatın temelini oluşturan hayatın doğal akışının kör bir eylem adına yok sayıldığı bir dönemde büyük başarı elde etmişti. Ancak yine şüphe yok ki Picasso'nun entelektüel karakteri ve tavizsiz sanat anlayışı yorucuydu, zaman zaman yaratıcı heyecanının zincirlerini kırmalı ve düşünmeye ara vermeliydi. Resim 48 ve Resim 49 Picasso'nun hayran olduğu klasik sanatın ideallerine ulaşmaya çalıştığı İtalya seyahati sırasında yapılmıştır. Bu nedenle sükûnet ve sadelik ihtiyacı içinde olduğu açıkça görülmektedir. *Yazı Yazan Kadın* akademik resim geleneğine bağlıdır, ancak Picasso bu akademik tasarımı, bir kadın portresi

yerine bir imgenin portresi olduğunun bilincinde olarak fantastik bir imgeye dönüştürebilirdi. Hem o resmederken hem de biz bakarken gerçeklikten olabildiğince uzak bir imgeyi düşünürüz. Bu uzaklık idea'nın doğasında vardır ve bu idea'nın tasarlanması sanattır. Bu, kelimenin hem somut hem soyut anlamıyla seçkin bir atmosfere sahip sanattır. Picasso'nun bize verebileceği de budur.

Daha önce belirttiğimiz gibi *Kırmızı Masa Örtüsü*'nün anlamı, *Yazı Yazan Kadın*'ın anlamına çok benzer. Yani Picasso sanattaki idealine doğadan tamamen koparılmış semboller ve çarpıtılmış veya uydurma-geometrik formlar aracılığıyla gerçekliğe yaklaşan imgelerin imgelerini tasarlayarak ulaşır. Bu seçkin, aristokrat, sakin dünya özlemi Picasso'nun günlük hayatın zorluklarına karşı cevabıdır. Bu, duygusal gücünün trajik sonuçlarından, icatların kendi kendini tatmin eden dünyasına bir kaçıştır –peş peşe yaşadığı başarının ve başarısızlığın neticesinde varılan trajik bir son.

Kendini Kübizm ile tanımlayan bir başka ressam da Georges Braque'tır. Kübizmin ortaya çıkışında en az Picasso kadar payı vardır. Braque, Kübizmin ortaya çıkışından sonra soyut sanat idealinden asla uzaklaşmadığını da gururla ifade etmiştir. Gerçekten de Picasso'nun yaptığı gibi yeniden canlanan Neoklasik deneyimlere bulaşmamıştı. Kübizm zemininde birleşmelerine rağmen Braque ve Picasso'nun eserleri birbirine çok az benzer çünkü bu iki ressamın mizaçları arasında çok ciddi farklar vardır. Ressamın kişiliği teorilerinden çok resminin sanatsal değerinin belirlenmesinde dikkate alınır.

Resim 50, Braque'ın 1925 yılında yaptığı, *Meyve Tabağı* ismindeki natürmorttur. Resimde üzeri örtüyle örtülmüş mermer bir masa, içinde üzüm, şeftali ve armut olan bir meyve tabağı, bir gitar, açık bir albüm, bir şişe ve bir çaydanlık olduğunu göreceksiniz. Tasvir edilen eşyaların yüzeyindeki ayırma ve yansıma uygulamaları gayet açıktır. Masanın bacağı dört taraftan da görülür ama sadece bir yanı kısmen gösterilmiştir. Tabak, içindekileri gösterebilmek için deforme edilmiştir. Gitar neredeyse üçgen bir forma dönüştürülmüştür. Beyaz örtü masanın üzerindeki nesnele-



Resim 50: Braque, *Meyve Tabağı*, 1925
Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 75 cm
George Pompidou Center, Paris

ri çerçevelemek için bir renk şelalesi haline gelmiştir. Yeşil mermerin bazı üçgen parçaları hem masanın yansıması hem de arkadaki duvarın uzantısı gibi görünür. Eğer renk olmasaydı bunlar hiçbir anlam ifade etmeyecekti. Dikkatimizi renk üzerinde toplarsak, renklendirmenin yansımaları ve çarpıtmaları mazur gösterdiğini hemen fark ederiz. Üçgen desenli mermerin yeşili siyah beyaz damarlarla çizgi çizgidir ve kompozisyonun tamamında daha koyu tonuyla bir baz oluşturur. Gri renkli ayağın işlevi masaya destek vermektir. Masanın üzerinde bir araya gelen renkler dikkat çekmek içindir: beyaz, örtü için; gri, tabak için; gri-mavi, üzümler için; kahverengi, şeftaliler için; yeşil ve kahverengi, armutlar için;

kahverengi, gitar için. Renklerin çok parlak değildir, ancak beyaz onlara gizli bir güç ve derin bir titreşim verir. Genel etki, beyaz ve kahverengiyle güçlendirilmiş yeşil ile grinin kurduğu ilişkiyle verilmiştir. Bunların hepsi belirsiz ve şematiktir; renk alanlarını etkilemek için Braque'ın kullandığı sınırsız tonlar ve belirgin konturlar siyah beyaz bir röprodüksiyonda bile görülebilir. Braque bu tonlarla renklerine hayat vermeyi başarır ve bu hayat zaman zaman gizemli, sihirli bir hale dönüşür.

Picasso'nun *Kırmızı Masa Örtüsü* 1924 yılında, Braque'in *Meyve Tabağı* 1925 yılında yapılmıştır. O halde ikisi de aynı dönemin sanat zevkine aittir. Birbirlerinden daha farklı olabilirlerdi ama en belirgin fark, Picasso'nun kendi değerine sahip planlardan oluşsa da kendilerine ait bir değeri olmayan renklerden dolaylı yardım alan resmidir. Öte yandan, Braque'ın natürmortu kendi değeri olan renklerden oluşan ama planlardan ve bu resimde kendi değerleri olmayan çarpıtılmış formlardan dolaylı yardım alan bir kompozisyondur. Kimse bu farkı yeterince gösteremez. Eğer renkleri ve formları kelimelere dönüştürebilseydik, herkes Picasso'nun dilinin Braque'ınkinden farklı bir dil ailesine ait olduğunun farkına varırdı. Bunun tek nedeni Picasso'nun İspanyol, Braque'ın ise Fransız olması değil, iki ressamın karakterlerindeki yaradılış farkıdır.

Picasso, dahi bir maceraperesttir. Braque, bir ressam olarak hayatını duyarlı karakterinin yavaş yavaş gelişmesine adamış, sakin bir Fransız burjuvasıdır. En büyük sır onun mizacında birinin Kübizmin önde gelen mucitlerinden biri olmasıdır.

Braque, Paris yakınlarındaki Argenteuil'de, 1882 yılında doğdu. Badanacılık yapan sıradan bir aileye mensuptu ve çocukluğundan itibaren sanatla hiç ilgisi olmayan ama renklerin sırlarına vakıf bir zanaatkârlıkla ilişkideydi. Daha sonraları, ilerideki paragraflarda incelenecek olan Fovistlerin etkisi altında kalmış ve onlar sayesinde doğanın taklidini, sezgisel imgeleri küçümsemeyi ve bilinmeyen manevi değerlerin peşinden gitmeyi öğrendi. Bununla beraber, bu tuhaf sanatsal hareket içindeki arkadaşlarından farklı

olarak Braque, laf olsun diye macera peşinde koşmaya hevesli değildi. Daha sağlam, kendi deyişiyle onu "doğayı izleyen doğaçlamalardan" kurtaracak birkaç somut kural peşindeydi. "Sanattaki ilerleme refaha değil, insanın sınırlarının bilgisine bağlıdır. Araçların sınırı üslubu belirler, yeni bir form oluşturur ve yaratıcı güce cesaret verir. Sınırlandırılmış araçlar genellikle popüler sanata cazibe ve güç verir," diyordu. Ayrıca, "Duyguları düzelten kuralları seviyorum," diye ifade ediyordu düşüncesini.[19] Bütün bunlar klasik ilkelerle kusursuz bir uyum içindeydi ve Barok ve Romantik akımlara karşıydı. İşte bütün bunlar bize Kübizmin Braque için ne anlama geldiğini ve neden bu akımın mucitlerinden biri olduğunu açıklayacaktır. Braque için renklendirmenin sırrı yoktur: Doğayı sevseydi, renkleri ve evrendeki bütün etkili ışıkları bulurdu. Ancak o doğayı değil, endişeyle renklerini seviyor ve doğanın yayılımını durdurmak için karşısına duvarlar örmeyi istiyordu. Renklerini uygulayabilmek için gerektiği zaman istediği gibi değiştirebildiği bazı uydurma-geometrik formları seviyordu ve doğadan kaçmak için onlara sığınıyordu. Bu alanda sadece bir usta değildi, yaratıcılığını özgürce gerçekleştiriyor ve arzu ettiği gibi tüm yaratıcı gücünü tonlamalara ya da renk kontrastlarına odaklıyordu. Yine de yaratma özgürlüğünü hiçbir zaman kötüye kullanmadı ve kendini renklerin albenisine kaptırmadı. Tam tersine, belirli sanatsal sınırlara ve ara tonlarla zayıf armoninin uyumuna sığındığının farkındaydı. Onun çalışmalarında renklere karşı güçlü ve sanat tarihinde eşine az rastlanan bir duygu yoğunluğu vardı. Renkleri sihirliydi –çünkü doğayla çok az ilişkisi vardı ya da hiç yoktu, yine de doğa kadar canlıydı.

Konsantrasyon gücüyle birlikte gönüllü tutuculuğu Braque'ın en önemli değeriydi. Bu ahlaki bir tutuculuktu ki çağımızda çok nadir görülür. Braque, Picasso'ya çok şey borçluydu ama Picasso da karşılığında Braque'a çok şey borçluydu. Üslubunun evrimi onun değişmez ilkeleriyle kusursuz bir uyum içindeydi. Araştırma alanı sınırlı ama homojendi. Böyle bir uyum onun ahlaki

19 M. Raynal, *Anthologie de la Peinture en France*, 1927, s. 86.

tavırlarıyla oluşuyor ve yaptığı her şeye asil, görkemli bir karakter veriyordu.

Kübizm ortaya çıkmadan bir kaç yıl önce, Paris'te yeni bir akım doğmuştu: *Fauves,* Fovistler ya da "vahşi hayvanlar." Dünyaya tertemiz gözlerle bakmak ve eşyanın görüntüsünün ardındaki öze ulaşmak için kendilerini gelenekselin sınırlarından kurtarmaya çalışan bazı ressamlara verilen isim buydu. Hatta diyebiliriz ki Kübizm Fovizmin bir adım sonrası, yani gelişmiş halidir. Bununla beraber bu iki akım arasında temel bir fark vardı. Kübistler resimlerinde bilimsel bir özellik ve eşyalardaki geometrik özü göstermek iddiasındaydı. Oysa Fovistlerin hiçbir bilimsel amacı yoktu. Bakış açıları fazla entelektüel değildi, hayal gücüne ve sezgilere daha yakındı. Resim yapmanın doğal yolu olarak renklere bağlıydılar. İzlenimciler doğanın etkilerini ışığın ve renklerin tonlarında, yansımalarında görmüşlerdi. Fovistler ise mutlak olanın etkisini yan yana sıralanmış ya da kontrast haldeki saf tonların uyumunda bulmuşlardı. Şüphesiz, saf tonlar ne akademik formlara ne de perspektife veya anatomiye uyarlanabilir. Bu nedenle saf tonlardan elde edilen formlar çarpıtılmıştır ve soyuttur. Ancak dışarıdaki doğayı dışlamak ve tonların uyumunu yakalamak için duyarlılıkla beraber zihinsel hesaplama gerektiğinden, bu soyutlamanın amacı duyarlılığı unutmamaktı. Fovistler genellikle renk konusunda ustaydı ve bazıları yeni bir kromatik uyum, yani sanat alanında gerçek keşifler yarattılar.

Öte yandan onların formları yeniydi çünkü bu yeni renk anlayışına uyarlanmıştı. Son derece sadeleştirilmiş, sürekliliği olmayan bir formdu bu ve renklere bağlı olduğu için kendine ait bir değeri yoktu. Geometri ve akılcı ilkelerde ısrar ettikleri için Kübistlerin formları ifade olanaklarını sınırlıyordu. Ancak Fovistler kendi ifade biçimlerinde böyle bir sınırlamaya maruz kalmıyorlardı çünkü kendi formlarıyla duyarlılığa bağlanmışlardı. Onların dışarıdaki doğadan soyutlanmadaki ısrarları da düşünseldi. Ama o andan sonra serbest kalan sezgiler ve hayal gücü, her tür duyguyu aktarabiliyordu. Dışarıdaki doğadan uzaklaşmak, görüntünün ardında şekilsiz bir ideale,

bilinmeyen bir hakikate ulaşmak için verilen bir mücadeleden başka bir şey değildi. Bilim yerine sanat yoluyla –akıl yerine sezgiler ve hayal gücüyle– bilinmeyen yüce bir hakikate ulaşma çabası Fovistlerde ve aynı şekilde Kübistlerde çok yaygındı. Bu, yüzyılın başında, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki pozitivist ve materyalist düşünce yüzünden kendini gösteren tatminsizliğin bir sonucuydu. Doğayı görmezden gelmekle aynı şeydi.

Eğer bilinmeyen yüce bir hakikate doğru yönelen bu genel eğilimi dikkate alırsak, Fovistlerin ve Kübistlerin sanatın yolunu nasıl Gerçeküstücülere açtıklarını anlarız. Gerçeküstücülük, Amerika'da olduğu kadar Avrupa'da da halen yaşamaya devam eden avangart şairlerin ve ressamların son macerasıdır.

Gerçeküstücülüğün tarifi, lideri André Breton tarafından oldukça net bir şekilde yapılmıştır: "Gerçeküstücülük saf psişik bir otomatizmdir ve kelimelerle ya da başka araçlar yardımıyla düşünmenin gerçek işleyişini ortaya koymaya çalışır. Gerçeküstücülük, akılla kontrol etmeksizin ve hiçbir estetik ya da ahlaki amaç gütmeden kendini ifade eden bir düşünme edimidir."[20] Eğer sanat estetik bir amaca, hareket ahlaki bir amaca ve bilim de rasyonel bir amaca bağlıysa, Gerçeküstücü bir eser ne sanat ne ahlaki bir değer ne de bilimdir. Dahası, bir başka gerçeküstücü yazar şöyle demişti: "Gerçeküstücü resim sanatsal özellikleriyle değerlendirilmelidir." Bu kitap, sanatsal özelliklerle ilgilenmektedir. Bu nedenle Gerçeküstücülük sanatın sihirli gücüne dair bir duyguyu zenginleştirmemiş ve öne çıkarmamış olsaydı, şimdi ve burada Gerçeküstücülüğü konumuzun dışında bırakabilirdik.

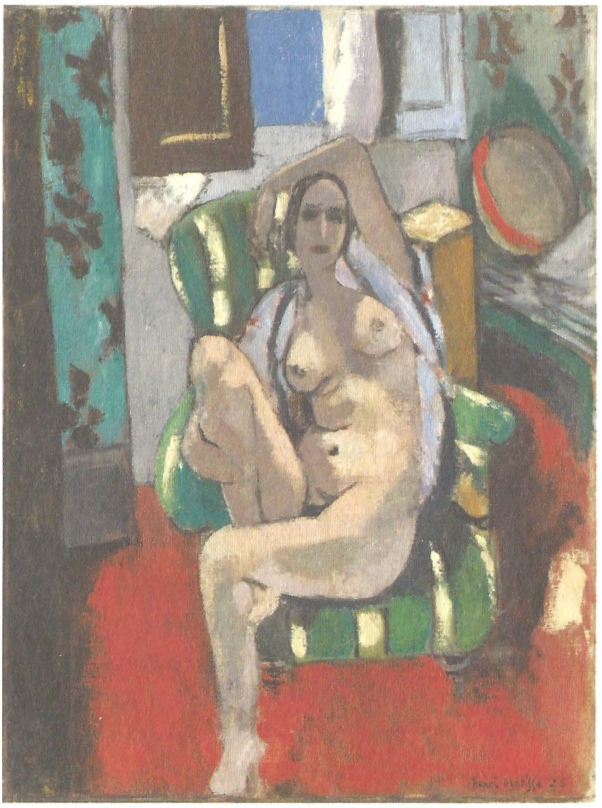
Otomatizm resimde doğadaki şeyler arasında beklenmedik ilişkiler bulmak ve bunların ortaya koyduğu düşünceleri geliştirmek için kullanılan bir yöntemdir. Başka bir deyişle Gerçeküstücülük, aklın bütün zincirlerinden kurtulmuş, özgür bir hayal gücünün ürünü olan fantastik sanatın bir kolundan başka bir şey değildir. Buna benzer bir yol takip eden Fovistlerin ve başka birçok ressamın yaratıcı özelliği samimi bir özgürlük ortaya koyar. Öte yandan, akıl-

20 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924, s. 42.

cı olanla kasıtlı olarak çatışan Gerçeküstücüler eserlerinin bir sanat değil ama yeni bir bilgi olduğunu kabul ediyorlardı. Bu dogmanın doktrinlerine sıkı sıkıya bağlandıkları için geleneksel, akademik bir form benimsemeye ve kendilerini o formdan kurtarmadan onu deforme etmeye zorlanan Gerçeküstücü ressamların büyük çoğunluğundaki sanatsal form noksanlığından işte bu tavır sorumludur. Gerçeküstücü bilginin gerçekliği doğru olabilir, ancak sanatsal bir bilgi olmadığı kesindir. Onun için şimdi burada Gerçeküstücülüğe benzer eğilimler gösteren ama sanat dışında kalan, bu gizemli bilgiyle bir yere varamayan belli başlı fantastik örneklerden söz etmek yerinde olacaktır. Böyle bir hoşgörü bu bilgiyi uygulayanların yeni bir bilgi oluşturmak yerine öznel bir form yaratmakla ya da duygularını ifade etmekle daha fazla ilgilendikleri anlamına geliyor.

Tefli Odalık (Resim 51) Henri Matisse'in muhteşem hayal gücünün güzel bir örneğidir. Bu resim akademik bir duruş sergileyen, renklerin zenginliğiyle lüks ancak düzensiz bir odanın ortasındaki sandalyede oturan çıplak bir kadının resmidir. Tef, arka planda yer almakta, aralık pencereden gökyüzü görülmektedir. Resimde hiçbir aksiyon, isminden başka bir konusu ve kadının odalık olduğunu gösteren hiçbir şey yoktur. Bu resimde oryantal renk zevki hissedilmektedir, ancak bu renkler Fransız Riviyera'sındaki pek çok villada kolaylıkla bulunabilir. *Odalık* belli ki sadece çıplak bir kadın resmi yapmak için bahanedir. Bir odanın ortasında çıplak bir kadın resmi yapmak, gözden düşmüş bir "resim türü"ne aittir ve çağdaş yaşamın gündelik akışına uygundur. Ancak çıplak kadın, sandalye ve tefin artık Matisse'in önemsemediği bahaneler olduğu da bir o kadar doğrudur. Ressam bu çalışmasında renk kompozisyonuyla ilgilenmektedir ki bunu resme bakan acemi bir izleyici bile açıkça fark edecektir.

Bu resimde ilk karşılaştığımız şey daima saf renkleri savunan Matisse'in tablonun ortasını nötr ya da nötre yakın tonlarla boyamış olmasıdır. Vücudun gölgeleri gri-mor; aydınlık kısımları ise açık kahverengi yapılmıştır; arka planın bazı kısımları mavi ve mor geçişleriyle siyah ve gridir. Bu nötr alanlar halının kırmı-



Resim 51: Matisse, *Tefli Odalık*, 1925-26
Tuval üzerine yağlıboya, 74,3 x 55,6 cm. Museum of Modern Art, New York

zısının, sandalyenin değişken yeşillerinin, peçenin pembe ve gök mavisinin, duvarın yeşilinin, gökyüzünün mavisinin ve tefin kırmızısının fantastik bir dansla hareket ediyormuşçasına çevrelediği gölgeli bir hat oluşturur. Bu renklerin yoğunluğu merkezdeki nötr tonlarla, hareketleriyle ve boşluklarıyla öne çıkarılır. Form nettir, konturlar belirgin değildir. Renk dokunuşları fantastik bir desen içinde bir denge gereksinimine uyum göstermesine karşın, nesnelerin formlarını dikkate almadan resimdeki her şeyi kapla-

mış gibi görünmektedir. Ellerin ve ayakların plastik formları düşünülecek olursa, renkli basit fırça vuruşlarından ibaret oluşlarını açıklayacak bir neden yoktur. Ancak bu renkli fırça vuruşları renk kompozisyonu gereksinimine ayak uydurmaktadır: Eller ve ayaklar tanımlansaydı, resmin bütün anlamı kaybolurdu. Kadının hali, Matisse'in deseni çok iyi bildiğini, o kadar ki akademik güzellik idealine de kusursuz bir şekilde hâkim olduğunu göstermektedir. Oysa kadının tavrını belirleyen ressam kendi akademik bilgisini gizlemeyi ve onu bir sanat eserine dönüştürmeyi bilmiştir. Kadının modelliğine gelince, ressamın önemsediği tek şey, kadını bir hayalet karakterinde, imgenin imgesi gibi gösteren gölge-ışık darbelerinin oluşturduğu kompozisyondu. Mademki bir hayalet doğası gereği gölgeden ibarettir, öyleyse ellerinde kaç tane parmak olduğunu sayabilmeyi beklememeliyiz. İşte, Matisse'in elleri ve ayakları bitirmeden resimden el çekişinin nedeni budur.

Doğada hayaletler ve bu resimdeki hayaletin etrafında dans eden güçlü renkler yoktur. İşte bu, Matisse'in formunun açıklaması ve resimdeki nötr ve yoğun renklerin kusursuz dengesidir. Gerçeklikten hemen hemen uzaklaşıp da hayaletler dünyasına girince Matisse, canlı renklerle gölgeleri kusursuz bir uyum içinde tutmayı başarmıştır.

Matisse bize zenginlik, lüks ve ideal güzelliğin sanatsal denge, zarafet, ustalık ve doğallıkla yumuşatıldığı mükemmel bir dünya sunar. Onun eserinin sırrı kendi yaratıcı gücünün doğallığıyla gizlenmiştir ama resminde olan her şey içten içe gerçekliğin ötesinde bir tasvir olarak durur.

Henri Matisse 1869 yılında doğdu, 1892 yılında kendini sanata verdi ve 1905 yılında da Fovistlerin öncüsü oldu. Bugün hâlâ en büyük temsilcisi olduğu Fovizm'in, 1929 yılında Paris'te tekrar ortaya çıkışıyla mutlu bir şekilde yaşarken Kübist yöntemi asla kabul etmedi.

Bir defasında şöyle demişti: "Tuval üzerine konan nesneleri ve alanı, önümde sanki sadece deniz ve gökyüzü, yani dünyanın en sade iki şeyi varmış gibi öylesine doğal bir şekilde tasvir ediyorum ki. Bu nedenle resimlerimdeki birliği açıklamak, karışık bile olsa

benim için güç değil çünkü bana kendiliğinden geliyor. Duygularımı göstermekten başka bir şey düşünmüyorum. Bir ressamın yaşadığı zorluk genellikle duygularını dikkate almamasından ve aklının duygularını yanıltmasına izin vermesinden ileri gelir. Oysa aklını sadece kontrol etmek için kullanması gerekir."[21]

Bu, bilinçli sanatsal işleyişin güzel bir tanımıdır. Bir ressamdan daha açık bir tanım bulmak zordur. Yaratım doğal olmalıdır; kolaylıkla yanıltıcı olabilecek ve eser bittikten sonra sadece duyguların kontrolünü yapması beklenen aklın müdahale etmediği duygulara göre yapılmalıdır. Bu, amacına ulaşmak isteyen her gerçek ressamın asıl çalışma sürecidir. Matisse'in sanatı mademki fantastiktir, yaratım döneminde kendini akıl ve bilincin zincirlerinden kurtarmasına ve hayal gücüne, düşlere kaptırmasına yardım eden böyle bilinçli bir işleyiş, aklıyla yarattığı çalışmalarını kontrol etme becerisine sahip Matisse için özellikle ilginçtir. Hayal gücünün işleyişi Matisse'in düşünme alışkanlığından kurtulduktan sonra başlamış gibi görünmektedir. Bu, yaratıcılığının özgürleştiği ve duyguların ifade edebilecek hale geldiği böyle diyalektik bir işleyişle mümkündür. Bu nedenle böyle bir süreç Matisse'in en iyi eserlerinde keyfi değil, yaratıcıdır.

Matisse'in insan hayatına ilgisi pek yoktur. Eserlerinde ne dini ne toplumsal ne de dramatik duygular bulunur. Ancak o bu eksikliğini saflığıyla gidermektedir. Zengin renk ve desen dünyasında onun hayalleri sınırsızdır ve hayallerinin ulaştığı her yerde bir yaratım sözkonusudur. Bu bilinmeyen hayal dünyasına gitmesinin nedeni de budur.

Matisse'in resimlerindeki üçüncü boyut hiçbir zaman tam olarak eksik değildir. Ancak renkler ve desenler üçüncü boyut olmaksızın da var olabildiği için buna çok fazla dikkat etmemiştir. Pek çok eleştirmen üçüncü boyutun nispeten eksik oluşunu sanatçının bir kusuru gibi değerlendirmiştir. Oysa bu doğrudan doğruya eleştirmenlerin kusurudur. Üçüncü boyut sanatın kaynağıdır,

21 Matisse'ten yapılan bu ve daha sonraki alıntılar, *La Grande Revue* kitabındandır, Aralık 1908 ve *L'Intransigeant*, Ocak 14-29, 1929.

ancak yüzey de sanatın kaynağıdır. Matisse bazı resimlerinde yaptığı gibi üçüncü boyutu öne çıkarsaydı, resmindeki uyum azalır ve resimleri en iyi haliyle gerçekleşmezdi. Bu zengin renk ve desen dünyasını kabul eden biri, kusursuzluğun Matisse'e ait bir unvan olduğunu anlayacaktır.

Renklerin ve desenlerin zenginliği Matisse'in sanatının formu ve içeriğidir. Ancak çözümlemek amacıyla onun formuyla içeriğini ayrı ayrı değerlendirmek ve ressamdan bunu anlatmasını istemek mümkündür.

Ressam şöyle yazmıştı: "Farz edin ki ben bir iç mekân resmi kurguluyorum. Karşımda bir fincan dolabı var; bende parlak kırmızı hissi uyandırıyor ve ben de tatmin olmak için kırmızı kullanıyorum. İşte tam o anda bu kırmızıyla tuvalin beyazı arasında bir ilişki kuruluyor. Eğer kırmızının yanına yeşil koyuyor ve döşemeyi sarı yapıyorsam, bu yeşil, sarı ve tuvalin beyazı arasında beni memnun eden bir ilişki hâlâ var demektir. Ancak bu farklı tonlar karşılıklı olarak birbirlerini zayıflatıyor. Bu nedenle kullandığım bazı unsurlar karşılıklı olarak birbirlerini zedelemeden dengede olmalarını istiyorum (...) Birinciyi, ikinci bir renk kombinasyonu takip edecek ve benim yorumuma daha fazla katkıda bulunacak. Ben bunu resim tamamen değişene kadar dönüştürmek zorundayım. Arka arkaya yapılan değişikliklerden sonra kırmızı baskın renk olarak yeşilin yerine geçecek." İşte "psişik duygulanımı fantastik bir resme", yani Matisse'in formunu özgün yaratıma dönüştüren sürecin kusursuz bir açıklaması.

Matisse, resimlerinin içeriği hakkında şunları yazmıştı: "Konuyu bozmayan ya da sıkıntıya sokmayan bir denge, bir saflık ve bir sükûnet sanatının, yani ister bir işadamı ister bir yazar olsun bütün zihin emekçileri için yatıştırıcı bir etkisi olan, fiziksel yorgunluğun atılabileceği iyi bir koltuğa benzeyen sanatın hayalini kuruyorum." Sanat idealini bir koltuğa indirgemek şaşırtıcı mı? Matisse'in samimiyetindeki cesareti kötülemekten çok methetmek gerekir. Bu değerlendirme Matisse'in sanatını ve sanatın genelini aydınlatıyor. Onun sanatını idealleri içinde değerlendirmek zorundayız. Kendi



Resim 52: Marin, *Stonington Limanı, Maine*, 1926
Kâğıt üzerine suluboya ve mum boya, 46,7 x 59,1 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

idealini tarif etmekte gösterdiği samimiyet, bu kusursuz motiflerin formla bütünleşmesi anlamına gelir ki bu da onun ressam olarak büyüklüğünün temelidir.

Resim 52, John Marin'in 1926 yılında yaptığı bir suluboya olan *Stonington Limanı, Maine* isimli resmidir. Bu resmi anlamak için "fantastik sanatı", yani Fovizm ve Gerçeküstücülük akımını hatırlamak gerekir. Marin Amerikalı bir ressamdır, Amerikan toprağına sadakatle bağlıdır ve oradaki hayatın bilincindedir. Şimdiye kadar kimse onu Fransız resminin modern akımlarıyla ilişkilendirmemiştir. Marin'in kendi resimleri için "tutucu ve geleneğe bağlı" olduğunu söylediği doğrudur. Bunun anlamı şudur: Sanatın önde gelen bütün devrimcileri gibi, Marin'in de farkında olmadan bir devrimcidir.

Resim 52'de gördüğümüz, küçük bir liman ile büyük bir yelkenlidir. Yelkenli ile liman arasındaki ilişkinin doğal olmadığını hemen fark ederiz: Bu ilişki perspektiften değil, duygusallıktan doğmaktadır. Arka planda eskiz halinde çizilmiş köy evleri vardır ve bunlardan biri anıtsal bir Roma katedraline benzemektedir.

Ressama modellik yapan ev kuşkusuz daha gariban bir evdi ancak Marin onu sevdi ve dönüştürdü. Arka planda daha ötede net bir şekilde çizilmiş dağlar var. Ne olursa olsun; yelkenli, evler, dağlar arasındaki form uyumu capcanlı bir yapı ve denge birlikteliğinden doğan bir çekiciliğe sahiptir.

Marin'in ideali koordinasyon, denge ve yapıdır. Resimdeki canlı yoğunluk, Marin'in arzusundan ziyade duygu yoğunluğunu yansıtır. Gördüklerinin yapısını –yelkenli, evler, dağlar– resminin diğer bölümleriyle koordine etmek için yansıtmalardan faydalanmaktadır. Yansıtmaların kullanımı, önceden de gördüğümüz gibi, Kübizmin tipik özelliğidir. Marin'in yansıtmaları da Kübistlerde olduğu gibi soyuttur, ancak işlevleri Kübistlerinkinden farklıdır. Çünkü kusursuz bir şekilde gerçek olan temel duygunun ifadesini bütünlemeye hizmet etmektedir. Sağ üst köşede sihirli bir ifade vardır. Aşağıda buna karşılık gelen kısım da soyuttur ve işlevi her şeyi birleştirmek, dengelemek, bu parçalara devamlı bir ritim vermektir. Desenle yapı iç içe geçmiştir ve her unsur hem yüzeyde hem de derinlikte geliştirilmiştir. Kendi hayatı ve cazibesi olan bir nesne yaratılmıştır. Fovistlerin ve Kübistlerin hayali olan resmin nesnelliği ve bağımsızlığı, Gerçeküstücülerin çok sevdiği sihirli bir dokunuşla gerçekleştirilmiştir. Bu resimde aynı zamanda yelkenliye, evlere karşı bir sempati ve tamamen kişisel tercihe uygun seçilmiş bir doğa parçasına karşı hayranlık ifadesi bulmaktayız. Gergin gölge-ışık oyunlarıyla yaratılan bu ifade, evler ve yelkenliler üzerine yoğunlaşmıştır. Geriye kalan her şey –dağlar, deniz suyu ve yansımalar– ana motifin yapısal çerçevesinden ibarettir. Yelkenli ve evlerin rengi beyaz-gridir. Su, koyu mavidir. Dağlarda açık mavi tonlar vardır, ön planda birkaç kahverengi leke görülmektedir. Bir renk şeması bundan daha basit olamazdı. Mavinin ve kahverenginin koyu tonları resmin yapısal şemasını oluşturan derinlikte bir çerçeve ortaya koyan gri ve beyaz üzerinde odaklanmaya yardımcı oluyor. Sonuçta form ve renk birliği kusursuzdur.

John Marin, New Jersey, Rutherford'da 1870 yılında doğdu. Philedelphia ve New York'ta sanat eğitimi aldı, bir süre serbest

mimar olarak çalıştı. 1905 yılında Paris'e gitti, 1911 yılında kadar kısa birkaç ara haricinde hep orada yaşadı. Avrupa'da bulunduğu sırada yaptığı gravürlerde Whistler'ın, yağlıboyalarında da Monet'nin etkisi görülür. Ancak 1908 yılından sonra yaptığı suluboyalarında kendine özgü bir üslup ortaya çıkar. Alfred Stieglitz'in dostane ve maddi yardımlarıyla bugün bile devam eden büyük bir üne sahip olmuştur.

Marin, suluboyalarının yanında yağlıboya resimler de yapmıştır. Ancak sanatsal üretiminin çoğu suluboyadır ve pek çok eleştirmen bunun ressamın eksikliği olduğunu düşünmüştür. Çok saçma bir yargı bu. Cézanne'ın suluboya tablosu hiçbir zaman yağlıboyasından daha az sanatsal değildir. Kısa dizeleri olan bir şiir, uzun dizeli bir şiirden daha değersiz olamaz. Bir sanat eserini teknik özelliklerini yöntem belirler; bu yüzden suluboya tekniğine uygun bir resim sanat vasfından bir şey kaybetmeksizin yağlıboya ile yapılamaz. Yağlıboya tekniği ile bazı sanatsal özelliklere ulaşan bir ressam suluboya ile aynı sonucu yakalayamıyorsa, bunun tersi de geçerlidir. Suluboya ile yakalanan hafiflik, sürat ve zarafet, yağlıboya ile elde edilemez. Yağlıboya tekniğindeki ustalık, suluboyadakine kıyasla daha güçlüdür. Ancak ustalıkla sanat arasındaki farkı da gözetmenin zamanı gelmiştir.

Marin açık havada çok resim yapmıştır. Ancak motiflerinin üzerinde özenle durmak için 1919 yılından beri kapalı alanda çalışmayı tercih ediyor ve diyor ki: "Gözümle gördüklerimi daha iyi görselleştirebiliyorum." Fazlasıyla dürüst bir şekilde doğayı yok sayar Marin. "Kayaları, ağaçları, evleri, görülen şeyleri resmetmem, daha derin bir bakışı resmederim. Saçma. Bu şeylere karşı yoğun bir sevginiz varsa, onu kâğıda ya da tuvale geçirebilmek için her şeyi yaparsınız. Elinizdeki materyalle onu değiştirebilir, onunla oynayabilirsiniz. Bitirdiğinizde, bu şeyin özünü sunmalısınız, başka bir şeyi değil."[22] Bu prensibe göre Marin duyguları hayattan ve doğadan soyutlamaktan –Kübizme uygundur– kaçınmıştır ve dolaylı da olsa doğaya bakı-

22 Marin'in görüşlerini aktaran bu ve daha sonraki alıntılar, *Letters of John Marin* kitabındandır, New York, American Place için özel olarak basılmıştır, 1931 (sayfa numarası yok).

şıyla ilişkisini devam ettirmiştir. Onun karşı çıktığı şey şudur. "Akıl ve bilgi savaşmamız gereken şeylerdir, her zaman görüntüyle savaş halindedirler. Önemli olan, gördüğümüzü bilmek ve eşyanın nasıl olduğu bilgisiyle uyuşmamaktır." Ressam Eklektizmden de nefret ediyordu: "Bu sahte Romantik-Keldani-İranlı-Yunan-Romalı-İtalyan-Fransız-Alman karışımı görüş, soyut bir somutluk, başka şeylerin anıtsal hatırası, hepsi bu."

Marin yapısal idealini ise şöyle ifade eder: "Kendi hesabıma şunun üzerinde ısrar etmek zorundayım, resmim bittiğinde, yani her parçası kendi yerinde ve kendi görevi başındayken o bir nesne haline gelsin ve bir gemi pruvası, kıçı, yanları ve tabanı gibi net bağlara sahip olsun."

Marin'de dinamizm anlayışı *ağırlık ve dengeye* dayanmaktadır: "Nasıl ki vücudum yukarıdan yere doğru bir ağırlık veriyorsa, yer de karşılığında yukarıya benim vücuduma doğru bir baskı uygular. Vücuduma baskı yapan havanın ağırlığı ve vücudumdan havaya doğru uygulanan baskı için de aynı şey düşünülmelidir. Bir resmi inşa ederken bunları dikkate almalıyım."

Bu dinamizm de ressamın anlık tepkilerine bağlıdır. Örneğin New York'un gökdelenleri ve Maine'in günbatımının görüntüsü Marin'e cazip gelir. "İfade etmeye çalıştığım *benim hareketim*dir, bu nedenle etkisinde kaldığım büyüyü hatırlayabilir ve hayat verdiğim farklı duyguların ifadesine bakabilirim."

Bu çekingen Marin her zaman "evleri, adaları ve yelkenlileri" sevmişti. Daima sevdiği şeyleri resmetmeyi ve onları sonsuz hayal gücüne sunmayı arzu etmişti. Ancak "bir başyapıt yaratmayı ve bundan gurur duymayı" düşünmedi. Öyle ki denge ve alçakgönüllük arasında olduğu gibi onun dinamikleri ile aşk arasında da bir ilişki vardır. Bakışındaki ahlaki değer ve hayal gücünün duygusal içeriği onun sanatının büyüsünü açıklar.

Matisse ve Marin'den söz ederken Gerçeküstücülük'le hiçbir ilişkileri olmadığı halde, yaptıklarının neden Fantastik Sanat olduğunu açıklamaya çalıştık. Oysa zaman zaman Gerçeküstücülüğün sınırları içinde yer alan, bazen de ötesine geçen Chagall, bir Ger-



Resim 53: Chagall, *Şehit*, 1940
Tuval üzerine yağlıboya, 164 x 114 cm

çeküstücü ve Gerçeküstücülüğün öncülerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Burada gördüğümüz resim (Resim 53) Gerçeküstücülüğün karakteristik özelliklerini de, Gerçeküstücülüğün ötesine geçen unsurlara da sahiptir. 1940 yılında yapılan *Şehit* isimli resim, Polonya'daki ve diğer Doğu Avrupa ülkelerindeki Yahudilerin şehadetini göstermektedir. Bu resimde fantastik değil tarihsel bir amaç vardır çünkü yeni biten bir savaşta yaşanan olayları sembolize etmektedir; direğe bağlanmış ölü Yahudi, manevi anlamda İsa'nın çarmıhını temsil ettiği için dini açıdan semboliktir. Bununla beraber bu resimde fantastik bir unsur bulunmaz. Burada kitabın başında yapmış olduğumuz yorumdan devam ederek bu resimde

konunun tarihsel ve sembolik, ancak içeriğinin fantastik olduğunu söyleyebiliriz.

Figürlerin sembolik önemi onların ebatlarına bağlıdır; *Şehit*, duygularımıza hitap etmek amacıyla büyük çizilmiştir, sonra önem ve boyut açısından şehidin ayakları dibinde ağlayan kadın gelmektedir; arkadaki üç figürün boyutları alanda kapladıkları yere göre değil, resimdeki önemlerine, bu drama katılımlarına göre ayarlanmıştır. Aynı düzen hayvanların sembolik karakterlerinde de görülür. Bunlardan biri, var olmayan bir hayvan, yarı inek ve yarı kadın şeklinde sembolize edilmiştir, diğeri horoza benzeyen bir çeşit kuştur.

Bu resimdeki insan figürlerinin plastik formları nesnel gerçekliği göstermek için yapılmamıştır, ancak renklerin hâkimiyeti altına girmiş ve renk değişim alanlarını oluşturmak için sadeleştirilmişlerdir. Şehidin vücudunun sarısı, resimdeki trajediyi hissettiren gömleğin siyah beyazı ile vurgulanmıştır. Orada oturan kadının peçesinin ve gömleğinin pembesi, elbisesinin mavi, turuncu, yeşil çizgileri tatlı bir keder, tevekkül ve melankoli telkin etmektedir. Kemancının yeşil kıyafeti ile turuncu yüzü ve kemanın parlak mavisi ile pembesi sanki bu trajediden bir kaçışı ortaya koymaktadır. Anneyle çocuğun oluşturduğu grubun koyu mavisi, figürün formunda ve hareketinde olduğu gibi, korkuyu ve nefreti ifade etmektedir. Yani bütün bu renkler, üzerinde tahripkâr ateşin kahverengi dumanlarının yükseldiği nötr gri renkteki köyün oluşturduğu fondan ayrılan asıl dramın aktörleri gibidir. Yalnız tuvalin en yukarısında, mavi-beyaz renkli incecik bir gökyüzü parçası görülmektedir.

Bundan başka bu resimde trajediye eşlik eden ve hatta ona açıklık getiren bazı özgün form özellikleri de görülür. Evlerin üzerinde toplanan duman, zulmü ve yaklaşan yıkımı anlatmak üzere belli belirsiz bir insan formu oluşturmaktadır. Evler sanki bir depremle sarsılmış gibidir. Fantastik bir hayvanın bacağı şamdan taşıyan bir kadın figürüyle tamamlanmaktadır. Bir insan sandalyesi ile beraber pencereden atlamaktadır. Nihayet son fantastik hareket; kemancının başının üst kısmı tamamen yok olmuştur.

Kompozisyonun bütünlüğü kontrastlara bağlıdır. Figürlerin düzenlendiği yüzey dışbükeydir. Arka planda ise derinliklerde boş alanlar vardır. Bunun anlamı ressamın eserinde iki ardışık algı alanı tasarlamasıdır: Birincisinde resmin tümüne hâkim figürler ve ikincisinde sonraki bir yorum olarak arka plan yer alır. Yine de figürler ayrı ayrı ele alınmışlardır. Anne, çocuk ve kemancı ana temaya görsel değil de duygusal açıdan bağlanmış bölümler gibi yerleştirilmişlerdir. Şehit ile ağlayan annenin birliği yumuşak geçişlerle, tek bir kıvrımlı hat gibi gösterilmiştir.

Chagall'ın *Şehit* resmindeki trajediyi ifade edişi kuşkusuz çok güçlüdür ancak eyleme bağlı değildir. Resimdeki formlar kadar renkler de sanatçının duygularını kırık, uyumsuz bir bakışla ortaya koyar. Chagall'ın üslubunu karakterize eden bu kırık devamlılık, gerçeklerin dünyasından uzaklaşmasının sorumlusudur ve ressamın fantastik şiirselliğini oluşturur. Eğer ifade birliği olmadan sanat olmuyorsa, öyleyse bu kırık devamlılığın birliği de nedir?

Marc Chagall 1887 yılında, Rusya'nın Vitebsk şehrinde doğdu. Yoksul bir Yahudi ailenin çocuğuydu. Kendi ırkının sefaletine ve evcil hayvanlara karşı merhameti hayatının belli başlı duygusunu oluşturdu. Bu duygular yüzünden halk efsanelerinin sırları onu cezbetti. Mensubu olduğu halk ve hayvanları, Chagall'ın gerçekle ilişkisini ve ayaklarını toprağa kuvvetle basma gereksiniminin temelini oluşturdu. Çocukluğunda sevdiği efsaneler ve sınırsız hayal gücü de onu gerçeklikten uzaklaştırmıştı. Sınırlı, parçalı gerçekçilik ve sınırsız hayaller, popüler sanat ve şiirlerin karakteristik özellikleriydi. Chagall bu dengeyi 1910 yılında gittiği Paris'te buldu. Fransız sanatına yaklaşımında İzlenimciliğe de Kübizme de karşı çıktı. Yine de kendine rağmen iki akımdan da çok şey öğrendi. Sadeleştirilmiş formların geometrik özünden öte kendini renklerle nasıl ifade edeceğini öğrendi; renk tonlarını ve kontrastları; renklere destek olan biçimsel yapıları öğrendi. Ancak İzlenimci ve Kübist sanat anlayışları Chagall'a sanatını istediği gibi yansıtmak bakımından maddesel dünyayla fazlasıyla ilintili gelmişti. O, doğayı sadece dış görünüşüyle somut bir şekilde değil, maneviyatı ve

hissiyatıyla düşünsel bir şekilde de değiştirmek istemiş, başkalarının onu resimde *edebiyat* yapmakla suçlamalarından hiç çekinmemiştir. Gerçekten de Paris'te öğrendiği sadece kusursuz bir resim tekniği değildi. Kendi yolunu çizme cüretini de öğrenmişti. 1914 yılında Rusya'ya döndüğünde sanatında yeni ve temel bir unsur yakalamıştı: Yıllar süren sefalet ve entelektüel mücadeleden sonra aşk, yaşamanın güzelliği, "şimdi kayıp bir cennet" diye bahsettiği mutluluk.

Tüm bu unsurlar arasında bir ilişki kurmaya çalışırsak, *Şehit* resmini Chagall'ın desenlerinin bir çeşit özeti olarak görebiliriz. Onun halkı için istediği merhamet, savaş nedeniyle sanki bütün bir insanlığın bir felaketine dönüşmüştür. Ancak Chagall dikkatini trajedi üzerinde yoğunlaştırmak yerine hemen bilinen hikâyelerine sarılır. İnsanlar gibi fantastik hayvanlar da bu trajedi içinde yardımcı kahraman olarak yer alır. Sembolik Yahudi şamdanına dönüşen ineğin bacağının gösterdiği gibi, başsız kemancı, Tevrat okuyan haham, korkmuş kadın, direğe asılmış ölünün ayaklarının dibindeki kadının içli, kabullenmiş, melankolik ağlaması –ki bu, ressamın eserlerinde hiç eksik olmaz– sanki zulüm çölü içinde yaşayan son bir çiçek gibidir.

Bu hoşluk Chagall'ın sanatının anahtarıdır. O, geçmişte de şimdi de bir asidir; oysa aynı zamanda hoş, kibar ve dünyadaki en korkak adamdır. Bütün itirazları onun tablolarında eşzamanlı görülür ve devamlı üslubun önüne geçen bir uygunsuzlukta olur. Hayaller hiçbir zaman bu derece sınırsız ve Chagall'ın eserindekinden daha fazla duyguyla yüklü olmamıştır. Ressamın görüşü fiziksel oranlarda ya da plastik formda ifade bulamadığı için daha akışkan ve değişken bir aracıda, onun muhteşem renklerinde bulmuştur.

SONUÇ

– § –

Bu kitabın amacı yazarın seçtiği belli resimleri şu ya da bu nedenle okura sunmak ve okurun eleştirel deneyimini bu sayede zenginleştirmektir.

Kitapta ne bir resim sistemi ne de bir sanat bilimi sunan yazar, bir sanat biliminin mümkün olacağına inanmaz çünkü bir sanat eseri olarak resim, bilim adamının yaptığı gibi, deneylerle ve araç gereçle ölçülebilecek somut bir şey değildir. Kant, bir sanat biliminin olmadığını, sadece sanat eleştirisinin olduğunu söylemiştir. Kant hâlâ haklıdır.

Bir ressam gözleriyle, duygularıyla ve hayal gücüyle çalışır. Ressamın hayal gücünü yönetmek için getirilen bütün bilimsel kurallar –örneğin perspektif– ya da ahlaki ve dini kurallar saçmadır. Kısacası hakiki bir ressam için kural yoktur ve olamaz da. Her ressam, eğer hakiki bir ressamsa, kendi kurallarını yaratır ve bu kurallar kendisi için iyi olmakla beraber başkaları için genellikle kötüdür.

O halde, bir resme nasıl bakılacağını bilmek demek, kurallarla bağlanmış olmak anlamına gelmez; tam tersine, kurallardan kurtulmuş olmak demektir. Kurallardan kurtulmak göründüğü kadar kolay değildir. Çünkü bu kurallar vardır ve bazıları binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Bu kurallar okullarda öğretilmektedir; çoğumuz bunları çocukluğumuzdan beri öğreniyoruz. Herkesin bildiği gibi, alışkanlıklarıyla yaşayan varlıklar olarak güçlükle öğrendiğimiz şeyleri kolay kolay terk etmek istemeyiz.

Sokrates, "Bir tek şey biliyorum, o da hiçbir şey bilmediğim," demiştir. Bir tabloya açık, berrak bir zihinle yaklaşabilmek için

büyük bir bilgelik gerekir. Bilgelik daima alçakgönüllülükle beraberdir. Birçok kimsenin ressamlara neyi nasıl resmedeceklerini öğretmeye kalkışmak konusunda gösterdikleri eğilim, onun resminden hiçbir şey anlamadığını ifade etmenin en emin yoludur. Baudelaire'in şiirlerini anlamak için önce Fransızca öğrenmemiz gerekir, ancak bu yeterli değildir. Baudelaire'i anlamak için onun kendi kişisel dilini öğrenmemiz de gerekir. Bir ressamın da şahsi çizgilerinden, formlarından ve renklerinden oluşan kendine has bir dili vardır. Bu dili öğrenmeli ve diğer ressamların diliyle neden aynı ya da onlardan neden farklı olduğunu anlamalıyız. Çizgilerin, formların ve renklerin birleşimini düzgünce anlamak, resmi anlamamız için gereklidir. Bu anlayışın resimdeki adı kültürdür. Aynı şekilde çok sayıda iyi şiir okumak da şiir sanatında kültür olarak adlandırılır. Bu kitap okura elli resim hakkında bir yaklaşım sunmayı hedeflemektedir. Ancak kültür hiçbir zaman bir kitaptan edinilmez. Kitap bir atlama tahtasıdır, kültüre erişmek için çıkılan uzun bir yolun ilk adımıdır.

Bu kitabın başında bile bir resmin sanat olup olmadığına karar vermek için kültürün yeterli olmadığına değinmiştik. Bu tür bir karar ya da yargı sanat eleştirisinde ilk ve en önemli adımdır. Bir ressamın ifade ettiklerini anlayan eleştirmen bu tür bir ifadenin sanat dünyasında yer alıp almadığına karar vermek zorundadır. Böyle bir kültür, ifadenin diğer ressamlarınkinden farklı ya da onlarla aynı olduğunu bize söyleyebilir. Ancak bir resim ya da birçok resim için tek bir standart ölçüte bağlı kalmak, yeni akımların ortaya koyduğu standartları anlamak bakımından büyük bir başarısızlığa neden olur. Resim kültürü yeterli olmazsa, genel kültüre yönelmek ve bir olayın ya da sanat eserinin sanatsal, bilimsel, dini ya da politik aksanını anlamak amacıyla manevi yönüne eğilmek de gerekir.

Yapmamız gereken sanatı tanımlamak, bu tanımla bir resmin yorumunu yapmak ve o resmin bu tanımın şartlarını karşılayıp karşılamadığını görmektir. Ancak sanat insana özgü bir eylemdir ve insana özgü bütün eylemler çok karmaşıktır. Bu nedenle eğer hazır bir sanat tanımı oluşturamazsak okur şaşırmamalıdır. Bir bi-

lim adamının, sihirbaz gibi şapkasından bilimin hazır bir tanımını çıkarması gerekmez, keza bir filozofun da şapkadan felsefe tanımı çıkarması şart değildir. İyi bir yazar bu noktada bazı kitapları önerebilir. Örneğin Benedetto Croce'nin *Estetik* ve John Dewey'in *Deneyim Olarak Sanat* isimli kitapları sanata dair çağdaş düşüncenin şartlarını bilmek ve öğrenmek açısından çok faydalı olur.

Bu iki modern kitapla Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* ve Georg Hegel'in *Sanat Felsefesi* –bunlar geçmişte yazılmış estetik kitaplarının belki de en önemlileridir– isimli eserlerini karşılaştırmak iyi olacaktır.

Bundan önceki sayfalarda estetik üzerine bilimsel bir tez ortaya konmuyor. Sadece Croce, Dewey, Kant ve Hegel'in fikirlerini değil, estetik tarihinden ve eleştiri tarihinden pek çok görüşe dayanan sanatsal yargılar hakkındaki deneyimleri de ele alıyor. Bütün bu okuma deneyiminin sonucu, sadece bir ressamın kişiliğinin açığa çıkarılmasından ibarettir, yani onun hakiki bir ressam mı olduğunun yoksa renklerin ve formların ardından bir toplum, ekonomi, din ya da siyaset çığırtkanlığı mı yaptığının yapıp yapmadığının tespit edilmesi sağlanır.

Bu nedenle kimse sanatın tanımını görmezden gelmez ama soyut bir formül içinde değil de yaşayan bir gerçek içinde bulabilir. Bu tür bir yöntem kesinlikle bilimsel değildir, tabii eğer bilimi psişik anlamda kullanıyorsak. Bu tarihsel bir yöntemdir ve inanıyoruz ki eleştirel amaçlar için en iyisi budur.

Bu kitapta, sanat yaklaşımının iki yönünü birbirinden ayırdık: yorum ve yargı. Bir olayın aydınlanmasında bu ayrım faydalı olur, ancak sonuçta ikisinin aynı noktada birleştikleri açıkça görülmektedir. Bir şiir okuduğumuzda, örneğin bir bölümü diğerinden daha çok severiz ya da bir başkasının tamamını reddedebiliriz. O anda bu şiiri anlarız, ancak bütün bu şiirin bizim kafamıza göre beğenilmeye layık olup olmadığı hakkında bir kanıya varana kadar son kararımızı vermekte kararsız kalırız. Aynı şey resim için de geçerlidir. Bir resmin ilk izlenimi belirsizdir; ancak onun bütün unsurlarını ele aldıktan sonra bütün resmin gerçek anlamını

kavrayabiliriz. Ancak hayranlık ya da nefret duygusuyla kışkırtılmadığımız, hayal gücümüz ve duygularımız bizi son kararı vermeye yöneltmediği sürece o eserin anlamını tam anlamıyla kavrayamayız. Yani bizim eseri yorumlayışımız, sanatın bilimsel yanıyla uğraşanların yaptıkları gibi somut olaylara değil, eleştirmenlerin uğraştıkları duygusal yaklaşımlara bağlıdır.

Tek bir örnek bile bu noktayı açıklığa kavuşturmamız için yeterli olacaktır. Diyelim ki bir Venüs resmine bakıyorsunuz. Ressamın amacı ideal bir güzelliği betimlemek ya da kendi sevgilisinin bir portresini yapmak olabilir. Eğer resmin içeriğinin aşk olduğuna inanıyorsak, yorumumuz resmin ifade ettiği aşk ve duygusallık karşısındaki duygularımıza dayanacaktır. Dolayısıyla o duygulara göre bu resmi bir sanat eseri ya da pornografik bir eylem olarak değerlendiririz. O zaman çizgiler, formlar ve renkler bize sözkonusu aşkın doğasıyla iç içe geçmiş gibi görünürler ve resmi beğenmek ya da beğenmemek doğal bir sonuç olur.

Başka bir deyişle, bizim görevimiz resme dahil edilen bütün elemanların tarihini incelemek, genel eleştirisini ve sentezini yapmaktır. Tarih ve eleştiri daima birbirlerine tepki verir, psikolojik denemelerin gerçek yorumu yapılmadıkça eleştirimiz başarısız olur, bizim sanatsal hassasiyetimizle aracılık kurmadan da yorumumuz yanlış olur.

Bir resme bakmanın en iyi yolu, onu anlamaya ve takdir etmeye çabalamaktır; renkler, formlar ve çizgiler arasındaki yakın ilişkiyi anlamak, ressamın görmediğimiz ama sezlediğimiz hayal gücünü ve duygularını anlamak, onları duygularımızla ve hayal gücümüzle yeniden inşa etmek. Sonuç olarak bir resmi analiz etmek ressamın sadece sanatsal faaliyetlerini değil, bütün insani faaliyetlerini anlamak demektir.

Teknik olmadan bir resimden söz edilemez. Ama sadece teknikle de sanat elde edemeyiz. Teknik uygulamalı bir eylemdir, sona varmak için gerekli bir araçtır, o son ise sanata ulaşmaktır. Teknik sadece bir unsurdur, sanatın bütünü değildir. Sanatı teknik üzerinden değerlendiremeyiz. Ressam için uygun bir teknik,

sanat eseri yaratmak için yeterlidir. Bu nedenle eleştirmen bir tekniği diğerinden üstün tutmamalıdır. Giotto'nun Raffaello'ya kıyasla daha kusurlu bir tekniğe sahip olduğunu söylemek –geçmişi hayli eskiye dayanan kökleşmiş bir yargı olmakla beraber– doğru değildir; Giotto'nun herhangi bir büyük ressamdan daha aşağı bir tekniğe değil, daha başka bir tekniğe sahip olduğunu söylemek gerekir. Gerçekten de Giotto'nun tekniğinin tek amacı bizzat kendi sanatını gerçekleştirmekten ibarettir. Mademki onun sanatı kusursuzdur, o halde tekniği de kusursuz olacaktır. Benzer şekilde Cézanne'ın Raffaello'dan daha kötü desen çizdiği hakkındaki yargı da yanlıştır. Çünkü Cézanne'nın deseni Raffaello'nun bilmediği ton yansımalarını elde etmek açısından kusursuzdur. Eğer Cézanne akademik çizgilere boyun eğseydi, başyapıtlarını gerçekleştirebileceği kişisel bir tekniğe sahip olamazdı. Öyleyse sanatsal değerlendirme tekniğe kayıtsız kalmamalı, ressamın kullandığı tekniği görüşüne, duygularına ve hayal gücüne uygulayıp uygulamadığına karar vermelidir. O halde, resmin tek bir tekniği yoktur, ressam sayısı kadar çok tekniği vardır. Her teknik hakkında da ressamın kişiliğini ortaya çıkarma gücü üzerinden bir yargıda bulunulur; tek taraflı bir şekilde, tercih edilen başka bir tekniğe yakınlığı sorgulanarak değil.

Bu nokta özellikle vurgulanmalıdır çünkü pek çok sanat eleştirmeni resmin bu yönü hakkında kafa karıştırıcı saptamalar yapıyor. Yakın zamanda moda olan ve bütün dünyada inanılması güç resim ucubeleri oluşturan fresk tekniğini hatırlamalıyız. On altıncı yüzyılda görmüştük; Michelangelo freskte kendi plastik görüşüne, Tiziano ise yağlıboya tekniğinde kendi piktüral görüşüne en uygun yolu bulmuşlardı. Michelangelo şüphesiz kendi plastik görüşü için en iyi tekniği bulmuştu; Tiziano'nun piktural bakışı için yağlıboya tekniğine gereksinimi vardı. Mademki, plastik görünüş piktüral görünüşten daha değerli ve daha iyi değildir, o halde fresk de yağlıboyadan üstün tutulamaz. Bunun gibi, suluboya daima ikinci derece bir teknik olarak ele alındı. Eğer suluboya her zaman kullanılan bir teknik olmasaydı, John Marin dünya çapın-

daki şöhretine ulaşamazdı. Unutmayın ki ressam ciddi bir insandır, ciddi bir işi vardır ve bunu budalalıklarla, kötü bahanelerle, boş önermelerle bulandırmak, karıştırmak yersiz ve gereksizdir. Teknik sözkonusu olduğunda mutlak bir şey yoktur: Hepsi ressama göre değişir, başkasına değil.

İyi ve kötü teknik vardır. İyi olan, ressamın görüşüne ve idealine uygun olandır. Kötü olan ise ressamın bakışını ve idealini boğandır. Bu, ressam kendisini bir ressam değil de usta gibi göstermeyi tercih ettiğinde olur. Meissonier ve Bouguereau bu başarısızlığın kusursuz örneklerini vermişlerdir.

Hiçbir ressam, kendine ait bir teorisi olmadan yaşayamaz. Çünkü düşünsel sorumluluk sanatta gerekli bir şarttır. Ancak sanatta teknik gibi teori de sadece iyi ya da kötü olamaz. Tam tersine, ressamın kişiliğine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Piero della Francesca'nın teorisi konumsal düzendi, Renoir'nınki ise düzensizlikti. Teorileri birbirinden çok uzak olamazdı. Bunlar, Piero della Francesca ve Renoir'nın şaheserlerini yaratırken faydalandıkları, yararı kanıtlanmış teorilerdi. Öte yandan Kübist teori Picasso'ya çok da faydalı olmamıştı, hatta Kübizmden uzaklaştığında en iyi eserlerini meydana getirmişti. Renoir ve Piero della Francesca'nın eserlerini teorilerinin sınırlarına bağlı kalarak gerçekleştirdikleri söylenebilir, Picasso ise kendisi teorisini bile aşmaya çalışmıştı.

Düzensizlik ideali Renoir'nın hayal gücünün gelişiminde yardımcı olmuştur. Açık bir bilinçle sezgilerini takip etmiş, sınırları olmaksızın ona bağlı kalması gerektiğini görmüştür. Böyle canlı bir hayal gücüne sahip olduğu için eserlerini sezgilerine dayandırarak meydana getirmiştir.

Öte yandan şüphe yok ki Piero della Francesca'nın teorisi hayal gücünü sınırlıyordu. Perspektif içinde yerleştirilmiş düzenli geometrik formlar aklından hiç çıkmıyordu. Ancak bunlar bir matematikçinin aklıyla görülen formlar değil, sadık bir takipçinin ruh haliyle beğenilen formlardı. Bu ruh hali yüzünden düzenli formlar bilimsel özelliklerini kaybedip, sanatsal özellikler yüklendiler.

Sanattaki teori tehlikesi, teknik bir arızaya benzer. Eğer ressam

teorisine çok bağlıysa, bu onun hayal gücünün özgürce çalışmasını engeller ve sonuçta ortaya çıkan resim ya kusurlu olur ya da tamamen başarısız. Bu kitapta daha önce de incelenen Ingres ya da Puvis de Chavannes'nin resimleri bu tür noksanlıklara iyi birer örnektir.

Sanat teorisindeki sorun bilgi sorunuyla ilgilidir. Şüphe yok ki sanat insanın bilgisine katkıda bulunur. Aksi halde sanat işe yaramaz bir oyun olurdu. Asıl güçlük bilginin türünü belirlemektir. Bilimsel bilgi ile mistik bilgi farklı şeylerdir. Bilimsel bilgi türlerle ve kategorilerle uğraşır, evrensel gerçeğe ulaşmak için genellemeler yapar. Mistik bilgi hiçbir doğrulama yapmaksızın evrensel gerçeğin üzerine atlar. Sanatsal bilgi bireyseldir ama evrenseli de hissettirir. Bir manzara resmi dağ, nehir, ağaç gibi dünyanın herhangi bir parçasını gösterir. Ama bu parçalar evrensel ve ölümsüz olana ait sanatsal bir ideali bünyesinde barındıran ressamın üslubuna göre resmedilmiştir. Bu manzarada, dünyanın küçük, özgün bir parçası ve ressamın evrensel karakteri vardır.

Önemli bir bilginin resim kanalıyla bilinçli sunumu sanatsal sonuçlarını daha etkili hale getirir ama aynı zamanda bir sanat eserinin ortaya çıkmasında engel de oluşturabilir. Eğer bilgiyi gösterme arzusu çok öncelikliyse ve ressam tipler ve kategoriler üzerinde bilimle rekabet edercesine ısrar ederse, resim karakterini tamamıyla kaybedecektir. Öte yandan, ressamın mistik coşku içindeki hayal gücü bireysel bilgiyi gözardı ediyorsa, resim hem bireysel hem de evrensel karakterini kaybedecek, tanımlanamazlığın içinde kaybolacaktır. Bir resimdeki bireysel anlamla evrensel imalar arasında bir ilişki bulunması zorunluluğu, sanat eleştirisi yaparken akılda tutulmalıdır.

Örneğin bir erkeğin sanatsal özellikleriyle kadınınkiler arasındaki fark Toulouse-Lautrec'in *La Mie Restoranında* (Resim 30) isimli resminde bu türden bir zorunluluk üzerinden açıklanabilir. Bu resimde erkek öyle tasvir edilmiştir ki asıl karakterini kaybetmiştir. Bunu kadın için söyleyemeyiz. Öte yandan bireysellikten yoksunluk, Puis de Chavannes'nin *Antik Devirlerin Tahayyülü* (Re-

sim 14) isimli resminde mistikliğin anlamsızlığını ve sanatsal zaaf anlamına gelen hayal gücü eksikliğini açıkça ortaya koyar.

Sanat eseri olan her resimde ahlaki ya da dini duygular vardır. Bu, o sanat eserinin belirli bir dini ya da ahlaki teoriyi desteklediği anlamına gelmez. Ama tam tersi doğrudur: Sanat olmak isteyen bir resim ahlaki ve dini inançların ötesine geçmelidir. Ama bir sanat eseri ahlaki ve dini duyguların tipik bir görüntüsünü oluşturan evrensel uyuma yönelik tutkuya eşlik etmelidir. Aksi halde sanat evrensel karakterini kaybeder. Sanata dini ya da ahlaki kuralları getirme tehlikesi, bu kuralların dini ya da ahlaki oluşundan değil, kural oluşlarından ileri gelir. Çünkü her tür kural sanatta belli başlı şartları oluşturan yaratıcılığın kendiliğindenliğine engel olacaktır. Ahlaki ya da dini bir amaç gütmese bile kendiliğinden olmayan resimler genellikle gayriahlaki görülerek eleştirilecektir.

Millet'nin durumu da gerçekten tipiktir. Onun toplumsal ve ahlaki açıdan hem doğru hem de samimi olduğunu söylemiştik. Ancak onun idealini ifade ediş şekli ahlaki ve toplumsal olarak doğru olsa da sanatla hiç ilgisi olmadığına ikna etmeye çalışan bir istekle sarmalanmıştır. Bu ikna isteği yüzünden eserinin kendiliğindenliğini kaybetmiştir. Kant, ilgisizliğin sanatta temel olduğunu söylediğinde buna benzer bir şeyi vurgulamıştı. Ahlaki bir ilgi bile olsa, eğer ressamın yaratıcılığını kuşatıyorsa bu, sanata engel olur. Kendiliğindenlik düşüncesi bütün teknik, entelektüel ve ahlaki ilginin unutulduğu, ressamın sanki çiçek açan bir ağaç gibi göründüğü ânı iyi tasvir eder.

Bu, her gerçek ressamın neden sade göründüğü düşüncesini de açıklar. İlkel insan düşünceyi, şüpheyi ve aklı kabul etmez. Bu insanların toplumsal davranışları, organize gelenekleri görmezden gelir. Yani hakiki sanatçı, en medenisi bile, yaratıcılık sürecinin belli bir anında düşüncelerini, şüphelerini, aklını ve organize geleneklerini yıkması gerekir. Yaratmak için sadeleşmelidir. Bu anlamda, Rembrandt ya da Cézanne, Giotto ya da Berlinghieri gibi ilkeldirler.

Bir ressam için tehlike yalın olmak değil, İlkelci olmak, yani eski ressamlardan bazılarının tarzlarını kaba bir medeniyetle taklit

etmektir. İlkelcilerin amacı seyirciyi aldatmaktır, kendi formlarının bilinçli bir şekilde taklit edilmiş formlar değil de doğaçlama formlar olduğuna onları inandırmaktır. O halde bu ressamların ressamlıkları gelişigüzeldir. Puis de Chavannes'in *Antik Devirlerin Tahayyülü* isimli resmi yalın görünme hevesine kapılmış bir ilkelcinin ortaya koyduğu örnektir.

Bir sanat eserinde gerçeklik de ideal de gereklidir. Ancak bir resimdeki gerçeklik nedir? Ağaç betimlenen bir tabloyu ele alalım: Buradaki gerçeklik ağaç değil, ağaç imgesidir. Ressam ağacı doğada görür; onu, ışıklı ya da gölgeli, güçlü ya da narin, büyük ya da küçük, sağlam ya da sakin ya da deforme ve fırtınanın karmakarışık ettiği bir şekilde görebilir. Resimde ağacın yerini tutan, ağacın bu özellikleridir. Bu özellikler de piktüral imgenin gerçekliğini oluşturur. Resimde gerçekçilik doğadakinin aynısını betimlemek değil, ressamın doğadaki o şeye yaklaşımıdır. Resimde gerçeklik nesnel değil özneldir. Eğer Kübist bir resimde gerçeklik bulamıyorsak, bu bizim o resimde bir ağaç ya da bir ev görmemiş olmamıza değil, ressamın betimlediği motifle ilgili hislerinin ne olduğunu bize aktarmamış olmasına bağlıdır. Ressamın öznel dünyası eksik olunca, imge de eksik kalır. Onun için sanatta gerçeklik ile içerik aynı şeydir. Resim yaparken içerik ve biçimin aynı şey olma zorunluluğu vardır. Ancak net bir şekilde ifade edebilmek için bu iki terimi birbirinden ayırabilir ve ressamın kendine özgü içeriği hissediş tarzına işaret edebiliriz.

O, sadece kendi idealinin peşinden giderek form üzerinde çalışır. Teknik, bilimsel, ahlaki ve dini ideallerden söz ettik. Ancak bir ressam için başka idealler de sözkonusudur. Bir ressam plastik formu, bir başkası piktüral formu; biri yapıyı, başkası süslemeyi; biri oran ve durağanlığı, başkası anatomiyi ve hareketi tercih eder. Biri imajları yüzeye dağıtmaktan, bir başkası derinlik içinde bütünlük oluşturmaktan hoşlanır. Biri unsurları koordineli resmeder, biri bazı unsurları başkalarının güdümüne sokar. Biri güçlü renkleri, başkası donuk renkleri sever. Biri tamamlanmış konturlar içine kapanmış formları, başkası nesneyi etrafıyla birleştiren silik kon-

turları arar. Ayrıca bazı ressamlar fiziki ya da ahlaki güzelliğe tapar, başkaları zarafete ya da kutsallığa, kimileri de resimselliğe hayrandır.

Resimde gerçeklik kendini resmin içeriği ile tanımlar. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bir eserin sanat olabilmesi için içerik ve form kaynaşmalıdır. İçeriğin sınıflandırmada kolaylık sağlaması açısından formdan farklı olduğunu söyleyebiliriz. Bir ressam bir ağaç görür, onun güzelliğini hisseder, etrafıyla ilişkisini hayal eder, gölge ve ışık oyunlarıyla çizimini neşelendirir. Bunların hepsi ve daha fazlası resminin gerçekliğiyle birlikte içeriğidir.

Sonra formunu idealine göre detaylandırır. Teknik, bilimsel, ahlaki ve dini ideallerinden daha önce söz etmiştik. Ama bir ressam için daha pek çok ideal vardır. Biri plastik formu hayal eder, bir diğeri piktüral formu; biri yapıya takılır kalır, bir başkası desene; biri oranlarla ve istatistikle ilgilenir, biri de anatomi ve hareketle; biri yüzeydeki kompozisyondan hoşlanır, biri derinlikteki kompozisyondan; biri resminin unsurlarını düzenlemek ister, diğeri baskın bir unsuru kuşatmayı amaçlar; biri rölyefi gölge-ışıkla oluşturur, biri renk ve tonlamalarla hacim arar; biri yoğun renkleri sever, diğeri gölge-ışığın etkisiyle baskılanan renkleri; biri formlarını koyu bir vernikle kapatmak ister, diğeri resmin geneli için daha iyi olacak hafif bir vernikten yanadır. Dahası, bazı ressamlar fiziki ya da ahlaki güzelliği arar; bazıları görkemi, bazıları yüceliği...

Bütün bunlar resimde idealdir; hepsi de bütün ressamların sanatsal formlarının temelini oluşturur. Bu ideallerin her birinin sanatsal yaratıcılık için uygun olabileceğini belirtmeliyiz. Ancak hiçbiri başkalarına kıyasla daha iyi, daha kötü diye sınıflandırılamaz ve hiçbiri mutlaka gerekli bir ideal değildir. Bu ideallerin gerçekleşmesi ressamın kişiliğine bağlıdır; her biri bir ressam için kusursuz, ancak başka bir ressam için çok kötü olabilir.

Daha önce bunun pek çok örneğini gördük. Raffaello'nun başyapıtlarını ortaya koyan ideal güzellik Bouguereau'ya bir girdap gibi görünmüştür. Goya'nın dehasına destek olan illüstrasyon ide-

ali, Meissonier'nin erdem idealiyle çatışmıştır. Simone Martini'nin bitmişlik idealini sevdiğimiz halde, Constable'ın bitmemişlik idealini ya da Botticelli'nin zarafet idealini, hatta Pollaiuolo'nun enerji idealini de aynı oranda seviyoruz. Masaccio ve Michelangelo'nun plastik ideali de, Rembrandt ve Cézanne'ın piktüral ideali de bizi heyecanlandırır.

Her ressam yaratıcılığını anlamamız için kendi idealini bize bir kılavuz gibi sunar. Ancak bu, o ressamla sınırlı bir kılavuzdur. Başka ressamları anlamamız hususunda bize yardım etmez. Ne gerçeklik ne ideal ne form ne içerik bizim yargılarımızın nesnesidir. Bütün bunlar ressamın kişiliğidir. Sanat eserinde bir araya getirerek bütünlük oluşturup oluşturmadığını anlamak için ressamın her tür içeriğini ve formunu kabul ederiz, yeter ki kendi içeriği ve formu olsun.

Övgünün ve onaylamamanın hedefi ne gerçeklik ne de içerik; ne ideal ne de formdur. Hedefimiz ressamın kişiliği olmalıdır – onun herhangi bir içeriği ifade etme becerisi, onu kendi içeriği haline getirmesi, herhangi bir form kullanması ve onu da kendi formu haline getirmesi.

Ressamın kişiliğini yeniden inşa etmemiz bize onun yapay ya da doğal olup olmadığını, gerçekçi ayrıntılar üzerinde çok fazla ısrar edip etmediğini, hayal gücünün desteğiyle bütün unsurları bilimin mantığına uygun şekilde kendi üslubuna uygun hale getirip getirmediğini gösterecektir.

Bu kitabın asıl amacı resme dahil edilen bütün unsurların göreceli olduğuna işaret etmektir. Bunlar kişinin keyfi tercihlerine, modaya, medeniyete bağlı meselelerdir. Sürekli değişmekte ve on sekizinci yüzyıldan beri zevk denen şeyi belirlemektedir. Ancak bir eserin bu meselelere bağlı unsurlarını azaltarak sanatta mutlak olanı, yani ressamın kişiliğini anlayabiliriz. Sanat sadece bireysel olanda mevcuttur ama bizim onda bulduğumuz, evrensel sanattır. Mikrokozmos makrokozmosu kapsar. Böylece her sanat eserinde tüm sanatın özü bulunur. Sanatın özü budur: Bireysel olanı evrensel ile tanımlama becerisi.

Bir sanat eserinin tüm unsurlarının görece değeri teorisi sanatın mutlak değerini keşfeden tek teoridir ve eserin bütününde kendini ortaya koyar. Bu bütün de ressamın kişiliğini oluşturur.

Sanat eleştirisinin gerekli bir parçası da bir sanat eserinin bütün unsurlarını analiz etmek; gördüklerinin ötesine bakarak aklının gözleriyle ressamın ruhuna inmektir. Eğer bu kitap birilerinin bunu yapmasına neden olursa, amacına ulaşmış olacaktır.

KOLEKSİYON BİLGİLERİ

– § –

Alte Pinakothek, Münih
Tiziano, *Dikenli Taç Giydirilmiş İsa, yak.* 1570 **88**

Cappella Scrovegni (Arena Şapeli), Padova
Giotto, *Yohakim ve Çobanlar, yak.*1305 **18**
Giotto, İsa'nın Yaşamından Sahneler *(İsa Hayfas'ın Önünde)*, (ayrıntı: İsa'nın Başı), 1304-1306 **27**

Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown
Bouguereau, *Su Perileri ve Satir,* 1873 **157**
Pissarro, *Pontoise Yakınlarında Oise Nehri*, 1873 **147**

Galleria dell'Accademia, Venedik
Giorgione, *Fırtına, yak.* 1505 **77**

Galleria Nazionale delle Marche, Urbino
Piero della Francesca Okulu, *İdeal Kent (Urbino), yak.* 1470 **195**

Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Gustave Courbet, *Taş Kıranlar*, 1849 **127**
Raffaello, *Sistin Meryemi,* 1512 **60**

George Pompidou Center, Paris
Braque, *Meyve Tabağı*, 1925 **201**

Kenwood House, Londra
Rembrandt, *Otoportre, yak.* 1665-1669 **109**

Kunsthistorisches Museum, Viyana
Tiziano, *Jacopo Da Strada'nın Portresi*, 1567-68 **110**

Louvre Müzesi, Paris
Corot, *Narni Köprüsü*, 1825 **145**
Leonardo da Vinci, *Kayalıklar Bakiresi*, 1483-1486 **56**
Rembrandt, *Emmaus'da Yemek*, 1648 **101**

Lucille Ellis Simon Vakfı, Santa Monica
Claude Monet, *Le Petit Genneviliers'de Yelkenli*, 1874 **146**

Metropolitan Museum of Art, New York
Cézanne, *Marsilya Körfezi (L'Estaque)*, *yak.* 1885 **177**
Marin, *Stonington Limanı, Maine*, 1926 **211**

Musee des Beaux-Arts, Lyon
Puvis de Chavannes, *Antik Devirlerin Tahayyülü*, *yak.* 1885 **71**

Museo del Prado, Madrid
El Greco, *Pentekost (Hamsin Yortusu)*, *yak.* 1600 **91**
Goya, *3 Mayıs 1808*, 1814 **117**
Rafîaello, *Kardinal Portresi*, 1510-11 **111**
Tiziano, İlk Günah, *yak.* 1550 **81**
Velázquez, *Cüce Francisco Lezcano, "El Nino de Vallecas"*, *yak.* 1642-45 **113**

Museum of Fine Arts, Boston
Henri de Toulouse-Lautrec, *La Mie Restoranında*, 1891 **131**

Museum of Modern Art, New York
Cézanne, *Elmalı Natürmort*, 1895-98 **179**
Matisse, *Tefli Odalık*, 1925-26 **207**

National Gallery, Londra
Constable, *Saman Arabası*, 1821 (Orijinal) **140**

Notre-Dame Katedrali, Paris
Ingres, *XIII. Louis'nin Adağı*, 1820 **65**

Orsay Müzesi, Paris
Cézanne, İskambil Oynayanlar, 1892-96 **174**
Daumier, *Don Kişot ve Ölü Katır*, 1867 **170**
Jean François Millet, *Akşam Duası (Angelus)*, 1857-59 **123**
Meissonier, *1814*, 1864 **129**
Van Gogh, *Arlesli Kadın*, 1888 **166**
Van Gogh, *Arles'daki Yatak Odası*, 1889 **182**

Özel koleksiyon
Picasso, *Kırmızı Masa Örtüsü*, 1924 **194**
Picasso, *Yazı Yazan Kadın*, 1923 **197**
Toulouse-Lautrec, *Palyaço Cha-U-Kao*, 1895 **163**

Pinacoteca Civica, San Gimignano
Coppo Di Marcovaldo, *Çarmıha Gerilme* (ayrıntı: İsa'nın Başı), 1261 yılından sonra **29**

Pinacoteca Comunale, Sansepolcro
Piero della Francesca, İsa'nın Dirilişi, yak. 1463-65 **43**

Puşkin Müzesi, Moskova
Auguste Renoir, *Oturan Çıplak,* 1876 **160**

San Francesco, Pescia, İtalya
Bonaventura Berlinghieri, *Assisili Aziz Francesco,* 1235 **31**

San Luigi dei Francesi, Roma
Caravaggio, *Aziz Matta'ya Çağrı,* 1599-1600 **98**

Santa Maria del Carmine Kilisesi, Brancassi Şapeli, Floransa
Masaccio, Adem'le Havva'nın Cennetten Kovuluşu, yak. 1427 **38**

Sistine Şapeli, Vatikan
Michelangelo, İlk Günah, 1509-10 **82**

Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan
Raffaello, *Atina Okulu,* 1509 **67**

Uffizi Gallery, Floransa
Sandro Botticelli, İlkbahar, yak. 1482 **51**
Simone Martini, *Meryem'e Müjde,* 1333 **33**

Victoria and Albert Museum, Londra
Constable, *Saman Arabası,* yak. 1821 (Replika) **141**

Yale Üniversitesi Sanat Galerisi
Antonio Pollaiuolo, *Herkül ve Deianira (Deianira'nın Kaçırılması), yak.* 1475-80 **47**

DİZİN

– § –

Alberti, Leone Battista 53
Alighieri, Dante 11
Apollinaire, Guillaume 191
Aristoteles 63, 66, 67, 68, 190

Baudelaire, Charles 108, 143, 162, 220
Berlinghieri, Bonaventura 19, 22, 24, 28, 30, 31, 35, 188, 226
Bertin, Victor 143
Bloy, Leon 184
Botticelli, Sandro 41, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 72, 76, 89, 229
Bouguereau, Adolphe 155, 156, 157, 158, 224, 228
Bramante, Donato 68
Braque, Georges 200, 201, 202, 203
Breton, Andre 205
Brueghel, Pieter 134
Brunelleschi, Filippo di ser Lappi 44
Bruno, Giordano 136

Caravaggio, Michelangelo Amerighi 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 117
Castiglione, Baldassare 63
Cézanne, Paul 7, 74, 123, 165, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 213, 223, 226, 229
Chagall, Marc 214, 215, 217, 218
Chavannes, Puvis de 69, 70, 71, 73, 74, 225, 227
Cimabue, Giovanni 19
Constable, John 137, 138, 139, 140, 141, 148, 159, 228, 229
Corot, Camille 20, 141, 142, 143, 144, 145, 148
Croce, Benedetto 221
Crowninshield, Frank 155
Courbet, Gustave 125, 126, 127, 128, 129, 167

da Vinci, Leonardo 41, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 70, 72, 75, 76, 78, 86, 97, 98, 150
Daubigny, Charles François 168
Daumier, Honore 130, 168, 169, 170, 171, 183
Delacroix, Eugene 162
Della Francesca, Piero 20, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 55, 57, 58, 61, 63, 64, 72, 95, 103, 105, 115, 120, 121, 133, 194, 195, 196, 224
Dewey, John 221
Di Bondone, Giotto 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 49, 63, 64, 72, 76, 86, 95, 96, 103, 112, 120, 133, 223, 226
Di Marcovaldo, Coppo 26, 27, 28, 29, 30, 35, 40,188
Dolce, Ludovico 85, 86

Eilshemius 11
El Greco 90, 91, 92, 93, 95, 114

Fromentin 102, 105
Fry, Roger 199

Gauguin, Paul 164
Giorgione, Giorgio 75, 76, 77, 78, 79, 85, 134, 148
Goya, Francisco 116, 117, 118, 119, 120, 121, 127, 130, 150, 167, 168, 169, 171, 183, 228
Guibert, Maurice 130

Hegel, George 221
Hobbema, Meindert 135
Horatius 52
Husserl, Edmund 190

Ingres, Jean Auguste Dominique 64, 65, 66, 73, 155, 156, 162, 225

Kant, Immanuel 190, 219, 221, 226

Lucretius (Titus L. Carus) 52, 53, 54

Manet, Edouard 128
Marin, John 211, 212, 213, 214, 223
Martini, Simone 22, 24, 26, 32, 33, 36, 51, 78, 165, 166, 229
Marx, Karl 126
Masaccio, Tommaso 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 58, 63, 64, 76, 84, 105, 114, 229
Matisse, Henri 206, 207, 208, 209, 210, 214
Medici, Lorenzo de 54
Meissonier, Ernest 128, 129, 224, 229
Mennonitler 105, 106
Michelangelo (Michelangelo Buanorrati) 70, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 96, 223, 229
Millet, Jean François 122, 123, 124, 125, 128, 129, 176, 226
Monet, Claude 145, 146, 151, 152, 153, 154, 213
Montefeltro, Federico da 9

Picasso, Pablo 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 224
Pissarro, Camille 147, 153, 154, 176, 177
Platon 66, 67, 68, 190
Plotinos 191
Poliziano, Angelo 52, 53
Pollaiuolo, Antonio 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 57, 58, 72, 76, 84, 89, 114, 229
Poussin, Nicholas 134, 143
Price 135

Renoir, Auguste 7, 145, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 224
Rouault, George 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189
Rousseau, Jean Jacques 136
Ruskin, John 73, 136, 137
Ruysdael, Jacob 135

Sanzio, Raffaello 9, 10, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 79, 85, 96, 97, 103, 104, 105, 107, 108, 111, 117, 118, 120, 121, 149, 155, 156, 158, 159, 161, 162, 165, 223, 228
Sokrates 67, 219
Stein, Gertrude 20, 199
Stieglitz, Alfred 213

Toulouse-Lautrec, Henri de 130, 131, 132, 162, 163, 164, 165, 167, 185, 225

Van Dyck, Sir Anthony 106
Van Gogh, Vincent 10, 122, 164, 165, 166, 181, 182, 183
van Rijn, Rembrandt 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 112, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 148, 169, 171, 181, 226, 229
Vecelllio, Tiziano 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 112, 118, 120, 133, 134, 135, 149, 156, 171, 223
Velázquez, Diego Rodriguez de Silva 106, 112, 113, 114

Whistler, James Abbott McNeill 213
Wordsworth, William 78

Zeuxis 63

Resme bakmak konusunda yeni bir görme biçimi geliştiren, Rönesans resminin öncüsü Giotto di Bondone'den yirminci yüzyılın fantastik sanatının fikir babası sayılan Marc Chagall'a kadar pek çok ressamın eserlerinin ele alındığı *Resme Nasıl Bakılır? Giotto'dan Chagall'a Resim ve Ressamlar* sanat tarihçisi Lionello Venturi'nin güncelliğini halen koruyan metinleri arasında yer alıyor. Venturi, gelişim süreci içinde sanatın ve sanatı görme biçimlerinin geçirdiği evrimi yalın bir anlatım ve açıklamalı yorumlarıyla inceliyor.

Sanatın dinle ilişkisini ele alarak başlayan kitap, soyut ve fantastik sanatın öne çıktığı dönemlere kadar geçen süreçte izleyicinin resme bakışındaki değişime dair kapsamlı bilgiler veriyor. Metinde, sanatta fiziksel güzellik ve ahlaki güzellik kavramlarının nasıl yorumlandığı da anlatılıyor. Sanatla ilgilenen her okura hitap eden *Resme Nasıl Bakılır? Giotto'dan Chagall'a Resim ve Ressamlar,* Rönesans-Modernizm ekseninde resim okuması yapmak isteyenler için nitelikli bir kılavuz olma niteliği taşıyor.

THG
0089106
TKZ

HAYAL PERESt

>Hayalperest Kitap

ISBN 978-605-9452-3